



**UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA**

**LOS EXILIADOS, LAS MUJERES Y LOS HIJOS EN
LA NARRATIVA POSTDICTATORIAL DEL CONO
SUR**

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
YIYANG WU
DIRECTOR/TUTOR: DR. JOSÉ MANUEL
CAMACHO DELGADO**

SEVILLA 2021

“en ningún momento di por sentado que habría un ‘nosotros’ verdadero...”

POLA OLOIXARAC, *Las teorías salvajes*

Agradecimientos

Ante todo, quisiera dar las gracias al Dr. José Manuel Camacho Delgado, por su dirección incansable, su compromiso y su amistad sincera y desinteresada a lo largo de los cuatro años. Sin su ayuda generosa la realización de esta Tesis sería completamente imposible.

Quisiera expresar mi gratitud también a mis padres, por sus apoyos durante la pandemia; a mis abuelos maternos por enseñarme a vivir honradamente; a todos los profesionales de la Universidad de Sevilla y de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) que me orientaron durante mi estancia en Sevilla y Madrid; gracias a todos los docentes y los compañeros del Máster universitario en Estudios Americanos en la US y los del Máster universitario en Literatura Hispanoamericana en la UCM (sobre todo a la Dra. Teresita Mauro Castellarin), quienes me han dado consejos provechosos durante esta trayectoria inolvidable.

Agradezco también a los miembros del Tribunal y a todos los críticos interesados que van a consultar la presente Tesis, gracias a los cuales una investigación como esta empezaría a cobrar sentido.

Índice

Introducción	4
Estructura de la Tesis	11
Capítulo 1. La burla del tiempo y la nueva modalidad del exilio en el Cono Sur	15
1. El Siglo XXI en el Cono Sur: ¿post-exilio o contra-exilio?	15
2. <i>La burla del tiempo</i> : escribir el exilio en la época post-dictatorial	26
3. Desde la desterritorialización hasta la re-nacionalización, desde la enajenación hasta la repatrialización	27
3.1. Alienación, identidad en pugna y duelo personal en la literatura del Cono Sur del Siglo XX	27
3.2. <i>La burla del tiempo</i> : ¿una narrativa contra-nostalgia/post-identitaria?	45
3.3. Después de la desterritorialización: el universalismo y el patriotismo transculturado en <i>La burla del tiempo</i>	59
4. La reconciliación de los sujetos “mediocres”	69
4.1. Desde la anti-heroicidad hasta la mediocridad, y la restauración de la subjetividad en quiebra	69
4.2. Desde el compromiso hasta la reconciliación	77
5. Desde el escepticismo hasta la radicalización de la postura	97
5.1. Contra el oficialismo y el formalismo	100
5.2. Contra la violencia totalitaria y masculina	103
5.3. Contra la ideología política y el idealismo político	108
5.4. Contra el pensamiento dual/absoluto	117
5.5. Contra el elitismo y el eurocentrismo/occidentalismo	121
6. El cambio de la mentalidad: adiós a una “subjetividad en quiebra”	124
Epílogo: La necesidad de descanonizar y destraumatizar el exilio	130
Capítulo 2. De la víctima a la asesina: <i>Las teorías salvajes</i> y el cambio de paradigma en la narrativa femenina de la postdictadura	134
1. La radicalización de la postura del género en la etapa contemporánea	134
2. Figura femenina en las novelas del Cono Sur durante el “boom”	147
3. <i>Las teorías salvajes</i> : una política de histeria	150
4. Mujeres con la política: desde el victimismo hasta las posturas radicales	154
4.1. Escribir el trauma, la feminización del lenguaje novelístico y las mujeres objetivadas	154
4.2. Mujeres que desean: la búsqueda (libidínosa) de una nueva identidad y la generación de las hijas	171
4.3. Las monstruosas en el siglo XXI: una escritura neurótica y clitorica	180

4.4. Después de la performance: la crítica al psicoanálisis tradicional y la ruptura con el <i>sistema de asociaciones</i>	195
4.5. Teorizar la furia: hacia una antropología de la guerra y “una teoría salvaje”	215
5. Hacia una ontología corporal y espacial: desde la mutilación hasta la exhibición, desde el encierro hasta la apertura	225
5.1. Cuerpos ultrajados en espacios encerrados: una estética del fracaso	227
5.2. La inexorable quiebra del cuerpo institucional y el desplazamiento de los cuerpos subalternos	240
5.3 La monstruosidad conquistadora	247
5.4. Ni monstruosas ni transfiguradas: <i>Las teorías salvajes</i> y los cuerpos violentos en la época <i>Cyborg</i>	256
5.5. la profundidad histórica y generacional de los cuerpos	264
6. Las mujeres y la política: la radicalización de la izquierda	270
6.1. la renovación de la crítica al capitalismo: la transversalidad	270
6.2. Cuestionar lo “monumental”: las figuras femeninas y la revitalización de la crítica a la izquierda	275
Epílogo: Después del Apocalipsis y hacia la política del afecto	287
Capítulo 3. Los hijos en la narrativa postdictatorial: una alternativa literaria	290
1. Ruptura estilística: Cambios generales en el paradigma literario	290
2. Hijos en el neoliberalismo: El capitalismo neoliberal y los hijos	299
3. ¿Ser liberal y práctico?: El neoliberalismo cultural y sus estragos	321
4. Lo mediático y la subjetividad	338
4.1. Historia del llanto: el simulacro mediático y la política	342
5. Un proyecto (anti)identitario: escribir desde la periferia	356
6. El parricidio político	378
6.1 Adiós a la regla de los padres: el parricidio y la democracia	378
6.2. El parricidio y la política dictatorial	390
6.3. Formas de “salir de” casa	393
7. <i>Historia del pelo</i> : la imposibilidad de la integración y una estrategia de desidentificación	400
7.1 El pelo, el fetichismo ideológico y el goce	400
7.2. La peluca imposible y la politización de la identidad	409
7.3. La desidentificación: Una alternativa política e identitaria	413
Capítulo 3.1. En búsqueda del consenso	418
1. Más allá de la versión particular y “formas de volver a casa”	424
2. El cosmopolitismo afectivo	439
3. Entender lo humano	456

4. <i>Poeta chileno</i> : el universalismo poético	469
4.1. Los poetas chilenos o cómo hallar la universalidad en lo particular	469
4.2. Poesía y afecto: la nueva dimensión de los relatos filiales	475
Epílogo: Salir de la posmodernidad: los hijos en la encrucijada del tiempo	484
Conclusiones	486
Bibliografía	496
Novelas citadas	496
Libros teóricos	502
Artículos críticos	508
Entrevistas y artículos periodísticos	520
Obras cinematográficas/ videos	521
Anexo	521

INTRODUCCIÓN

Desde la época de la Conquista hasta la pandictadura, la crítica de la literatura hispanoamericana siempre pone un énfasis especial en la conjugación de los fenómenos literarios con los movimientos políticos continentales. Las denominadas "novelas del dictador" o la "narrativa de la dictadura" surgen desde los años 50 como consecuencia de los regímenes totalitarios que imponen sus poderes en el continente y, sobre todo, en el Cono Sur: la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina y La dictadura cívico-militar en Uruguay han nutrido una serie de composiciones novelísticas que giran en torno a los intensivos movimientos estudiantiles, anarquistas y proletarios, los golpes de estado, el sistema de la tortura, la desaparición, el exilio, la represión dictatorial, la implementación de la economía neoliberal, el compromiso de los escritores disidentes, la fuerte colisión ideológica, la mentalidad de la masa subversiva, la permanencia de heridas, el discurso opositor de los reprimidos y las distintas formas de la resistencia antidictatorial.

El surgimiento del “boom” desde los años 60 coincide con el auge del autoritarismo político en la América Latina. Se destacan algunas obras canónicas publicadas durante los años 60 y 70 que cuestionan el régimen dictatorial mediante los distintos símbolos, retóricas y alegorías: *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, *El secuestro del general* de Demetrio Aguilera Malta, *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *El secuestro del general* de Demetrio Aguilera Malta, *Casa de campo* de José Donoso, *Oficio de difuntos* de Arturo Uslar Pietri, *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas, *Palinuro de México* de Fernando del Paso, o la *Homérica Latina* de Marta Traba, etc¹. Adquieren popularidad gracias a la aplicación de una estética vanguardista que facilita la ruptura con la tradición realista, a la promoción del mercado editorial que pretende categorizar aquella generación de autores hispanoamericanos como los componentes del “boom” o los integrantes del

¹ Mi interés investigador sobre las novelas de la dictadura comenzó a desarrollarse gracias a la asignatura “Escritura y Poder en Hispanoamérica: Novela de la Violencia” impartida por el Dr. José Manuel Camacho, quien tiene un conocimiento enciclopédico sobre las obras que giran en torno a la dictadura hispanoamericana.

“realismo mágico” y también a la curiosidad de la sociedad occidental por un imaginario latinoamericano místico, rebelde, izquierdista y lleno de vitalidad.

Sin embargo, con el derrumbe de los regímenes totalitarios, la creciente ola de la globalización y la tecnologización, el vertiginoso proceso de la transculturación, la orientación de la disciplina filosófica hacia la construcción de la subjetividad y la estética contemporánea de la posmodernidad, el continente y su literatura se encaminan al período post-dictatorial caracterizado por el surgimiento de nuevos discursos y la confrontación entre las voces del pasado y el presente. El fracaso de la conciliación a nivel nacional a pesar de la política de amnesia del estado (la “Transición” en Chile, la Ley de Punto Final y el indulto de los militantes en Argentina, la ley de Amnistía en Uruguay) y la reminiscencia de la memoria del pasado han alimentado en el ámbito literario una serie de revisiones y discusiones históricas sobre el daño de la dictadura y la permanencia del autoritarismo. Algunas obras postdictatoriales se enfocan en los traumas perpetuos que ha traído la dictadura a las víctimas y la generación de los hijos. Los debates sobre las políticas dictatoriales y las reflexiones sobre la militancia y la revolución del pasado se mezclan al mismo tiempo con los problemas sociopolíticos y socioculturales del siglo XXI: el simulacro de la sociedad de consumo, la apoliticidad de la crítica artística, el mal y la violencia subyacente en el mercado capitalista, la cultura de masas, el proyecto democrático lleno de defectos y el cambio del paradigma de la práctica social, la relación social y la ética imperativa. Dicho contexto social alimenta la llamada “Literatura postdictatorial” que incluye un corpus importante de autores que abordan la relación entre la literatura y la política postdictatorial.

Tanto el panorama social como literario están caracterizados por la fuerte heterogeneidad, complejidad y diversidad que desestabilizan el canon literario. En la presente Tesis se propone analizar las nuevas maneras de escribir y consumir la literatura en la época post-dictatorial, en comparación con la narrativa de los años del “boom” literario mediante el análisis de las figuras de los exiliados, las mujeres/homosexuales, y los/las hijos/hijas en la narrativa contemporánea en la región de Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay). Interpelados por la responsabilidad social y la ética literaria, los nuevos narradores que nacen en la dictadura y crecen en la

democracia empiezan a tener su propio lugar de enunciación, a inventar nuevas alternativas narrativas, a modificar los temas recurrentes y alterar el antiguo mecanismo de la ficción. Son autores que buscan un equilibrio sutil entre el compromiso y la estética, entre la fidelidad hacia los hechos históricos y la innovación de nuevas técnicas literarias conforme a la tendencia actual del campo literario (metaficción, autoficción, fragmentación, desfamiliarización y mezcla de los géneros literarios), entre el respeto al pasado dictatorial y las nuevas conciencias surgidas en la democracia, entre la modernidad y la contemporaneidad, entre un presente conflictivo y la experiencia compleja del pasado.

Por lo tanto, el objetivo principal de la presente investigación consiste en explorar las transformaciones que ha sufrido la narrativa del Cono Sur con respecto a la generación anterior bajo la circunstancia de que los temas y los lenguajes novelísticos anteriores están a punto de agotarse. Se procura investigar la manera en que el contexto sociopolítico de la dictadura y la transición democrática influye en la creación literaria a través de cuatro obras emblemáticas que reflejan, desde distintos ángulos y perspectivas, la época contemporánea en constante transformación, indagando en la vinculación entre el contenido narrativo y la política y la cultura posdictatorial en los tres países del Cono Sur. La Tesis no solo examina las transformaciones que tienen lugar en el ámbito literario sino también en el círculo crítico: intenta adecuarse a la evolución de las tendencias críticas durante los últimos años sin ser condicionada totalmente por ellas.

Las cuatro obras contemporáneas escogidas son: *La burla del tiempo* del chileno Mauricio Electoral, *Las teorías salvajes* de la argentina Pola Oloixarac *Historia del pelo* del argentino Alan Pauls y *Poeta chileno* del chileno Alejandro Zambra. Además de las otras novelas de los mismos narradores, se seleccionan unas 100 novelas de otros autores con temas similares y las críticas literarias y culturales como bibliografías complementarias, vinculando los fenómenos literarios con las teorías de otras disciplinas (política contemporánea, sociología, semiótica, comunicación social, psicología de masas, etc). Constituyen novelas ideológicamente más radicales y estructuralmente más complejas, explorando el límite del lenguaje literario: se examinan obras de autores relativamente jóvenes como Andrés Neuman,

Eduardo Berti, Lina Meruane, Samanta Schweblin, Federico Jeanmaire, Ariana Harwicz, Mariana Enríquez, Martín Caparrós, etc. En cambio, los autores como José Donoso, Ernesto Sabato, Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi, Diamela Eltit están considerados como canónicos y forman un contraste con los autores nuevos.

Para redactar la presentes Tesis, se utilizan los siguientes métodos de investigación:

Método científico e interdisciplinario: se presta atención a la variedad de las fuentes bibliográficas. Se insiste en que la literatura siempre ha sido y será una disciplina abarcadora pese a la singularidad del género narrativo. Para llevar a cabo un análisis cabal hay que recurrir a una gran variedad de textos de índole no literaria, que provienen del campo de la sociología, filosofía, política, ciencia informática, semiología, lingüística, hermenéutica, antropología, fotografía, etc. Vista desde las distintas perspectivas una obra puede tener implicaciones varias incluso contradictorias entre sí. Habrá que mencionar también que en el mundo contemporáneo, muchos escritores trabajan en el mundo académico donde se compiten las teorías de distintas escuelas e ideologías y se familiarizan con las tendencias teóricas. La polifonía y la recurrencia a otros recursos no narrativos en la novela también nos advierte de la necesidad de conocer otros conocimientos no literarios. La influencia del contexto post-dictatorial y de los acontecimientos característicos en las novelas se vislumbra en la estructura, el lenguaje, las metáforas recurrentes, el espacio, la construcción de los personajes, la temática, los tropos, los símbolos, los puntos de enunciación, etc. El conocimiento de las referencias intertextuales también nos facilita el desciframiento de aquellas novelas. Además, en muchas otras disciplinas se utiliza la ficción como herramienta hermenéutica porque la teoría abstracta y los acontecimientos concretos son esencialmente dos modos de conocer una realidad perpetuamente inestable.

La Tesis no cuenta con una metodología totalizadora que pretenda aplicarse en todos los objetos de estudio, sino que utiliza los recursos teóricos en función de la singularidad de cada novela, por lo cual no cuenta con un capítulo específico al modo del marco teórico debido a la variedad de textos metodológicos que uso: la antropología, la filosofía moderna, el psicoanálisis, la fenomenología, etc. No se trata

de seguir la moda interdisciplinaria que permanece vigente en la investigación literaria sino de explorar cómo el género literario logra cohesionarse con otros conocimientos y revitalizar la crítica social para no encerrarse en la torre de marfil. Por ejemplo, en el análisis de la configuración de la *ethos* de los exiliados, apelamos a las teorías de la identidad, la filosofía existencialista francesa que versa sobre la subjetividad y el compromiso del individuo, el discurso ético que presta atención a la formación de las comunidades, la teoría de la ideología política y las aproximaciones posestructuralistas en torno al desarrollo transgresor del sujeto. En el segundo capítulo sobre las mujeres y los sexualmente marginados, hacemos uso de los estudios del género, la antropología, la tesis fenomenológica que se enfoca en los cuerpos y el psicoanálisis como metodologías para señalar el cambio de la morfología del sexo de la literatura hispanoamericana. En el último capítulo de los hijos, se delinea un perfil común de estos situados en la postdictadura y se intenta indagar en la relación de las obras publicadas en la época contemporánea con el contexto socioeconómico y sociocultural, de modo que se introducen las críticas de la cultura contemporánea, la teoría mediática, espacial y psicoanalítica, etc. Merece la pena señalar que el psicoanálisis, en particular la escuela lacaniana, ha sido el pilar fundamental para entender muchas obras contemporáneas.

Método comparativo: Se eligen las novelas complementarias del mismo tema. Es bien sabido que el intento de catalogar las novelas que se publican en un período determinado bajo un determinado “género” o “escuela” siempre resulta incompleto y fallido debido a los rasgos diferenciales entre ellas. Sin embargo, la paradoja consiste en que a lo largo de la investigación literaria, siempre existe la obligación de sacar una conclusión de carácter científicista y contundente con la intención de extraer de las diferentes obras las características comunes. Nuestra misión radica en sacar unas conclusiones generales sobre las novelas post-dictatoriales en el Cono Sur. Por lo tanto, la comparación entre las obras de distintos periodos siempre resulta provechosa y enriquecedora para llegar a una conclusión relativamente neutral y tener una visión panorámica sobre los objetos de estudio, de modo que en la Tesis se revisan constantemente las novelas escritas en la dictadura (los antecedentes de la novela posdictatorial) para compararlas con las ficciones de hoy en día. Además de las

bibliografías mencionadas, incluimos también novelas ambientadas en otros países latinoamericanos que comparten la similitud temática y el contenido.

Método deductivo y sintético. La Tesis se desarrolla a partir de los pequeños temas separados, reuniéndolos luego en una conclusión general y discernible, de modo que se requiere la capacidad de sintetizar las bibliografías separadas. Para que la Tesis sea abarcadora y pueda tener una profundidad que quiere mostrar, la variedad de las materias elegidas es imprescindible. Se utilizan cuatro novelas como fuentes primarias, y los textos de distintos géneros literarios (poesías, ensayos y teatros), las entrevistas de autores, los libros críticos/teóricos, los artículos académicos, etc, tomando en cuenta también la importancia de los documentos audiovisuales y cinematográficos. No se establece una hipótesis anticipada ni se trata de sacar ninguna conclusiones premeditadas y etiquetadas antes de leer el texto: la estructura de la Tesis va sufriendo modificaciones y la conclusión va cobrando forma en la medida en que se incorporan las nuevas bibliografías. La forma en que se ordenan y se estructuran las ideas sintéticamente se vuelve imprescindible para tener un trabajo serio, objetivo y con rigor académico. Lo deductivo consiste por lo tanto en una conclusión panorámica basada en las ideas pequeñas que se establecen durante la lectura de las obras concretas, sin pasar por alto la singularidad de cada una de ellas. Se insiste en que la lectura exhaustiva de una gran variedad de textos es la premisa para aplicar las teorías críticas adecuadas.

Con respecto al problema de bibliografías, existen un extenso corpus crítico que aborda la literatura postdictatorial de los tres países del Cono Sur desde distintas perspectivas. Se destacan, entre muchas obras, los dos tomos de *Las novelas de la dictadura y la postdictadura* del chileno Grínor Rojo, que tratan de establecer un canon literario de la posdictadura y constituyen un repaso extenso de 34 obras representativas durante la dictadura y la posdictadura que tratan sobre los acontecimientos históricos explicando los símbolos, las estéticas y las alegorías de neovanguardia; *Ficciones argentinas: 33 ensayos* de la argentina Beatriz Sarlo; *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* de la argentina Elsa Drucaroff; *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas* de Jesus Montoya y Ángel Esteban; y sobre todo, *Memorias del nuevo*

siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la narrativa chilena reciente de Rubí Carreño, libro cuyo enfoque crítico es similar a la presente Tesis. Forma parte de una serie de libros que contribuyen al panorama de la investigación literaria sobre la literatura posdictatorial. En cuanto a las investigaciones de los cuatro autores escogidos (Mauricio Electorat, Pola Oloixarac, Alejandro Zambra, Alan Pauls), merece la pena mencionar muchos artículos publicados en las revistas académicas: “De niños de septiembre a pasajeros en tránsito: memorias del 2000 en Electorat y Fuguet” de Rubí Carreño, “*La burla del tiempo* de Mauricio Electorat, o una memoria traumática de la dictadura” de Mario Lillo, “De la historia a la histeria: *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac” de Ana Gallego Cuiñas, “Seducción y destrucción: política de guerra en *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac” de Soledad Sánchez, “Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra” de Julio Premat, “Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra” de Willem Bieke, etc.

A pesar de la abundancia bibliográfica, muchos de los libros son más bien recopilaciones de trabajos dispersos de distintos autores sin tener la envergadura y la coherencia de una Tesis. Además, faltan trabajos que analicen la literatura postdictatorial desde figuras específicas. Algunos de los trabajos académicos aplican constantemente las etiquetas estrictas y las jergas académicas en la interpretación literaria sin tener en cuenta la especificidad de cada obra: se repiten constantemente prefijos como “pos” o “neo” o palabras como la “memoria”, el “compromiso”, la “identidad”, el “género” y las otras categorías que encasillan la investigación novelística, sin verse capaz de revitalizar la crítica al estar sujetos a una cierta metodología predominante. En la época digital la búsqueda de los recursos bibliográficos deja de ser una tarea difícil. La originalidad de la presente Tesis radica tanto en su desprendimiento de un marco metodológico y ideológico rígido, como en la utilización flexible de sus teorías, afirmándose en el hecho de que son las creaciones literarias que se adelantan a las teorías y hay que combatir la obsesión por las teorías en las investigaciones literarias.

Para tener una gran cantidad de recursos bibliográficos, se utiliza la biblioteca física de la Universidad de Sevilla, el préstamo interbibliotecario. He consultado también la biblioteca de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional

para el Desarrollo). En cuanto a la base de datos virtuales y los artículos académicos, se utiliza el catálogo FAMA de la biblioteca de la US que se dirige luego a muchos sitios Web académicos (Dialnet, Proquest, SciElo, etc), y los sistemas de búsqueda académica como el propio Google Scholar.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

El primer capítulo, considerado como el preámbulo de los dos siguientes capítulos, se centra en comparar las obras que giran en torno a los exiliados antes y después de la dictadura. Al principio del capítulo se analizan las características de las obras del exilio publicadas durante la dictadura: la transitoriedad de la identidad propia, el desarraigo y la nostalgia, la marginación social, el compromiso político, el insilio y el desexilio. Luego se examinan las causas del cambio de la literatura del exilio que consiste principalmente en el proceso de globalización, la desnacionalización, la democratización y la emancipación del pensamiento. Enfocado en *La burla del tiempo* del chileno Mauricio Electoral y muchas obras narrativas que incluyen a los personajes exiliados, se muestra que muchas cuestiones abordadas en las novelas del exilio durante la dictadura dejan de ser exclusivas: la alienación y la identidad en pugna va evolucionando hacia una transculturación que significa una visión local en perpetua interacción con el proceso globalizador; la diáspora, la desterritorialización y la no-pertenencia predominantes en la narrativa anterior ceden lugar al movimiento reterritorializador que impulsa la integración y la reconstrucción de una identidad basada en lo múltiple en vez de lo fragmentado; lo antiheroico, el pensamiento existencialista y la posición política intransigente están sustituidos por una mirada más tolerante que procura la reconciliación con los adversarios del antaño y por un tono satírico que se burla de sí mismo que deconstruye la seriedad imprescindible de la literatura comprometida; el distanciamiento geográfico y empírico de los nuevos exilados del siglo XXI ha contribuido a una crítica feroz que se dirige a los discursos políticos tradicionales tanto de la dictadura como de la resistencia, reflejados en la idea totalitaria, el idealismo, la violencia colectiva y el pensamiento absolutista que se remonta a la tradición filosófica occidental. En último

lugar, se postula la “descanonización” de la literatura del exilio apoyada en la premisa de que en cierto modo todos somos desterrados en la presente época.

En el segundo capítulo, se señala cómo la radicalización de la postura del género ha influido en la creación literaria de los autores y las autoras del Cono Sur. En primer lugar se examinan el modo en que las teorías del género logran enriquecer su propio significado a lo largo del proceso de radicalización y las figuras femeninas durante el “boom” latinoamericano. La reivindicación femenina viene paralelo al proceso de la desestructuralización (la desexualización como dice el presente trabajo) del estilo narrativo. Luego habla de la relación cada vez conflictiva entre la política falocéntrica y logocéntrica de hoy y las mujeres, quienes dejan de enfocarse solamente en los traumas y las heridas para levantarse, primero lujuriosa y luego furiosamente, a desgarrar las apariencias pacíficas y neutrales de un neoliberalismo capitalista. Aquellas obras ponen en evidencia lo universal del mal cristalizado en las escenas cotidianas mientras se articulan con otras críticas para combatir el neoliberalismo patriarcal. Se invierte al mismo tiempo el imaginario femenino en las novelas narradas por un sujeto narrador masculino. Después la Tesis se adentra en *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac y en la combinación del psicoanálisis con la propia novela que acomete contra “el sistema de asociaciones” con la intención de mostrar los distintos planos de la represión contemporánea que no se limita a una política masculina abstracta y autoritaria. La respuesta que ofrece la autora radica en las denominadas “teorías salvajes” que suscitan el interior combativo de ser y su ruptura con el sistema de significantes en términos semióticos. La introducción de las teorías salvajes conduce también a la desterritorialización corporal y espacial de los sujetos femeninos que se transitan desde una estética del fracaso a la exposición performantiva de los cuerpos expansivos, emancipados y *cyborgs* que penetran en el espacio virtual y cuentan con una profundidad histórica. El final del capítulo discute la posibilidad del diálogo entre “las teorías salvajes” y otras disciplinas para cuestionar una izquierda latinoamericana monumental e intocable cuya identidad se configura a partir de los procedimientos logocéntricos y falocéntricos. Como epílogo del capítulo se formula la necesidad del afecto como método para acercarse al otro

después de que el discurso anti-logocéntrico de la escritura feminista de hoy fragmente y desgarre la realidad.

En el tercer capítulo se presenta la fisonomía general de la literatura de los hijos. En primer lugar, se introduce brevemente la ruptura estilística de la literatura de los hijos con respecto a la forma de narración, el contenido, la técnica recurrente, el estilo lingüístico y la temática principal. En segundo lugar, utilizando las teorías de la crítica cultural y el psicoanálisis, se habla de la relación compleja y conflictiva entre los hijos y el neoliberalismo en las escenas cotidianas donde la lógica del dinero manipula y determina las ilusiones y los deseos de los ciudadanos, expresión que entra en contraste con la crítica anticapitalista de las novelas del “boom”. En tercer lugar, se exponen los impactos que tiene la cultura neoliberal, caracterizada por la libertad de expresión, la felicidad consumista, el desenfreno y la mirada perpetua del presente, sobre la subjetividad de los hijos. Luego indaga, mediante el análisis detallado de la obra *Historia del llanto* de Alan Pauls, en la vinculación entre el simulacro y la intersubjetividad y se formula la estrategia de indeterminación como cuestionamiento hacia la interpelación mediática. Como respuesta, los hijos en obras como *Formas de volver a casa* del chileno Alejandro Zambra desarrollan un proyecto anti-identitario que se consolida a partir de la periferia y el parricidio, gestos que reflexionan profundamente sobre el pasado y el presente político y que les ayudan a ocupar el terreno literario de hoy en día. *Historia del pelo* se erige como una obra representativa de aquellas tendencias resumidas arriba y explica cómo el fetichismo del pelo se traduce en la imposición forzada de una identidad monumental, artificial y políticamente correcta.

Sin embargo, en la segunda parte del tercer capítulo, se enfoca en la posibilidad del diálogo después de los parricidios y los conflictos. Resemantizando la razón comunicativa de Habermas, se propone la idea de “razón poética/afectiva” que busca un consenso entre las comunidades diferentes y que remienda las grietas de la posmodernidad relativista en que los diferentes agentes intentan encontrar una totalidad no totalitaria. Señala la tendencia de la literatura de los hijos a superar lo limitado de la visión de cada generación y a crear un universalismo a partir del afecto. Lo afectivo logra suscitar nuestras interioridades empáticas, atenuar las tensiones

ideológicas y establecer un acuerdo basado en el reconocimiento de las cualidades fundamentales y comunes del ser como la vida y la muerte. Bajo este contexto surge *Poeta chileno*, la novela emblemática de Alejandro Zambra, que procura hallar la universalidad poética en lo particular e individual mediante la historia de tres “poetas chilenos” que forman un lazo afectivo entre ellos. Se propone que *Poeta chileno* constituye una obra representativa de la tendencia a la unión que presenciamos en algunas novelas de los hijos.

En la última parte, “conclusiones”, se intenta extraer algunos puntos en común de la narrativa de los exiliados, las mujeres y los hijos, basados en las conclusiones individuales que se han sacado de los capítulos anteriores. La hipótesis del presente trabajo es la siguiente: confluyen en cierto modo las estéticas, las temáticas y los estilos de la narrativa de los hijos, las mujeres y los exiliados del siglo XXI; las obras citadas inauguran las nuevas prácticas literarias que ponen en marcha el cuestionamiento social en la etapa contemporánea de América Latina; en aquellas tres figuras que sufren cierto tipo de marginación, convergen los elementos subversivos que representan la forma de manifestar la disidencia de hoy; constituyen exploraciones de los límites de las novelas y reflejan algunos debates intelectuales y algunas experimentaciones que tienen lugar en el campo literario; se puede mantener lo subversivo de la literatura sin necesidad de fragmentar la realidad; y, sobre todo, cómo se renueva la nueva literatura latinoamericana en comparación con la antigua.

CAPÍTULO 1. LA BURLA DEL TIEMPO Y LA NUEVA MODALIDAD DEL EXILIO EN EL CONO SUR

1. EL SIGLO XXI EN EL CONO SUR: ¿POST-EXILIO O CONTRA-EXILIO?

Según RAE, la palabra exilio equivale a la “expatriación, generalmente por motivos políticos o la separación de una persona de la tierra en que vive”². En líneas generales, se refiere al movimiento migratorio forzoso que emprende una determinada colectividad que comparte cierta idiosincrasia cultural/religiosa en el lugar de origen, debido a la persecución política o la precariedad económica. En la historia humana el fenómeno del exilio siempre se vincula estrechamente con un régimen totalitario con fuerte carga ideológica y carácter excluyente. Bajo la censura estricta de la máquina estatal sobre la prensa pública y las opiniones e imprentas disidentes, los intelectuales, la élite cultural, los políticos opositores se ven obligados a abandonar el propio país para refugiarse, momentánea o permanentemente, en un destino desconocido. De acuerdo con Sznajder y Roniger, el exilio es un mecanismo de exclusión institucional y una herramienta profusamente usada por los estados latinoamericanos como forma de silenciamiento. (2013: 26). La opción del exilio también se explica como el “acto voluntario de expatriación” que está fundamentado en un cambio radical de circunstancias (28). Con el motivo de garantizar el funcionamiento organizado del estado moderno, es imprescindible rastrear, inventar y excluir a los disidentes y manipular las imágenes sociales de ellos. Según Edmundo Garrido Alarcón, el mecanismo de exclusión funciona como “paradigma de una nueva conciencia histórica” que no simboliza simplemente un hecho histórico sino “en algún modo, como la matriz oculta, el somos del espacio político en que vivimos” y también conlleva una experiencia política que es la extrema expropiación del lenguaje llevada a efecto por el Estado espectacular” (2011: 10). Por lo tanto, el exilio político implica el correspondiente deterioro en el nivel lingüístico, cultural y psicológico.

La regulación eficiente de la sociedad moderna ha hecho que dicha acción siempre se lleve a cabo involuntaria y súbitamente, teniendo como consecuencia un grupo de autores y una serie de producciones literarias que narran la experiencia de la

² Véase el diccionario online de Real Academia Española, URL: <https://dle.rae.es/?w=Exilio>, Fecha de consulta: 14.11.2019

diáspora y acusan la tiranía política del gobierno autoritario, cuando éste se siente incapaz de manejar un mecanismo regulador para los modelos de participación plural e inclusiva en las esferas públicas. En la mayoría de los casos la desaparición del sujeto en la política pública no es una elección libre: los exiliados son obligados a desaparecer. El recurrente uso de la política del exilio también refleja un reto constante en la “naturaleza incompleta y excluyente de los estados de la región hispanoamericana” (Sznajder y Roniger, 2013: 16).

Tampoco es difícil rastrear los indicios que dejan los escritores exiliados sobre su experiencia de la diáspora a lo largo de la historia de la literatura universal. Considerado como uno de los poetas nómadas más destacados en la antigua Grecia, Homero compone versos épicos sobre la Guerra de Troya durante su camino al destierro. Siglos después en la Edad Media, siendo desbancado de la disputa política nacional, Dante Alighieri termina la *Divina Comedia* durante su reclusión en Florencia. Muchos filósofos franceses (Voltaire, Rousseau) tienen que escribir sus mejores libros después de ser expulsados del país por el régimen monárquico por difundir el pensamiento de la Ilustración. El panorama de la literatura occidental ha sido perpetuamente enriquecido y ampliado por el desplazamiento físico de los escritores disidentes, inmigrados y emigrados, quienes cartografían su propia trayectoria por el mundo en comparación con los autores arraigados en un lugar determinado. En 1884, George Grandes termina de publicar su monumental historia de las letras europeas del siglo XIX (*Las grandes corrientes de la literatura en el Siglo XIX*)³ cuyo primer volumen se llama precisamente la “literatura de emigrados”³.

El siglo XX está marcado por turbulentas transformaciones en los hábitos socio-políticos y literarios. Las dos guerras mundiales, la subsiguiente Guerra fría que tensiona la relación geopolítica a nivel mundial y la rápida globalización y tecnologización han hecho que el exilio y la emigración se practiquen con cada vez más frecuencia y la vinculación entre la literatura y el exilio sea más estrecha, generando un corpus de “obras de la diáspora”. En la medida en que aumenta el

³ “En el imaginario occidental, se codificó en las imágenes arquetípicas del desalojo de Adán y Eva del Jardín del Edén; Lot y su esposa petrificada, ya que no se separó de lo que dejaba atrás; Jacobo y sus hijos abandonando la tierra de Canaán hacia Egipto y, siglos más tarde, el éxodo del pueblo hebreo de la tierra ancestral; Ulises disuadido durante años para volver a Ítaca; el ostracismo tal como lo introdujo Clístenes en Atenas; o bien la familia de Jesús huyendo de Belén” (27).

número de los escritores, académicos e intelectuales que cruzan la frontera nacional por distintas razones (religiosas, políticas, económicas y académicas), poco a poco el tema del exilio, la expatriación, la diáspora, la alienación y el desarraigo se han convertido en los topos literarios que ofrecen una mirada alternativa sobre la realidad social y la psicología colectiva, siendo constantemente modificados y mitificados en el imaginario colectivo. Merece la pena hacer una diferenciación sobre los variados términos (expatriados, exiliados, refugiados y emigrados)⁴.

En la tierra latinoamericana, se ha abordado el tema del exilio y el retorno de los exiliados desde el establecimiento de los gobiernos autoritarios protagonizados por la oligarquía y el caudillismo en el Siglo XIX. A mediados del siglo XX, la generalización de las dictaduras trae como consecuencia la masiva diáspora de los intelectuales que se forman en la pandictadura latinoamericana, cuya larga duración ha nutrido una larga lista de producciones literarias concernientes a los diversos aspectos del exilio. Los teóricos literarios también han conseguido que el exilio se haya convertido en uno de los temas centrales en las ciencias sociales y en la literatura. Uno de los artículos que trata exhaustivamente el tema es “La literatura hispanoamericana y el exilio” de Claude Cymerman, publicado en *Revista Iberoamericana*. El escritor ha hecho una larga lista de los escritores exiliados por motivos políticos/ propios (Cortázar, Benedetti, Donoso) y ha catalogado las diferentes modalidades de la relación entre literatura y exilio: la literatura en torno a la vida en exilio, la literatura escrita en el exilio, la nostalgia, el desencanto, el humor, la violencia estatal, el cambio de estilo narrativo por el exilio lingüístico, y la propia literatura como manifiesto político y símbolo de mestizaje cultural, etc.

La larga tradición de exclusión en la América Latina del siglo XX no sólo ha repercutido profundamente en la composición literaria de los escritores nómadas, que utilizan su obra como el instrumento de canalización para aliviar el malestar y la angustia, sino que ha despertado el afán de los críticos por el fenómeno, que lo tratan como una fuente de interés inagotable, un *acontecimiento* transgresor, un gesto emblemático o *modus vivendi* de cierta colectividad. Por ejemplo, Edward Said

⁴ Los expatriados suelen salir por razones no estrictamente políticas mientras que los exiliados son generalmente frutos de la práctica del destierro. Los emigrantes son los que se marchan bajo su propia voluntad, no necesariamente por razones políticas, y los refugiados son personas que deben buscar asilo frente a situaciones políticas graves (guerra civil, inestabilidad social o persecución política).

invoca el exilio como “una metáfora para los intelectuales que desean la condición de la marginalidad y el viaje continuo, también como un verdadero acontecimiento histórico” (Said citado por Antara, 2016:111), marcado por su grandeza y epicidad⁵. Proliferan las discusiones en torno a los personajes exiliados y la literatura del exilio, cuyo principal enfoque se manifiesta en los siguientes puntos:

I. La transitoriedad de la identidad propia y la extraterritorialidad de los exiliados. Etimológicamente la palabra “exilio” viene de *Galut* en hebreo, que alude a la dispersión masiva de los judíos en tierra extranjera desde la toma de Jerusalén y la destrucción del Templo por Nabucodonosor II hasta el establecimiento del moderno estado de Israel, de modo que la palabra exilio no sólo cuenta con un sentido geográfico, sino religioso, filosófico y ontológico. Siglos después los críticos post-coloniales como Homi Bhabha forjan el término “hibridación” como el estado intermediario y ambiguo que se genera cuando ocurre el desplazamiento físico del sujeto, poniendo de relieve la índole subversiva y emancipatoria del sujeto al adaptarse a la cultura del país de aceptación y la transformación propia del mismo y adoptar las estrategias de los artistas exiliados, sobre todo los del tercer mundo localizados en los países culturalmente más potentes. Ellos aspiran a fundir una identidad dislocada a través del ejercicio mimético, desafiando a la cultura dominadora y relativamente homogénea⁶. En la medida en que perdura la emigración, la pérdida de la propia identidad materna deja de ser una causa preocupante. Según Rosalba Campra, el exilio “no da ninguna identidad” sino “pone a prueba la identidad que uno trae”, agudizando el pánico de que “el espejo no nos descubra ninguna cara” (1987: 159). La identificación del sujeto con la cultura de procedencia y su resistencia a la interpelación de la cultura dominadora han hecho que la necesidad de escribir como forma de catarsis personal sea más imperante.

II. Desarraigo y nostalgia profunda por la raíz. Al hablar del paradigma cronotópico de los exiliados, José Ismael Gutiérrez precisa que “el exiliado se

⁵ Según Said con respecto a la obra de Joseph Conrad, “todos los exiliados de Conrad temen, y están condenados a imaginar eternamente, el espectáculo de una muerte solitaria iluminada, por así decirlo, por unos ojos indiferentes y que no comunican nada” (2005:188).

⁶ Según él, en el lugar de la cultura, la asimilación mimética de la alteridad sobre la cultura hegemónica es “casi lo mismo, pero no exactamente” (2002: 112). El sujeto dominado distorsiona el discurso imperial al que no pertenece originalmente, desestabilizando así la lógica de funcionamiento del mismo.

incorpora a un tiempo caótico, un tiempo difuminado, un tiempo sin tiempo” (Gutiérrez, 2006: 18), denominado también por Claudio Guillén como “destiempo” fragmentado, heterogéneo e introspectivo que aliena al sujeto. Said afirma que “después de tantas disonancias en mi vida he aprendido finalmente a preferir no estar del todo en lo cierto y quedarme fuera de lugar” (2016: 377). El sujeto es arrojado a un mundo caótico en términos heideggerianos, que está lleno de significados y referentes alienadores. En un mundo que le resulta total o parcialmente extraño, el sujeto se encuentra paradójicamente asociado a su país natal: por una parte, siente la urgencia de integrarse en la nueva realidad y el nuevo código de comportamiento, por otra parte, las memorias juveniles de aquellos tiempos de lucha y rebeldía revolucionaria influyen en los distintos planos de existencia. Los distintos niveles de identificación con la otredad y del desarraigo también han causado el desacuerdo entre los propios exiliados y aúllos intelectuales o disidentes que se quedan en el país natal.

III. Marginación social y la derrota personal. Tanto Ana María Amar Sánchez como Idelber Avelar han postulado la omnipresencia de la imagen arquetípica del héroe perdido en la ficción dictatorial/post-dictatorial y la alegoría sociopolítica que conlleva ella misma. Enfrentándose al imperativo de la dura circunstancia social y la crisis del antiguo lenguaje novelístico, la escritura de la pérdida muestra la coyuntura del autor de narrar el presente y “confrontar la decadencia epocal del arte de narrar y la crisis de la transmisibilidad de la experiencia” (Avelar, 2000: 34) y “el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto” (315). Al mismo tiempo el sujeto se enfrenta a la paradoja de la escritura: consciente de la imposibilidad de llenar el vacío existencial y de la supuesta disolución de la experiencia vital, tiene como tarea obligatoria escribir sobre la derrota ontológica en una sociedad cada vez más descentralizada donde el sujeto tiene dificultades para localizarse. En la “Meditación de Exilio”, Julio Raffo sostiene que “en el exilio él será el símbolo vivo del fracaso de un proyecto y de una acción política; el partir fue asumir, en los hechos, esta derrota” (1985: 61). La condición existencial de los derrotados está marcada constantemente por la incertidumbre y la espera de algo que nunca llega: “el presente es una sala de espera casi sin límites en el espacio y en el

tiempo...es un paréntesis, un esperar, durando y sobreviviendo” (67-68). La marginación también contiene aspectos lingüísticos en la medida en que el sujeto va aprendiendo el idioma de la cultura dominadora, teniendo en cuenta que el lenguaje no es más que un símbolo de la subordinación misma que somete al sujeto al poder dominador. Ellos experimentan dificultades y alienaciones lingüísticas que se generan a lo largo del proceso de adaptación al segundo idioma. Expertos como Skinner insisten en la dimensión psicológica de las conductas verbales, reforzadas constantemente por los comportamientos, las hablas y las propiedades dinámicas y topográficas distintas de otras personas (Skinner, 1981). Por un lado, están las costumbres lingüísticas aprendidas desde la memoria, por otro lado, la omnipresencia del sistema discursivo en el país de recepción que refuerza la diglosia lingüística. Las distinciones gramaticales entre las dos lenguas y los códigos culturales detrás de ellas conducen inevitablemente al manejo defectuoso del segundo idioma por los nuevos inmigrantes. La dificultad de conocer el lenguaje del país receptor refleja su incapacidad de integrarse en la cultura dominadora.

IV. La memoria patriótica y el compromiso político. Una vez exiliado, el individuo va saboreando la amargura de la derrota y trata de reunir todas las informaciones relacionadas con la patria, espacio que resulta cada vez más lejano por la incomunicación del siglo pasado. Inconscientemente tiende a idealizar, embellecer y dar visibilidad a la memoria infantil con el motivo de elaborar un discurso en contra de un sistema opresivo y se apropia de la memoria histórica como una estrategia de enunciación. Según Todorov, “el aprecio por la memoria y la recriminación del olvido se han extendido más allá de su contexto original” (2000: 14), manifestado por ejemplo en el “fervor a ritos de conjuración con la intención de conservarlo vivo” (49) para la lección del pasado en el presente. La escritura de la patria irrecuperable que existe en la memoria infantil y adquiere un esplendor nostálgico con el paso del tiempo, contrasta con la versión oficial de la memoria y procura sobreponerse a aquel discurso del “control que las tiranías pretenden ejercer sobre ella a fin de apropiarse del contenido del relato histórico cercenándolo y manipulándolo a su antojo” (Castellarnau, 2010: 38), esfuerzo que equivale a la reserva de un lugar de autogobierno y libertad al considerar el compromiso literario como un instrumento

político. La nostalgia hacia la patria y la actitud intransigente del escritor siempre están acompañadas del fuerte compromiso político, reflejado constantemente en la voluntad de participar en la lucha política en el extranjero y la espera vana y duradera del derrumbamiento del régimen dictatorial, además de la exposición constante del sentimiento de culpa y resentimiento.

V. Exilio e insilio. No es difícil notar en la figura de los exiliados la dimensión reflexiva que queda plasmada en la escritura. La soledad y la austeridad económica en que se encuentran la mayoría de los exiliados y la hostilidad de la sociedad receptora les han incitado a conocer a fondo la precaria condición de la vida individual, pensar en la condición universal, encontrar una respuesta a las cuestiones existenciales y proponer una posible solución que siempre está pendiente de llegar. De acuerdo con Luis Roninger y Pablo Yankelevich, “la distancia, el desarraigo, la ruptura de los vínculos familiares y profesionales, plantean dilemas que indefectiblemente transformaron la manera en que los exiliados se pensaban a sí mismos” y el exilio “obligó a un reacomodo de nociones y visiones previas, abriendo las puertas al desarrollo de identidades híbridas y de nuevos compromisos políticos o sociales” (2009: 12). Dicha reflexión ontológica está denominada como el “insilio” o el exilio interior, que se extiende también a los intelectuales que se quedan en el país y recorren un largo camino de auto-redención bajo la estricta censura dictatorial. En un estado de semi-clandestinidad, se redimen a través de escribir en clave o utilizar un lenguaje elíptico y figurativo que deja mucho espacio en blanco, con el motivo de escamotear la censura. Negándose a mantenerse indiferentes frente a sus heridas, los insiliados “deben cultivar una subjetividad escrupulosa, ni indulgente ni malhumorado” (Said, 2005:192), de modo que la introspección les impulse a redefinir su conocimiento del mundo y tener una conciencia renovadora, a medida que se adentran en el terreno desconocido de su propio ego.

VI. El retorno de los exiliados y la imposibilidad del mismo. El exilio siempre significa la imposición de la partida y la imposibilidad del retorno. Tras un largo tiempo de separación y añoranza, el retorno físico nunca equivale a la reintegración psicológica de un exiliado en su país de origen. Perplejos o perturbados por las transformaciones acontecidas durante su ausencia, atormentados por la

culpabilización propia frente a la incompreensión y el reproche silencioso de los compatriotas, el retorno del exiliado (el llamado des-exilio por Benedetti) se caracteriza por ser doloroso y difícil⁷. Los retornados empiezan a cuestionarse constantemente sobre su decisión y experimentar el sentimiento de pérdida al darse cuenta de lo arduo que es el regreso. El expatriado tiene que asumir largamente el proceso de auto-culpabilización por abandonar el país y su discurso de autodefensa suele mostrar la debilidad de sí mismo, que “se trata de un discurso que adopta un tono moralmente defensivo en medio de la lucha que libran la voz oficial de la madre patria y la voz de un crítico lejano cuyos argumentos defensivos se transforman en una lección de buena conducta” (Ugarte, 1999: 28).

VII. Exilio y su relación con la creación artística. El fenómeno del exilio ha enriquecido el marco de la creación artística y ha aportado perspectivas alternativas a la estética ortodoxa y hegemónica. En *La Nave de los locos*, al abordar la psicología del exiliado, Cristina Peri Rossi ha señalado la necesidad de encontrar la armonía mediante el arte: “la manifestación de un orden posible, de un equilibrio sin sacrificios, de una armonía redentora” (1995: 35) es lo que reconforta a un exiliado de la vida, mientras que en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, el polaco Tardewski, representación literaria de Gombrowicz, formula su teoría literaria a partir de la condición del exiliado, proponiendo que el gesto peculiar de los exiliados de mirar afuera y a distancia les permite ver la realidad más allá de los hábitos y de las costumbres: “paradójicamente es al mismo tiempo la mirada del turista, pero también, en última instancia, la mirada del filósofo” (2001: 156). Según la argentina Luisa Valenzuela, el exilio ofrece una mirada doble, como si la oscuridad fuera una fuente de luz, en una época en que “la necesidad de elección resulta siempre excluyente” (2007: 274). Algunas novelas o autobiografías como *Días y noches de guerra y amor* de Eduardo Galeano están escritas en el exilio, retratando historias y experiencias

⁷ El escritor uruguayo es quién forja el neologismo “Desexilio” para nombrar el desfase entre el país real y el país imaginado, evidenciando la imposibilidad del regreso. Utiliza la noción en varias ocasiones: “Al parecer, la palabra respondía a una necesidad: de alguna manera había que designar el posible y arduo regreso de los exiliados que ya comenzaba a vislumbrarse en el Cono Sur...pero la gran diferencia (entre exilio y desexilio) consiste en que mientras la decisión del exilio nos fue impuesta, la del des exilio en cambio es de nuestra exclusiva responsabilidad” (1983:9). Por el cambio en la esfera política y cultural del país natal, la vuelta siempre resulta más dolorosa y difícil. Se pregunta si la patria vuelve a ser el lugar en que ha crecido y le amarga bastante el hecho de que todo se cambia: “a veces creo que lo ha recuperado, pero otras veces me siento también aquí un exiliado” (50), creyendo que el exilio nunca tiene un retorno definitivo.

extraordinarias en los caminos recorridos, en tanto que obras como *El jardín de al lado* del chileno José Donoso hablan de la vinculación entre la experiencia del exilio y el compromiso artístico.

No obstante, con el intempestivo proceso de globalización que contribuye a diluir las marcas distintivas entre culturas y la omnipresencia del ciberespacio homogeneizador que se va convirtiendo en el medio principal de comunicación del siglo XXI, los antiguos rasgos de la literatura del exilio se tornan obsoletos. El retorno deja de ser difícil por la vuelta de la época democrática y el avance de los medios de transporte. Se abren por lo tanto discusiones y debates sobre las nuevas características de dicho género, impulsados por los cambios paradigmáticos de la realidad sociocultural del mundo. Aquí están las posibles causas:

I. El envejecimiento de los escritores exiliados y el crecimiento de la segunda generación: han pasado casi cuatro décadas desde la dictadura en el Cono Sur y una gran cantidad de los nómadas radican definitivamente en el país de destino o se repatrian, dejando de situarse en un estado intermedio. Con el envejecimiento de la generación paterna, sus hijos y nietos empiezan a tomar el protagonismo de la vida social y política como inmigrantes de segunda generación que nunca han pisado el país de origen. Desde el punto de vista de la transgeneracionalidad del daño, son individuos que no han conocido directamente los traumas de pasado pero que han sufrido algunas de sus consecuencias por la vía generacional. La paradoja reside en el hecho de que son los menos afectados por la experiencia catastrófica de la generación anterior y aspiran a tener su propio discurso y una “categorización más ilustrativa en vez de ser llamados exiliados” (Norandi, 2015: 53-54)⁸. La extensión de la rama genealógica nos plantea la posibilidad de reflexionar sobre los posibles cambios paradigmáticos del antiguo género de la literatura del exilio. Además, integrados desde principio en la sociedad receptora, inevitablemente los hijos se identifican más con la cultura receptora hasta que algunos de ellos optan por cambiar la nacionalidad y el no-retorno definitivo al lugar de origen. A pesar de las cicatrices de represión que

⁸ Para la autora, de acuerdo con la edad y el efecto psicológico existen controversias sobre la manera en la que se define la llamada “segunda generación”. Nos parecen viables ambas categorizaciones y no pretendemos entrar en el debate aquí.

se transmiten de generación a generación, los traumas poco a poco van logrando apagarse con el transcurrir del tiempo.

II. La predominancia de la teoría postmodernista sobre las antiguas pautas cronotópicas y epistemológicas. Críticos como Jameson sostienen que el presente perpetuo y la falta de historicidad en la época contemporánea han sustituido la añoranza hacia el pasado, dado que el presente espacio globalizado es capaz de conectar los puntos anteriormente lejanos entre sí. La preocupación de algunos teóricos postcolonialistas por la dominación de la cultura hegemónica sobre la subordinada se va eliminando con el conocimiento sobre el matiz subversivo de lo ajeno y subordinado y la hibridación de ambos elementos. El sentimiento alienador ya no se deriva de la dislocación personal sino de la experiencia de estar en una sociedad que genera explosivamente informaciones triviales y fragmentadas. El tiempo psicológico se sitúa permanentemente en el presente eterno que desorienta continuamente al sujeto.

III. La creciente ola de desnacionalización y la tendencia a la apoliticidad en los gustos editoriales han desvinculado a los escritores cada vez más de las anteriores novelas comprometidas. El patriotismo y la voluntad de recuperar el terreno perdido en la literatura dictatorial están sustituidos por el espíritu universalista y “democrático” que está a favor de una actitud revisionista del pasado. La potencia del Estado-nación y la confianza social en él están cayendo en picado hoy en día, mientras que se presta cada vez menos atención a la discusión ideológica althusseriana, subproducto de la modernidad que desvela el control y la manipulación que impone el mecanismo estatal en cada hábito social⁹. Las canciones pop/Rock, las novelas *Best-seller*, los medios de comunicación, el fin del arte y el cambio de enfoque político a nivel global (los “nuevos marginados” como el grupo LGBT, los afganos y el tema ecologista, etc.) han hecho que el centro de atención no vuelva a colocarse en los exiliados, dado que en la literatura surgen otras formas de exclusión.

⁹ En *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, el estructuralista y marxista francés insiste en la fuerza interpelativa de la superestructura (el gran Sujeto). Las relaciones desiguales entre los componentes sociales se legitiman y se inculcan mediante la reproducción ideológica de “la sumisión de los trabajadores a las reglas del orden establecido” y “una reproducción de la capacidad de los agentes de explotación para manipular la ideología dominante” (Althusser, 1988: 101-102). Desde esta perspectiva, la ideología dominante lleva a cabo imposiciones que regulan las praxis sociales de sujetos, quienes a su vez vuelven a reforzarlas sin escrúpulo alguno.

La necesidad mercantil cambiante también ha renovado las temáticas de los nuevos narradores sin limitarse al hábito socio-político. En vez de los intercambios epistolares y los telegramas, los nuevos medios de comunicación se convierten en el medio principal para conectarse con el país natal y facilitan una conexión inmediata con los familiares, de modo que la necesidad del retorno físico se vuelva cada vez menos urgente.

IV. El cambio del sentimiento personal. La derrota y el reinante sentimiento de frustración dejan de ser elementos que definen exclusivamente a los narradores contemporáneos. Tras los largos períodos de adaptación y transformación personal, los caminos de vida de los antiguos exiliados empiezan a bifurcarse: algunos de ellos logran eliminar el sentimiento de pertenencia al integrarse en su segundo hogar y tener la estabilidad económica, reconciliándose con su pasado, mientras que otros caen en un escepticismo que les conduce hacia el determinismo y el nihilismo. En general se va diluyendo la fuerte conexión con la madre-patria y se ocupan de otros asuntos, aunque sin duda algunos rasgos son preservados en la subconsciencia. En cuanto a los emigrantes que pasan su infancia en el Cono Sur, tienen razones más que suficientes para el no-retorno: la patria para algunos equivale a miedo, desconfianza, represión y pobreza, contrastando con el ambiente político relativamente liberal y democrático en el país de acogida, lo que constituye uno de los motivos principales para explicar la ruptura casi definitiva.

En el presente capítulo se comprará la diferencia entre las novelas que giran en torno al exilio durante los años 70 y 80 escritas bajo la sombra de los regímenes militares del Cono Sur, y las novelas en las postrimerías del Siglo XX y el siglo XXI, época de la transición democrática de los tres países. Se toma *La burla del tiempo* del chileno Mauricio Electoral como materia principal. Al mismo tiempo se utilizan unas 30 obras de una decena de autores hispanoamericanos y mundiales, y los comentarios de los críticos dedicados al tema como bibliografía complementaria a partir de los cuales se desenvuelven los argumentos sobre el cambio paradigmático de la literatura del exilio en el Siglo XXI del Cono Sur, teniendo en cuenta siempre la multiplicidad de los casos expuestos y la diversidad que muestra cada una de las obras. Se trata también de crear términos como “post-exilio” o “contra-exilio” que encajan con la

singularidad y la dinámica del conjunto de novelas. Son obras que reflejan tanto la dinámica de la evolución del estado de la cuestión como las propias características de la novela del Siglo XXI en la era de la globalización y el desplazamiento geográfico intensivo. Con la mirada cada vez más enfocada en la subjetividad de los individuos y la singularidad de la vida de cada exiliado, se pretende mostrar también la conciliación, aunque no total, entre los exiliados que se confrontan con respecto a su versión sobre la historia.

2. LA BURLA DEL TIEMPO: ESCRIBIR EL EXILIO EN LA ÉPOCA POST-DICTATORIAL

Publicada en 2004 y galardonada con el Premio de novela Biblioteca Breve del mismo año, *La burla del Tiempo* aborda al mismo tiempo el tema de la memoria, el olvido, el exilio, el des-exilio, la represión dictatorial y el desencanto post-dictatorial. El libro arranca con el regreso de Pablo Riutort, uno de los personajes principales, a Chile para el entierro de su madre después de un largo período de ausencia. Acaba de divorciarse de su mujer y vive una vida precaria y monótona como traductor de manuales técnicos. A lo largo de su regreso al país natal rememora la historia con los antiguos amigos con los que participa en la lucha subversiva durante el periodo dictatorial. También reflexiona, con una fuerte dosis de ironía, amargura y cariño, sobre el ambiente de la lucha estudiantil en aquel período de juventud apasionada, la represión estatal sobre la libertad de expresión, la fisonomía general de la clase media chilena, la vulgaridad de la generación paterna, las misiones clandestinas al alistarse en el Partido Comunista Chileno y la rigidez dentro del partido opositor, a medida que se encuentra con un Chile en plena transición democrática. Casi 20 años después de la partida definitiva, con una distancia espacial y temporal, Riutort revisa tanto los errores y discursos frívolos y cínicos de la Resistencia, como la crueldad de la máquina estatal. Al otro lado del Atlántico, en la capital francesa está Nelson, exiliado de origen humilde y considerado como un cómplice del régimen pinochetista, quien abandona voluntariamente a salir del país en búsqueda de una mejor vida después de haber saboreado el fracaso como boxeador y sido el delator del régimen pinochetista, lo que resulta para él la única forma posible de ganarse la vida y ascender en el eslabón social en aquel entonces. Tras reconocer a

Nelson y perseguirlo exhaustivamente, Riutort logra sostener una conversación ardua, larga y conflictiva con su enemigo pasado al fin de encontrar una justificación posible y consensuada de todo lo que ha hecho el delator. Desde la conversación se emprende un camino sinuoso de reconciliación y entendimiento mutuo entre víctima y victimario, delator y delatado, cómplice y excluido, liberándose así de un maniqueísmo arraigado en el juicio moral derivado de la disputa ideológica en la sociedad post-dictatorial.

La singularidad de la novela reside en su incursión en una perspectiva alternativa, distinta a las versiones que se ofrecen en las novelas dictatoriales en el Siglo XX. Se evapora la aureola de algunos de los exiliados que han sido tradicionalmente considerados como víctimas del régimen y se revela detalladamente de lo desorganizada y lo defectuosa que es la resistencia comunista. La primera parte está dividida en tres bloques: la rememoración de Riutort sobre el pasado, su retorno a Santiago de Chile, y el encuentro parisino en que Pablo y Nelson intercambian perspectivas; en la segunda parte el enfoque narrativo va trasladándose desde Pablo a Nelson a modo de soliloquio propio del mismo, simbolizando la empatía gradual del sujeto narrador hacia el personaje; en la última parte el foco narrativo vuelve a recaer en Pablo, que vuelve desde Chile a París, ofreciéndonos el desenlace del matiz positivo que le espera. A través de una serie de rememoraciones eclipsadas, diálogos sueltos y reflexiones, Riutort logra reconciliarse con los enemigos anteriores, con el malestar en el exilio, sus padres ultraderechistas, y un pasado juvenil impregnado de pasiones y confusiones.

3. DESDE LA DESTERRITORIALIZACIÓN HASTA LA RE-NACIONALIZACIÓN, DESDE LA ENAJENACIÓN HASTA LA REPATRIALIZACIÓN

3.1. ALIENACIÓN, IDENTIDAD EN PUGNA Y DUELO PERSONAL EN LA LITERATURA DEL CONO SUR DEL SIGLO XX

La discusión sobre la identidad nacional siempre ha sido un campo primordial en las disciplinas humanísticas del siglo pasado y los exiliados se convierten en uno de los objetos principales de estudio gracias a la dislocación identitaria que van adquiriendo en su camino a la diáspora. No es difícil observar que, al comienzo de la

dictadura hispanoamericana, los exiliados siempre intentan “reconstruir sus lazos de solidaridad en términos de la identidad colectiva de origen” (Roniger 2013: 18) debido al abrupto y súbito desprendimiento de la patria en que se crían y la difícil integración (económica, cultural y lingüística) en el país de acogida. La novela del exilio, por lo tanto, ofrece la posibilidad de mostrar los otros mundos, lo que constituye “alternativas para los especuladores, vagabundos y exiliados burgueses” (Said, 2005: 120), verbalizando al mismo tiempo la experimentación de la alienación, o de la Caída en términos heideggerianos. El ser-ahí (*Dasein*) se da cuenta de su imposibilidad de abrirse hacia el mundo y se encuentra solitario, arrojado, desarraigado y desasosegado en un mundo lleno de posibilidades que no le pertenecen, dejándose arrastrar al repetir mentalmente las experiencias precarias. El propio filósofo alemán opina:

El ser-ahí es su fundamento existiendo, es decir, de tal manera que él se comprende desde posibilidades y, comprendiéndose de esta manera él es el ente arrojado. Ahora bien, esto implica que, pudiendo ser, el ser ahí está cada vez en una u otra posibilidad...ha renunciado a ella (posibilidad) en el proyecto existencial. El proyecto no sólo está determinado por la nihilidad (*Nichtigkeit*) del ser-fundamento en tanto que aquel siempre está arrojado, sino que, incluso como proyecto, es esencialmente negativo (Heidegger citado por Lozano, 2004:203).

En *La insoportable levedad de ser* de Milan Kundera, la levedad es la palabra con que define el autor checo la experiencia desasosegante del exilio. Después de la Primavera de Praga, Sabina opta por una vida de constante desplazamiento sin ataduras geográficas ni compromisos éticos, pasando por diversos lugares y amantes, dudando del sentido de la existencia misma. En la tierra norteamericana que le resulta extraña, piensa:

Tiene miedo de ser encerrada en un féretro y sepultada en tierra americana. Por eso escribió un testamento en el que estableció que su cuero debía ser quemado y las cenizas esparcidas...Ella quiere morir bajo el signo de la levedad. Será más leve que el aire. Según Parménides ésta es una transformación de lo negativo en lo positivo. (Kundera, 2008:121).

La experimentación de la liviandad y la monstruosa insignificancia también coinciden con la experiencia de la exiliada en *El club de la buena estrella* de Amy Tan, autora estadounidense de origen chino. La madre de Jing-Mei Woo, una de las

protagonistas de la obra, cruza el océano para huir de la devastadora guerra civil china y trae consigo un bello cisne desde China como regalo. Sin embargo, los funcionarios de inmigración se lo han quitado, y sólo logra conservar una pluma de éste para regalar a su hija que “habla sólo inglés y traga más Coca-cola que penas” (Tan, 2008: 17). Le advierte que “ahora tal vez (la pluma) no sirve para nada, pero viene de lejos y trae consigo todas mis buenas intenciones” (17-18). En la famosa película *Nostalgia* de Andréi Tarkovski, hay un plano en que el protagonista reflexiona sobre una pluma en la tierra foránea, lo que constituye también un símbolo de la no-pertenencia (Véase el Anexo I). La levedad de la pluma simboliza el estado flotante de la primera generación de exiliados que no se han instalado definitivamente en el país de recepción. Aspiran a conservar la identidad natal y el único recuerdo del pasado que sobrevive pese a la fuerza demoledora del olvido. Existen varias razones para explicar el sentimiento de alienación en las tierras extranjeras y la imaginación a veces embellecida de la patria:

I. La solidaridad socio-cultural de cada región demográfica y su influencia en los inmigrados. Ha sido siempre una cuestión preocupante para los exiliados y emigrados mantener la propia identidad del país natal como estrategia de no subyugarse a la cultura dominadora, sobre todo para los exiliados cuyo país natal no tiene una seña de identidad legible. En *Andamios* de Mario Benedetti, después de vivir más de 10 años en España, Javier empieza a reflexionar sobre la identidad uruguaya, que no sólo está dominada por la cultura europea sino que es incapaz de distinguirse en el propio continente americano, cuestiona:

¿Por qué este país, tan mensurable y alfabetizado, tan preciso en sus límites, los geográficos y los costumbristas, tan metido en su forma de corazón, no iba a tener también su identidad? ... No, Estado tapón no es una identidad, sino un sarcasmo, una invitación a que nos pregunten ... No aprendemos de la lección de Obdulio Varela, que sin antes, en medio de la euforia, ni ahora, instalado con orgullo y decoro en su pobreza, ha transigido en mente al país y mucho menos en mentirse a sí mismo (1997: 166).

Todos los elementos económicos, históricos y socio-culturales ayudan a la configuración de la marca identitaria. En este aspecto, con una historia nacional de menos de dos siglos y una tradición cultural y literaria eclipsada por el mundo europeo, el mundo latinoamericano y sus intelectuales exiliados en el llamado el

"Primer Mundo" siempre se empeñan en construir una identidad diferenciadora, sintiendo el complejo de inferioridad ante la potencia cultural europea o la economía estadounidense. De acuerdo con el norteamericano Stuart Hall, cada identidad específica se vincula con las "estrategias enunciativas específicas", que están fundadas en la "marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida" (2003:18)¹⁰. Se generan malestares al experimentarse frustraciones en la lucha identitaria.

Por lo tanto, los exiliados repudian la visión oficial, grandilocuente y occidental construida por el gobierno dictatorial mediante los discursos propagandísticos, una de cuyas representaciones es "Chile en miniatura" de la novela *La desesperanza* de José Donoso. Constituye uno de los proyectos culturales idealizados por el gobierno pinochetista y proyecta una imagen distorsionada y lisonjera de un Chile próspero y pacífico. Mañungo Vera, el retornado cantante exiliado que ha cosechado fama en París, cuestiona ante el estupor del gran público hacia aquella simbolización de la chilenidad inventada: "esta visión paradisíaca estaba recorrida por caminos transitados por un público maravillado de reconocer su retrato en este pequeño espejo mágico que les permitía preguntarse con emoción: ¿somos realmente así?" (Donoso, 1986: 325). Por lo tanto, Chiloé, su pueblo natal, constituye para el cantante una fuerza extraña, espiritual que "abre el camino del bien o del mal" y "emerge en la vida de los personajes" (383). Evoca constantemente las tradiciones, mitologías y leyendas nativas de Chiloé como respuesta a la falsa chilenidad inventada por la autoridad y una versión alternativa a la visión eurocéntrica y racional que se esfuerza por borrar todo lo mitológico e inexplicable de lo chileno¹¹. La constante interpelación de la isla natal en la que muere su madre, símbolo de lo telúrico y mítico de la vida chilena al borde de la extinción, para él ha sido la razón

¹⁰ Muchos estructuralistas y escritores exiliados consideran la identidad como una sustancia fija, invariable y construida por el discurso, sin tener en cuenta la iniciativa del individuo de modificarlas. Por ejemplo, según Hall, las identidades son "el resultado de una articulación o un encadenamiento exitoso del sujeto en el flujo de discurso" (20). Sin embargo, no toma suficiente conciencia sobre la facultad que tienen los exiliados de diluir la supra-estructura.

¹¹ Según Nick Morgan, la mención de Donoso a las costumbres chilotes (los aspectos faciales de la población, el Caleuche mítico, el niño imbunche con los orificios de los cuerpos cosidos en el folclore chileno, las ininterrumpidas mareas y lluvias que ahogan las cosechas) aparecen como proyecto personal e identificación y como estado esencial, es decir, lo presenta como una estrategia narrativa, que representa la creatividad individual y colectiva (Morgan: 2002).

principal para quedarse en Chile y defender sus ideales, que según Said, corresponden a “la necesidad de reconstruir una identidad partiendo de discontinuidades del exilio” (2005:116).

II. La auto-culpabilización y el peso del pasado que provocan el sentimiento de arrepentimiento en la medida en que uno se aleja de la patria. En *La travesía* de Luisa Valenzuela, la narradora emprende un recorrido por todo el mundo escapándose del momento más represivo de la historia del país, guardando en vano la correspondencia de su antiguo amante sin enterarse de que éste ha sido asesinado por la Junta Militar. Aquellas cartas, como residuo de su vaga memoria sobre aquel periodo, la seducen y le producen rechazo al mismo tiempo: abrirlas significa un acceso inevitable al dolor y la responsabilidad que le caería, mientras que ignorarlas equivale a la imposibilidad de una revisión detallada de lo que ha pasado en la Argentina dictatorial y la renuncia a la responsabilidad de la intelectual hacia las causas revolucionarias del país. Se trata de un sentimiento de aceptación/rechazo: “por primera vez sintió sensación de exilio. Ya no podía volver. Y no sólo a causa del insalubre F, No. Todo Buenos Aires se había vuelto ominoso” (Valenzuela, 2007: 121). El exilio en sí se vuelve un tema tabú y resulta un gran peso encima a causa de la culpa generada por haber escapado de la dictadura mientras se deja atrás a los compañeros en peligro, haciéndola vivir en el constante temor a que los compatriotas que se quedan se sientan resentidos. Prefiere sepultar la memoria en vez de contarla públicamente, convirtiéndola en un secreto en que se funda la memoria colectiva de toda una generación de exiliados. Sin embargo, la responsabilidad hacia la patria impide que corte tajantemente la conexión con ella, haciendo que la memoria y el remordimiento floten de vez en cuando a la superficie. Cuando intenta dar una charla sobre su patria bajo miradas de la audiencia norteamericana y los miembros de una sociedad desconocida, Pnin, el exiliado ruso en tierra americana en la novela homónima de Nabokov, tiene la visión de “una ya fallecida novia suya” y “muchos viejos amigos asesinados, olvidados, no vengados, incorruptos e inmortales, que estaban disparados por la débilmente iluminada sala” (1994: 26). Desde el punto de vista psicoanalítico, cuanto más ganas tiene de lidiar con el pasado, éste se vuelve cada vez más traumático y legible.

III. El efecto de dislocación y la alienación generadas en la modernidad caótica. Los códigos socio-culturales distintos, la hostilidad de los extranjeros hacia los expatriados, la falta de contacto con la propia tradición y la pérdida de lectores han provocado la alineación personal a nivel físico y psicológico. Adorno afirma en su libro *Mínima Moralia* que los exiliados se esfuerzan por lidiar con la regla mercantil que existe en el país receptor: “entre la reproducción de su propia vida bajo el monopolio de la cultura de masas y el trabajo responsable existe una falta persistente... El aislamiento se agrava tanto más cuantos más grupos sólidos y políticamente controlados se forman...la participación en el producto social que les toca a los extranjeros tiende a ser insuficiente” (1987:30). La teoría psicoanalítica lacaniana también señala la inevitabilidad de la alienación, vinculando el proceso identificativo del sujeto con el mundo simbólico en que se sitúa, aboliendo las antiguas epistemologías metafísicas y poniendo de relieve el carácter intersubjetivo de la alineación¹². El traspaso de un círculo semiótico hasta el otro trae inevitablemente experiencias de alienación.

En la novela de Nabokov, Pnin es víctima de las bromas por parte de la propia comunidad de exiliados y siempre tiene una “sensación ultraterrena”. Frecuentemente se siente poroso y vulnerable, experiencia que le acerca al sentimiento de la desolación y le lleva a la conclusión de que “el ser humano existe sólo en la medida en que está separado de lo que lo rodea” (1994: 19). La alucinación personal también constituye una estrategia pasiva contra la hegemonía de la macrohistoria que éste no puede modificar ni evitar. Además de la dimensión socio-económica, la sensación de alienación también se genera en el plano psicológico. *Qué solo se quedan los muertos* de Mempo Giardinelli, autor que ha salido de Argentina para exiliarse en México, cuenta la inevitabilidad de la alienación a través de su alter ego novelístico el también argentino exiliado a México y periodista, José Giustozzo, quien recibe una llamada desde Zacatecas para acudir en auxilio de su ex-amante y compatriota en el exilio Carmen Rubiolo. Para él Zacatecas parece Comala y cuando se monologa en voz baja,

¹² La teoría de lo real, lo simbólico y lo imaginario de Lacan es la mezcla de teorías lingüísticas, semiológicas y psicoanalíticas. Para él la realidad que percibimos depende de la superestructura, o el gran Otro que es el mundo simbólico, que elabora su regla de juego y designa nombres a cada significant, y nuestra propia lógica de habla está condicionada por un sistema alusivo manifestado como una cadena de significantes.

dice: “no tardé en darme cuenta de que mi propio silbo decía, al son de imaginarios mariachis, si me han de matar mañana/que me maten de una vez. Eso me impactó porque quería decir que yo era ya, en cierto modo, capaz de sentirme *trágicamente mexicano*” (Giardinelli, 1986:85, cursiva mía). El ardoroso culto a la muerte en México le ha impactado inconscientemente y agudiza aquel sentimiento de estar siempre fuera de lugar.

En palabras de Julio Ismael Gutiérrez: “el exiliado se incorpora a un tiempo caótico, un tiempo difuminado, un tiempo sin tiempo, trasunto de la expatriación a la que han sido abocados y al súbito implante de unos paradigmas espacios-temporales que le son extraños” (2006:18)¹³. La descripción más radical de la experiencia de la alienación se encuentra en *El transatlántico*, la novela semi-autobiográfica del polaco Witold Gombrowicz, que es súbitamente trasladado a Argentina sin contar con la posibilidad de volver a Polonia durante 6 años, sumido en un estado miserable¹⁴. En la obra, el narrador experimenta constantemente un sentimiento rarísimo que “parecía que no era Miedo, sino el Vacío lo que me asustaba” y “cada vez se hacía más grande nuestra Nada, nuestro Vacío” (Gombrowicz, 1986: 108). Las palabras como “burdel”, “desierto”, “vacío”, “nada” aparecen con frecuencia inaudita para retratar el contorno caótico en el que un perro se acopla con “una gata, o con una Loba, una Oca, una Gallina y hasta tal vez con una Rata” (114). Hace todo lo posible para vencer la incertidumbre: escupir a las personas que le observan fríamente, huir locamente o delirar. Ignacy, el hijo rubio del exiliado polaco es perseguido y seducido por un argentino viejo y adinerado hasta que enloquece, alegorizando la fuerza interpeladora del ambiente sobre el desvalido sujeto. Para la narradora de *La Travesía*, Nueva York es una ciudad de constante transformación y “ya cree haberse compenetrado de una zona, la zona se convierte en otra” (Valenzuela, 2007:173). Situarse en la capital

¹³ Amplificando la tesis sobre los exiliados uruguayos en España, Mariana Norandi infiere que el malestar que sienten los emigrantes se debe principalmente a motivos ideológicos y ambientales: los exiliados latinoamericanos cuentan en gran medida con estudios universitarios, ideas de la izquierda revolucionaria y no tienen costumbres religiosas, condición que contrasta con el modelo socio-cultural europeo. Además, los años 70 y 80 no coinciden con la época de mayor confluencia migratoria en el continente europeo, por lo que la comunidad no está acostumbrada a tratar con personas de países no europeos y sobre todo con las del tercer mundo (2016:58).

¹⁴ La experiencia de la marginación no sólo aparece en su exilio en Argentina sino en toda su vida. En su famoso *Diario*, Gombrowicz confiesa que, aunque el mundo alrededor empieza poco a poco a respetarlo, no hay sitio para él: “estoy desprovisto de casa como si no habitara en la tierra sino en los espacios interplanetarios, como un globo” (2008: 11-12).

cosmopolita induce al nihilismo. Desprovista de la tierra firme donde apoyarse, la narradora asevera que la única tierra sólida se llama “afecto” y no es ella la que elige Nueva York sino que “la ubicación la eligió a ella” (144-145)¹⁵. En *Ciudad sin ángel* de Abdoum, para Bruno, el exiliado en París, dicha ciudad “desvergonzada revuelva bacarrida bajo la obscena oferta del comercio generalizado” (Abdoum: 7). Son distantes a las prácticas cotidianas que en el país de acogida son aceptadas sin cuestionamiento, generando así el sentimiento de vacío que describe Gombrowicz. Susan Sontag, en el prólogo dedicado a argentino Cozarinsky, también habla de la experiencia de los desterrados en la modernidad caótica, y de la metáfora de la tarjeta postal como “la forma literatura propia del consumidor de experiencias rápidas”, alejados de los relatos coherentes (1985:8). En un cuento del mismo libro, un exiliado argentino se convierte en ladrón. Al robar en un supermercado parisino se pone a llorar con vehemencia, tal vez “sabiendo que no iba a obtener de París mucho más que las rodajas de jamón de Westfalia que rodeaban su cintura” (112). En el caso de *Purgatorio* del argentino Tomás Eloy Martínez, el purgatorio no sólo se manifiesta en la espera perpetua e inútil de la reaparición de los desaparecidos, sino en aquel suburbio tranquilo pero desolador en el que vive la exiliada donde nada nuevo sucederá y todo se reduce a una dimensión temporal eterna y estática, cuya máxima esencia no es nada más que la cotidianidad monstruosa en la que no existe posibilidad ninguna de redención: “lugares vacíos de sentido en los que no puede germinar ni el más insignificante de los hechos” (2009: 133).

Pregunta Edward Said: “¿Qué se siente al haber nacido en un lugar, al quedarse y vivir allí, al saber que uno es de allí más o menos para siempre?” (2005:119). La extrañeza también es lingüística: la mayoría de los exiliados nunca consiguen eliminar la diferencia fonética y sintáctica, efecto de una diglosia que se manifiesta en el personaje de Pnin: “si su ruso era música, su inglés era un crimen” (Nabokov, 1994: 63). Según Benedetti:

¹⁵ La ciudad para los exiliados en *La nave de los locos* es un *Gran-ombligo* (Peri Rossi, 1995: 121), con “grandes carteles en los cines, luces verdes y rojas de mercurio” y la gente pasaba velozmente y “miraba con curiosidad el letrero que decía <me siento muy sola, por favor, hable usted con migo>” (70), y los temas trascendentales son banalizados en la cotidianidad: en la metrópoli postmoderna se habla de “la soledad, la vida, la muerte, el precio de aceite y de la gasolina, los colegios de enseñanza primaria y las enfermedades de los niños”(45).

cuando ya te has metido a codazos en la selva semántica, igual te siguen angustiando, en el recodo más cursi de la almita, el goce y el dolor de lo que dejaste, incluidos el dulce de leche, el fainá, la humareda de los cafés y hasta la calima de la Vía Láctea, tan puntillosa en nuestro firmamento y, por obvias razones cosmogónicas o cosmográficas, tan ausente en el cielo europeo (1997: 21).

IV: Nostalgia y pérdida de tradición. Para los exiliados el recuerdo sobre el país natal se detiene súbitamente en el momento en que salen del país y su realidad subjetiva se caracteriza por ser discontinua: los sujetos no están dispuestos a vencer el malestar que trae su llegada abrupta al mundo desconocido. Como consecuencia, se genera una nostalgia profunda hacia la patria y una resistencia a su identidad híbrida, mezclada y confusa, dando forma a la angustia existencial, mientras que la nueva realidad superpuesta a la antigua logra hacerles perder una parte de la tradición, fenómeno que se manifiesta mejor en sus hijos. La segunda mitad de *La revolución en Bicicleta* de Mempo Giardinelli está compuesta de un sueño del ex-revolucionario paraguayo Bartolomé Gaité, un héroe paródico preocupado por el futuro del país y obsesionado por retomar la causa revolucionaria y triunfar sobre la dictadura, para aliviar el sentimiento de fracaso e impotencia en su espera diaria y perpetua de una nueva revolución. Es un gesto perpetuo y vano como el del personaje de *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, cuya consecuencia más directa es el sentimiento de intransigencia, tozudez, exageración e insistencia que profundizan con el tiempo. La nostalgia también es una de las razones principales del retorno de Javier, el personaje principal en *Andamios*. La apelación a las situaciones oníricas como manifiesto de un deseo del retorno reprimido también se halla en los cuentos parisinos de *Vudú Urbano* de Edgardo Cozarinsky. Frente a un billete de avión para el trayecto París-Buenos Aires que nunca se ha utilizado, el narrador empieza a soñar con su retorno, pasearse por la antigua Facultad de Filosofía y Letras y conversar con los antiguos compañeros de lucha hasta que se da cuenta de la ridiculez del gesto.

Sin embargo, por la culpabilidad que sobrellevan los exiliados, la emoción nostálgica también se mezcla paradójicamente con el rechazo personal al mirar el pasado: “se siente de ánimo nostálgico. No le ocurre a menudo. De tanto ir de acá para allá aprendió a no extrañar. Ella misma asombra...y quizá ahí radique el meollo del dolor. No quiere ni mirarlo” (Valenzuela, 2007:173). Más adelante, obras como *No*

pasó Nada de Skármeta, que pertenece a los pocos textos que abordan la vida de un hijo del exiliado en plena dictadura, resaltan la diferencia tajante padre-hijo: mientras que el padre de Lucho, después exiliarse en Alemania por el golpe de estado chileno, organiza mítines políticos para apoyar el gobierno allendista derrocado, el hijo se esfuerza por integrarse en la sociedad alemana, y decide rehacer su vida y replantear su relación con el mundo en que habita¹⁶, tomando una conciencia más ecléctica en relación con el tema de la identidad y política. La integración de los hijos en la sociedad de recepción a veces es tomada en cuenta como una de las razones de la brecha generacional: un profesor ruso exiliado en *Pnin* ha confesado que sus hijos responden “ásperamente ante un tímido consejo o a una broma rusa bien intencionada” y prefieren “cualquier tipo de comida enlatada a los maravillosos platos rusos que se servían en las comidas largas y prolongadas en su florido porche” (Nabokov, 1994:114). Mientras que los padres todavía mantienen una idea política más pacifista y nacionalista, sus hijos siempre son figuras más radicales gracias a la falta del arraigo.

En el *Desierto* del chileno Carlos Franz, la hija de Laura no logra comprender la decisión de su madre de exiliarse voluntariamente durante el régimen militar y le cuestiona constantemente dónde está ella en aquella época en que pasan todos los horrores, ya que la justifica resulta “imprescindible” y “urgente” para la generación de los hijos de dictadura. Pato, hijo de Julio en *El jardín de al lado*, prefiere ser llamado con el pseudónimo de Patrick en vez del nombre designado por los padres, revela abiertamente su sexualidad ante su madre, y tras el desacuerdo familiar se marcha a Marruecos a vivir aventuras. Para González de Garay, los hijos de exiliados son una generación con señas de identidad que “se multiplican y se buscan de forma radical” (2013:51).

Merece la atención que el grado de nostalgia y pertenencia a la patria disminuye en la medida en que se van instalando en el país de recepción. En el caso de un exilio no político, tema que empieza a ser tratado con más frecuencia en el Siglo XXI, dicho fenómeno se vuelve más explícito. En *Missing* del chileno Alberto

¹⁶ Aparece siempre elípticamente la narración del pasado, impregnada de tono juvenil. Al recordar la época allendista: “Allá en Chile había muchos niños que se morían de hambre y cuando vino Allende ordenó que a todos los niños de Chile se les diera medio litro de leche por día y eso fue muy bueno porque dejaron de morir. Aquí los niños no saben lo que es un país pobre” (Skármeta, 2005: 11).

Fuguet, el ex joven comunista Carlos Fuguet, veterano de la guerra de Vietnam como ciudadano estadounidense, desaparece en los Estados Unidos y opta por cortar tajantemente la conexión con su familia chilena, no por razones claramente políticas sino por el desacuerdo producido con los familiares ligados al ambiente dictatorial. Rodeado de los símbolos gringos, le gustaría casarse con una chica con el pelo tan largo como Cher y despertarse sintiéndose un “americano puro y duro” (Fuguet, 2016: 248). El sentimiento nostálgico no vuelve a ser el mismo. En el *Futuro de la nostalgia*, la norteamericana Svetlana Boym ha dividido dos tipos de nostalgias: una restaurativa, que se dedica a recuperar un lugar eternamente perdido e irreproducible, y otra reflexiva de la que se deriva el pensamiento más profundo, transformado luego en *algia* (deseo), nostalgia al mismo tiempo retrospectiva y prospectiva que apunta hacia el futuro¹⁷. Pese a su permanencia en la memoria colectiva, gradualmente la nostalgia disminuye su fuerza destructiva y pasa a ser restauradora, mientras que el sentimiento nacionalista del primer grupo de los exiliados, al volverse más reflexivo y tolerante, proyecta también su visión hacia el porvenir en vez de sumirse en el pasado.

V. La diáspora que provoca el sentimiento de desfamiliarización/inferioridad. Como menciona el primer capítulo, el prototipo anti-heroico en el Cono Sur es la clave para desentrañar la figura de los exiliados, que opta por una vida errante y fuera de lugar, forjando una estética peculiar. El ejemplo más eminente son los errantes y los desterrados en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño y los poetas sin poemas que recorren todo el mundo en *Los detectives salvajes* como Arturo Belano, líder del realismo visceral y exiliado tras el Golpe de Estado chileno. Son obras que ponen de manifiesto el desencanto y la disconformidad de toda una generación latinoamericana. La trágica renuncia de toda estabilidad y los desenlaces absurdos de los exiliados (Juan Stein, Diego Soto, Lorenzo) en *Estrella distante* y la perpetua pobreza que marca el viaje de Arturo Belano hasta su desaparición definitiva en Luanda han sido versiones simbólicas en contra de un discurso estado-nacional y neoliberal que proclama asiduamente la prosperidad, la estabilidad y una felicidad falsa y superficial.

¹⁷ El primer tipo de nostalgia tiene que ver con el sentimiento nacionalista y fundamentalista que se enuncia a favor de la patria perdida basándose en el principio de exclusión y el discurso hueco de una raíz común. La nostalgia reflexiva ofrece tanto retos como oportunidades para conocer el mecanismo de la sociedad, consciente al mismo tiempo de la irrecuperabilidad del pasado. La restauradora puede ser pernicioso para una sociedad al que habían sucedido hechos trágicos mientras que la otra insiste en el gesto compulsivo de *recordar el hecho* por encima del pasado mismo (Boym, 2001).

El carácter perenne del exilio también aparece en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi, cuando la nave en que se instalan los miles de desarraigados navega a la deriva y nunca llega a su fin, y el exilio se convierte más en un gesto obligatorio y un *modus vivendi*: “Iba a subir, pero desistí. Pensé que si subía, no iba a querer irme nunca más de allí” (1995: 32). A veces la extranjería no está determinada necesariamente por el desplazamiento geográfico, sino que se presenta más bien como una condición psicológica: “el hombre sedentario, el campesino o el hombre de ciudad que viaja sólo ocasionalmente, ignora que la extranjería es una condición precaria, transitiva” y tienden a creer que algunos son extranjeros y otros no: “se nace extranjero, no que se llega a serlo” (28)¹⁸.

En *El inútil de la familia* del chileno Jorge Edwards, tras ser excluido de la sociedad chilena por sus ideas anti-aristocráticas, Joaquín Edwards Bello, al que nunca le gustan “las apuestas mediocres, las cautelas, las medias tintas” (2004: 17), empieza a aventurarse en todos los rincones periféricos y “excitado hasta la locura, hasta la muerte, por las jóvenes tenderas, las verduleras chillonas, las vendedoras de boletos de lotería” (175), actitud que para Adorno construye una forma de suspensión e independencia porque “lleva la vida privada al límite de lo que permitan el orden social y las propias necesidades, pero no sobrecargarla como si aún fuese algo socialmente sustancial e individualmente adecuado” (Adorno, 1987: 36).

La no pertenencia física también ha causado la soledad emocional. Dice Cozarinsky en París: “sabes que nadie te espera en las terrazas locuaces de los cafés, que reconocerás caras que preferirías no saludar, que por orgullo no marcarás desde una cabina el número de teléfono que sabes de memoria” (1985:116). En la novela autobiográfica del sudafricano J.M. Coetzee, escritor exiliado en Inglaterra, la rememoración de su diáspora crista en los episodios fracasados: es un joven apático que escapa del propio país natal lleno de conflictos y “no encuentra en su corazón nada reconocible como angustia” (2010: 55), lleva a cabo una vida monótona como programador a pesar de aspirar a una vida de escritor de renombre; anhela un amor verdadero pero su escasa vida sexual le decepciona; sueña con una bohemia aunque

¹⁸ La historia de la “Nave de los Locos” se remonta a la Europa de la Edad Media, cuando las autoridades cazan a los esquizofrénicos y los dejan en una nave sin timón para liberarles de ellos, dejándolos a la deriva en alta mar.

lleva una vida de encierro y monotonía, sufriendo al mismo tiempo el racismo de la sociedad inglesa. En *Missing* de Alberto Fuguet, Carlos Fuguet, el tío del autor chileno, descubre que en la tierra estadounidense, tiene que conformarse con ser un ciudadano de segunda categoría y no puede tener lo que tienen otros. El exilio se convierte básicamente en una obligación de desmitificación y confesión personal. Desmintiendo la idea de la felicidad en la filosofía, Schopenhauer señala el carácter inherente del sufrimiento a la conciencia:

No se puede liberar del dolor esencial a la vida... Los incesantes esfuerzos por desterrar el sufrimiento solo consiguen que cambie de forma. Esta forma es originalmente carencia, necesidad, inquietud por la conservación de la vida... por último, cuando no puede adoptar ninguna otra forma se presenta en la triste y lúgubre vestimenta del fastidio y el aburrimiento, contra el que se hacen ensayo de todas las clases... pues toda vida humanada es lanzada de acá para allá entre el dolor y el aburrimiento (Schopenhauer citado por Cabos, 2015 :149).

Walter Benjamin, en su análisis sobre el *Trauerspiel* alemán también pone de manifiesto su profunda alegoría social: los protagonistas, frente a un mundo lleno de ruinas y caos, quedan reducidos a un estado desencantado que “puede llegar a convertir la distancia entre el yo y el mundo circundante en un extrañamiento con respecto al propio cuerpo” (Benjamin: 133). Durante la diáspora los exiliados se dan cuenta de la infinitud del tiempo, el límite de lo humano y un destino fatal al que se están lanzando. Frente al falso optimismo reinante, tienden a sumirse en sufrimientos indecibles. El dolor que sobrellevan les ayuda a configurar una identidad propia además de invitarlos a reflexionar sobre su propia condición vital. En *La desesperanza*, es precisamente el pesimismo y el estupor que siente Mañungo Vera por el presente del país y la discrepancia generada entre él y su compatriota el elemento decisivo para quedarse definitivamente en Chile a luchar contra la dictadura.

VI. Tendencia biológica del ser humano a regresar al pasado. Gustave Flaubert ilustra el exilio como “cualquier cambio de residencia, voluntario o no, que provoca un sentimiento o sensación de desplazamiento” (Flaubert citado por Sznajder y Roniger, 2013: 29). Dice Peri Rossi en *La nave de los locos*, que a veces “despierta sorprendido, con una anhelante necesidad de volver a ver un objeto que recuperó en sueños, y que abandonó hace algunos años en una pieza de hotel” y “sabe que esa

angustia es muy intensa como si de recuperarlo dependiera alguna clase de certeza, de fidelidad o de asistencia” (1995:27). En la novela *Solitario de amor* de la misma autora, el protagonista prefiere a las mujeres ancianas (con experiencia y memorias del pasado) que a las jóvenes en la modernidad, porque las anteriores nacen “antes de la contaminación” y simbolizan “los choques en alta mar de grandes petroleros antes del plástico, la ortopedia, la gasolina y los yates” (Peri Rossi, 1988: 89). En el *Jardín de al lado* del chileno José Donoso, el resentido y amargado Julio Méndez, escritor disidente y ex-revolucionario, aspira a escribir una novela de tono realista en base a su experiencia en el calabozo chileno, intento que siempre resulta fallido. Busca consuelo en un jardín misterioso colindante con su piso, que representa la vida despreocupada, amena y apolítica parecida a la de su infancia, símbolo del idilio que ha compartido con su madre y su abuela muerta. El constante recuerdo del jardín de infancia sirve para sobrevivir a la situación precaria de un exilio lleno de conflictos y amarguras, nostalgia restaurativa que funciona solamente para negar el presente¹⁹. En *Pnin* de Nabokov, las monografías históricas en la biblioteca de la universidad norteamericana también hacen a Pnin, con los ojos húmedos, recordar “su infancia cuando palpaba ociosamente en la cubierta de un libro la patilla algo excoriada de Pushkin o la tiznada nariz de Zhukovski” (1994:73). En términos psicoanalíticos, las personas traumatizadas tienden a volver compulsivamente a la raíz para reparar el daño, y los psicoanalistas como Otto Rank o Freud señalan el pulso nato del ser humano de retornar al útero como muestra de la pulsión edíptica, un impulso que se opone al crecimiento humano²⁰. Para los exiliados obligados a salir del país, la patria es aquel lugar materno que representa la génesis, la intimidad y la protección incondicional, como explica Jorge Edwards sobre su tío, un exiliado de la vida: “No obstante, nunca habías salido del horroroso Chile” (2004: 207) y la aceptación de la

¹⁹ La amiga de Julio opina que su dolencia es la creencia de que “el mundo va a estar arreglado cuando podrás llamar a tus perros desde un banco bajo el árbol de toda la vida. Eso ya no existe, viejo, se acabó, acéptalo” (Donoso, 1981: 206).

²⁰ Véase también la tesis de Otto Rank, quien postula que la salida del vientre materno ha sido la primera separación que experimenta el ser humano y es lo que se llama “el trauma del nacimiento” (1991:14), que trae como consecuencia la tendencia obsesiva por el vientre materno o cualquier elemento que es metafóricamente similar: “el enfermo reproduce, por así biológicamente, el periodo de su vida intrauterina, en tanto que al final del análisis, que está señalado por su separación del objeto sustituido, reproduce el acto del nacimiento en casi todos sus detalles” (21). La angustia que se generará a la hora del retorno es “la base de todas las variedades de angustia” (30).

infancia formada en la patria, de la memoria lúdica en todas sus formas es el “secreto esencial para poder seguir viviendo” (274).

Aquel retorno a la madre simbólica está condenado a ser un intento fútil y impedido trayendo como consecuencia la quiebra psicológica y la necesidad de desplegar las fuerzas volitivas para superar el desencanto de la separación. En *El solitario de amor*, la autora uruguaya pone en evidencia el carácter compulsivo de la nostalgia y la imposibilidad del retorno completo, a través de la narración de una relación edípica de un supuesto exiliado con su amante Aida, y su ruptura final con ella, sin la necesidad de mencionar explícitamente la palabra “exilio” ni la vinculación entre el sujeto desterrado y la patria materna. Al comienzo del libro el narrador (el exiliado) está completamente sujeto a la interpelación de la patria: carece de libertad y está sumido en un “estado anhelante, siempre insatisfecho que es el amor” (Peri Rossi, 1988: 47). Su “unión con Aída equivalente a la que ésta ha tenido con su hijo en su útero” y ella “amándome me confería el cuerpo” (Ibíd). Desea perpetuamente una unión con su amante para completarse y encontrar la unidad de la vida, deseo que nunca se ve realizado completamente causando el estado dependiente del sujeto: “el amor me traslada, me transporta, me separa de las cosas (9); “y cuando estoy lejos de Aída mi tiempo es el de la espera...entonces tampoco tengo pasado, sólo tengo futuro: el de mi reencuentro con ella” (57).

Desde que Lacan señalase la dimensión simbólica y el carácter intersubjetivo del deseo, el amor se torna ilusorio y se convierte en el *objeto a* lacaniano, que está esperando y hacia el que nos acercamos sin conseguir nunca llegar. El amor siempre tiene carácter ficcional y surge de la imaginación subjetiva que no siempre se corresponde a los rasgos reales de la amada²¹. En este sentido, en la búsqueda de la plenitud amorosa, el desencuentro que sufre el amante (exiliado) frente a la amada (patria) es real y predestinado, teniendo como consecuencia la ruptura y el desencanto subsiguiente. El sujeto está expulsado de su mundo interior y arrojado a un mundo simbólico y fálico donde el deseo de uno no es innato sino producto de un complejo

²¹ El amor del narrador por Aída surge de lo real (lacaniano) pero se apoya inevitablemente en el mundo simbólico y se visualiza mediante lo imaginario: “veo a cuatro mujeres al mismo tiempo: Aída es la blanca diosa, altiva e intrigante, que nació de la frente de Zeus; Aída es la enigmática Turandot que desprecia a sus amantes...Aída es una mujer antigua y moderna, charlatana y silenciosa, rodeada de objetos como los niños con sus juegos (59). Aquí la patria es el sinónimo del lugar perdido con que imaginamos y construimos nuestra subjetividad.

mecanismo discursivo social: “anonadado, soy uno que ha perdido el centro, el eje, la melodía, la causa, el efecto, la razón, la consistencia” (142); “carezco de madre, he sido lanzado a un mundo hostil sin protección ni auxilio” (144). Como el regreso a la oscuridad prenatal, la vuelta hacia la patria, aunque se lleva a cabo físicamente por el des-exiliado, nunca deja de ser alienante y frustrante, siempre capaz de producir convulsiones en la sensación propia.

VII. Cuestiones lingüísticas. Wittgenstein afirma en *Investigaciones filosóficas* que el lenguaje en sí no significa nada y está condicionado por el sistema del conocimiento que tiene cada uno de los grupos humanos: “nuestro lenguaje actual es como una ciudad de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos períodos rodeados de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares con casas uniformes” (1999 :31): “cuando decimos «toda palabra del lenguaje designa algo», todavía no se ha dicho con ello, por de pronto, absolutamente nada, a no ser que expliquemos exactamente qué distinción deseamos hacer”(7). De acuerdo con Saúl Sosnowski: “no es descabellado aceptar que la palabra, tanto la pronunciada desde el sitio del poder como aquella que es disparada con propósitos contestatarios, desencadena dispositivos que pueden llegar a regir el destino de los hombres” (2015: 34).

Por lo tanto, en vez de facilitar el reconocimiento mutuo, la distinción lingüística agrava la brecha entre las dos culturas. En el cuento titulado “El cortero” de la antología de relatos breves, *Oriente, occidente* de Salman Rushdie, hay una vieja apodada Mary-claro, una india exiliada en Londres desde hace mucho tiempo, a la que le cuesta hablar inglés. Cuando va de compras (*going shopping*), les dice a los otros que va “de choque eléctrico” (*go shocking*); cuando vuelve, el portero se ofrece a ayudarle con el carrito de la compra, ella contesta: “ok, pulga” (*fleas*). Lo que verdaderamente quiere pronunciar es “ok, por favor (*please*)”. Cuando sube a su piso en ascensor, grita al portero (*porter*): “hey, cordero (*courter*), gracias” (Rushdie, 1997: 141). Esas deficiencias lingüísticas se solucionarán con el transcurrir del tiempo, pero el valor, la culturalidad y el código de comportamiento que están detrás de la lengua son inaprensibles durante toda su vida para los exiliados. Stephen Dedalus, el joven artista exiliado de Joyce, afirma ante su profesor de inglés:

El lenguaje en que estamos hablando ha sido suyo antes que mío. ¡Qué diferentes resultan las palabras hogar, Cristo, cerveza, maestro, en mis labios y en los suyos! Yo no puedo pronunciar o escribir esas palabras sin sentir una sensación de desasosiego. Su idioma, tan familiar y extraño, será siempre para mí un lenguaje adquirido. Yo no he creado esas palabras ni las he puesto en uso. Mi voz se revuelve para defenderse de ellas. Mi alma se angustia entre las tinieblas del idioma de este hombre (Joyce, 1956: 194).

Toni Morrison, la escritora estadounidense de origen africano, en su primera novela *The Bluest Eye (Ojos azules)* utiliza frases experimentales para arrojar luz sobre el efecto alienador del lenguaje y su repercusión en el habla de los distintos estratos sociales. El transcurso de una misma historia es narrado de tres formas distintas: se usa en primer lugar el inglés estándar, correcto y sin errores gramaticales, que representa el discurso de las élites blancas, mientras que el segundo idioma es más el coloquial y propio del habla cotidiana de la comunidad negra mostrando cómo sobreviven bajo el dominio absoluto de la raza blanca. La tercera parte está escrita en un inglés transfigurado con propósitos retóricos para mostrar la conciencia clara del autor sobre la repercusión de la jerarquía social sobre el sistema expresivo y la identidad de cierto grupo social:

He aquí la casa. Es verde y blanca. Tiene una puerta roja. Es muy bonita. He aquí a la familia. La madre, el padre, Dick y Jane viven en la casa verde y blanca. Son muy felices...

He aquí la casa es verde y blanca tiene una puerta roja es muy bonita he aquí a la familia la madre el padre dick y Jane viven en la casa verde y blanca son muy felices...

hequilacasaesverdeyblancatieneunapuertaamigalaamigajugaraconjanejugaraaunjuegoquelesgustarajuegajanejuega (Morrison, 1994: 9-10).

En *La desesperanza* de Donoso, una discusión entre Mañungo Vera y su amigo Lopito sobre la educación lingüística de los niños explica la angustia de los exiliados por la pérdida de la identidad. Juan Pablo, o *Jean-Paul*, hijo de Mañungo Vera que lleva el nombre del filósofo existencialista, no sabe hablar español ni conoce la historia de Chile, la patria de su padre. Su ignorancia de la patria como niño crecido en el extranjero ha provocado la antipatía de Lopito frente a los exiliados “desertores”. Lopito es el típico chileno desencantado que ha asistido a todos los frentes de la revolución y ha descubierto la futilidad de la misma.

Jean-Paul? —preguntó.

—*Jean-Paul...!* — rió Lopito, tosiendo, atorado con el humo del cigarrillo—. ¡Puchas...!

—Casi no sabe castellano. Su madre es francesa. Ha vivido siempre con ella. He tratado que aprenda castellano, pero en el colegio y en el barrio... imposible. Además, en esta coyuntura, con las tensiones del viaje neurotizándolo, prefiero no presionarlo en ese sentido.

—¡Puchas que te hai puesto papá consciente, Mañungo! ¡Da gusto oírte! Tienes un niño bien educado, que sabe que se debe despedir con respeto de su papá porque su papá le da de todo, que habla francés de corrido y se puede poner neurótico con las tensiones. ¿Querís que te recomiende a un buen terapeuta para que se haga cargo de él mientras está aquí? ¿Qué prefieres? ¿Gestalt, Lacan o un terrible kleiniano? Mira que aquí, aunque esto sea el culo del mundo, también hemos oído hablar de esos señores. No creas que somos tan ignorantes (Donoso, 1986: 256).

En *Rumbo al sur, deseando el norte*, un libro que discute la convivencia del castellano con la identidad americana, Ariel Dorfman menciona la fuerza catártica de la lengua para los que tienen que salir constantemente del país natal. El castellano ofrece “amparo a aquellos que huyen del peligro, que caen de lugares más turbulentos que el vientre de una madre, aquellos que, como mis padres, tuvieron que huir de su país nativo” (2003:13), mientras que el inglés es el idioma que siempre le mantiene “despierto e inquieto”(14)²². Sin embargo, con el crecimiento de la segunda generación de exiliados que toleran cada vez más las diferencias étnicas, culturales y, sobre todo, lingüísticas, con la globalización que hace de la lengua una herramienta de comunicación más que un soporte de la identidad cultural del país y el surgimiento de todo tipo de anglicismos y neologismos, parece que es cada vez menos relevante el deterioro del lenguaje materno y del abandono de la identidad propia causado por el desplazamiento físico de los exiliados. Indagaremos, en el siguiente apartado, en un posible cambio de los paradigmas abordados anteriormente y redefiniremos a través del análisis de *La burla del tiempo*, un posible avance de dicho género cuando los exiliados se convierten en *exiliados*.

²² Relata en el mismo libro que cuando era pequeño, en su exilio a los Estados Unidos, la sensación de abandono que se apodera de él frente a sus padres y el deseo de incorporarse rápidamente a una sociedad estadounidense “tolerante” y que abarca todo ha sido el motivo principal de olvidar el castellano. Sin embargo, cuando empieza a estudiar en Chile, al participar en la causa allendista y experimentar una y otra vez el exilio, se da cuenta de la vitalidad y pasión del castellano, de toda una nación latinoamericana que lo usa y, por lo tanto, de la relevancia del mismo.

3.2. LA BURLA DEL TIEMPO: ¿UNA NARRATIVA CONTRA-NOSTALGIA/POST-IDENTITARIA?

No todos los escritores encajan en la misma categoría. En 1989 Eduardo Galeano opina sobre una posible trampa de la memoria, debido a que la petrificación de la nostalgia puede ser una manera de “negar no sólo la realidad que me toca vivir en el exilio, no sólo la realidad actual de mi país, sino también la realidad de mi experiencia pasada” (1979:251). Cernuda, por su identidad peculiar se exilia sin tener nostalgia hacia la patria, ni sentir la necesidad de recuperarla: “Soy español sin ganas/ que vive como puede bien lejos de su tierra/sin pesar ni nostalgia”. Al comienzo de la masiva diáspora en el Cono Sur, Rama ya nos advierte de la complejidad del asunto: las migraciones políticas siempre vienen acompañadas de una necesidad económica y “solo por esquematismos del razonamiento pedagógico pueden distinguirse nítidamente de los exiliados políticos” (1978: 5). Además de la complejidad del asunto, mientras que la nostalgia, la identidad en pugna y el compromiso provocado por la represión política son una y otra vez colocados en el meollo de la crítica, no se debe omitir que hay cada vez más ciudadanos que no son tan cultos como los escritores y se van por razones meramente económicas en búsqueda de una mejor vida, caso que puede considerarse como la consecuencia de la desigualdad social que conlleva la dictadura. Realidades y causas que motivan la decisión del exilio se confunden y se mezclan. Para analizar a aquellas personas que *voluntariamente* abandonan la patria y están dispuesta a dar la bienvenida a una nueva vida, hace falta otro punto de vista que no está necesariamente vinculado con la vieja metodología.

Mañunco Vera en *La desesperanza* regresa de París a Santiago de Chile con el motivo de asistir al entierro de Matilde Urrutia, la esposa de Pablo Neruda, que coincide con el tiempo de plena dictadura y la aniquilación de las fuerzas comunistas y disidentes. Casi 20 años después Pablo Riutort, exiliado y traductor fracasado radicado también en la capital francesa vuelve a Chile para el entierro de su madre conservadora. Es otra época crucial en la historia contemporánea de Chile caracterizada la retirada de las antiguas fuerzas totalitarias de la política nacional, que representa la transformación de las dinámicas políticas de su país, y la transición abrupta y defectuosa hacia la democracia, acompañada de la disociación de los

principios de nacionalidad y ciudadanía. Si lo que siente el narrador parisino de Donoso es la pena hacia una patria lastimada por la censura, la vulgaridad de sus compañeros, las políticas neoliberales y la nostalgia hacia una época revolucionaria pasada, dicho sentimiento se presenta de manera cada vez más leve y difusa en Pablo. En vez de vincularse estrechamente con la historia de la lucha izquierdista que provoca remordimiento y tristeza, el plano en que influye la muerte de la madre en Pablo es más bien íntimo, provocándole una ligera melancolía y el recuerdo de la vida familiar en vez de traerle recuerdos de la historia nacional:

En casa de mis padres hay reproducciones de esos viejos grabados de París, los bordes de Sena, paisajes otoñales, con árboles desnudos y hojas en las aceras, iguales a las que ahora se arremolinan sobre los peldaños. Pero éstas son amarillo intenso y marrones y el viento se las lleva calle abajo. No es un grabado. Vio hace doce años en París. Mi madre acaba de morir en Santiago. Los grabados seguirán colgando en la misma sala (Electorat, 2004: 12).

Para Riutort las condolencias que sus compañeros de trabajo le dirigen por la muerte de su madre son como si se dirigieran a otro y “no se siente nada” (18). La implicación emocional con el país paterno queda reducida simplemente al recuerdo de objetos cotidianos de la infancia. La vida sigue evolucionando y avanzando a pesar de la muerte de la madre. Incluso la memoria se vuelve efímera e inestable, afirma Cozarinsky: (el recuerdo) “se produce antes de que lo recordable se haga lo recordado y el mismo recuerdo recordado se muestra frágil, perecedero... (1985: 8)”²³. Se caracteriza por ser incoherente, fragmentario y discontinuo debido al efecto corrosivo del tiempo: salta rápidamente desde el paisaje parisino hasta el recuerdo chileno, dejando al narrador moverse más libremente en ambos planos. La memoria adquiere un sentido fenomenológico.

La vida parisina del narrador, que es más coherente y estructurada, contrasta con la memoria de una vida santiaguina que aparece de forma fragmentaria y flota ininterrumpidamente en la superficie de la conciencia. Son memorias íntimas y diarias que no tienen ninguna trascendencia: “cara de cantante de boleos en algún cabaret de

²³Vemos que en la obra de Cozarinsky la renuncia gradual de la nostalgia se produce porque a nadie le importa lo que un extranjero recuerda y porque todo está transformando, como “los sociólogos y psicólogos rescatados del interrogatorio para ser incorporados a la represión” (41).

provincia, en Antofagasta, por ejemplo, eso es lo que amenaza si los kilos siguen aumentando” (Electorat, 2004: 16); “cuando abandoné Chile por primera vez pagué un café en este mismo aeropuerto con un billete de cinco dólares que me había dado mi madre en Santiago” (27). El narrador intradieético incluso llega a ficcionalizar algunas escenas santiaguinas que no ha experimentado para hacer avanzar la narración (por ejemplo, la muerte de su madre en la pág.22-23), mientras que las experiencias parisinas son reales y de primera mano. Lo mismo ocurre también con el delator, Nelson, que se ha exiliado voluntariamente a muchos otros países. Lo que recuerda son sucesos que carecen de significación alguna: “el reino que se colaba por las ventanas en los rectángulos donde faltaban vidrios...los partidos de fútbol de los domingos en la cancha llena de hoyos y de polvo, poca cosa más” (145) y su rememoración del pasado como delator siempre se lleva a cabo desde una posición dubitativa e insegura.

La memoria surge de una bronca con Pablo en una noche de borrachera parisina debido a “tanto pisco por la lucha de las cuatro y cuarto de la mañana” (250) o entre “gritos en medio del humo y del ritmo endiablados de Ray Barreto” (92). El delator es incapaz de rememorarlo bajo la luz. El acceso al pasado sólo se vuelve posible con mucho hielo “con bastante Whisky” (83), o en altas horas de la noche cuando libera la subconsciencia: “era muy tarde y a lo lejos las luces de los suburbios desprendían un pálido resplandor amarillento bajo el cielo lechoso, como si allá, tras el horizonte de líneas quebradas que formaban los edificios cercanos al periférico, hubiese sido de día, como si hubiese sido otro país” (46). En este sentido, la inseguridad de Pablo al acercarse a Nelson también refleja sus propias dudas, ya que no sabe si el hecho de recordar el pasado tiene el mismo valor para ambos. Sólo bajo el efecto embriagador del alcohol, el presente logra desestabilizarse y deja espacios para el pasado: “mientras le sirvo más vino...como si del otro lado hubiese una larga playa del Pacífico, la que separa Tacna de Arica por ejemplo no el bullicio nocturno de la rue Beaurepaire” (147).²⁴ Son memorias largamente reprimidas y olvidadas que solo salen a la superficie gracias a la consumición masiva de alcohol. La patria se

²⁴ Estos fragmentos ya no son definidos como memorias sino como “cosas que pasan” como si fueran “visiones, confusiones, translaciones” (73) que flotan súbitamente a la superficie del agua.

convierte así en la *Filiatria*, en términos de Gombrowicz²⁵. También se parece a Salas, el pueblo natal en la película *Ciudadano Ilustre* al que el protagonista no sería capaz de volver sino de manera disimulada y sutil²⁶.

Curiosamente una de las claves con que el exiliado cuenta para volver una y otra vez al pasado consiste en las mujeres o figuras con marcas femeninas (para las exiliadas, hombres). Desde Aída en *Solitario de amor*, mujer con que el narrador se esfuerza en mezclarse eternamente, hasta Laura, la mujer con la que el exiliado en *Vudú urbano* hace el amor antes de ponerse a repartir panfletos trotskista (Cozarinsky, 1985: 34), o desde Rocío, la antigua novia en *Andamios* a la que Javier Montes anhela y junto con quien reintegra en la sociedad uruguaya, hasta la madre moribunda del narrador de Donoso con la que pasa el tiempo en el jardín infantil; o Mira, la novia rusa en la novela nabokoviana que le hace evocar a Pnin “un gran número de resurrecciones, aunque sólo para morir de nuevo, repetidamente” (Nabokov, 1994:130). El puente con la patria se construye mediante el hombre/la mujer simbólica, siendo la única resolución posible contra el desencanto y el estado periférico y diaspórico del exiliado²⁷. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, las mujeres/madres se envejecen o mueren, y los exiliados no tienen otro remedio que renovar su concepción de mundo. Ya no son mujeres sensuales/maternas de las que dependen los desterrados, sino figuras que tratan de archivar y borrar de la conciencia cuya importancia va disminuyendo. Nelson revela sus pensamientos sobre su madre muerta a Pablo:

“Viste”, ya te estoy contando intimidades... me estaba acordando, mejor dicho la estaba viendo, veía a mi madre entrando en la pieza, ahora

²⁵ El autor postula el término *Filiatria* que se convierte en una astilla clavada en su cerebro, porque Polonia ya deja de ser un país glorioso que ensalza a sus compatriotas y la relación padre-hijo se degrada a la relación entre hermanos. Cuestiona: “¿Para qué sirve ser un polaco?...¿No te basta el martirio? ¿No te basta el Eterno Suplicio, el Martirologio?” (Gombrowicz, 1986: 73).

²⁶ La película argentina narra el retorno de Daniel Mantovani, escritor famoso radicado en Europa durante más de 4 décadas, a Salas, su pueblo natal en que basa el argumento de casi todas sus novelas. En su retorno se da cuenta de la transfiguración de todos los recuerdos que tiene: se trata de una comunidad poco hospitalaria caracterizado por el cinismo de los compatriotas y los cambios de su antiguo amante. Se llega a la conclusión de que uno nunca puede volver a la tierra natal, y la vuelta siempre es peligrosa y al mismo tiempo desasosegante.

²⁷ Según la autora uruguaya, ella “construirá una ruta que no figura en los mapas y nos hablará en una lengua que nunca olvidaremos” (Peri Rossi, 1988: 38). En *La Nave de los locos*, utiliza la metáfora de un astronauta perdido en la tierra para explicar aquella nostalgia profunda: “mis recuerdos son infinitamente más bellos. Yo estuve allí y no pude quedarme. En la tierra, me siento perdido” (109).

mismo escucho sus pasos, es de noche, hace frío y ella me abriga bien bajo las frazadas, me besa en la frente y a mí me parece que mientras eso ocurra cada noche nada malo me podría suceder en la vida. *Pero eso no se lo voy a contar a éste* (Electorat, 2004: 164, cursiva mía).

Nelson trata de reprimir el recuerdo y no confesar ante un extraño, en tanto que Riutort, integrado prematuramente en la sociedad parisina, muestra una tranquilidad sorprendente ante la noticia de la muerte de su madre. En el entierro de ella, al que sí ha sido capaz de asistir, tiene unas ganas irresistibles de huir: “doy media vuelta, echo a andar en la luz blanca, refulgente, *no sé cómo lo he hecho*, pero de pronto me encuentro solo en un camino de tierra que parece venir de ninguna parte e ir a ninguna parte” (337, cursiva mía). La actitud más radical de ruptura la encontramos en *El asco*, la novela corta de Horacio Castellanos Moya. Edgardo Vega, tras 18 años de exilio voluntario en Canadá por la guerra civil salvadoreña, vuelve al entierro de su madre. Sin embargo, mantiene una distancia tremenda con ella y la identidad salvadoreña: “odio los velorios, odio tener que estar recibiendo condolencias...no puedo entender cómo esta raza bebe esa cochinateda de cerveza con tanta ansiedad” (Castellanos Moya: 91); “no tenía la menor intención de venir al velorio de mi madre” (96). Para él es una estupidez sentir nostalgia por algo relacionado con su país natal, “como si este país tuviera algo valioso por lo que una persona como yo pudiera sentir nostalgia” (121). Los intereses en los países desarrollados por la cultura y la música latinoamericanas, especialmente aquellos que imitan sus bailes y modas, le parecen “detestables” (131).

La lejanía geográfica y psicológica también les permite sustraerse de la carga nacionalista, razón por la que Nelson dice que quiere mandar a la mierda a Pinochet y a Bernardo O’Higgins (Electorat, 2004: 324). Con la muerte de la generación anterior el patriotismo se diluye. Su consecuencia más directa es la indiferencia que se muestra ante la pérdida de la tradición patriótica. Se logra eliminar el nacionalismo arraigado a pesar de la sensación alienadora y la nostalgia perpetua mediante el mecanismo de seducción. En la novela de Donoso, el jardín de al lado que representa en el libro homónimo la estabilidad económica, la apoliticidad y la oportunidad de reiniciar la vida, es también para Donoso la fuerza seductora de la alteridad, el mito del país de acogida que se luce con una fuerza de atracción irresistible.

Julio Méndez, escritor chileno realista fracasado y exiliado en Sitges, excluido por el canon editorial español y que vive una relación tensa con su esposa, es invitado por su amigo Pancho Salvatierra, pintor exitoso que se aprovecha del exilio como tarjeta de presentación, a su casa madrileña acomodada como cuidador de su perro. Durante el veraneo, observa morbosamente el jardín espectacular que colinda con la casa, su dueña joven y sensual y la orgía en la que participa a escondidas del marido en aquel espacio seductor. La observación morbosa constituye una forma de escapar de una realidad frustrada y depresiva, la manera de canalizar el propio malestar y vincularse con la nueva realidad de un España post-dictatorial: “cuyos ojos, de azules en la realidad, pasan a ser fantasía de Julio” (Donoso, 1981: 144); y el jardín “revela el célebre ópalo de los cielos madrileños, azul, aunque jamás primario” (113-114). En términos foucaultianos la mirada voyeurista también significa la toma de poder frente a la otredad y la intención de ocupar una posición en aquella nueva realidad. De acuerdo con González de Garay Fernández, el jardín representa para el personaje un lugar en el que puede usar múltiples, diferentes, renovadas máscaras e identidades, es el sitio que está “ajeno, lejos, fuera de los gustos y las exigencias locales, de las señas de identidad conocidas y archiconocidas, de lo familiar hasta la extenuación y el aburrimiento”, y es donde el escritor puede escapar del compromiso colectivo y ser un individuo que se reinventa, un vagabundo sin identidad, un clochard, un peregrino errante, voluntario y en marcha. Por el contrario el jardín de su madre difunta es “su cárcel, como mi novela era la mía y como la depresión la de Gloria...el secreto es que en el fondo ninguno quiere salir de su respectiva cárcel, lo que es la esencia de nuestras enfermedades” (76)²⁸. La sociedad post-dictatorial en España, para un exiliado chileno en crisis, está llena de posibilidades de reinventarse.

Atrapada en una cárcel de su propia imaginación y seducida por una realidad socio-cultural española post-franquista, la identidad de Julio se encuentra en perpetua pugna hasta el final sin que se ofrezca una respuesta clara. Incapaz de resolver el

²⁸ La ansiedad de abandonar el recuerdo antiguo para integrarse en el mundo español se refleja en el sueño con el jardín diáfano y artístico de su vecina aristocrática y cómoda, espacio que contrasta con el espacio oscuro y cerrado en que se aloja Julio. El jardín místico simboliza la admiración de Julio por el arte verdadero, su deseo de practicar un arte puramente estético y sin compromiso que no ha sido su estilo hasta ahora, y triunfar en el mercado español a pesar del gusto masivo por “el gran canon latinoamericano” como Chiriboga. Por eso, Donoso compara la dueña del jardín con “las figuras filiformes de Brancusi o abigarradas de Klimt” (Donoso, 1981: 145), formas caracterizadas por el puro valor estético y su alejamiento del arte político.

conflicto entre la tentación de una nueva realidad y estética y el compromiso como un escritor chileno y realista, se produce la crisis que le lleva a la decisión de desaparecer eternamente en Marruecos. Para la primera generación que ha sido víctima directa del régimen represivo, “siempre gana el pasado”, a pesar de que “la imagen de la que soy y la que fui luchan por imponer la una a la otra y se alteran” (Franz, 2005: 28).

Sin embargo, la crisis de identidad deja de ser tomada como una cuestión vital en *La burla del tiempo*: Ni Pablo ni Nelson quieren dejar de vivir en París y la evocación del pasado ya no conlleva una nostalgia explícita sino se presenta simplemente como la rememoración de episodios sueltos en la adolescencia. El rasgo más destacado del mito del exilio es la tortura sangrienta, la expulsión definitiva y el ostracismo pero ninguno de ellos sufre en carne propia una de las condiciones arriba expuestas, ni sale del país como bajo la amenaza de la persecución política porque jamás se han adentrado profundamente o protagonizado ninguna lucha. Lo que recuerdan son sucesos más bien cotidianos que no atañen, en la mayoría de los casos, a su pasado como defensores de los derechos proletarios: “las calles del barrio olerán a tierra mojada al caer la noche y se podrá conversar hasta tarde en el patio. Ya es algo” (Electorat, 2004: 49). Se percata de que las escenas que ocurren en la capital chilena se presentan como diálogos fragmentados a través de frases cortas y coloquiales, como si los recuerdos que tienen en la mente también existieran como piezas de un puzle. Además, la rememoración del pasado no divaga arbitrariamente, sino que remite siempre a la dimensión del presente:

[En Santiago]¿Y qué quieres estudiar? ¿Muchacho?, preguntó al final con voz estentórea, ¿qué carrera vas a elegir? [En Santiago] Y él, que cuánto se debe aquí, no, ahora pago yo, déjate de huevadas [En París]...Eso es lo que necesita Chile, muchacho, para el camino, con el frío que está haciendo. Estoy seguro que llegarás a ser un gran profesor [en Santiago]... Llévase nomás, mi hijo, si no tiene ahora después me la paga [París] (181, anotación mía).

[En Santiago]: Y¿entonces, comunista vendepatria!, la voz femenina. Ahora sí, el famoso epíteto, ése ya de la vieja derecha de toda la vida. Nada de groserías, sino más bien la descalificación moral, vendepatrias, seguro y [En París] ¿Please, mister? Que si les tomo una foto, unas quince japonés, todos sonrientes, allí (216).

Es así como los exiliados van dejando atrás una patria cada vez más lejana, a pesar de que gracias al avance tecnológico resulta más conveniente la conexión con ella. Las emociones fuertes sólo se despiertan cuando Pablo grita “concha de tu madre” (277) y Nelson cuenta una mentira sobre su antigua amiga Rocío. En las grandes ciudades como París o Nueva York, la “capital de la despersonalización y de la repersonalización” (Valenzuela, 2007: 157), es cada vez más difícil dejar que la memoria los persiga, aunque siempre ataca y amenaza de golpe en los momentos más inesperados²⁹.

Además de la desaparición gradual de los efectos de la alienación, el desencuentro del exiliado con las dos comunidades (la comunidad de exiliados y la de su país natal) también disminuye. Lejos de identificarse mutuamente entre ellos, el trauma que sobrelleva cada uno les impide paradójicamente comunicarse debido a que cada intento de reconocimiento mutuo significa poner los dedos en la llaga. La fragilidad caracteriza la relación entre los miembros de la misma comunidad del exilio, la mayoría de los cuales tienen resentimientos hacia los exitosos que son “las imágenes especulares del poder, los lacayos, aduladores y pedigüños” y que se dedican a complacer al mejor situado y a “prosperar en las relaciones económicamente extraterritoriales propias de la emigración” (Adorno, 1987: 30). En *En estado de memoria*, Tununa Mercado ha hablado del afloramiento de las diferencias entre los exiliados y las tomas de partido que alimentan las discrepancias como “condición mínima para cubrir los tiempos del exilio político” (1990:75).

Sociólogos como Simmel señalan la dimensión recíproca y relacional como el punto de partida en la relación social y la clave consiste en lo corporal: “la acción recíproca de los individuos que se miran mutuamente” (2014: 634); “A la vista de la otra persona penetramos en la esfera de sus sentimientos, no expresaban en palabras, pero manifestó por 1000 matices de acentuación y ritmo” (406). Autores como Nabokov, Donoso, Gombrowicz, Castellanos Moya y Ricardo Piglia señalan unánimemente que existe una comunidad formada por exiliados que desfavorece o imposibilita la integración de los mismos, a causa de los distintos estratos sociales en

²⁹ Con el transcurrir del tiempo también varía la forma de aparición del recuerdo, para la narradora en *La Travesía*, siempre surge “de golpe” como una forma de respuesta, en una situación con amenaza implícita, durante una vida de anonimato que ella mantiene deliberadamente.

que se sitúa cada uno de ellos y la resistencia a veces inconsciente a reconocer un pasado en común, al igual que ocurre entre Nelson y Pablo. Si durante la época del gobierno militar todavía se organizan reuniones entre los exiliados para distintas causas, los *ex-iliados* incluso empiezan a abandonar aquella condición y deconstruir su propia identidad. La confesión de su propio pasado frente al otro siempre lleva cierto rechazo hacia él mismo y pone de manifiesto la condición de orfandad de los exiliados³⁰:

para no darle el gusto, no voy a restaurante de exiliados

[...]estará pensando, ¿Un interrogatorio?, en absoluto, una conversación. Intento apaciguarlo, tranquilo

[...] ¿Te quedabas muchas veces así? ¿Cómo así? Solo, en tu casa, dice. ¿Es un interrogatorio? No, una simple pregunta...

[...] Y él, sin insultar, ¿de acuerdo?, y estaba todo bien, ¿me había sacado él la madre? Ya bueno, perdona, loco, si acaso te ofendí...

[...] Yo sé, desde luego, lo que pasó. Todo el mundo supo. Pero él jamás contó detalles. Yo tampoco pregunté...

[...] Entonces había cosas que no le iba a contar a nadie...no, nunca, a Nadie” (Electorat: 139, 140, 149, 195, 289,325).

Las diásporas en *La burla del tiempo* no se desarrollan sobre el principio de solidaridad con el grupo y con la nación entera y sobre el establecimiento de redes transestatales, económica y política para salvaguardar el interés nacional y colectivo, sino que siempre aíslan a los individuos que las componen, quienes se insultan, se tantean mutuamente y guardan sus propios secretos. Sin embargo, comparada con la comunidad de exiliados anteriores, la lejanía geográfica y temporal ha hecho posible el camino de reconciliación y exposición de su propio trauma, por parcial que sea, con el motivo de enfrentarse a la historia nacional y el dolor personal sin enjuiciamiento,

³⁰ La novela *Transatlántico* termina con el dramático apuñalamiento mutuo de los polacos que trabajan en la embajada en Argentina para que ninguno de ellos salga de la misma como símbolo del fratricidio. Donoso escribe en *El jardín de al lado*: “al llegar a Sitges, los chilenos fuimos los héroes indiscutidos, los más respetados testimonios de la injusticia” pero luego “llegaron los argentinos ideológicamente contradictorios pero inteligentes y preparadísimos” y “los trágicos uruguayos que huían en bandadas dejando su país desierto...fueron pasando los años y muriendo las causas y esperanzas” (1981:32). Aparecen también figuras que aprovechan su condición de exiliados para beneficiarse mediante discursos pseudo-izquierdistas que atraen a los jóvenes españoles post-dictatoriales. En *Moronga*, última novela del hondureño Horacio Castellanos Moya, el ex-guerrillero salvadoreño Estébanez, que “se había olvidado de la existencia del mundo” (2018: 37) evita ver a los compatriotas y no sabe ni quiere saber “de sus andanzas en la guerra ni de la aventura que vino después”. Acosado por un pasado inexpugnable, prefiere existir y pudrirse solamente en un pueblo lejano estadounidense.

mirándolo “por una vez directamente” y “sin apartar la visita, desafiante” (262), tema que se abordará en el siguiente capítulo.

En este sentido, la literatura de este período se puede caracterizar como anti-nostálgica. Como menciona el primer apartado, la distancia y la frialdad que existe en el país de acogida agudizan la sensación de distanciamiento del exiliado con la propia comunidad de exiliados. Cuando Benhamía sale del Chile dictatorial con destino a París, recibe un trato cortés pero frío de los amigos parisinos de sus padres, que “*se interesaban* por lo que pasaba en Chile y en América Latina” y le “preguntaron cómo veía él la situación y si pensaba que la *Résistance* lograría derrotar a Pinochet muy pronto” (325, cursiva mía). Su respuesta es “lo que ellas querían escuchar”: “pronto, muy pronto” (Ibíd). La inhospitalidad que siente en París le permite tomar la decisión de coger el avión en el mismo día de la llegada y de no volver nunca a la capital parisina. En el caso de Pablo se encuentra con una compatriota que había conocido en Chile y le dio un trabajo de portero de noche, sintiendo la distancia que ella y su novio mantienen con él: “Fred me desea buena suerte. Es la única vez que abre la boca durante todo el trayecto...mientras el descapotable da media vuelta con un chirrido de neumáticos. Me quedo parado en la esquina...vacío esa tarde de fines de verano” (75). Dice Ángel Rama, las diferencias entre los expatriados no se apaciguan con el destierro sino que se acentúan porque

una congelación de viejas divisiones y el vacío en que los grupos exiliados actúan los conduce a cada vez más enrarecidas ideologizaciones, a requisitorias que se mezclan con las inculpaciones por los acontecimientos pasados y a veces divisiones más tajantes que las conocidas previamente” (1978: 104).

Para los chilenos exiliados en París la ciudad no está compuesta por las galerías de arte ni cafés literarios, sino por la vida precaria del traductor de manuales y el espacio desmitificado de los barrios marginales “venidos a menos, llenos de negros, árabes, hindús, a menudos pakistanís” o “un día que pasa “entre la cocina y la autopista atestada, entre Colombes y la Rue de Beaurepaire, con las bandejas llenas de empanadas, alfajores” que se parece a “una avenida que podrá haber estado en Santiago de Chile” (Electorat, 2004: 326). De acuerdo con Mario Lillo, la constante lluvia y semipenumbra del París en las inmediaciones de las estaciones de ferrocarril,

“con la fealdad propia de los denominados no-lugares, permite asimismo entender el espacio como metáfora del estado de ánimo del narrador en un momento de orfandad existencial” (2011: 147), contrastando con el espacio luminoso chileno.

Por otra parte, la diferencia generacional se vuelve más aguda por la desvinculación de los hijos y la permanencia de la generación de los 60 en el país original. La actitud negativa de los hijos ha hecho que su rechazo a la unidad identitaria sea más contundente y los indicios de la transculturalidad sean cada vez más evidentes. En la novela se reproduce la correspondencia epistolar entre Pablo y su madre, repleta de quejas repetitivas sobre asuntos cotidianos sin ninguna trascendencia: las discusiones de los padres obsoletos y derechistas, las noticias de un país en vías de transición, las costumbres de las amas de casa. La unidireccionalidad de la relación es obvia: no existe en la novela ninguna carta del hijo a la madre, es decir, el autor deliberadamente omite la respuesta del hijo con el motivo de destacar la interpelación vana de la voz paterna/materna a un hijo que ya se sitúa en la otra realidad, más democrática y lejana. En aquellas cartas sueltas se nos muestra que pese a los años todavía la incompreensión generacional persiste y se prolongará: “ahora, para no guardarme nada, lo que ya le gustó mucho menos a doña Nelly es que a cambio de la Biblia que ella tuvo la amabilidad de obsequiarte tú le regalaras nada menos que ese libro (*Manifiesto comunista*)” (Electorat, 2004:152). En la otra carta, no exenta de sátira, se cuenta cómo los padres de Pablo descubren un paquete lleno de octavillas revolucionarias, y a pesar de que Pinochet ya no está en el poder y aquellos papeles ya no importan nada, sobreaccionan frente al hallazgo:

Tu padre estaba lívido, le temblaba la barbilla. Que eso explicaba por qué te habían sancionado en la universidad, dijo, y él, que nunca se le ocurrió, que ni siquiera se le había pasado por la mente que tú podías andar metiendo en esas cosas, y entonces me queda mirando y me larga: tú eras su cómplice, ahora entiendo...Pero si no yo no tenía idea de nada, no me hagas reír, le digo. Y él, muy serio: tú militabas con él, ¿verdad? (284).

Sostiene Dutrénit Bielous que “los lazos consanguíneos no necesariamente mantienen un lugar central” (2013: 221) en la medida en que avanza la vida y algunos roles tienden a romperse gradualmente. Merece notar que, con la llegada de la transición democrática y la transformación del entorno político, los de fuera y los que

están dentro discrepan menos en los asuntos políticos, fenómeno que les conduce a tener un punto de vista común que disminuye el sentimiento de culpa propia y por lo tanto, la nostalgia hacia un pasado inexpugnable. Hace 20 años las diferencias entre unos y otros todavía son claras. En *La desesperanza*, el cuestionamiento sobre la validez de su composición artística en la sociedad chilena dictatorial constituye el motivo del retorno definitivo de Mañunco. En *Andamios* de Mario Benedetti, Javier y Rocío todavía hablan de la resemantización del miedo bajo distintas circunstancias:

Nunca se sabe—decía—. Vos no entendéis esto porque te fuiste a tiempo y bien que hiciste. Pero yo estuve aquí y sé lo que es miedo”

—El miedo es la condición previa del coraje—decía sentenciosamente Javier—nadie es valiente si no pasa antes por el miedo, el coraje viene de sobreponerse al temor.

—Mirá qué bien—se burlaba ella, pero te juro que el miedo que yo tuve allá por los setenta, no era una antesala del coraje (1997: 143).

Lo que intenta remendar el “desexiliado”, por muy imposible que sea, consiste justamente en la diferencia que le separa de los demás compatriotas. Afirma Ángel Rama sobre la tensión que existe entre los exiliados con miopía intelectual y los que están dentro:

El ejemplo de lo ocurrido con los retornos tardíos del exilio alemán o español en este siglo (siglo XX) me ha llevado a sostener la legitimidad de la vuelta a la patria para todo intelectual que, sin pérdida de sus convicciones, pueda encontrar un espacio habitable dentro de ella, oponiéndome al pueril terrorismo que es de buen ver entre los que todavía no pueden encontrar su espacio (2008: 261).

Es precisamente a partir de la diferencia donde se intenta dar continuidad a una vida que en algún punto queda fragmentada y no se reestructura automáticamente. Durante el retorno de Pablo a Santiago de Chile, las conversaciones con sus compañeros son básicamente una memorización sin dolor sobre una juventud, que no intenta juzgar ni sentenciar nada concreto, estrategia clave de Electorat para despojarse del peso político del pasado, como si poco a poco este dejase de ejercer tanta influencia en ellos.

En lo que respecta a los problemas lingüísticos, ya no vuelve a existir una añoranza perpetua por el castellano debido a la adquisición completa de la segunda lengua (francés). Sutilmente en la novela se evita el problema lingüístico cuando se

describe a Pablo Riutort como un miembro de la clase media alta chilena que estudia en un instituto de la alianza francesa. De hecho él ya ha adquirido la suficiente capacidad lingüística y cultural antes de ser expulsado de la universidad y partir al exilio. En la rememoración del pasado escolar y las conversaciones coloquiales surgen naturalmente muchas expresiones francesas o latinas, mezcladas con castellano: “el ahora torturador de argelinos libretos de la *liberté, égalité, fraternité*” (Electorat, 2004: 90) ; “*ça va de soi*, dijo en la lengua de Voltaire” (91); “le echa una mirada más que elocuente, *nom d’un chien!*” (87); “*pays de singes, bon Dieu de bon Dieu de merde, hop lá!*, conversando en voz muy baja” (86). En el momento de comunicarse con Nelson, Pablo incluso está dudando del idioma que usa: “Quiero decir hablábamos, digo, intercambiáramos frases en francés, una máscara, no la persona, sino la lengua en este caso, ambos enmascarados” (82). Ya la lengua ya no es lo único que puede habitar un poeta y escritor cuya existencia en sí significa la resistencia, sino que cuenta más bien con una función instrumental y se relaciona con el grado de transculturación que tiene la escritura.

Dicho fenómeno no es singular en las letras contemporáneas, en *Missing* del chileno Alberto Fuguet, el uso frecuente del llamado “*spanglish*” entre los emigrados latinoamericanos ha mostrado el hecho de que la lengua desempeña cada vez menos funciones en vincular al sujeto con el país de origen³¹. El aprendizaje lingüístico es un proceso gradual e irrevocable cuyo desarrollo es sigiloso: “(el castellano) ingresó en mi cabeza como de contrabando, era lo suficientemente sabio como para no hacerme sentir su presencia” (Dorfman, 2003: 164). Los autores audaces y plurilingüísticos como Cortázar y Cozarinsky ya empiezan a escribir con la segunda lengua y traducen luego al castellano, “menos por razones autobiográficas que para borrar la noción de lo original, para que ciertos giros hallados al traducirse sean luego incorporados en la lengua traducida, hasta que el original mismo se vuelva traducción” (1985: 139). La

³¹ Una de las posibles razones del dicho descuido consiste en la confusión del rol del exiliado y el emigrado después del derrumbamiento del estado totalitario. Para los exiliados lo urgente es mantener la identidad cultural con y a través de las marcas distintivas (idiomas, costumbres, literatura), mientras que después de la conversión del rol social, los inmigrantes se preocupan por acostumbrarse a la realidad socio-cultural del nuevo país. Así, el lenguaje tiene una función más bien utilitaria que identitaria, por lo que la diglosia lingüística se presenta sobre todo en los diálogos diarios e íntimos “Bye, le dice una a la otra, nos vemos tomorrow”; “Todo bien? ¿Mamá? Any problem” (Fuguet, 2016:112), formando así un nuevo estilo lingüístico que no tiene que ver solamente con el poder. Incluso el autor confiesa que agradece la diferencia entre español chileno e inglés.

voluntad de crear su propio estilo plurilingüístico se impone sobre la inercia de la lengua materna, suponiendo un derecho libre y propio de aventurarse en ámbitos desconocidos, libre del peso moral que determina la sociedad³². Teniendo en cuenta las tres décadas que ha pasado Electorat en París, en la medida que crece el poder de adaptación a una sociedad y la “capacidad para institucionalizarse a partir de sus funciones específicas, procurando volverse un poder autónomo dentro de las instituciones del poder a que pertenecen” (Rama, 1984: 30), el bilingüismo parece inevitable. En *Un padre extranjero*, Eduardo Berti reflexiona sobre una identidad fluida que supera la barrera lingüística: “Por entonces me agradaba la noción de que la «patria» de un escritor es su idioma natal. Hoy, con más veteranía como extranjero, prefiero la idea de que el verdadero país de un escritor está en sus libro” (2016: 102).

Por otra parte, la errancia perpetua en *La nave de los locos* o *Días y noches de guerras y amor* como seña de la mutabilidad identitaria deja de repetirse en *La burla del tiempo*: tanto Pablo como Nelson ya buscan formas de radicarse perpetuamente en la tierra extranjera: “¿Turismo dijiste? Desde las cinco de la mañana hasta las siete de la tarde, preparando comida, lavando platos...en Valencia le dije adiós al barco y a la marinería, no era para mí esa huevada de andar embarcado” (Electorat, 2004: 195-196). Una vida errante no necesariamente significa el fin de la búsqueda del punto fijo de pertenencia. Desde el punto de vista lingüístico sobre la experiencia vital, vemos que lo desarraigado, lo nostálgico y el dolor se van borrando gradualmente y va cediendo lugar a los nuevos elementos y experiencias. Dice Pablo: “es fácil escribirlo (la experiencia del pasado) ahora que estoy encumbrado en mi pajarera con vista a los tejados de París, veinte años más tarde, pero en aquel momento, creo, hubiese sido incapaz de abrir la boca” (85). La lejanía temporal y espacial ya no son *Leitmotiv* de añoranza y melancolía, sino motivos para confesarse y reconciliarse consigo. Cabe señalar también que los protagonistas (Pablo/Nelson) no son héroes ni participantes cruciales de la revolución, sino individuos incapaces de

³² Según Muñoz Carrobes, la dimensión enriquecedora del bilingüismo ha sido valorada con frecuencia en los autores que escriben en el siglo XXI, por ejemplo, citando a Jonathan Littel: “Chacun a ses particularités linguistiques. Il est intéressant, cette année, que plusieurs prix littéraires aient été décernés à des non-francophones” (Cada uno tiene sus particularidades lingüísticas. Es interesante este año que varios premios literarios han sido otorgados a personas que no son francófonas), o a Rahimi, “À moins que l’on parvienne à créer son propre langage, sa propre musique à l’intérieur d’une langue” (A menos que uno logre crear su propio idioma, su propia música dentro de un idioma) (2011: 293, traducción mía).

tomar decisiones grupales y de resistirse a la corriente de la historia: las posibilidades de mantener una clara señal de colectividad diaspórica son escasas, la clara tendencia al individualismo en la era contemporánea también ha hecho más fácil la labor de renunciar a una identidad común y dibujar la cartografía propia³³.

3.3. DESPUÉS DE LA DESTERRITORIALIZACIÓN: EL UNIVERSALISMO Y EL PATRIOTISMO TRANSCULTURADO EN *LA BURLA DEL TIEMPO*

En el contexto de la dictadura la acción de cruzar la frontera significa siempre un acto de exclusión estatal sobre las figuras políticamente reprimidas, poniendo de manifiesto la desigualdad entre las dos fuerzas. Es difícil desvincular la noción “exilio” con etiquetas como “víctimas de la violencia estatal” y los sin hogares. Sin embargo, en el Siglo XXI también se toma conciencia de la dimensión positiva del exilio que se considera como una performance simbólica, por forzado que este sea. También constituye una confirmación de los derechos a la felicidad, la libertad y la búsqueda de ideales, a través del abandono de una vida a la que está completamente acostumbrado el sujeto. De acuerdo con Mario Vargas Llosa, en un ensayo sobre la inmigración:

Esas gentes, y los millones que, como ellas, desde todos los rincones del mundo donde hay hambre, desempleo, opresión y violencia cruzan clandestinamente las fronteras de los países prósperos, pacíficos y con oportunidades, violan la ley, sin duda, pero ejercitan un derecho natural y moral que ninguna norma jurídica o reglamento debería tratar de sofocar: el derecho a la vida, a la supervivencia, a escapar a la condición infernal a que los Gobiernos bárbaros enquistados en medio planeta condenan a sus pueblos (Vargas Llosa 1996).

Se presta cada vez más atención al sentido positivo del fenómeno a la hora de su revisión. La diáspora territorial de los exiliados también nos recuerda la definición que hace Deleuze sobre la acción desterritorializadora de los seres rizomáticos:

Contraria a una estructura, que se define por un conjunto de punto y posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas

³³ Se define la diáspora como un movimiento grupal, que “muestra la solidaridad con su grupo o con la nación entera” y “se organiza en las esferas culturales, sociales, económicas y políticas”, estableciendo así redes transestatales. (Roniger y Sznajder, 2013: 32).

de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza... siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (Deleuze y Guattari 1997:25).

Sostiene Deleuze que el estado inestable de rizoma cuenta con caracteres subversivos que destruyen el territorio existente, descodifican las pautas reguladoras y esbozan el mapa propio. La mutabilidad de la identidad se ha convertido en un asunto que no tiene que valorarse con pesimismo, sino una acción de agenciamiento que genera diálogos, posibles resoluciones y transformaciones de la territorialidad presente, que se trata en definitiva de un conjunto de representaciones que “van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacio sociales, culturales, estéticos, cognitivos” (Herner, 2009:166), por lo cual en vez de enfocarse en el dolor y la melancolía que sufren los personajes, se valora la potencialidad que desata la pérdida de identidad y la aceptación del destierro. Es uno de los elementos que distingue a Pablo, o a los poetas errantes de Bolaño (Arturo Belano y Ulises Lima) en *Los detectives salvajes* que emprenden un recorrido que nunca se acaba. Afirma también Sznajder y Roniger, “la propia exclusión de los exiliados de la arena pública local contribuyó a dar forma, a una esfera pública transnacional y a una política multiestatal en el continente americano y más allá de sus confines” (2013: 22). Como Lolita en la novela de Nabokov, la patria ideal se ha desvanecido para siempre, dejando sujetos rizomáticos y desterritorializadores que se aventuran en la micropolítica internacional. Para Claudio Guillén, en cuanto a los niños o jóvenes exiliados que no sufren tantas pérdidas como sus padres, el aprendizaje de la multiculturalidad es una aceptación a las nuevas normas de comportamiento: describe que la adolescencia de su hermana y la suya es “múltiple, hiperbólica...de la lengua española a la francesa y luego a la inglesa, de unos métodos de estudio a otros, de unos hábitos de juventud a nuevas normas de comportamiento” (Guillén citado por Escartín Gual, 2010:81).

Por lo tanto, los fragmentos analépticos que enlazan la escena parisina con las memorias santiaguinas, además de mostrar la inestabilidad de la memoria misma, también son la consecuencia de la nueva visión espacio-temporal de la narrativa contemporánea. El pasaje en que Nelson relata a Pablo el momento cuando se delatan

a los subversivos en la universidad se conecta con una noche del suburbio parisino donde se libra una querrela violenta entre los inmigrantes y la policía: “*uno de los negros está tirado en el suelo*, entonces Ramírez Sánchez dice: Carlos va a proceder a comunicarnos justamente la información de la que disponemos, *el otro sangra, le han reventado la cabeza contra el muro, lo cachean, se va formando un charco a sus pies*” (Electorat, 2004: 254, cursiva mía). La experimentación de la violencia en el pasado se proyecta sobre el presente desterrado para llegar a la conclusión universal de que la violencia existe y existirá en cualquier contexto. El dolor del pasado se imbrica ambiguamente con el del presente. Un día antes de conocer al Trauco, Pablo está a punto de experimentar el placer sexual en un burdel, suceso que, sin embargo, le recuerda vagamente su primer contacto con el dolor en su infancia cuando iba a hospital: “¡paf! la aguja, el líquido que comenzaba a penetrar en la carne...me hundí en el asiento y ella levantó la cabeza, ¿todo bien?” (49). Tras la visita al burdel se suma en una larga memorización del pasado, en la que el dolor y el placer se confundan, y que le lleva a la reconciliación con el victimario. El silencio es imprescindible para comprenderse a sí mismo. Cuando Riutort rememora la decisión de su expulsión de la universidad al contemplar el documento impreso, ya no le guarda ningún rencor: “visto desde ahora *resulta curioso*, esa carta me iba a hacer salir de Chile, me iba a llevar a Barcelona, a París, *gracias a ella me transformaría en extranjero*, aquí, allá, es decir, iba a hacer que me resultara imposible regresar del todo a cualquier parte. *En otras palabras, esa carta era un pasaporte*” (29, cursiva mía). Debido a la carta de la universidad, tiene al mismo tiempo la oportunidad de ser extranjero de toda la vida.

Como la antípoda del centro de la ciudad ordenada, segura y limpia, la cafetería Java del barrio periférico que frecuentan el narrador y los demás inmigrantes también pertenece a otro tipo de no-lugar, término acuñado por el francés Marc Augé, donde se alberga una multiplicidad de culturas transgresoras y marginales: “porque esa Rue du Faubourg du Temple es Marraquech, Port Sudán, Lahore, un desfile de hombres con chilabas, mujeres con bubús, una muchedumbre que no para de hablar, de gritar, de transportar todo tipo de huevadas y así no hay quien fije su atención en nada” (71), un espacio rodeado de ruidos y violencias, pero también de posibilidades

y descodificaciones. En *La revolución en bicicleta*, se describe este tipo de bares periféricos donde un diálogo equitativo sin restricción es posible:

“peronistas, comunistas, radicales, estudiantes, profesionales, empleados, paraguayos, bolivianos, artistas, bohemios y obreros de distintas actividades. Se decía, incluso, que más de una vez habían estado—en mesas separadas, claro está—el jefe de policía y conocidos delincuentes, como si allí las persecuciones y los enconos debieran terminar, aunque fuera temporalmente” (Giardinelli, 2004: 73).

Vivir en París de manera precaria ya no posee meramente cualidades negativas sino positivas, hasta tal punto en que se convierte en la única o quizá más apropiada manera de repensar la dictadura con una perspectiva peculiar. Es un camino recorrido desde el centro hasta la periferia, desde el pensamiento intuitivo hasta el sofisticado: el chico de la clase media chilena que vive acomodadamente y se empeña en la lucha revolucionaria se transforma en el hombre que reside en la periferia donde las condiciones de vida son problemáticas; el niño que recibe la beca de Augusto Pinochet como la única manera de salir de la pobreza se transforma en el adulto que finalmente se atreve a desafiar el poder dictatorial, acusando que el poder institucional es “un hijo de puta” (Electorat, 2004: 262) por muy tarde que sea para aquella confesión. Los bares y calles siempre ruidosos de los barrios marginales disponen de caracteres heterotópicos y son capaces de poner en crisis la centralidad, pues “están fuera de todos los lugares y absolutamente distintos a todos los demás emplazamientos” (Foucault, 1999: 435), desafiando las presentes configuraciones sociales y epistemológicas³⁴.

En este aspecto, la llamada alteridad para los exiliados de los 70 ya deja de ser solamente la tierra desconocida en el siglo XXI. La patria también se convierte en “el otro” para los que se quedan permanentemente en el extranjero. Gombrowicz augura, con furor, que los exiliados despojados del peso moral son como “El hijo librado, el desafortado que revienta el padre” (94). Con la conversión de patria en “filiatria”, la

³⁴ Distinta a la utopía ideal que borra toda presencia de cuerpos, las heterotopías son los contra-espacios (espacios transitorios como cafés, cines, playas), espacios prohibidos como cama de padre, que representa una “desviación en relación con la norma exigida” (437), es el lugar “absolutamente otro” ligado a la transformación y la regeneración en que se producen cortes en el tiempo. También “tienen siempre un sistema de apertura y cierre” y la fuerza de impugnación de todos los espacios reales, “creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión” u “otro espacio tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal puesto y confuso” (439).

actitud de los *exiliados* que ahora se convierten en los emigrantes también está experimentando una aguda transformación. Para los personajes radicados en París en la novela, tanto la capital francesa como Chile llegan a ser extraños e impenetrables. Sin embargo, diferente a la “otredad” de la que se suele hablar en el contexto del post-colonialismo, la relación entre “yo” (sujeto) y “otro” (patria) en *La burla del tiempo* ya no es desigual. Es una relación equivalente que renuncia a vincularse con cualquier tipo de poder (humano, gubernamental)³⁵. Tanto la versión de Pablo como la de Nelson sobre la patria son complementarias y están desprovistas de enjuiciamiento sobre el otro. Según Blanchot, la relación con el otro (la alternativa) se opone “a toda palabra cierta que decide, a toda realidad triunfante que se proclame, a toda declaración unilateral, a cualquier verdad substancial, a todo saber tradicional” (2001:80), exigiendo así renovaciones infinitas. Según el pensador francés:

estoy decididamente separado del prójimo [*autrui*], si el prójimo [*autrui*] debe considerarse como lo esencialmente distinto de mí; pero también, por esta separación que la relación con el otro [*autre*] se me impone como desbordándose nítidamente: una relación que me relaciona con lo que me supera y se me escapa en la medida misma en que, dentro de esta relación, estoy y sigo estando separado” (Blanchot, 2008: 67).

Dado que el sujeto se desprende poco a poco de la interpelación perpetua de la idea de patria, la relación con el país natal se va renovando y se refleja en la novela en la confesión mutua entre Nelson y Pablo, que se sirven como espejos donde se reflejan mutuamente. Ven en el otro una verdad subjetiva sobre la patria que antes no habían pensado ni imaginado, alejándose de una serie de discursos juiciosos que les han restringido anteriormente. Para Pablo lo que tiene que superar es el discurso patriarcal e izquierdista de la lucha antidictatorial, y para Nelson, el institucional y la regla indestructible del neoliberalismo que dejan a los pobres como él sin salida.

Sin embargo, la relación entre sujetos está claramente caracterizada por la imposibilidad, irreversibilidad y disimetría y sobre todo, por “un intervalo que siempre se ahonda y al ahondarse se hincha, esto es, la nada como obra y movimiento” (7). Por lo tanto, en el proceso del reconocimiento mutuo entre dos

³⁵ Por ejemplo, según su análisis sobre los prisioneros de los campos de concentración, que están “en el extremo mismo de la impotencia. Todo el poder humano está fuera de él, así como está fuera de él la existencia en primera persona, la soberanía individual, la palabra que dice Yo (2008:169).

“extranjeros” que complementan su visión de la revolución, surgen inevitablemente silencios y desacuerdos que son reflejos de la inaccesibilidad y la imposibilidad de la acción misma de recordar. Son dos seres que siempre están en el camino de alcanzar al otro superándose a sí mismos (un sujeto sin subjetividad en términos de Blanchot):

Nos sentamos juntos a una vidriera que daba a la rotonda de Ménimontant y permanecemos en silencio...Ni observándonos, ni mucho menos como se suele leer en las novelas estudiándonos, sólo en silencio, cada uno mirando hacia la calle...No, no es cierto, la verdad es que me sorprendió por completo porque yo, que había hecho todo lo que había hecho por llegar a ese momento, no tenía ni la más remota idea de cómo iba a salir del paso (Electorat, 2004: 130-131).

Se revela por lo tanto la disolución del antiguo paradigma interpretativo sobre el exilio fundado en la relación desigual exiliado-patria, porque la patria no se construye según el discurso nostálgico/comprometido del exiliado. El exilado desterritorializador ya no intenta imaginar una patria inaccesible y embellecida, sino que aparece siempre como un tercero que observa, con distancia y cordura, tanto el país natal como el país receptor. En este aspecto Nelson y Pablo tienen que encontrarse mutuamente porque su verdad patriótica siempre es incompleta, y tienen que adentrarse en el otro lado con el motivo de *proyectarse activamente*.

Por lo tanto, observamos también que en el Siglo XXI se publican cada vez más obras sobre el exilio que son escritas por un tercero (*El inútil de la familia* de Edwards, *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez) en vez de ser escritas por el propio exiliado. El caso más destacado es *Simone* de Eduardo Lalo, novela galardonada con el XVIII Premio internacional Rómulo Gallegos. Li Chao es una exiliada china en Puerto Rico que huye de la sociedad autoritaria china de los 70 e intenta escaparse también de la violencia familiar. En la novela la violencia familiar y la estatal no son narradas por ella misma sino por el otro escritor, insiliado y solitario puertorriqueño, que intenta comprenderla y englobarla para llegar a otra dimensión de sí mismo, mientras que China, como la patria de Li Chao, está ausente desde el principio: “había entonaciones e historias en esa voz, más allá de la enorme distancia de nuestros orígenes, en las que descubría el tono profundo de la ciudad que nos había tocado como una enfermedad”; “Las palabras de otros eran su protección y a la vez una forma de expresarse elípticamente...pretendía sacarme a mí mismo y forzarme a

verla”; “Al unirnos construíamos un lugar para el cual no había mapas ni servía la experiencia y ese ámbito desafiaba los presupuesto” (Lalo, 2016: 85,87,89)³⁶. El exilio en sí ya no es un término que se justifica a sí mismo.

Volviendo a la novela, ¿cómo será la patria vista desde una perspectiva que siempre es diferente a la propia? Deleuze y Guattari proponen que siempre existe un proceso de reterritorialización después del intento de desterritorialización, que no es pisar los territorios anteriores sino crear un espacio transgresor basado en ello, como preparación para una nueva serie de expansiones rizomáticas. Citando fragmentos de *Mil mesetas*:

La desterritorialización debe ser considerada como una fuerza perfectamente positiva, que posee sus grados y sus umbrales (epistratos), y que siempre es relativa, que tiene un reverso, que tiene una complementaria en la reterritorialización. Un organismo desterritorializado respecto al exterior se reterritorializa necesariamente en sus medios interiores...umbrales intensivos de desterritorialización nómada, así pues, de relaciones diferenciales, que fijan al mismo tiempo las reterritorializaciones sedentarias y complementarias (Deleuze y Guattari, 1997:60)³⁷.

En este sentido, el retorno de Pablo a Chile es una forma de reactivar el estado de memoria y la memoria juvenil, a causa de la cual surge el encuentro con los viejos enemigos y su conciliación con ellos, tema que se abordará luego. Para Rubí Carreño Bolívar, las subjetividades de Electorat o toda una generación de jóvenes con ideología de izquierda ya “exhiben la historia de su disolución” y “aparecen disgregadas por todo aquello que implicó nuestro proceso local de dictadura-modernización, transición-globalización” (2005:104). Sin intención de seguir desarrollando aquel punto de vista, se propone por aquí, haciendo referencia a Claudio

³⁶ El autor admite que el contacto insistente con la alteridad se basa en el respeto a la heterogeneidad y la lucha por vencer la diferencia, por lo cual nunca puede llegar a la plenitud, dado que se trata de una experiencia al mismo tiempo enriquecedora y perdedora: “debió resultar evidente que no podríamos sobreponernos a nuestras diferencias” (132); “¿No tenía frente a mí la absurda ausencia de su cuerpo, una distancia que para siempre sería infranqueable e incomprensible?” (89). La idealización del tercero a la otredad está destinada a su fracaso, en *Morongá*, la pareja de George adopta a Amanda, una niña guatemalteca sacada de un orfanato que sin embargo no logra adaptarse a la sociedad y arremete contra ellos y su hermano tanzano con los insultos más soeces del mundo.

³⁷ Algunos ejemplos tomados por Deleuze para arrojar luz sobre el fenómeno: “el libro asegura la desterritorialización (transformación esencial) del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro” (8); en la estepa, el movimiento de la mano puede aparecer de forma libre, mientras que el pie actúa como reterritorialización compensatoria de la mano, haciendo mapas orgánicos, ecológicos y tecnológicos, y desplegándolos en el plan de consistencia.

Guillén³⁸, que en vez de una disgregación o disolución, existe una vocación universalista de Pablo después de su reterritorialización en Chile, suplantando la expresión tradicionalmente patriótica y renovando la unión con la patria. Sin detenerse en un pasado que repercute cada vez menos en nosotros, se revela que el presente globalizado, heterogéneo y plural es lo que hay que capturar para un “hombre perfecto”, que “es aquel para quien el mundo entero es una tierra extraña” (Said, 2005: 123). La llamada intercontinental entre París y Valparaíso al final del libro arroja luz sobre aquella tendencia a la nueva identidad transculturada:

[Dice Sebastián en Chile] Que no sabe cómo expresarlo con exactitud, pero repentinamente se vio allí, en esa terraza, en ese restaurante de Valparaíso, fue como si me viese desde arriba ¿entiendes?, como si me hubiese localizado a mí mismo desde un satélite, diminuto, una hormiga en este pedazo de planeta, con todo el mar para él y la cálida brisa de diciembre y luego pensé en ti y me dije, si pudiese enfocar con la cámara del satélite hacia el otro hemisferio, ¿en qué pedazo exacto del planeta te encontraría?... [Dice Pablo en París] Sí, sí, estoy aquí, en París, te repito, en la Rue de la Chine exactamente, en el número dieciocho por más señas, en un estudio, encaramado en el sexto piso... me siento más que nunca de carne y hueso, mira, abajo hay una plaza, le digo, una pequeña plaza triangular, con juegos infantiles... [dice Sebastián] la plaza, el niño en el tobogán, París, Valparaíso, el hambre, todo eso puede ser una mera ilusión. ¿Ilusión? ¿Qué ilusión? Desde aquí estoy viendo la fachada del restaurante árabe al que bajaré ahora mismo a comer un cuscús. Cuidado, dice, que al llegar a la calle te puedes dar cuenta de que ese restaurante está en Brisbane, si y tú, al colgar, de que esa ciudad que dominas desde la terraza en la que estás en realidad es Maputo, replico. Se ríe, nos vemos entonces, en cualquier parte, un fuerte abrazo. Seguro, digo, en cualquier parte (Electorat, 2004: 346-348).

En función de la afirmación de Julia Kristeva, el sentimiento de alienación sólo se borra cuando aceptamos lo extranjero de nosotros mismos en vez de rehuirlo y combatirlo, como una manera de luchar contra nuestro inconsciente:

En el rechazo fascinado que suscita en nosotros lo extranjero hay una parte de inquietante extrañeza en el sentido de la despersonalización que Freud descubrió en ella y que se reanuda con nuestros deseos y nuestros

³⁸ En una entrevista, después de hablar del desfase que se sufre en la diáspora, Guillén plantea que con el fin de superar el trauma no se debe permitir que “el exilio nos obligue a plantear la identidad de una manera simplista, sino enriquecedora. Por la universalización, podremos descubrir lo que tenemos en común con los otros” (Guillén, 1995: 80). Es una idea que se plantea desde la etapa de los griegos y romanos, por ejemplo, citando a Séneca, sea donde sea “uno puede gozar de la naturaleza misma de las cosas y llevar consigo sus virtudes; en consecuencia no hay destierro enojoso, pues para el sabio son patria todos los lugares” (78), el centro del hombre es cualquier punto.

miedos infantiles al otro, el otro de la muerte, el otro de la mujer, el otro de la pulsión indomeñable. Lo extranjero está en nosotros. Y cuando huimos o combatimos al extranjero, luchamos contra nuestro inconsciente... Delicadamente, analíticamente, Freud no habla de extranjeros: nos enseña a detectar la extranjería en nosotros. Tal vez sea la única manera de no acorralarla hacia fuera. Al cosmopolitismo estoico, a la integración universalista religiosa, sucede en Freud el valor de decirnos desintegrados para no integrar a los extranjeros y menos aún perseguirlos, sino para acogerlos en esta inquietante extrañeza que es tanto la suya como la nuestra (1996:367).

Si lo extranjero tampoco ha sido “nacido” sino configurado y elaborado, nos vemos obligados a visibilizarlo para romper con él definitivamente. Esta actitud de universalismo contrasta con la de Javier en *Andamios*, cuando llega a Uruguay y advierte de la fuerza homogeneizadora de la globalización³⁹. Las llamadas telefónicas (y 10 años después, WhatsApp, Skype y Instagram) que han sustituido a las viejas cartas epistolares funcionan como instrumento de unión entre los transterrados y los que se quedan, minimizando la distancia psicológica entre ellos. Al sentirse como barcos a la deriva en el mundo, Pablo tampoco deja de sentir su existencia propia, al reterritorializarse en Chile sin necesidad de quedarse definitivamente en el país. No se debe confundir la reterritorialización con el retorno a la territorialidad pues esta es una acción de agenciamiento que renueva el antiguo mecanismo constructivo de la territorialidad. La imperante regla de cotidianidad y el respeto a las identidades maleables en el Siglo XXI son las condiciones que les permiten “disfrutar de los distintos “plus” biográficos, pero distanciándose casi completamente de aquel “estado de exilio” en el que los adultos, la primera generación, luchaba en la geografía ajena por no ser absorbidos” (Dutrénit Bielous, 2013: 234), construyendo sendas propias, resignificando las antiguas representaciones y dibujando un mapa de territorios desconocidos. También constituye una respuesta contundente al dilema que presenta la sociedad atomista en que nos situamos: el estado máximo de desvinculación del individuo “liberal” ha dividido la sociedad en varias partes pequeñas e incompatible: “una sociedad altamente colectivista difícilmente combinaría con una identidad

³⁹ Escribe Benedetti: “está el rostro de las calles, de las manifestaciones, de la primera página de los diarios... de los mercados, de los estadios, de las ferias, de los vendedores ambulantes, de los políticos en cuarentena que se defiende acusando...y sobre todo están las voces del silencio, que pueden llegar a ser ensordecedoras” (1997:323-324). Sin embargo, en la novela no se ofrece ninguna solución concreta para definir la uruguayidad que está en crisis en la época contemporánea.

desvinculada, y una forma de vida altamente individualista sería imposible allí donde los yoes están fuertemente situados” (Taylor, 1997: 241). Frente a los escasos valores comunitarios y la incertidumbre generalizada como consecuencia del fuerte individualismo imperante que dificulta el consenso social y una acción común, es necesario retornar al punto de partida, a la comunidad original, con un sentido de compromiso distinto al del siglo XX. La llamada telefónica al final de la novela muestra una actitud abarcadora y dialógica hacia el país natal, que en el plano ontológico significa también la vuelta a la parte intacta de la personalidad humana, adquiriendo conocimientos sobre la persona en que nos convertiremos en el futuro⁴⁰.

En la novela *Inútil de la familia*, después de varios años de exilio voluntario, de ser un escritor disidente y sufrir “la enfermedad de París”, de decir que “el que volvía se jodía para siempre” (Edwards, 2004:141), Joaquín Edwards Bello vuelve a Chile, acción que de ninguna manera muestra su acuerdo final con las ideologías conservadoras con las que libra una guerra sin cuartel a lo largo de su vida. Según el narrador chileno, su abuelo se encuentra en una nueva fase del nacionalismo transculturado gracias a la experiencia multicultural y multirracial, interpelado mientras tanto por una infancia remota que le marca eternamente. Edwards ha dicho que la historia de Joaquín es en alguna medida y de forma indirecta su propia historia, o la de la mayoría de su generación, incluyendo a Pablo salvo que éste no se instale de nuevo en Chile. Ellos recurren a la artimaña de “construir una identidad que se aferra a veces a las cosas más inmediatas, tal vez las que menos valor simbólico pueden poseer. Y esto quizás se agranda ante la necesidad de hacer ese tipo de ejercicios inconmensurables para aferrarse a dos universos diferentes” (Dutrénit Bielous, 2013: 209). El lazo que une a Pablo con Sebastián ya no es la chilenidad ni un “imaginario eurocéntrico parisino” (Carreño, 2005: 117), sino una voluntad universalista que les expande el horizonte más allá de la discusión sobre la identidad. Amplificando la hipótesis de Ricardo Piglia de que la patria es un objeto de contemplación que tiene que ser observado elípticamente por los exiliados lejanos y distantes en un estado de

⁴⁰ Los filósofos como Charles Taylor critican la visión fragmentada de la modernidad y señalan la necesidad de los marcos referenciales y los diálogos para no caer en la crisis de identidad: “la distinción monológico-dialógica es igual de evidente con respecto a los bienes. Algunas cosas tienen valor para ti y para mí, y algunas cosas tienen valor esencialmente para nosotros” (250). Para los ciudadanos globales como Riuort, el diálogo se manifiesta en un consenso establecido en base a la política de la diferencia, en vez de un estado de despojo puro y apolítico.

desposesión absoluta, la idea sobre la patria, como el concepto del exilio, también experimentan su expansión y cruzan la frontera a través de su desterritorialización y reterritorialización. La patria se convierte también en aquel espacio especular lacaniano con que uno se identifica y proyecta a sí mismo. Cuando van perdiendo la relevancia el canibalismo/ la antropofagia⁴¹, el realismo mágico o lo real maravilloso, típicos rasgos que surgen como contrapartida a la civilización europea/ estadounidense racional, el respeto a la complejidad cultural y el mestizaje irrevocable ha sido la perspectiva que aportan los *ex-iliados* a una América Latina cada vez más híbrida. La ida y venida de *ex-iliados* ha sido condición necesaria para abrirse al mundo cada vez más globalizado. Citando a Ariel Dorfman, autor exiliado desde la infancia: “localicé en esa cultura mi imagen secreta, el espejo de que yo era verdad, esta mezcla, este niño que soñaba como tantos latinos de estas latitudes que había que escapar hacia el mundo moderno y que se encontraba de nuevo acá, retornando al sur, forzado a definir su destino confuso como si fuera un personaje de Borges” (Dorfman, 2003: 225).

4. LA RECONCILIACIÓN DE LOS SUJETOS “MEDIOCRESES”

4.1. DESDE LA ANTI-HEROICIDAD HASTA LA MEDIOCRIDAD, Y LA RESTAURACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN QUIEBRA

A finales del siglo XIX, el padecimiento fue puesto en valor por Nietzsche como vía inevitable para la formación del superhombre:

Pues una vida ascética es una autocontradicción: en ella domina un resentimiento sin igual, el resentimiento de un insaciado instinto y voluntad de poder que quisiera enseñorearse, no de algo existente en la vida, sino de la vida misma, de sus más hondas, fuertes, radicales condiciones; en ella se hace un intento de emplear la fuerza para cegar las fuentes de la fuerza; en ella la mirada se vuelve, rencorosa y pérfida, contra el mismo florecimiento fisiológico, y en especial contra la expresión de éste, contra la belleza, la alegría; en cambio, se experimenta y se *busca* un bienestar en el fracaso, la atrofia, el dolor, la desventura, lo feo, en la mengua arbitraria, en la negación de sí, en la autoflagelación, en el autosacrificio (1994: 137).

⁴¹ El concepto fue formulado por el brasileño Oswald Andrade y Tarsila do Amaral como clave para entender el movimiento modernista brasileño con su eslogan “Tupi or not tupi: that is the question”, pretendiendo resolver la tensión entre lo nacional y lo extranjero dando a conocer la propia cultura brasileña eclipsada por la otra “civilizada” que devora y codifica todo lo natural y original.

En 1947, frente a la ruina que dejan dos guerras mundiales en el mundo europeo, la ausencia de Dios y la desesperación reinante en la humanidad, se publica *La gravedad y la gracia* de Simone Weil, quien propone un acceso a la verdad de la condición humana mediante las experimentaciones más extremas de la desgracia. Los sufrimientos físicos del ser humano le resultan “un testimonio sensible de la miseria humana” y “la mordedura de la desgracia y el rebajamiento a que la misma condena hacen posible el conocimiento que es la puerta a toda sabiduría” (Weil, 2007:84). La experiencia del desencanto es considerada como un modo de recibir la gracia divina (un modo de engrandecimiento tanto filosófico como metafísico). El estado de gravedad o el movimiento descendente de la gravedad se convierten en la necesidad primaria para cargar con la gracia de Dios, porque “es Dios quien por amor se retira de nosotros con el fin de que podamos amarle”, porque “si estuviéramos expuestos a la irradiación directa de su amor sin la protección del espacio, del tiempo y de la materia, nos evaporaríamos como el agua al sol” (81).

Así se atribuye valor al sufrimiento y al estado de pasividad como forma de ascender a la gracia de Dios frente a todos los acontecimientos que nos intentan destruir. De modo similar los existencialistas franceses ponen énfasis en luchar en contra de una vida de sufrimiento y se convierten rápidamente en el punto de referencia en la crítica cultural incluido el continente americano. Las novelas existencialistas como *La náusea* y *El muro* ponen de manifiesto la tensión que existe en las relaciones personales y lo absurdo de la comunidad humana. A nivel continental, la visión relativamente pesimista también es absorbida y tiene repercusiones fuertes en escritores como Julio Cortázar (*Rayuela*), Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*), Juan Carlos Onetti (*El pozo*) y Ernesto Sabato (*El túnel*). No es difícil observar que las novelas del exilio en los 70 y 80 heredan parcialmente la tradición pesimista y existencialista del continente latinoamericano. Aparecen una serie de figuras paradigmáticas anti-heroicas que son al mismo tiempo la crítica y transgresión al discurso triunfador y corrupto del Estado-nación hispanoamericano. Según Ana María Amar Sánchez:

Ser un antihéroe perdedor, formar parte de los derrotados, garantiza entonces pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han

resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota. Perder resulta así una forma de triunfo que ubica a los protagonistas más allá del sistema y les proporciona otra clase de éxito... en un mundo marcado por el triunfalismo de un gobierno corrupto (2012: 25).

Más allá de ser una condición de vida, el ser derrotado en los 60 y 70 siempre significa una estrategia narrativa y una solución imaginaria en contra de los triunfadores deshonrosos de la época dictatorial. Los exiliados son héroes derrotados y escépticos sobre un régimen que impone forzosamente medidas para el interés de una minoría absoluta de la población. Avelar también explicita cómo la política dictatorial desemboca en el duelo personal del sujeto: “el estado dictatorial chileno operaría culturalmente a través de la imposición de una verdadera pasión por el consumismo, privatización absoluta de la vida pública, obsesiones con el éxito individual y horror por la política y la iniciativa colectiva” (2000: 61). Como consecuencia surge el sentimiento melancólico de una “variedad específica del duelo, de aquel duelo que ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de la pérdida”. Reprimirlo en el olvido neurótico equivale a renunciar a la oportunidad de confrontar, cara a cara, la decadencia epocal del arte de narrar y la crisis de la transmisión de la experiencia” (32). Aquellas referencias alegóricas surgen con el motivo de materializar el duelo personal debido a la precariedad en el exilio y el pesimismo sobre el futuro del país. Similar a Weil, Ariel Dorfman, quien ha experimentado varios exilios en su vida, concluye también que es una experiencia de constante caída mental: “estaba cayendo, como todo niño que ha nacido en este universo, yo caía hacia la soledad y la nada, de cabeza hacia la muerte” (2003: 22). Por una pequeña incidencia se salva de la muerte afortunadamente en el golpe militar de 1973, acontecimiento que también lo lleva al exilio, y durante el que empieza a reflexionar (poéticamente) sobre la fatalidad del destino: “¿Eso lo explica? ¿Eso y nada más?... ¿el destino o la fatalidad o simplemente la suerte idiota y maravillosa e incomprensible o alguna fuerza demente e impenetrable sin nombre?” (58). Lo que más siente es la incapacidad de controlar su propio destino y la angustia por la incertidumbre del mismo.

Es el pesimismo ante la fatalidad de la gran Historia. En la narrativa de Cozarinsky el pesimismo se refleja en la metáfora del imperio en las tarjetas postales,

que “no resultan menos frágiles y perecederos que la del papel moneda, pasado de mano en mano como un chisme, su única identidad como una mera convertibilidad” (1985: 122)⁴². En general el autor intenta romper con el mito positivista y opina que la historia es un retorno eterno en el que cualquier avance va acompañado de violencia e injusticia. En *La desesperanza* Donoso usa la figura de Moira, la hija de Lopito, como alegoría de toda una generación descendiente de la clase de obreros, proletarios y mestizos marginada por el sistema dictatorial y el fracaso simbólico de la nación chilena. Bajo la mirada del des-exiliado Mañungo Vera, Moira es una chica que tiene ganas de convertirse en una bailarina, pero es extremadamente fea, lo que la convierte en una hazmerreír de la multitud y ha hecho su sueño imposible. La muerte de Lopito por defender a su hija frente a los agentes policiales también revela la tragedia de la clase media-baja bajo un régimen autoritario. La incapacidad de Mañungo frente a la muerte de su amigo de la infancia representa además el fracaso mayor de una clase media no acostumbrada a la lucha y de aquel preciso momento en la historia nacional⁴³:

no veía su cuerpo rechoncho, sus pies pesados, su incapacidad para llevar el ritmo, su sordera a la línea melódica? ...Fea, fea, torpe, ridícula: ¿por qué no otra vocación, costurera, profesora, monja? Pero la pobre sentía este llamado para el festejo y la danza, irrefrenable vocación a la que su cuerpo no respondía...transformaron las risas simpáticas de antes en carcajadas (Donoso, 1986: 297).

En *La travesía* destaca la figura de una antropóloga que está adiestrada para estudiar las conductas excéntricas del ser humano y es capaz de transgredir todo tipo de límites discursivos. Al mismo tiempo es una exiliada acosada por la memoria de

⁴² En *La nave de los locos* la metáfora de la ciudad aparece otra vez como muestra de un nihilismo histórico: “el humor de las ciudades es variable, y hoy ensalzan lo que ayer destruyeron” (Peri Rossi, 1995: 37); [el exilio] tiene “más que ver con la marcha del mundo que con mis propios deseos” (78). La pasividad en el acto del exilio le lleva a sacar la siguiente conclusión: “todos somos exiliados de algo o alguien” (106) En unos momentos u otro, tendemos a desprendernos de un ser u objeto que amamos, voluntariamente o no. El exilio como una condición de orfandad en aquella etapa es definitivamente universal. Dice Galeano que los escritores latinoamericanos siempre están condenados a padecer un nuevo exilio, que es un exilio “ante nuestras grandes mayorías nacionales, mientras no cambien profundamente las estructuras económicas y sociales que les vedan o restringen el acceso a la palabra impresa” (Galeano, 1979:89).

⁴³ La misma alegoría también está en *Transatlántico*, cuando Ignacy, el último descendiente polaco en la novela, es acorralado, mordido y desgarrado por los perros: “los gritos de los concurrentes, los gruñidos y ladridos de los perros y los gemidos ahogados de Ignacy, el galope de los caballos...se unían en una sinfonía dantesca” (Gombrowicz, 1986: 97).

una Argentina dictatorial que la inquieta y desasosiega, una presa de la propia memoria, aunque es consciente de lo ficcional y lo engañoso de todos los discursos y está capacitada para adentrarse en áreas más peligrosas. Cuando está atrapada en el pozo de la memoria siempre recurre a los consuelos externos, “corriendo a buscar algo” (Valenzuela, 2007: 135) o a la persona que “venga a salvarme de mí, de mí y de mis pocas fantasmagorías” (258). En la novela aparecen muchas alegorías a lo loco y lo morboso (la afición sadomasoquista de la “reina”, zoológicos, máscaras, bosques salvajes, los abrazadores que besan víboras venenosas, el día de los muertos mexicanos y los manicomios) que simbolizan el deseo y la angustia encasillados por no poder romper con su propia condición de una presa perpetua⁴⁴. Ha confesado que “ha habido hombres en su vida cuyos nombres sólo puedo pronunciar en momentos de intimidad” (254), porque pronunciarlos le provoca inquietud y melancolía y le devuelve a una época que no quiere recordar.

De este modo, para los antihéroes desencantados la solución al problema psicológico siempre ha sido provisional e inalcanzable. Según Tununa Mercado en *En estado de memoria*, la narradora se esfuerza en separar del conjunto de memorias algún instante colectivo de felicidad, “pero la melancolía lleva a la delantera, nada se sustrae a la melancolía de un recuerdo gris” (1990: 28). Una de los síntomas post-traumáticos para ella es su incapacidad de ser competitiva y asertiva, pues cualquier tipo de disputa provoca en ella las ganas imperiosas de huir (21). No existe un claro matiz optimista y la esperanza siempre se vuelve vaga: “el presente nunca pasa al futuro” (30), como si fuera la isla utópica que está a la vista pero nunca llega en *La nave de los locos*: “pero hay que saber mirarla, porque está escondida” (Peri Rossi, 1995: 18). Representa “lo real” lacaniano que siempre existe, pero es el ausente en el mundo simbólico en que vivimos. Lo mismo afirma Ariel Dorfman en *Rumbo al sur*,

⁴⁴ Como antropóloga, la narradora de *La travesía* es capaz de enfrentarse a todo lo irracional, loco, y animal sabiendo que son consecuencias de una construcción discursiva bajo la voluntad de poder controlar lo abyecto e incontrolable. Y lo más apropiado en esas circunstancias es acercarse a la peligrosidad: en la novela se juega al sadomasoquismo en el MOMA, y los personajes se dejan oler en el zoológico “se acercaron al enormísimo jaulón de los cóndores, y los cóndores aves de presa al fin los olfatearon y armaron tal revuelo” (205); “todos los que tuvieron contacto directo o indirecto con el muerto, y arma algo parecido a una fiesta” (299). pero no se atreve a volver al pasado traumático nacional impreso en la subjetividad personal y prefiere llevar la máscara para siempre: “mi cuerpo es mi máscara, no puedo quitármelo” (228), y llora por su propia debilidad al darse cuenta en el manicomio de que “todo lo no dicho se nos transforma en cárcel” (204) y no puede salir de la trampa tendida por sí misma.

deseando el norte cuando explica etimológicamente la palabra “esperanza”: “en el idioma mismo se está advirtiendo que tengamos cuidado, que hay mucha frustración en el camino que toda esperanza debe construirse tomando en cuenta que nosotros las más de las veces terminamos esperando y aguardando algo que tarda y tarda en venir” (2003: 161). Siempre procuran mantener viva la llama de la esperanza, superar los daños que conlleva la derrota. El escepticismo también se genera hacia la historia del continente. Desde la Conquista y evangelización hasta el periodo dictatorial, Latinoamérica es vibrante, enigmática y en constante movimiento, pero al mismo tiempo es desordenada y caótica, un proyecto a medio hacer y una “serie de naciones semiformadas atrapadas en una historia que no controlaba, tratando de inventar una alternativa” (224). Sin lugar a dudas la llegada de la pan-dictadura profundiza la incertidumbre de los intelectuales sobre el futuro del país. No obstante, con el derrumbamiento de la política autoritaria, *La burla del tiempo* nos sitúa en un tiempo donde surgen personajes que no encajan totalmente con la estética antiheroica de los 80.

Son personajes que se caracterizan por la falta de heroicidad e intelectualidad, es decir, están lejos de tener una mirada crítica y autocrítica como la de Ángel Rama, quien ha estudiado toda una variedad de figuras y contribuciones de los intelectuales exiliados⁴⁵. Ni Pablo ni Nelson son intelectuales convencionalmente cultos y comprometidos, razones por las que pierden automáticamente el aura antiheroica y adquieren una mediocridad absoluta que no aparece con frecuencia en la literatura de los anti-héroes, que de todas formas son “héroes” por trágicos y desencantados que sean⁴⁶. Opina Manuel Alberca:

⁴⁵ Apunta en “La riesgosa navegación del escritor exiliado” que la movilidad de los intelectuales acelera la comunicación intercontinental e institucional, ayudando a generar “un nuevo tipo de clase intelectual que ha disuelto en ese internacionalismo sus raíces patrias” (Rama, 1978: 26), las estrategias de los escritores para adaptarse a los dos tipos de lectores, la dispersión del significado original de la palabra, la responsabilidad de acrisolar la herencia cultural del país, etc.

⁴⁶ El narrador de la novela *Qué solo se quedan los muertos* de Mempo Giardinelli tiende a describirse como un héroe derrotado por el destino: “yo había comprendido que el dinero, el amor, y el poder eran materias para los héroes, y yo no era un héroe... y aunque ese hombre cumpliera su promesa de garantizar mi vida, pues sí, estaba la conciencia y todo eso. Esa tontería, esa pequeñez, esa otra metáfora de Dios que todos llevamos adentro, esa Bella durmiente” (1986: 215), es decir, no se cree como un personaje mediocre, sino un héroe/élite privada de toda condición material y lleno de desencantos.

La figura del escritor pierde su carácter heroico y en consecuencia se democratiza, es decir, se hace más pequeña y banal. Por ejemplo, la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria (2007: 34).

Pablo viene de decadente una clase media chilena y trabaja en París como traductor de temas comerciales. Se preocupa más por su pensión alimenticia, por encontrar un nuevo piso en los anuncios inmobiliarios y por la traducción de manuales de todo tipo de máquinas que pensar en su propia condición de desterrado, con un sueldo que “no le alcanza para nada” (Electorat, 2004: 19). Se aloja temporalmente en la casa de un amigo que vive al lado de un prostíbulo vulgar, que no es ni baudelairiano ni marquesiano, ni en él se escriben las cartas más amorosas del mundo. Es consciente de su humildad y se burla de ella: “Me digo que sólo soy un hombre con un bolso de viaje que espera un taxi en esa esquina... (a ninguno de los transeúntes) le importa un reverendo carajo que yo exista, que en el lugar que ocupan las suelas de mis zapatos haya por ejemplo un buzón de correos, una mierda de perro, un gargajo o nada” (20). En vez de sentir tristeza, está contento de su condición porque le permite la posibilidad de “desaparecer sin dejar rastros”, “transformarse en un fantasma” y “fundirse en la multitud” (21). Distinto a los que escriben en busca de alivio o de ser escuchados⁴⁷, parece que a Nelson le importa cada vez menos la función catártica de la escritura. Sólo se siente patético por divorciarse de una esposa a la que no ama. Mientras que los exiliados pesimistas de la generación anterior todavía esperan y creen en una metamorfosis⁴⁸ y se aferran a la última esperanza posible, notamos en Riutort una actitud de aceptación ante lo que el destino le depara: “Adiós a todo eso, me digo, pero sé que habría otras salas de espera, otras noches para cruzar el océano y volverlo a cruzar en sentido contrario” (21). La aceptación de lo ineluctable es su última libertad. El exilio ya no trae choques culturales, sino que está

⁴⁷ Ángel Rama opina que empieza a establecer la conexión con el mundo estadounidense mediante los registros minuciosos y el insilio: “ve esto, registra esa luz, conserva ese árbol... con la recuperación del ciclo de las estaciones, en USA, también he recuperado la extremada fugacidad del tiempo, mi propio, desintegrarme dentro de él” (2008: 252); es la tarea de escribir el *Diario* que le lleva a un ámbito interior para el que he sido tantas veces sordo y le propone “su calma y su sedimentación del vivir” (98).

⁴⁸ Por ejemplo, el triunfo de la fuerza opositora, la publicación de su propia obra, la influencia de ultramar, etc.

contado con toda naturalidad. No le duele ni tiene miedo cuando imagina que el avión se desintegra en pleno vuelo y cae al mar, porque él se ríe de los guiños del destino y vive apoyado en la inercia de la vida.

Otro personaje, Nelson, que viene de la clase baja chilena con un padre prematuramente muerto, aspira a ser un boxeador como muchos chicos pobres estrangulados por la política neoliberal implantada por un gobierno oligárquico, pero fracasa en su “debut” y sin otro medio de vida se dedica al servicio de vigilancia para el gobierno militar como becario del premio Augusto Ugarte Pinochet. Pertenece a los que no pueden elegir libremente su destino y tienen que quemarse las pestañas para entrar en la universidad e integrarse en la estructura institucional y finalmente ser usado abandonado. El habla de ambos no se caracteriza por ser culta y literaria, sino que está llena de muletillas chilenas e insultos: “estaba triste, putas que estaba triste” (169). Todos los espacios íntimos/interiores en que se alojan son estrechos, asfixiantes y minúsculos, o en palabras de Pablo: “así debe ser un purgatorio” (13). Son personajes insignificantes en el terreno político y literario: no desempeñan cargos importantes en el gobierno democrático (Dorfman), ni son intelectuales que trabajan en un campo específico o líderes en la lucha subversiva (Gelman), sin contar siquiera con relevancia alguna en el propio ámbito al que se dedican. A pesar de su participación activa en la causa revolucionaria, se presenta la lucha de Pablo en el Chile dictatorial como una mera diversión juvenil o la canalización abyecta de los deseos libidinosos de los que se burla una y otra vez mediante una serie de fragmentos hiperbólicos y ridículos, en tanto que Nelson forma parte de la red de los delatores escolares organizada por el régimen dictatorial, por lo que de ninguna manera puede considerarse como intelectual comprometido con la patria y la causa política.

Sin embargo estos personajes que tienen por apariencia rasgos marginales en cambio son réplicas del perfil de una buena parte de los expatriados: no son condenados a un exilio forzado y permanente sino que emprenden un camino de exilio voluntario en busca de una mejor vida escapando del ambiente autoritario de la dictadura y les importa cada vez más su condición individual que la colectividad o el destino nacional; distintos a los antihéroes trágicos que insisten de manera obstinada en esperar un mejor futuro sumido en un estado de depresión del que no pretenden

salir⁴⁹, la preferencia de Pablo y Nelson por no esperar nada bueno les conduce paradójicamente al mejor desenlace. En el final del libro, después de regresar de Chile y reconciliarse con su pasado, a Pablo le sorprenden las noticias buenas: ya no tiene que preocuparse por alquilar un nuevo piso porque una colega austriaca le ofrece el suyo gratuitamente. En cuanto a Nelson, la oportunidad de quitarse de encima el peso del pasado para emprender una vida nueva y asentarse definitivamente en un lugar después de tantos años de vagar sin rumbo ya supone un giro positivo en el transcurso de existencia.

Con la conversión de los antihéroes trágicos y sin rumbo a los individuos mediocres pero más reales, se logra reformular la estética de las antiguas novelas del exilio y mirar por primera vez a los sujetos normales y corrientes, eclipsados por la élite cultural que solamente constituye la minoría absoluta en el conjunto de los exiliados. *La burla del tiempo* adquiere entonces una conciencia más plural y polifónica. La “inutilidad” o la mediocridad que se les atribuye no son necesariamente una seña negativa o pesimista, sino más bien la comprobación de la condición general del ser humano, de su capacidad de superar positivamente el trauma psicológico.

4.2. DESDE EL COMPROMISO HASTA LA RECONCILIACIÓN

Influenciados por el pensamiento existencialista que inculca la responsabilidad del individuo sobre el colectivo, la defensa de la política nacional desde fuera siempre ha sido de las tareas más urgentes para los exiliados. En el país de adopción, se organizan reuniones para apoyar la revolución clandestina y se imprimen todo tipo de publicaciones como muestra de la solidaridad de los miembros del exilio. Impulsados por la interpelación de la idea de libre elección en términos existencialistas y en un mundo donde la existencia precede a la esencia, la responsabilidad hacia los seres ajenos nos define y caracteriza:

⁴⁹ En *En estado de Memoria* Tununa Mercado habla de su ardua lucha con los psicoanalistas. A veces esconde e intenta deslizarse de la cuestión de su psicoanalítico para no exponerse al peligro, mostrándose escéptica frente a los métodos generales del psicoanálisis incluso sabiendo que la actitud escéptica ante las buenas razones para adoptar la propia regla psicológica, “no produce más que un alivio momentáneo y una sensación de dominio falaz, después de lo cual el derrumbe suele ser peor” (1990:57).

el hombre es responsable de lo que es. Así el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia. Y cuando decimos que el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres...elegir esto o aquello es afirmar al mismo tiempo el valor de lo que elegimos, porque nunca podemos elegir el mal, y nada puede ser bueno para nosotros sin serlo para todos...esta objeción hace más bien reír, porque supone que uno nace héroe. Y en el fondo es esto lo que la gente quiere pensar: si se nace cobarde se está perfectamente tranquilo...lo que dice el existencialismo es que el cobarde se hace cobarde, el héroe se hace héroe. Lo que importa es el compromiso total (Sartre, 1999: 17).

Según la afirmación del existencialista francés, podemos inferir que el exiliado no nace sino que se hace. Tradicionalmente para aquellos que salen del país y nunca han reflexionado sobre cuestiones de identidad, patria, compromiso y existencia una vez instalados en el extranjero, no se les puede llamar exiliados sino inmigrantes. La tesis existencialista ha destacado la relevancia de las acciones y las elecciones políticas como maneras de vivir en el entorno socio-político y asumir la responsabilidad social. Más que una obligación moral, el compromiso se convierte para los exiliados en una necesidad orientada a su supervivencia como individuos. Son como el extranjero en la novela homónima de Camus que se atreve a cargar dignamente con responsabilidades y asumir la consecuencia de la vida absurda y ridícula. Aquella responsabilidad está intrínsecamente vinculada con la experiencia de dislocación y el exiliado goza de una especial lucidez en lo que respecta al conocimiento de la naturaleza humana. A través de la lucha sisífrica condenada al fracaso, intenta vencer la sensación de ridiculez y consigue la paz interior. En *La peste*, cuando la plaga irrumpe en la ciudad y la vida sin sentido de la masa, los médicos que comprenden que no existe un salvador omnipresente deciden llevar a cabo la lucha con sus propias fuerzas: “cuando ven la miseria y el sufrimiento que acarrea, hay que ser ciego o cobarde para resignarse a la peste” (Camus, 2010:67).

Dice Ariel Dorfman en la tierra estadounidense: “necesitaba probar mi lealtad con el país que había elegido y hacia una causa que había adoptado como propia que sólo iba a poder materializarse, hacerse materia, si todos los que creían en ella, incluyéndome a mí, estaban dispuestos a dar su vida en el intento” (Dorfman,

2003:17). De igual manera las obras como *La desesperanza* también plantean la necesidad de comprometerse con la política nacional para los desexiliados que se ven obligados a asociarse “no sólo con las aspiraciones revolucionarias de los pobres, sino también con un sentido de identidad chileno y latinoamericana que el novelista se esforzó por crear” (Morgan, 2002: 91), bajo una dictadura que trae consecuencias repentinas y mortales. Al final de *La desesperanza*, frente a un Santiago europeizado por la política dictatorial, el simulacro del endeble discurso de la nación chilena reflejada en la obra “Chile en miniatura”⁵⁰, la muerte de su amigo Lopito, su propio encarcelamiento y la nostalgia por Chiloé, el desexiliado decide quedarse definitivamente en Chile para luchar con sus obras artísticas: “quisiera reincorporarme a la historia de mi generación para volver a cantar, pero no como un muñeco de marca prestigiosa” sino “incorporarme a la locura de este segundo golpe de Estado, ya que no viví el primero” (Donoso, 1986: 127). También dice Galeano que los exiliados tienen “mil y una maneras” de poder ayudar solidariamente a denunciar lo que ocurre y a “estimular lo que ocurrirá cuando cambien estos malos vientos” y el sentido positivo del exilio penitenciario es “una libertad y responsabilidad” que les permite regar las tierras arrasadas de la dictadura (1979: 77). Por lo tanto, la clave para comprender el des-exilio no consiste en el retorno físico del exiliado sino en su decisión de comprometerse con la causa patriótica. En *La revolución en bicicleta*, la puesta en marcha de revolución ha llegado a ser la manía que obsesiona al protagonista, que en un sueño utópico ha compuesto su historia heroica de revolución contra la dictadura paraguaya y admite que la revolución siempre es un hecho dinámico y los que dejan de actuar y renovarse son los hombres mismos:

Se cae en el desahucio, fehaciente, en cualquier caso. Y nosotros, los responsables, los que queriéndolo o no los llevamos a ese estado, somos los que tenemos que juntar de nuevo al rebaño, alimentarlo de esperanzas, renovarle la ilusión. Sobre todo, cuando va pasando el tiempo y la derrota empieza a doler más...La confianza histórica es un compromiso permanente

⁵⁰ Es precisamente la conciencia sobre el fracaso del proyecto nacional, la vulgaridad y la codicia de sus colegas chilenos y el escepticismo que surge viendo la falsedad de la población lo que le empuja a quedarse en Chile: “¿somos realmente así?... pero quizás si no fuera por los enrejados que separan los paisajes de miniatura de los visitantes de porte normal y de carne y hueso, éstos quizás lo destruirían(Chile en miniatura)...o destrozaron por el simple y humano placer de hacer el mal”; “Por eso, los imaginativos arquitectos se vieron obligados a desplegar su fantasía con bastante juicio, cortando y eliminando esto y aquello, y borrando definitivamente zonas completas que por su falta de interés o su monotonía o su pobreza o su dificultad para idealizarlas” (Donoso 1987: 325).

es un compromiso permanente, es una obligación militante que se renueva todos los días...Se detienen los hombres, los que se quiebran, pero no la revolución. Declaradamente (Giardinelli, 2004: 224).

En la novela en *Qué solo se queden los muertos* de Giardinelli, después de la muerte misteriosa de su compañera exiliada, que deja a José Guitozzi sumido en un amasijo de recuerdos, confusiones, ambigüedades, culpas y vacío silencioso, él emprende un duelo personal en el cuarto 203 del hotel Calinda como “una pampa de silencio y tristeza” (1994: 215). La decisión que toma en el extremo desarraigo es abandonar todo lo que tiene en México y tomar la iniciativa final de volver a la Argentina dictatorial para continuar la causa revolucionaria: “He pensado en el suicidio, aunque sólo fugazmente...Es un escape cobarde, cruel para los que nos quieren y nos han de llorar...que me volví a la Argentina, de urgencia. En seguida, prendí fuego a los billetes, uno por uno” (219). La insistencia en acusar la violencia estatal ha sido crucial para estas obras de los 70/80 y la decisión de volver tiene así un matiz también político. Ángel Rama propone que la responsabilidad política del escritor siempre se asocia con la audiencia y los lectores. A los escritores se les reclama constantemente una función “pública de tipo político-educativo y en ocasiones se le exige un comportamiento heroico, todo lo cual define bien cuál es el público que lo atiende y sobre él presiona”, encajando también en el marco de la “estructura del equipo intelectual que ha logrado producir esos países” (Rama, 1978: 102).

En cambio, en el siglo XXI, la actitud comprometida se va desmoronando mientras que la antigua maquinaria estatal está desmitificada y presentada como la mera consecuencia de una construcción discursiva predeterminada, siguiendo la teoría foucaultiana. El gusto público también se va diversificando en distintas direcciones, de modo que el antiguo rol comprometido del escritor se enfrenta a su propia destrucción. El postestructuralismo también propone que la existencia de la estructura discursiva precede a la conciencia humana y las víctimas/victimarios son objetos manipulables ideológicamente. Además, se está reflexionando sobre una posición radicalmente comprometida y excesivamente idealista que conlleva inevitablemente visiones maniqueístas y fracciones irreparables. En la revolución se suele dividir violentamente a la población en dos partes: los comprometidos o los políticamente

correctos son los que se rebelan y vociferan en contra del dictador y sus regímenes, mientras que los victimarios son los que colaboran con el ejercicio de la represión o los que callan ante las atrocidades de la dictadura. La división simplista en cierta medida agudiza el antagonismo entre víctimas-victimarios, haciendo de la reconciliación una tarea difícil. Alejándose intencionalmente del centro de poder político, los escritores contemporáneos están tentados a escribir obras políticamente incorrectas que les permite mostrar visiones alternativas.

En el ámbito filosófico, mientras los críticos como Vladimir Jankélévitch sostienen que hay traumas tan insuperables e imperdonables en los campos de concentración nazi que cualquier intento de remendarlos resulta insuficiente, Derrida propone la noción de un perdón incondicional. Afirma el deconstruccionista francés: “lo que a menudo convierte al ‘te perdono’ en algo insoportable u odioso, incluso oscuro es que suele estar dirigido desde arriba hacia abajo”; y el perdonar no deber ser “el correlato de un juicio y la contraparte de un castigo posible” (Derrida citado por Lemm: 966). El verdadero perdón se escapa de toda relación de poder e implica perdonar lo imperdonable. El perdón incondicional no debe confundirse con el olvido, ni con la amnesia y las tergiversaciones históricas de los estados en los periodos de posguerra y posdictadura que nos enseña a mirar hacia el futuro para esquivar el peso del pasado. El juicio moral de Derrida está a favor de interrumpir en “el curso ordinario de la temporalidad histórica” y destacar “una donación benefactora y cortés sin intercambio y sin condición”, que está más allá del estado nación y más allá del bien y del mal” (Lemm, 2010: 972), enfocado en “el rostro de lo imposible” (974). El perdonar lo imperdonable funciona como un don “incondicional, lleno de gracia, infinito, no-económico concedido a los culpables en tanto culpables, sin contraparte, incluso concedido para aquellos que no se han arrepentido o que no han pedido perdón” (935) y cualquier idea de perdón no es legítimo cuando se ve privada de su pureza incondicional. Es algo personal, privado y de ninguna manera colectivo e impuesto como una obligación moral, sino que tiene que ver con lo natural e instintivo y sobre todo, lo desconstruido que no entra en cualquier lógica de reciprocidad. Asimilándose a la idea de donación, el perdón no necesariamente tiene

que ser mutuo ni siquiera ser pedido, para desprenderse de la oficialidad y la contaminación del poder.

Me parece apropiado traer a colación la tesis derridiana como representación del nuevo pensamiento surgido durante la posguerra. El perdón incondicional de Derrida parte de su teoría deconstructivista y su espíritu radical, pero dicho perdón no implica la cancelación de la culpabilidad de los victimarios. Los primeros indicios de reconciliación entre víctimas y victimarios ya han surgido en *La burla del tiempo* mediante el perdón y la pureza incondicional derridianos que acercan a individuos situados en las antípodas ideológicas y campos opuestos durante la dictadura. El acto del perdón entre Pablo y Nelson pierde cualquier connotación de oficialidad, escapándose de la lógica del discurso oficial y derechista de reconciliación cuyo único objetivo es conseguir una falsa unión de la población a través del simulacro del perdón. En la novela no se aprecia entre ambos una competición por la superioridad moral, el victimario (Nelson) nunca ha pedido oficialmente perdón a la víctima (Pablo), no se siente inferior por ser perdonado, y el perdón tampoco es demandado por la víctima por un posible deseo de venganza o por sentirse moralmente superior. La reconciliación se lleva a cabo a nivel personal, íntimo y natural entre ambos, señalando a la traumatizada población una posible solución al debate histórico: es posible la reconciliación con el pasado sin olvidar lo que ha ocurrido a nivel estatal y aquí no hay perdón por parte del sujeto al estado/dictadura/institución dictatorial, es decir, desde abajo hasta arriba)⁵¹; también es posible la comprensión entre represores y reprimidos, sin apoyarse necesariamente en el discurso ecléctico de las derechas ni en el radicalismo de los ultra-izquierdistas. Como el título de la novela de Antonio Skármeta, los exiliados o sus hijos prefieren creer en que "No pasa nada" para seguir adelante, lo que tampoco implica en ningún momento "que los problemas que causaron nuestras pérdidas hayan cesado" (Carreño, 2005: 118). En *El desierto* de Carlos Franz, la hija que se ha educado y criado en Alemania muestra una actitud imcomprensiva hacia la decisión de su madre de auto-exiliarse sin saber que ha sido violada y maltratada por el cuerpo militar y llega a afirmar después que "era ridículo,

⁵¹ Hayden White afirma que "las reconciliaciones que ocurren al final de la comedia son reconciliaciones de hombres con hombres, de hombres con su mundo y su sociedad", es decir, con el entorno en que está viviendo (White citado por Mario Lillo: 152).

patético, quedar condenados a buscar sus causas en el pasado de sus mayores, en el armario donde escondían los trajes de disfraces apolillados” (2005: 363).

Hay que distinguir la reconciliación a nivel personal con el proyecto estatal que se impulsa en aquel entonces. En la democracia se establece la Comisión Nacional Chilena de Verdad y Reconciliación dedicada a recopilar los hechos represivos ocurridos en el país durante la dictadura y fijar medidas de reparación para que no se repitan hechos de la misma naturaleza. Sin embargo, el proyecto gubernamental es a todas luces insuficientes y su eficacia se ve mermada por la falta de consenso entre las distintas perspectivas generacionales. En la obra *El desierto* de Carlos Franz, El proyecto reconciliador celebrado a nivel nacional no es más que un intento de reemplazar los viejos problemas “por el complejo de nuestro futuro esplendor” (168). Por tanto, Laura, la jueza violada en la misma novela ha reconocido que “juzgar es “razonar lo inaceptable” y “ponerle el nombre y apellido al mal, individualizarlo para que todos sepan quién ese otro, el culpable”: “alguien debía ser quemado para que todos los demás sintieran que Dios los había escogido para sobrevivir” (169), y niega rotundamente aquella conciliación superficial de carácter utilitario que sólo sirve para olvidar rápidamente y hacer avanzar la Historia nacional, oponiéndose también a “la abusiva comercialización del drama a cargo de relatos sensacionalistas o, simplemente negligentes” (Richard 2002: 188)⁵². Aquel consenso ciudadano promulgado por la política neoliberal intenta bajar el tono de las acusaciones y los reproches éticos de las víctimas, muchas de las cuales se niegan a aceptar que “el anonimato de la culpa fuese el precio a pagar como indecente tributo al milagro neoliberal” (189), mientras que en *La burla del tiempo* se propone una reconciliación más concreta, íntima y natural, privada de tonos formalistas y sensacionalistas, a partir de una comunicación dialógica entre dos sujetos borrados de la memoria oficial, desprovistos de triunfalismos y alejados del consenso postdictatorial que se realiza en nombre la de reconciliación. Son los antiguos rivales

⁵² La reconciliación a nivel nacional se plantea a partir de “la base de la disolución de lo político-ideológico o desde la gratificación consumista del mercado” (187). Las diversas reconciliaciones subjetivas son eclipsadas por el formalismo de la voz de las instituciones y los “testimonios” sensacionalistas de las víctimas convertidos en *best-seller* del mercado editorial: “el engranaje neoliberal del mercado y sus proyecciones mediáticas fueron los encargados, durante la transición, de desplegar la serie mercancía como horizonte de gratificación consumista para hacer olvidar la humillación de los cuerpos dañados por la violencia de la tortura y la desaparición” (188)

que se comprenden “fuera de los saberes directivos y las agendas profesionales de las ciencias político-administrativas” y “en las orillas más deshilvanadas de la discursividad tradicional” (191)⁵³.

En el comienzo de la novela, al ver a la persona que causa directamente su expulsión de la universidad, en vez de pedir una disculpa sincera, Pablo tiene ganas de verlo cara a cara sin saber la razón, no porque el pasado ya se ha borrado completamente en la subjetividad, sino porque el tiempo hace posible una confrontación pacífica con los enemigos del pasado. Nelson también vacila frente a la oportunidad de confesar el acontecimiento por el que se siente culpable. Sin embargo, una vez empezada, la confesión de Nelson de cómo se convierte en el delator del gobierno dictatorial logra convencer a su antiguo rival y la antítesis delator/delatado entre ellos se va diluyendo. Las perspectivas confluyen y se van dando cuenta de la convergencia entre ellos: ambos representan dos caras de la misma moneda que es la política autoritaria del sistema dictatorial, el verdadero culpable de la tragedia de ambos. Nelson pertenece a los “sin recursos” que tienden a obedecer ciegamente al estado-nación potente tratando de cualquier modo de elevar su estatus social y escaparse del destino miserable heredado de sus padres, mientras que Pablo, uno de los privilegiados sociales en aquel entonces, con influencias (muy superficiales) del idealismo allendista y con energías libidinosas sin canalizarse, opta por la lucha subversiva que no se describe como algo serio. El reconocimiento sobre el hecho de que ambos son víctimas de una época llena de confusiones, conflictos irresueltos y manipulaciones ideológicas les lleva a la reconciliación final. El sentimiento comprometido cede lugar a la comprensión de que la ilusión de poder vivir mejor en un periodo tan atribulado es vana. El “rostro” de Nelson para Pablo supera la idea de lo Otro y demanda una respuesta más allá de lo dicho: “el Otro se sitúa en una dimensión de altura y de abatimiento—glorioso abatimiento; tiene la cara del pobre,

⁵³ Para la crítica chilena, hay una falsa equivalencia entre “transición” y “postdictadura” y la “transición” no es sino un eufemismo de la “postdictadura” chilena para borrar divergencias y avanzar hacia otra época, asegurando que “ningún descalabro de sentido, ninguna estridencia de voz altere el trazado regular de sus pactos de entendimiento” (189). En el nuevo gobierno de Aylwin se vuelven a utilizar “el mercado” y “la televisión”, los antiguos elementos al servicio del gobierno pinochetista para disolver la disputa ideológica: “es más de continuidad que de corte o ruptura, lo que hace la Transición en Chile es re-agenciar transformaciones ya realizadas por la dictadura y su implementación neoliberal de una economía de mercado” (188).

del extranjero, de la ciudad y del huérfano y, a la vez, del señor llamado a invertir y a justificar mi libertad” (Lévinas, 1977:262).

Pablo ve en Nelson otra realidad que no ha imaginado del régimen y que trata de asimilar, con lo cual también se atreve a mirar directamente a su juventud plagada de errores y sueños abyectos. Al final de libro empieza a consolar a Nelson, implicando también una reconciliación con sí mismo, y la aceptación tardía de que no existe ninguna persona absolutamente inocente/culpable en la corriente histórica: “cálmate, digo, deposito una mano en su hombre, aprieto, lo siento, digo, de veras, lo peor es que es cierto, de verdad lo siento” (Electorat, 2004: 293). El encarcelamiento tardío del verdadero culpable ya no le importa a Pablo y cabe notar que no se emite ningún juicio sobre cualquier asunto político por parte de Riutort en la novela. Sin voluntad de definir simplemente el bien y el mal, el narrador principal evita así enfrentarse a cualquier ideología. Contrariamente, las discusiones políticas son frecuentes en las cartas de la madre dirigidas a Pablo, mostrando la solidez ideológica de los padres apegados a la dictadura⁵⁴.

En cuanto a Nelson, el mero hecho de contárselo a Pablo ya sirve para adquirir la paz interior y aceptar la mediocridad que le ha sido asignada. De hecho, el monólogo de un victimario, elemento poco común en la literatura dictatorial, contribuye a construir una visión más allá del tradicional antagonismo, porque al fin y al cabo el instinto de supervivencia lo caracteriza: “me gané la posibilidad de estudiar con mis propios puños y después en la vida he hecho lo que he podido, lo que se me ha puesto por delante”, lo que para él en aquel entonces es la forma de actuación justa y única. Además, la reconciliación con el pasado no quiere decir de ninguna manera un rechazo, escapismo y olvido deliberado del mismo⁵⁵, sino un gesto para invitarlo a

⁵⁴ Por ejemplo, la madre habla de la participación de Alejandro Daza Smith, agente que lo expulsa de la Universidad de Chile, en la caravana de muerte de Pinochet. Sin embargo, la ausencia de respuesta y reacción alguna de Pablo sobre aquellos asuntos muestran la superación de sus traumas gracias al exilio. La mayoría de las cartas está compuesta, como menciona, de cosas cotidianas y los saludos más sinceros: “aprovecho de recordarte que rezo todas las noches para que Dios te proteja y te dé un buen trabajo” (128).

⁵⁵ En vez de conservar un fuerte compromiso político, algunos personajes adoptan una actitud de negación por la impotencia de dar cara a la realidad o superar el trauma. Quiere desaparecer y olvidarlo todo de una vez, posición que de ninguna manera puede considerarse como reconciliación: “Seré yo por quien se enciendan las revoluciones, pero no el que se compromete a hacerlas, ni quien defienda con su sangre el derecho para otros. No: yo permaneceré fuera de la lucha y de la historia” (Donoso, 1981: 246).

fusionarse con el presente, de no dejarse arrastrar por la frustración y alejarse emocionalmente y de proveer de una oportunidad de redefinir la historia. En la novela se abandona el fuerte tono acusatorio al describir los usuales métodos de represión, como los interrogatorios y las torturas, adoptando la perspectiva de una persona madura que recuerda acontecimientos juveniles de hace varias décadas: cuando es dejado en un cerro anónimo, Claudio “caminó meses, caminó todo su pasado, caminó su vida entera hasta que de pronto el suelo se volvió blando, cayó y en su mente ¿amores, penas? Silencio, dice, sólo silencio” (302).

La reconciliación es una incursión peligrosa en la zona ambigua, en la subconsciencia, en la vergüenza, la ansiedad y la desesperanza que no han querido admitir, como la nadadora del *La Travesía* que se deja acariciar por un león en el bosque oscuro sin miedo a ser devorada: “se entrega nomás a las bocas devoradoras y blandas, asquerosas, que la comen asquerosamente mientras que ella se va dejando ir como si se estuviera durmiendo” (Valenzuela, 2007: 286). El dejarse arrastrar tranquilamente por el pasado es la razón principal de su vuelta a la Argentina post-dictatorial trayendo un fajo de cartas guardadas como recuerdo después de su larga ausencia. Al final de la novela se muestra al público el proyecto artístico elaborado por el artista y los psicópatas en el manicomio, que anteriormente está reservado exclusivamente para los creadores mismos. La exposición pública de la locura y de la irracionalidad frente a la audiencia equivale a orientar el malestar, a lo no-dicho al camino de reconciliación consigo.

No se reconcilian solo con el delator o con la conciencia oculta, sino también con todo lo que no comprenden con anterioridad, incluidos sus padres y amigos. En los fragmentos en los que se rememora el pasado, en vez de poner énfasis en la brecha generacional entre Riutort y sus padres conservadores, autoritarios y constantemente demonizados, se tiende a plasmarlos como padres normales y corrientes, frágiles y amables que tienen sus defectos, pero que se preocupan por sus hijos a su manera. Todos los conflictos padre-hijo narrados por Pablo se atribuyen a su inmadurez. Cuando el hijo huye de la casa a Valparaíso después de una discusión familiar, recibe una llamada de su madre, llorosa y con voz quebrantada, quien le dice que “una cosa era distanciarse de los padres por lo que fuera y otra hacerlos sufrir innecesariamente”

(Electorat, 2004: 107). En otra carta su padre está descrito como un hombre que comete las mismas estupideces cuando era joven: en una noche con amigos se emborracha y se queda dormido en plena calle cuando conduce el coche, por lo que tiene que pasar la noche en el calabozo. El que más teme ser metido en la comisaría acaba entrando. El reconocimiento sobre el hecho de que sus padres no son más que seres normales con defectos ha abierto un camino de comprensión mutua. Diferente a los exiliados anteriores que no son capaces de prestar sus condolencias o que odian asistir al funeral de los padres, la actitud de Riutort es lo más natural: “¿Listo?, pregunta el Flaco. Vamos” (329). En el funeral logra saludar y hablar también con su tía Hilda, una ultraconservadora que odia a los izquierdistas y comunistas. En el entierro ya no discrepan sobre asuntos políticos y Hilda es presentada como una mujer devastada por la muerte de su hermana: “está sentada, sola, en un banco que ocupa todo el largo de la pared, su silueta delgadísima, sus cabellos ahora casi blancos, las manos nudosas estrujando un pañuelo. Lleva casi veinticuatro horas ahí detrás, sollozando...salimos abrazados” (Ibíd). Después del entierro, silenciosamente se pone a revisar fotos familiares de su infancia como forma de reconectarse con el pasado.

La conciliación con los valores paternos también aparece en *En El inútil de la familia*. Joaquín Edwards es conocido como el más inútil de toda la familia por ser un escritor anarquista y disidente en vez de banquero o político. Como el exiliado de la vida que ha experimentado diversas epifanías en el territorio extranjero por fin se instala en Chile y se da cuenta de otra dimensión de vida, que está “llena de sorpresas. Yo no tenía ni la menor esperanza, y ahora, de viejo...”(2004: 296) y retoma algunos valores que han sido abandonados por él: prefiere al final de su vida “un funeral católico con todas las de la ley, con cánticos, coronas de flores, responsos en latín y aspersiones de agua bendita” (331). En su lecho de muerte el padre de Joaquín le da una pistola, símbolo de poder, estabilidad y masculinidad, para salvaguardar el valor y prolongar la herencia familiar, objeto paradójicamente usado por Joaquín para terminar su vida despilfarrada y errante. Cuando parece que la pistola pierde todo su significado por el “mal” uso de Joaquín, paradójicamente cae en las manos de Jorge Edwards, figura contradictoria de la genealogía familiar que se sitúa en un espacio intermedio entre la tradición familiar y los valores rebeldes. El traspaso simbólico de

la pistola a lo largo de las tres generaciones pone de manifiesto la transición de un valor antiguo hacia el otro más nuevo y la transformación del espíritu familiar⁵⁶.

Los padres reciben una educación conservadora y prefieren callarse mientras que los hijos representan la nueva perspectiva democrática, liberal y menos disciplinaria. La reconciliación de los hijos hacia los padres es también la unión de los valores antitéticos. No es un proceso rápido y automático, sino más bien gradual: cuando el narrador de Benedetti vuelve de España atrás el final de la dictadura uruguaya, al encontrarse con su viejo clan habla de “cualquier cosa menos de su pasado en común” y tiene “por la norma no preguntarles sobre la época sombría” (Benedetti, 1997: 82), sin embargo, con el transcurrir del tiempo se da cuenta de que “cada cosa del mundo exterior me vinculaba, me vincula aún con algo o alguien de aquel mundo de confinamiento y ansiedad” (99), y paradójicamente tienen que contarlo para que disminuya el miedo de que se reproduzca en sus sueños.

Ahora bien, el auge de la historia ocurre cuando Riutort se atreve a llamar y visitar a Kakariekas, el Fiscal Investigador de la Universidad de Chile que lo expulsa de la universidad. La descripción sobre él es ambigua y se le presenta como un hombre cortés, educado, obediente y, sobre todo, un eslabón pequeño en la cadena del poder colectivo que ha aprendido a no opinar y a cumplir las ordenes que le llegan desde arriba. Aquella figura mitificada y demonizada como un torturador malvado, no es sino un anciano muy enfermo de ideología conservadora, que tiene una vida familiar normal y corriente como muchas otras familias conservadoras. Dicho proceso de desmitificación empieza cuando Riutort intenta llegar a la casa del antiguo rival haciéndose pasar por otro compañero de la facultad, Ramírez Sánchez. Durante todo el rato Kakariekas se muestra educado, paciente con “una voz suave exenta de toda agresividad, extremadamente cordial, pero ahora más dubitativa, un poco trémula, la voz de un anciano” (Electorat, 2004: 322). En la conversación inevitablemente se muestra nostálgico sobre el viejo gobierno de las Fuerzas Armadas, como toda una

⁵⁶ El tema de la relación padre-hijo está muy presente en toda la literatura post-dictatorial del Cono Sur. En *Missing*, Fuguet sostiene que el motivo de escribir el libro sobre su tío desaparecido es arrojar luz sobre su propia condición existencial a través de la figura de su tío: “Yo también estaba, de alguna manera, «perdido» o «lejos». Alejado. Lleva al menos tres años sin hablar con mi padre” (Fuguet, 2016: 50); “cuando mi padre asocia a los Estados Unidos con el paraíso, encuentro docenas de motivos para equiparlo con el infierno” (64). Sin embargo, renuncia a la idea cuando se da cuenta de que su tío no es rebelde ni ídolo por su condición de desterrado perpetuo sino otro ser que intenta sobrevivir, que se ha conciliado con su madre y perdona a un padre violento que le ha hecho daño.

generación de derechistas que se conforma con la política dictatorial. Al final, Riutort visita al profesor con un deseo impulsivo cuyo motivo en ningún momento se explicita en la novela, y Karkariekas, a pesar de su vejez, es consciente de que la persona que tiene enfrente no es el profesor Ramírez Sánchez. Pero las opiniones y recuerdos de un anciano obsoleto ya no valen nada así que se resigna a la mentira de Riutort y muestra su debilidad: “hace un gesto con su mano sarmentosa, como si se retirara una tela de araña de los ojos, un gesto de cansancio infinito, como si ya nada importara” (343).

¿Por qué Riutort tiene que aventurarse a visitarlo sabiendo que en cualquier momento pueden negar lo que ha sucedido? Nunca nos ha dado una razón en la novela, sin embargo, teniendo en cuenta el primer encuentro entre Nelson y Pablo al comienzo del libro, podemos deducir que en vez de pedir una explicación justificada y un perdón oficial, o llevar a cabo una venganza o una acusación directa (hecho que no ocurre en ningún momento), el intento de volver una y otra vez a encontrarse con los enemigos también es una forma de autosuperación. En la psicología la frecuente vuelta a los traumas pasados de la vida ayuda a cicatrizar la herida y mirarla con más serenidad. La repetición regulada de los acontecimientos traumáticos puede incrementar la capacidad del paciente de controlar y revivir la experiencia para que se puedan eliminar los recuerdos perniciosos⁵⁷. En el momento de la expulsión, el encuentro entre Pablo y el profesor Kakariekas es el de un alumno y un profesor con poder institucional capaz de castigar a cualquier miembro subversivo de la comunidad, es decir, una relación desigual. En cambio, el encuentro al final de la novela se produce entre un exiliado sofisticado y medio afrancesado y un anciano débil e impotente. Sumado al pequeño engaño que ha hecho Pablo al profesor, se altera el equilibrio de poder entre ambos.

Mediante la visita a una de las personas que le han hecho daño y el equilibrio de fuerza finalmente invertido entre ambos logra reparar cierta lesión del pasado. Lo que se esconde detrás de este pequeño relato es la decisión final de hacer avanzar la historia y la necesidad de superar el trauma y de ser consciente también de la

⁵⁷ Por el contrario, los pacientes que prefieren adoptar una postura evasiva suelen no darse cuenta de que el trauma está enganchado con la inconsciencia del sujeto que se queda crónicamente subestimada por éste y desfavorece el desarrollo del sujeto ante las experiencias similares.

banalidad del mal de Kakariekas, quien solamente constituye una pequeña pieza sin demasiada importancia subordinada a la ingente estructura estatal, que es un sistema organizativo modernizado que no permite fallos ni omisiones⁵⁸. Es sustituible y puede sufrir las mismas consecuencias que Pablo o Nelson si desobedece las órdenes de sus superiores. Sólo forma una parte mínima del poder autoritario cuya misión es ordinaria y mecánica como cualquier otro funcionario del estado. Antes de entrar en la sala de investigación del comandante, Pablo se pregunta que si les van a torturar y cortar en pedacitos en aquel lugar, pero al final solo ha visto un despacho ordinario de un señor vestido de civil con una “amplia sonrisa y dentadura pareja” que “podría haber sido un galán de telenovela” (53). Con el transcurrir del tiempo, los “verdugos” del pasado son examinados y juzgados desde una perspectiva más objetiva y lejana, pero también más justa. El encuentro de Pablo con Kakariekas también es la confrontación directa entre él mismo y su yo del pasado, aquel estudiante contestatario que se rebela contra la autoridad por puro capricho. Es un esfuerzo por juzgar sin resentimiento y analizar a fondo su propia juventud llena de errores y pasiones, para poder finalmente superar esta etapa vital.

En *Purgatorio*, el narrador exiliado durante el gobierno peronista, alter ego de Tomás Eloy Martínez, ha escrito que los años dictatoriales nunca dejan de atormentarlo a él y si imagina la vida de cada día como si viviera en la ficción quizá pueda exorcizarse: “quería recordar lo que no vi, contar la vida que hubiera tenido cada día, cuidando de mis hijos, amándolos, amainado por las ciudades argentinas” (2009: 240). Por lo tanto, inventa otra figura exiliada, Emilia, que es la persona que Martínez nunca podrá ni quiera ser. Es una exiliada voluntaria traumatizada y obsesionada por la desaparición de su marido durante el período de la Junta Militar. Niega contundente la muerte de éste a pesar de todas las pruebas y emprende una búsqueda perenne y sin sentido de su marido desaparecido, desencadenando otras acciones inútiles. No logra superar el trauma y al final de la historia llega a tener una

⁵⁸ El concepto “banalidad del mal” se forja en el libro de Hannah Arendt en respecto al enjuiciamiento de los criminales. Refiriéndose al sufrimiento físico que experimentan los judíos en los campos de concentración, opina que la clave es entender el mecanismo de manipulación ideológica que emplea Himmler al inculcar una mentalidad pasiva en los sujetos activos, quienes se desvinculan de sus propias acciones impulsadas por el inconsciente político: “los asesinos, en vez de decir: ‘¡Qué horrible es lo que hago a los demás!’, decían: ‘¡Qué horribles espectáculos tengo que contemplar en el cumplimiento de mi deber, cuán dura es mi misión! (1999:161).

alucinación patológica sobre la vuelta de su marido, sin entender nunca que “hay un momento en que te resignás a perder por completo lo que has perdido” (23). La opción de vivir en el pasado tiene consecuencias desastrosas.

Antes hemos mencionado que en las ficciones contemporáneas los exiliados ya no hablan por sí mismos sino que tienden a ser escritos por un tercero al propósito adoptando una perspectiva más distante y objetiva. Emilia, en la novela de Martínez, es el ejemplo negativo de aquellos que se detienen demasiado en el pasado y no lo deja ir con el tiempo. Es hija de un cínico y corrupto funcionario dictatorial y esposa del otro cartógrafo que ha sido capturado y desaparecido en una expedición al desierto para hacer correcciones cartográficas. La desaparición de su marido “la quemaba por dentro pero que no quería olvidar” (267). Durante años intenta encontrar las huellas del marido supuestamente muerto recorriendo todos los lugares (EE.UU., Venezuela, México, Buenos Aires) cada vez que escucha alguna pista sobre él por más falsa que sea y la obsesión por el marido le hace perder el interés por cualquier otro hombre. Parece que una parte de ella ya no puede avanzar en el tiempo sino tiene que vivir bajo la sombra del pasado: “siempre me había parecido que tres mujeres convivían en ella: “la anciana que regaba de cupones los mostradores de Stop & Shop, la mujer enamorada de Simón y la niñita a la que el doctor Dupuy había destrozado” (233). En varios fragmentos contados de Emilia se nota la insistencia en seguir instalada en la soledad del pasado:

el purgatorio es una espera de la que no se conoce el fin...

[...] cada vez que te extrañaba sentía dolor físico. Y fue muchas veces en todos estos años. La soledad se me echaba encima como una penitencia. La sentía venir y me consolaba con el espejismo del sexo, con la ilusión de que todavía puedo...

[...] cada ser humano, piensa, está condenado a detenerse para siempre en un relámpago de tiempo de que jamás podrá salir.

[...] Pero si nos quedáramos por un momento fijos en la contemplación del presente, el mediodía sería eterno. El paisaje cambia a medida que pasan las estaciones, pero la ventana que recorta el paisaje es siempre la misma. Seguíamos inmóviles en el presente y a la vez avanzábamos (97, 126, 132. 136).

El pasado destroza el presente de Emilia, que guarda la utópica e imposible esperanza de que todo el purgatorio terminará cuando recupere el marido perdido de alguna forma. No conoce la regla de que hay que seguir adelante y no dejar que el

pasado esfume los sentidos del presente, permitiendo que el cuerpo experimente las nuevas sensaciones y formas de felicidad. Para emprender el camino de la conciliación y no imaginar realidades que ya se han perdido en el pasado, tenemos que aprender a dejar transcurrir el pasado y despedirnos de aquel “yo” frágil, perjudicado y desesperado. El camino de regreso definitivo no existe. El narrador trata de convencer a Emilia explicando una visita que tuvo al Museo de los Judíos de Berlín:

tuve las mismas sensaciones equivocadas de las que me estás hablando. Oía voces, me sentaba en un patio con mi padre muerto, eran pasados que estaban dentro de mí y que volvían...cuando la migración termina, cuando volvéis al hogar del que te fuiste, pensáis que cerraste el círculo pero al ver el museo te das cuenta de que tu viaje fue de ida, sólo de ida. Del exilio nadie regresa. Lo que abandonás te abandona.... Has dado apenas dos pasos cuando ya no estás en parte alguna, no hay columnas, no hay árboles, no hay cielo, ha desaparecido la brújula que te guiaba, se ha borrado tu razón de ser, sos nada y te has detenido en un lugar de donde nadie puede volver. El exilio (236).

Otro caso que muestra la incapacidad de reparar el trauma vemos en la novela *Estocolmo* de Iosi Havilio, cuyo narrador se siente indeciso a la hora de tomar una actitud hacia el pasado. René se exilia a Noruega después del golpe de estado chileno por ser partidario del gobierno de Allende y nunca ha tenido oportunidades de volver al país. Con su padre prematuramente muerto, se cría en un ambiente familiar muy femenino. Sin embargo, se integra luego en un ambiente revolucionario, heteropatriarcal y hostil hacia los homosexuales. La herida que deja la abrupta separación de su país natal y su sexualidad rechazada no se puede sanar con una vida tranquila y democrática en el norte de Europa. Utiliza la sexualidad desinhibida para aliviar la soledad existencial durante el exilio. Sin poder hablar de su complejo de inferioridad en público, René se convierte gradualmente en una persona frágil, dócil y fácilmente manipulable para Boris, su agresivo amante noruego que lleva una vida de bohemia. Sobrevive cargando el peso del antiguo y el nuevo trauma, sin atreverse a enfrentarse a ninguno de los dos. Durante su vuelta a un Chile ya democrático casi treinta años después, se le aparece una amalgama de visiones de su violento amante Boris. En vez de superarlas, se rinde a ellas sin oponer resistencia: “Gracias al hábito, René entendió rápido que para contrarrestar la ira debía adoptar una actitud opuesta,

mostrarse receptivo, un poco como el *sparring*, gentil, movedizo, anticipándose a los golpes, y en ningún caso atacar” (Havilio, 2010: 266). El trágico final de la novela (el personaje muere en un accidente aéreo a la vuelta de Europa) simboliza la impotencia del sujeto frente a las marcas traumáticas del pasado, incapaces de resolverse en el exilio, y los dilemas que derivan en el presente.

Existe una gran diferencia entre remendar la fractura del pasado (Pablo/Nelson) y sumergirse totalmente en el espejismo del mismo (Emilia), recordando, idealizando, demonizando y esperando hechos que nunca han sucedido ni sucederán. En *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, Claudia es una autoexiliada que escapa de la relación paterno-filial caracterizada por los secretos de la dictadura con rumbo a los Estados Unidos, y Ximena, su hermana, se queda en Chile y se encarga de cuidar a los padres. Ximena siente una hostilidad por su hermana porque esta se libera de la historia desgarradora del país (la dictadura) y ha dejado a Ximena a cargo de todas sus responsabilidades. Tienen discusiones radicales sobre si vender o no la casa familiar heredada de sus padres muertos por la simbología de la misma. Diferente a los *ex-iliados* como Claudia, para los nativos como Ximena la “casa” es la herencia de una etapa difícil de olvidar. Después de peleas e insultos, al final del relato, ambas llegan a un cierto tipo de conciliación y han reanudado la relación, porque “a Claudia eso le importaba mucho más que la herencia” y solo “quería una vida normal” (Zambra, 2011:128). Es el lazo sanguíneo que une a dos hermanas separadas, o el “consenso” al que se refieren los críticos comunitarios como Charles Taylor.

El pasado juvenil puede examinarse desde la perspectiva sensata, madura y desterritorializadora del presente. La lucha política de los opositores bajo la dictadura nunca es perfecta ni exenta de culpa a pesar del hecho de que está reprimida con mano dura. En *La burla del tiempo* el pasado adquiere sentido nuevo cuando se lo presenta como actuaciones adolescentes e irreflexivas bajo la ideología grandilocuente y hueca de los partidos comunistas. Por la “gran causa” chilena y la patria, Riutort, Claudio y el compañero Ernesto tienen que robar un mimeógrafo desde su colegio, acto que según las camaradas del partido constituye “la necesidad de devolverle al pueblo lo que la oligarquía le venía quitando desde la independencia” (Electorat, 2004: 79).

Para llevarlo a cabo tienen que escamotear la vigilancia de Juanito, el portero que les cuida mucho. Después de que son pillados *in fraganti* y se van “a la mierda y a la concha de su madre” (81), Riutort tiene que pedirle dinero a Claudio para tomar el autobús colectivo casa. En el colegio es un estudiante vago con 58 anotaciones de malas conductas, no por las luchas ideológicas sino “quince por fumar, ocho por intentar salir del colegio en horas de clase, el resto por diferentes razones” (87). Cuando se le acusa de ladrón y su padre intenta encerrarlo en su propio cuarto, Riutort escapa a una pensión acomodada frente al mar de Cartagena, escribiendo a su madre “hay demasiada gente presa en este país, me voy a cumplir mi condena a otra parte, no se preocupen por mí...post-data, te tomé prestados doce mil pesos, mamá” (102-103).

Los amigos de Riutort incorporados a la “revolución” también son jóvenes que buscan meramente la diversión y la aventura espontánea sin poder independizarse de sus padres conservadores y de clase media; y la revolución siempre está acompañada de chistes, deseos carnales y sexuales. Los primeros pasos torpes hacia la gran causa revolucionaria están acompañados también de intentos de asimilarse al mundo de adultos, es decir, tanteos sexuales que son inseguros pero impacientes: “Y ya, que fueran al tiro, de inmediato, ella no aguantaba más...Que viniera, subiera, pero yo, ¿tomaba ella? Digo ¿o tenía?, y ella, sí tontito, por aquí, que subiera, ¿tocándola así?, sí, ¿lamiéndola?, sí, ay sí, allí. ¿Dónde?” (108-109).

La imitación de la revolución de aquellos estudiantes nunca ha sido exitosa. En otro fragmento, cuando Pablo y Rocío están “descubriendo la raíz de todo, fuera del tiempo a la deriva” entre matas de yerba que se sitúan en un recinto militar, están captados por dos sargentos estatales quienes pretenden estar ofendidos con el asunto. Al final les mandan correr entre los matorrales rápidamente hasta llegar a los árboles, y si no lo consiguen en veinte segundos, les amenazan con llevarlos al calabozo: “en ese instante comenzaron a sonar los disparos, Detonaciones secas. Como petardos. Y más carcajadas. Parecían divertirse sobremanera. Los gritos soeces” (126). Desde el criterio de los adultos, la aventura de los jóvenes equivale a la diversión e idiotez, y el fracaso sexual de ellos es la otra cara del desencanto revolucionario: cuando son vistos desnudos, lo primero que salta a la mente de Pablo es la queja de que “¿Por qué

carajo nos teníamos que meter a hacer la revolución? ¿A quién le importaba?...A Rocío, a ella sí le importaba la revolución” (124-125).

Mediante las técnicas de collage se entrelazan discusiones políticas y cotidianas juveniles: por ejemplo, cuando les avisan que han desmentido la carta de Sartre falsificada por Pablo y Nelson que se escribe como estrategia en contra de la manipulación ideológica del gobierno dictatorial, ellos están viendo momentos cruciales de un partido de fútbol y no les preocupa la mala consecuencia que podrá acarrear la noticia: “Ahués intuyó el rechazo de Hermosillo difícilmente podría haber llegado a ese rincón de la portería, ¿ya leíste *El Mercurio*?⁵⁹, ¿malestar estomacal? ¡sal de fruta Eno!” (237). Las discusiones sobre la revolución entre los chicos siempre están acompañadas de comidas con vino y narraciones de aventuras sexuales: es más fácil para Claudio, sentado en el restaurante preferido de Pablo de Rokha y Neruda, planear libremente que “ser revolucionario es en primer lugar actuar contra los valores y las convenciones burguesas” (220), mientras narran el misterio del burdel de Valdivia con “las habitaciones cuyos nombres invitaban a la lujuria” (221). Los antojos y excentricidades de los jóvenes sirven como parodia del movimiento político: se trata más bien de una pura fuga de energías libidinales excesivas que del compromiso con las causas de los obreros chilenos.

La frivolidad de la experiencia se manifiesta también en la superficialidad del entendimiento del concepto revolucionario. Dice Claudio en una noche de debate político (y borracho): “es sobre todo una cuestión de sentirse a gusto...Me encantaría que la dictadura se pudiese derrocar con un Partido de Humor, pero también pienso que sólo un aparato militar puede acabar con una dictadura militar” (223), noche en que no se saca ninguna conclusión seria sino la sensación de que “mejor que otros derroquen a la dictadura, yo me bajo aquí” (223). Para los jóvenes subversivos y burgueses en la novela las acciones políticas se llevan a cabo mediante bromas en vez de disciplina, seriedad y planificación: “Claudio, a quien madruga la revolución le ayuda, ¿nos vas a llevar naranjas a la cárcel, Rocío?” (170). No tienen prevista la gravedad de las consecuencias de sus actos hasta que estén sometidos al interrogatorio

⁵⁹ Es uno de los periódicos más difundidos en Chile, que es utilizado en la dictadura pinochetista como arma ideológica para hacer propaganda en contra de los subversivos y de la comunidad internacional, mediante la difusión de los valores de prosperidad, unión e integridad de la nación chilena.

o a la tortura. Cuando se incorporan al Movimiento de Izquierda Chilena la única tarea práctica que ellos realizan en la calle es distribuir panfletos revolucionarios en un autobús atiborrado de gente a la hora punta de la mañana, escondiéndolos bajo un platos de comida, acción que resulta fracasada por la falta de experiencia y la actitud bastante decaída de aquellos universitarios. De acuerdo con Pablo es una actividad “para profesionales circenses” (189). Al final pagan un taxi para tirar los panfletos de agitación y son expulsados por el taxista que no quiere meterse en líos. Una cosa que sí se hace con determinación y sangre fría es pintar un grafiti de “*Abajo el fascismo, venceremos*” en el murallón de la ciudad mientras tienen las barrigas llenas con los espaguetis que han probado en la casa de Rocío, al mismo tiempo que la gente sin recursos, como Nelson en la época dictatorial, sufre hambre y no cuenta con ningún lazo familiar sólido en que apoyarse. La paradoja consiste en que mientras que los que participan en la causa “justa” son los que “proceden de un hogar burgués cuyas motivaciones para luchar contra el régimen en la novela aparecen casi como un diletantismo intelectual pequeñoburgués”, la colaboración de Nelson con el gobierno dictatorial se debe a la necesidad de supervivencia “en el sentido más literal de la expresión” (Lillo, 2011: 158).

Es así cómo una memorización objetiva sobre la juventud elimina el esplendor místico de la revolución y se desenmascara a sí misma como lo que es, un tiempo de irrationalidades e inconsistencias. A veces nos asombra la honestidad del narrador al retratarnos a un Pablo despreocupado e irresponsable. Tras darse a la fuga de los agentes policiales dictatoriales, cuando su mejor amigo acaba de ser encarcelado, Pablo tiene “la mala ocurrencia” de decir que le embarga “una dulce sensación de plenitud, de felicidad, como si esa carretera nos llevara a otro país, a otra vida, como si dejáramos atrás para siempre esa ciudad sitiada” (Electorat, 2004: 271). Según Carreño en su análisis sobre las obras post-dictatoriales de Fuguet y Electorat, “tanto la revolución como la dictadura se asemejan en que son percibidas como anti-estéticas y aburridas” (2005: 116). Sin embargo, quizá lo más importante consiste en que, mirándola retrospectivamente, la juventud no es más que un amasijo de pasiones mezcladas con confusiones y, siendo esta un paso necesario hacia la madurez, una confesión detallada sobre las idioteces los personajes en su juventud no puede

definirse solamente como acusación de lo anti-estético de la revolución socialista latinoamericana, sino como el intento honesto y franco de conversar con el pasado a propósito de una posible reconciliación y de abrirse al futuro, como expresa Benedetti en uno de sus poemas: “empiezo a comprender las bienvenidas, mejor que los adioses” (1984: 36). Si surge el olvido, no será el recuerdo oprimido deliberadamente en la subconsciencia sino el olvido que “lo cura todo, olvidarse a propósito, sin querer, o a medias pero olvidar, olvidarse, hasta que no duela” (Fuguet, 2016: 17).

5. DESDE EL ESCEPTICISMO HASTA LA RADICALIZACIÓN DE LA POSTURA

Se ha formulado antes que la propuesta literaria alternativa es una de las claves para entender el fenómeno de los escritos sobre el exilio, caracterizados siempre por un fuerte escepticismo hacia el estado-nación o la Historia, desafiando los antiguos paradigmas del saber político y ontológico del ser humano. El penoso duelo existencial del ser humano y el no-lugar geográfico y sentimental también traen una sensación de vaciedad: “pero su lenguaje era Vacío. Yo seguí arrodillado, y mi arrodillamiento era Vacío. Se dirigió hacia el sofá y se sentó como si fuera una Calabaza...lo observé, lo miré y vi que todo en él era demasiado Vacío” (Gombrowicz, 1986: 91). El escepticismo no sólo radica en lo político sino en los otros ámbitos. En *El jardín de al lado*, la tragedia de Julio pertenece al desencanto de toda una generación literaria: aspira a colocarse en el centro de atención literaria y presentarse como autor comprometido a través de la novelación de su confinamiento carcelario. Sin embargo, la falta de aura épica de la experiencia (pues no ha sido torturado realmente) y la divergencia entre el autor y la estética preponderante en el mercado peninsular le han destinado al desamparo existencial. Dicha sensación de confusión y engaño se extienden incluso hasta la época en que empieza la transición democrática, cuando el futuro no queda todavía demasiado claro. En su desexilio a un Uruguay que acaba de recuperar la democracia, Javier Montes se sume en aquel estado de confusión colectiva:

En el fondo (la izquierda y la derecha) no son posiciones tan dispares (a veces me parece que están diciendo lo mismo en distintos dialectos)sin embargo nadie cede ni un milímetro....Una cosa es el consumismo, la publicidad, la hipocresía y la frivolidad de los medios masivos traten de

convertirnos a todos en pasotas, y otra muy distintas es alegremente nos inscribamos en el auto-pasotismo. Es cierto que perdimos, pero los ganadores también perdieron (Benedetti, 1984: 229-230).

En cierta medida, en vez de apaciguar los viejos conflictos sociales, la democracia, junto con sus nuevos problemas suscitados, los acentúan. La discrepancia entre posiciones políticas que permanecen desde la dictadura se mezcla con el cuestionamiento sobre una democracia consumista que encubre la desigualdad social con sus elementos homogeneizadores. La verdad con mayúsculas se diluye en los miles de combates o propagandas políticas. ¿Dónde sería el lugar de enunciación de los exiliados, cuando el simulacro, el engaño, el conflicto irresuelto, el escepticismo y el discurso escandaloso definen la mayor parte de la vida ciudadana en su país de origen? Benedetti ha dicho que el escepticismo derivado de su desencanto en el extranjero le hace desconfiar de cualquier publicidad que es “una formidable vendedora de sueños...desprovistos por supuesto de detalles incómodos como la miseria o el hambre” (256). La pérdida de credibilidad del discurso oficial disfrazado de saber inequívoco y razón universal inciden en la explosión de los lenguajes alternativos y la radicalización de las expresiones literarias⁶⁰. En vez de ser escépticas y desencantadas, las nuevas novelas son más bien radicales e iconoclastas en relación tanto con los agentes políticos dictatoriales como con los de la resistencia, “apartándose radicalmente de todo intento de erigir mitos alrededor de los movimientos antidictadura de la época” (Lillo, 2011: 146) como una manera de registrar, desde una perspectiva alternativa pero más audaz, las consecuencias de la dictadura d manera individual y concreta en cada uno de sus protagonistas.

Por lo tanto, la radicalización de la postura se vuelve patente mediante la satírica, la parodia y la crítica visceral hacia la dictadura, tanto hacia los torturadores como hacia los revolucionarios, como consecuencia de una revisión completa del pasado. En un estado desterrado sin carga ideológica alguna, Nelson, que ha sido un

⁶⁰ Desde los 80, los críticos post-modernos han ido deslegitimando el conocimiento oficial y el meta discurso. Para el francés Jean Francois Lyotard, la legitimidad del metarrelato se invalida gradualmente y su objetividad y universalidad resultan cada vez más dudosas. No es que un juego del lenguaje basado en el mecanismo de exclusión y operación terrorífica (Lyotard 2014).

chileno común y corriente, se atreve a atacar todos los valores religiosos y políticos vigentes en Chile⁶¹:

Yo creo que el problema de la existencia de Dios es bien simple: si existiera seríamos de verdad todos iguales, pero no como los comunistas que decían que iban a hacer la revolución para que todos fuéramos iguales y siempre había unos más iguales y otros menos iguales a esos iguales. Cagado, como siempre, jodido, con la mierda hasta el cuello. Para qué estamos con cosas. Eso se vio cuando cayó el muro famoso...Pero a mí me da lo mismo. No me meto en política. Ya no. Cuando me metí, me pegaron una patada en la raja. Comunismo, capitalismo: la misma mierda. Esa es la verdad...Yo tengo mi conciencia tranquila. No importa que no haya Dios ni ley, pero la conciencia sí que lo puede matar a uno (Electorat, 2004: 105).

No simplemente se circunscribe a mostrar el escepticismo hacia la política actual sino que muestra un repudio radical hacia cualquier ideología/conciencia histórica que se desarrolla con el pretexto de alcanzar la igualdad entre todos. Más allá del escepticismo, para los que han vivido varias décadas, ideologías, temporalidades y desplazamientos físicos y que han hecho los trabajos más humildes, se van fundiendo una desconfianza y apoliticidad profunda hacia cualquier hecho de la vida. En una sociedad moderna donde la felicidad siempre está por llegar pero es al mismo tiempo inalcanzable, donde el valor individualista prevalece sobre el comunitario, no es fácil contar con la misma confianza hacia el estado-nación como antes. Son ciudadanos a los que les preocupa más cómo sobrevivir que cómo actuar de acuerdo con la doctrina política. En comparación con las críticas anteriores, que se dirigen sobre todo hacia el régimen que excluye a los disidentes, la introducción de la perspectiva de dos exiliados “antagónicos” de dos bandos opuestos en la dictadura ha facilitado una crítica más radical y panorámica. Los que generalmente han sido considerados como “víctimas monumentales” por el discurso políticamente correcto se vuelven más humanos, permitiéndonos acceder a otra realidad prohibida o históricamente omitida durante las últimas tres décadas.

⁶¹ Merece la atención la relevancia que ocupa la iglesia católica en la vida política y civil de Chile y su alianza con el gobierno dictatorial pinochetista por la similitud de la doctrina. La fuerte carga religiosa ha formado una generación de padres católicos, una población conservadora y la tardía promulgación de la Ley del Divorcio en el año 2004, siendo Chile uno de los últimos países en el mundo en legalizar el divorcio.

5.1. CONTRA EL OFICIALISMO Y EL FORMALISMO

El oficialismo surge como resultado del pensamiento totalizador que pretende regularizar y ordenar la jerarquía de la estructura social a través de varios procesos burocráticos y a veces innecesarios, bajo el pretexto de un mejor rendimiento social. En la literatura hispanoamericana y mundial encontramos abundantes críticas de la rigidez estructural de los discursos autoritarios/paternalistas, que no permiten ninguna transgresión. En *La Broma* de Milán Kundera, Ludvik Jahn, un integrante normal y corriente del partido comunista y al mismo tiempo un joven risueño que pasa el tiempo bromeando y haciendo reír a los demás, cree, como cualquier comunista en aquel entonces, en una limitada pero determinada libertad de expresión. Es sometido al exilio y trabajo forzoso en Siberia por una pequeña broma trivial sobre Trotsky en una carta a su novia, una fiel servidora que cumple estrictamente con la disciplina del partido y lo delata por su carácter “frívolo” y poco revolucionario. Por aquella broma que traiciona su “actitud contrarrevolucionaria” es expulsado del partido y privado de todos los derechos políticos. En el momento del exilio, este “enemigo del régimen” se da cuenta de la ridiculez de la situación y de que el oficialismo y el falso optimismo proceden de la fragilidad del propio totalitarismo, que pretende fingirse potente hasta el punto de que no puede tolerar una pequeña broma: “eso de que sea partidaria de algo no quiere decir nada, que los partidarios de la alegría suelen ser de lo más tristes” (Kundera, 1984: 31).

Igual que el capitalismo al que acusa perpetuamente la teoría marxista, los seres humanos en el régimen comunista también están cosificados para ser sometidos al dogma, medidas extorsivas que provocan situaciones ridículas, haciendo que cada integrante tenga varias caras en el régimen autoritario: “entusiasta y convencido en las reuniones; provocativo y crítico con los amigos más cercanos; era cínico y artificialmente ingenioso con Marketa; y cuando estaba solo era indeciso y tembloroso como un escolar” (50). En *La nave de los locos*, existe un cementerio donde los exiliados son los trabajadores forzados mientras que los vigilantes son poetas pésimos y “el aplauso era obligatorio y había sanciones y castigos para aquellos que aplaudieron sin entusiasmo” (Peri Rossi, 1995: 62). Un fragmento en *Transatlántico* también revela la vaciedad del discurso formalista nacional a partir de

la mirada de un exiliado y persona *non-grata*: “¡Polaco! ¡Polaco! ¡Polaco!, y luego, ajustándose el cabello en la cabeza, hizo un gesto de aspaviento con la pierna, y dijo han hablado de la mantequilla... desde luego la idea es interesante... si una idea muy interesante” (Gombrowitz, 1986: 46).

En *La burla del tiempo* se hace burla del formalismo del poder dictatorial e institucional. Al comienzo de la novela una carta formal y bien escrita expone los motivos ridículos de la expulsión de Riutort. Para la “Rectoría de esta Corporación” el Pablo “ha tomado parte en los graves desmanes de carácter político” porque ha arrojado sal y mostaza a la cara de Ramírez Sánchez, conducta no “reñida con las normas de la vida académica” por la cual se le suspende “cauteladamente” de toda actividad académica. Las víctimas también usan el lenguaje formalista para ridiculizar al rígido sistema institucional. Durante el careo con Kakarieka, ante la advertencia de Rocío de que no se lo tome “tan a la ligera” (Electorat, 2004: 32) y tenga cuidado con lo que dice, las justificaciones que utiliza Riutort son una verdadera sátira para la autoridad escolar y consisten en las siguientes expresiones: “2) era un buen muchacho, 3) y un buen alumno, 4) amén de ser un buen hijo, y 5) un buen católico, vecino de Ñuñoa, de familia demócrata cristiana, incapaz de matar una mosca, etcétera” (31). Bajo el terror blanco la universidad llega a ser un espacio panóptico porque en todos los lugares del campus hay micrófonos y si no los hay son ojos y oídos anónimos los que nos acechan. Los procedimientos objetivos y oficiales de las instituciones universitarias de ha ocultado su esencia arbitraria y sádica.

Con el motivo de alcanzar la cuota de estudiantes subversivos en un plazo imposible fijado por la autoridad, Nelson, a quien le remuerde la conciencia, decide denunciar a varias personas por crímenes que no han cometido. Dentro de aquella maquinaria estatal fría, ordenada y utilitaria, los elementos constitutivos como Nelson que pertenecen al “niño que jugaba al fútbol y miraba *Muchacha italiana viene a casarse* en la televisión” (52), están cosificados y funcionan para excluir los aparatos “estropeados” como Pablo que supuestamente es “comunista, ultraizquierdista, apestado, leproso” (Ibíd). Contrario a las conversaciones llenas de risas, interrupciones e insultos amables entre Pablo y sus amigos, no se vislumbra ninguna transgresión en los diálogos entre Nelson y sus jefes escolares, sino órdenes e

instrucciones: “¿Te tenemos inscrito aquí? La voz aguda, los dedos de uñas cuidadas tamborileando sobre la mesa, más rápido, no que yo sepa, mi comandante, ya, llena este formulario con letra bien clara” (202). La elocuencia del discurso dictatorial tiene la capacidad de embellecer cualquier misión inmoral. A cambio de la concesión de la Beca Augusto Pinochet, Nelson tiene que vigilar los posibles actos subversivos en el Pedagógico, lo que para el discurso oficial es una tarea digna de admiración, que requiere a “jóvenes con sentido del deber y del sacrificio, sangre nueva de chilenos con el corazón bien puesto” (206).

Por otra parte, más allá de la estructura formalista de la dictadura, conocida ampliamente en la novela dictatorial, la rigidez con que la novela describe al bando subversivo puede considerarse como una parodia mímica del discurso dictatorial, aspecto poco tratado en las ficciones anteriores. Los teóricos como Max Weber han señalado que el surgimiento de la burocracia está íntimamente vinculado con el desarrollo del Estado Moderno, cuyo proceso de racionalización intensiva y extensiva requiere de manos de obras preparadas para las tareas administrativas. El socialismo, cuando adapta una estructura jerárquica de administración equipada con normas, regulaciones y coacciones, también puede generar desigualdades burocráticas. La excesiva burocratización en cualquier régimen o entidad política conduce a la monopolización de la dirección política y el poder desequilibrado entre los miembros participantes.

Donde hay burocracia hay corrupción y formalismo. El mundo de las luchas estudiantiles tampoco puede liberarse del formalismo mimetizado. La comunicación entre los compañeros de la lucha siempre empieza con el prefijo “compañero” y entre ellos se refieren con nombres falsos⁶², incluso en las situaciones íntimas y urgentes a pesar de que cada uno sabe de memoria el nombre real de los otros⁶³. Antes de entrar

⁶² Los chicos prefieren un apodo clandestino de acuerdo con los futbolistas en vez de los políticos o los filósofos, por ejemplo, Chamaco Valdés como Chapa, Carlos como Carlos Caszely o Franz como Franz Beckenbauer, obviando la actitud frívola en la revolución.

⁶³ A veces los personajes no conocen su pseudónimo y se ríen de la obsesión del partido por los apodos que los contagia en la vida cotidiana, con el motivo de enunciar en contra del formalismo excesivo del partido estudiantil, “Rodrigo, se presentó. ¿Cómo?, preguntó Rocío, ¿no te tenías que llamar Esteban? Claro, perdonen, Esteban, dijo Rodrigo” (140); Para el narrador, con el rigor innecesario, “se respetaban las chapas en el partido” (Ibíd) y la denominación de “El compañero”, como “Mi comandante” no es más que la muestra de la jerarquía en el partido: “Rodrigo, a quien nunca llamamos compañero, mientras que Franz siempre fue el compañero Franz” (141).

en la asociación subversiva, la tarea principal de Pablo es familiarizarse con todas las doctrinas contenidas “Las tareas del pueblo en la hora presente” en vez de estudiar los textos fundamentales de Marx. Para el compañero Franz, las llamadas “actividades de agitación y propaganda” para conmemorar la victoria de Allende consisten solamente en tirar panfletos y hacer grafitis en la pared. Debajo de la desmesurada oficialidad subyace un desorden organizativo excesivo. Cuando el compañero Franz intenta extraer informaciones confidenciales sobre las operaciones revolucionarias, tiene que encontrarlas rebuscando entre servilletas grasientas y papeles higiénicos, acción paradójicamente justificada como una estrategia de protegerse de posibles investigaciones de la CIA. Cuando se integran en un taller de poetas clandestinos, el poema de Claudio “Pichula enhiesta boca culo y tetas” es criticado por los jefes revolucionarios por no encajar con la identidad de “militantes de la revolución chilena” ni con “la correcta línea de conducta” (158), mientras que en aquellos talleres clandestinos nunca faltan los aspirantes al suicidio “movidos por la pálida esperanza de existir” y están llenos de “alcohol de quemar, anfetaminas, neoprén, matarratas, hasta vino tinto con coca-cola” (158), lejos de ser el ambiente de los debates intelectuales que imaginan de los adolescentes. Es claro que el formalismo y el oficialismo, como representaciones del burocratismo, no son subproductos exclusivos del pensamiento moderno totalitario.

5.2. CONTRA LA VIOLENCIA TOTALITARIA Y MASCULINA

Cristina Peri Rossi narra sobre el tránsito sutil entre una línea política y la otra contraria: “es harto frecuente, de modo que se puede vivir la mitad de la existencia proclamando una y ejecutando otra, y los años que restan al revés” (1995: 130). En *La nave de los locos* se hace referencia constante a los daños causados por la política totalitaria que hace desaparecer a la gente y mutila los cadáveres en el litoral de los océanos. Son cuerpos lanzados a alguna playa y “se encadenan a los bancos, a las plataformas marinas, como algas” (101). En el *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez, aludiendo el discurso de Videla, un desaparecido es “una incógnita, no tiene entidad, ni está vivo ni muerto, no está” (2009: 71). Es meramente un desaparecido,

eufemismo utilizado por el régimen para encubrir los crímenes⁶⁴. El mecanismo de aniquilación de la máquina estatal ha sido largamente criticado por los exiliados, que por la distancia geográfica y la ausencia de censura tienen el coraje de hablar en contra del mismo.

Aquella violencia totalitaria es presentada desde distintos ángulos: para el autor argentino, es la capacidad de hacerlo todo posible, de crear “ilusiones de felicidad en el desierto de infelicidades”, de hacer aparecer “discos que recogían especímenes terrestres en las soledades del Valle de la luna” y cualquier descubrimiento surreal (72); para Carlos Franz, es el silencio abrumador del desierto que sonaba al aplauso, al “receso de una oración, a la expectativa de un sacrificio, a la muda señal de respeto ante un ritual antiguo” (2004:77), fruto derivado de la operación cómplice entre el régimen poderoso y el público callado.

Para las autoras o personajes femeninos, lo potente de la violencia dictatorial reside también en su índole misógina y en la represión de los discursos de la minoría, como una máquina destructora e impecable “convirtiendo en hojarasca el vestido de Julie Christie, riendo cuando ella queda desnuda, indefensa en el colmo de su atracción” (Peri Rossi, 1995: 23). El desplazamiento físico conlleva el abandono de los valores patriarcales que impone el gobierno dictatorial y la “erosión de una serie de tradiciones anquilosadas, asfixiantes para la mujer, y la articulación de un nuevo modo de vida mucho más equitativo” (Gutiérrez, 2006: 27); En *La desesperanza* de José Donoso se nos presenta la figura de Judit, antigua revolucionaria violada por un agente del gobierno militar y la de una perra callejera devorada por la manada de perros que simbolizan la subordinación de mujeres en la sociedad patriarcal. El peor caso lo vemos en *El desierto*: la jueza Laura ha desarrollado una dependencia sentimental y patológica con su amante-torturador, el militar Cáceres, colaborando involuntariamente con la fuerza militar y el “orgasmo negro” que experimenta ella debido a la relación tóxica y dependencia-odio que mantiene ella con el ejecutor, “la forma primordial del agradecimiento” que le ha predicado.

⁶⁴ Véase el discurso público de Videla ante la prensa el 13 de diciembre de 1979, en el que dice “En cuanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido...pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido” (Videla 1979).

En *La burla del tiempo* persiste la discusión sobre la violencia política dictatorial. En vez de acusar el macrosistema, para aproximarse a la versión íntima de las víctimas, se pone más énfasis en ridiculizar el mal banal del ser humano mientras que la violencia de los agentes gubernamentales está más borrosa y mitificada. Los jóvenes indefensos en el colegio incluso aspiran a un martirio imaginario, a las “prolongadas sesiones de tortura bajo una aterciopelada luz de media luna y palmeras frondosas” (Electorat, 2004: 91). No obstante, la escena real parece menos poética y más asquerosa: el suelo de la celda siempre estaba lleno de vómitos y meados. Las sesiones del interrogatorio no son rigurosas sino que son llevadas por un agente con “peluca y labios pintados pero tiene una fuerza celosa” que les obliga a practicar una relación. Rubí Carreño nos señala que en la novela la sesión de tormento está “amenizada” por canciones amorosas y un programa de radio, un medio importante de la cultura popular en los 80 que le agrega a la tortura efectos irónicos y destaca la banalidad de la misma⁶⁵. El interrogatorio amenazador se mezcla con las conversaciones sentimentales, insinuando la cotidianidad de las acciones violentas bajo el pensamiento autoritario: cuando los golpes caen en los testículos, en la radio está sonando *Puerto Montt*, la canción amorosa que un oyente de radio dedica a su novia “la tierna Ximenita” como regalo.

El control político se extiende al ámbito académico e influye en el destino de cada participante, la mayoría de los cuales viven intuitivamente y hacen lo que les toca hacer. En la novela se narra la historia de un censor y editor dedicado a revisar todo lo que se publica en el país desde cuestiones formales hasta contenidos inapropiados. En vez de ser un personaje cínico que censura por diversión, se le describe como un servidor concentrado en su propio trabajo: se siente tan responsable tanto de la “alusión poco afortunada a la historia nacional” como de los comas y los puntos o de “si era o no endecasílabo...sentado bajo la luz de una lámpara a altas horas de la madrugada, examinando línea a línea, verso a verso” (212). Nelson también tiene que trabajar intensiva e incesantemente para inventar la lista de

⁶⁵ Se nota que, junto con los métodos inhumanos, lo que recuerdan los torturados claramente son las canciones que se ponen en la radio en la sala. En la crónica de Galeano, una víctima narra que cuando la empezaron a forcejear, se acuerda que en la radio “estaba cantando Palito Ortega” (1979: 103). El collage conecta dos diálogos de índole distinta: Y dónde, entonces, la chucha de su madre, dónde el renegado, marxista asesino, vendepatria, ¿ah? ¿De dónde llamas? *De La Granja, Julián, mi nombre es María*” (299).

estudiantes subversivos sin estar seguro de sus acusaciones. La violencia del sistema se materializa así en las tareas cotidianas de los aparatos individuales constitutivos, que en su vida nunca se atreven a cuestionar a aquel sistema inmoral e institucionalizado disfrazado de objetividad en donde poniendo en donde las represalias sanguinarias forman parte de la cotidianidad.

Lo que se destaca al mismo tiempo es una faceta poco tocada en las novelas anteriores: la mentalidad totalitaria entre los reprimidos y las víctimas, réplica de lo que existe en la sociedad dictatorial. Se utilizan la manipulación ideológica y los simulacros patentes para embellecer el discurso opositor: frente al cuestionamiento de los jóvenes estudiantes sobre la falsificación de las cartas de los intelectuales europeos para la “agitación cultural”, Cristian lo considera “una herramienta que nos hacía más fácil el trabajo político” y les tacha de tener moral pequeñoburguesa. La comunidad proletaria y allendista que lleva a cabo tareas subversivas también es misógina: en las discusiones grupales las integrantes femeninas se encargan siempre de preparar las cosas más nimias e insignificantes (las comidas, por ejemplo) y sus opiniones no tienen importancia alguna para los líderes subversivos, quienes principalmente son hombres. La radicalización de la postura electoratiana consiste en presentar a los caracteres masculinos de la resistencia como seres impotentes similares a los poderosos de la máquina estatal. La interpretación de Nick Morgan sobre *La desesperanza* de Donoso señala también el prejuicio misógino en el caso de los izquierdistas como Lopito y Lisboa (2002: 92)⁶⁶. Los hombres tanto de la izquierda como de la derecha, en *La burla del tiempo* son cínicos e impotentes, que no prestan suficiente respeto a las mujeres, sujetos instrumentales a las que hay que “agarrar la confianza” porque “eran el arma fundamental” (Electorat, 2004: 252).

Bajo la rigurosa censura dentro del grupo opositor, la literatura comprometida sólo puede tomar la forma de la propaganda de agitación cultural. Con el motivo de mandar un mensaje fraternal y solitario al pueblo chileno, falsifican una carta inverosímil y muy mal escrita de Sartre, que poco o nada corresponde a su estilo y extrañamente firmada por “Simone de Beauvoir, otras compañeras y compañeros” que

⁶⁶ Para él, igual a los discursos autoritarios, las jergas que usan los hombres socialistas revelan “una visión del Partido Comunista como una institución monolítica e inclusiva” (93), y cuando se dirige a las mujeres de clase alta “esa voz inconfundiblemente perdía sus aristas y se le desprendía algo como una corteza” (Morgan citando a Donoso: 124).

se unen para “enviaros un caluroso saludo” (176). Se produce entonces una discusión sobre si hay que atender a la dimensión estética de una obra comprometida, después de que los falsificadores añaden tantos detalles sobre el café parisino hasta que se desborda el toque humorístico de la carta:

Miren, niñitos idiotas, aprendan algo de una buena vez, dice Silva aplastando con furia la colilla de su enésimo cigarrillo contra el cenicero, no estamos aquí para divertir a nadie sino para hacer agitación cultural, no somos una banda de payasos, somos militantes de la revolución chilena ¿me explico? Una lástima que la revolución chilena carezca por completo del sentido del humor, opina Claudio (199).

Con la creencia en que ninguna revolución se lleve a cabo con humor sino con determinación, el partido no ha dejado ningún espacio para retóricas poéticas. Sin embargo, aquella rigurosidad sólo es la máscara para ocultar las decisiones arbitrarias de los jefes. Después de que las cartas falsificadas son descubiertas por el comité central del partido y se produce una discusión sobre si el fin justifica los medios, comienzan los insultos mutuos dentro del comité para “sacar la chucha” (248). Como consecuencia se convoca la comisión de control de cuadros con “tres votos contra uno” para “solicitar la intervención de la CCC” y “pedir una reunión con la Comisión Exterior” (Ibíd). Silva, furioso ante las palabrotas y la incomprensión de los camaradas, pide inmediatamente la renuncia de militancia e irse inmediatamente de la cena por no querer “venderse por un plato de lentejas” como hacen los “traidores del partido” (249), olvidando completamente la causa comunista a la que se dedica plenamente.

Otro ejemplo es *Persona non grata* de Edwards, libro que revela los problemas que existen en la Cuba comunista desde la perspectiva de un intruso y extranjero. La parte tradicionalmente atribuida a la valiente víctima cuenta con la misma representación en el bando represor, quien toma la decisión con una arbitrariedad disfrazada de disciplina, compromiso y lealtad. De todas formas son discursos que funcionan como las mitologías modernas denominadas por Roland Barthes, que representan la superestructura del sometimiento. Conscientes del carácter totalitario de ambos partidos, ninguno de los jóvenes protagonistas de la novela decide dedicarse a la carrera política y todos han desarrollado la indiferencia hacia la política actual y hacia las elecciones presidenciales en la democracia que se

convierten en “cuñas publicitarias” (Edwards, 2004: 328), porque en el fondo todavía están dominados por el temor a ser engañados por dicho sistema⁶⁷. La democracia no es ninguna prueba de la erradicación de violencia. En *El asco* de Horacio Castellanos Moya, el narrador confiesa que lo que le produce más repugnancia son los exguerrilleros, que “antes se habían llamar comandantes” (2000: 101). Son para él unas ratas que “cambiaron el uniforme militar del guerrillero por el saco y la corbata” y “cambiaron sus arengas de justicia por cualquier migaja que cae de las mesas”, apoderándose del Estado para saquearlo. Los ejecutores y fusiladores se convierten de golpe en los políticos carismáticos de la democracia, reflejando la inestabilidad y vulnerabilidad de las creencias políticas y causando una desconfianza profunda en cualquier ideología política⁶⁸.

5.3. CONTRA LA IDEOLOGÍA POLÍTICA Y EL IDEALISMO POLÍTICO

Sea de izquierda o de derecha, sea por el beneficio de la población entera o de un reducido número de ciudadanos, la ideología en el mundo actual nunca deja de tener la capacidad del simulacro. La masa se agrupa, moviliza, diluye y enfurece siempre bajo una guía ideológica o la división de las determinadas ideologías (política, cultura, ética). Si la dicha ideología resulta fuerte, contundente y altamente exclusiva, la masiva participación y agregación del público puede ser peligrosa para el grupo excluido. En la afirmación de Elias Canetti sobre la masa del acoso se relata esa posibilidad de matar y matarse bajo la ideología:

⁶⁷ La ideología dominante, o la Mitología, tiene como función principal incorporar al individuo en un determinado orden simbólico a través de una cadena de significados establecidos, haciéndolo creer que este fenómeno es natural y evidente y olvidar que existe un significado oculto, latente, manipulado debajo de la apariencia evidente de un fenómeno. En la novela, Nelson lleva a cabo tarea de colaboración de forma automática porque se sabe de memoria “en las latas de sardinas y en las cajas de fósforo”, la tarea de “Reconstrucción Nacional”, y el lema de que “Chile eres tú”, “Chile bandera y juventud”, que “estaba dispuesto a aportar lo suyo” (240), lemas que forman parte de la típica manipulación ideológica por parte del gobierno dictatorial.

⁶⁸ La desideologización aparece sobre todo en las obras post-dictatoriales. En *El inútil de la familia*, lo que ve el exiliado Joaquín sobre sus parientes políticos es puro gesto farsante: el hombre es capaz de “hacer desde el balcón de su casa un discurso de encendido tono bolchevique, invocando a su querida chusma, crucificando la oligarquía, la canalla dorada”, mientras una hora después es capaz de consolar, “a los representantes supremos de la canalla de otro, que había utilizado este lenguaje para halagar a las masas, pero que sus distinguidos amigos no se asustaran” (Edwards, 2004: 205). La diferencia radica en el escepticismo sobre cualquier tendencia política en la narrativa contemporánea, contrastando con el fuerte discurso anti-dictatorial de las obras anteriores.

La masa de actos se constituye teniendo como finalidad la consecución de una meta con toda rapidez. Le es conocida y está señalada con precisión; además se encuentra próxima. Sale a matar y sabe a quién quiere matar... la concentración para matar de índole particular y no hay ninguna que la supere en intensidad. Cada cual quiere participar en ello, cada cual golpea. Para poder asestar su golpe cada cual se abre paso hasta las proximidades inmediatas de la víctima. Si no puede golpear, quiere ver cómo golpean los demás. Todos los brazos salen como de una y la misma criatura (1981: 49).

Las masas engañadas y manipuladas por la ideología totalitaria son al mismo tiempo inocentes y violentas y sobre todo, ciegas como los hombres primitivos que permanecen en la caverna platónica. En las viejas literaturas producidas o ambientadas en el tiempo dictatorial, los exiliados marginados tienden a acusar la ideología dictatorial que les excluye del país y apoyarse con firmeza en cierta ideología política opositora como instrumento de contraataque: “Un país donde la Historia, lejos de ser re-escrita, es prestamente escamoteada, sellada, momificada, puede terminar como un país sin historia alguna” (Cozarinsky, 1985: 52); “Emilia recordó que la frase citada era uno de los aportes de su padre a la propaganda del gobierno: orden y limpieza” (Martínez, 2009: 64). La ideología y los aparatos ideológicos exclusivos del estado pretenden borrar las disidencias intentando “limpiarlas” a través del mecanismo de manipulación. En virtud de la tesis althusseriana, no hay un sujeto concreto sino las relaciones de producción que estructuran los lugares y las funciones que interpelan al sujeto, determinando “el comportamiento de los individuos que ocupan los puestos que la división socio-técnica del trabajo les ha asignado en la producción, la explotación, la represión, la ideologización, la práctica científica, etc” y la realidad de ese mecanismo que controla las formas mismas del reconocimiento/desconocimiento es en última instancia “la reproducción de las relaciones de producción y las relaciones que de ella depende” (Althusser, 1988: 141).

Mediante la interpelación ideológica se lleva a cabo la conversión de los individuos en sujetos. Cuanto más fuerte y totalitaria sea la ideología, menos espacios dejará para opiniones diversas, de acuerdo con la lógica estricta del control y sometimiento. En *Purgatorio*, la exiliada y su marido desaparecido son cartógrafos y son conscientes de que el dibujo del mapa no está exento de la intervención del poder:

el mapa de África que ha hecho Buonsignori consiste en “puras invenciones” para hacer a los caminantes olvidar la caminata y son metáforas de una realidad tergiversada: “tal vez fuimos sólo figuras de un mapa que él y los comandantes dibujan, y en ese mapa todos nos perdimos. No hay nada tan desconcertante como caer dentro de un mapa y no saber dónde estás” (Martínez, 2009: 117)⁶⁹. El derecho a explicar cualquier paradigma epistemológico es desconcertante y al mismo tiempo abusivo y peligroso, capaz de convertir a cada uno de los participantes en delincuentes morales, como se repite en *Desierto*: “no hay orden sin órdenes, disciplina sin violencia, ninguna norma sin coerción” (Franz, 2004: 131). La ideología del aparato del estado dictatorial funciona precisamente en virtud de aquel mecanismo higiénico y sus víctimas pueden transformarse en los victimarios, y viceversa.

En la novela, Kakariekas, el letón que huye de la ocupación del totalitarismo soviético se convierte en el ayudante de la dictadura chilena bajo la invocación de “hacer la patria”, disfrutando del privilegio social que mantiene gracias a su integración eficiente en la estructura dictatorial. Como los políticamente más vulnerables, los estudiantes e intelectuales están destinados a desarrollar una conciencia política pasiva y los más radicales tienen que recibir castigos correspondientes que les conducen al camino del exilio: en su regreso, Dorfman dice que “y si osaran rebelarse, la violencia de la policía y el Ejército, es algo que esos seres humanos no pueden evitar”, y tiene ganas de fundirse con la clase obrera de Chile y “entrar con tanta profundidad en su existencia que terminara compartiendo su destino” (2003:201).

Sin embargo, aquella división puede ser “un ultraje para algunos, una bendición para otros” (Cozarinsky, 1985:66). La ideología perdedora, la de los políticamente marginados y aniquilados, también se organiza según el mecanismo de la reproducción de las relaciones sociales, que nunca deja de ser un engaño y las víctimas también intentan justificar sus atrocidades con el pretexto de una cierta ideología vacía. El robo del mimeógrafo del instituto está explicado como “devolver al pueblo lo que la oligarquía de este país viene quitando” y “por la revolución chilena”, así que los presuntos subversivos tienen que escamotear la vigilancia del

⁶⁹ Sobre la vinculación entre la cartografía, la memoria y el ejercicio del poder consulta el teatro *El cartógrafo* de Juan Antonio Mayorga. Gracias a José Manuel Camacho por la sugerencia.

portero Juanito, que siempre se porta bien con ellos. Cuanto más ambigua y formal sea una ideología, más fuerte será su rechazo a los “anormales”: cuando el grupo de Pablo que viene de la clase media-alta santiaguina intenta incorporarse en la resistencia estudiantil lo antes posible, Franz vacila porque para la ideología del partido son los jóvenes de la clase proletaria y obrera que “militaban en estructuras vinculadas a la vida poblacional” y se pregunta ¿qué se hacía con los jóvenes de los colegios de clase media, privados o no, que querían militar? (Electorat, 2004: 80). Igual que en la dictadura, en la propaganda revolucionaria se utilizan eslóganes repetitivos y jergas monótonas para ennoblecer los trabajos políticos más infames porque “no hay tarea innoble cuando se trata de conquistar la libertad” (60). La supuesta libertad sin explotación capitalista se vuelve prisionera de la ideología comunista, corroyendo la autonomía individual para reflexionar sobre la realidad política y revolucionaria. El ennoblecimiento del robo del mimeógrafo como forma de expropiación cultural ha sido ejemplo de un discurso muy difundido en la Resistencia, que lleva a justificar actos banales o incluso agresivos.

En la novela *La broma* de Milán Kundera nos habla de aquella violencia colectiva de los vencidos y de la atrocidad colectiva de los desvalidos. Después de exiliarse en Siberia y asumir trabajos forzosos por una broma que ofende al gobierno central, el narrador nota que entre los presos políticos se ha formado un círculo basado en su identidad transterrada y miserable. El narrador se enamora sin remedio de una chica local y pura a quien besa por los agujeros de la alambrada. Siendo el único de los exiliados que tiene pareja y bajo la demanda colectiva y “solidaria” de los exiliados, se fuerza a su novia a que tenga relación sexual con él bajo la fuerza coercitiva de la colectividad, a pesar de que ella se niega contundentemente por un trauma pasado. Después del incidente, el narrador la pierde eternamente y empieza a pensar en la violencia de los impotentes:

no sólo perdí a Alexej...perdí también en aquel momento el cálido sentimiento de solidaridad hacia mis negros compañeros y con ello también la última posibilidad de reavivar plenamente mi entumecida confianza en la gente. Comencé a dudar del valor de nuestra solidaridad, cuyos únicos motivos eran la presión de las circunstancias y el instituto de supervivencia, que nos convertía en un grupo compacto. Y comencé a darme cuenta que nuestro grupo negro era capaz de perseguir a una persona exactamente igual

que aquel otro grupo de gente en la sala de entonces y probablemente, igual que cualquier otro grupo de gente... (Kundera, 2012: 130).

La violación grupal no se justifica simplemente por el hecho de ser cometida por los reprimidos víctimas del terrorismo estatal. La convicción incondicional en un ideograma en sí es una violencia porque para conseguir el objeto no les importa romper con el marco legal y para ellos toda revolución ya implica el daño a los inocentes. El marxismo puede tener matices ambiguos y ser utilizado parcialmente por los distintos grupos según sus diversas interpretaciones que derivan de ello. La ideología políticamente razonable tampoco garantiza la eficiencia en el trabajo diario: en la novela un entrenamiento militar con el fin revolucionario puede terminar con un paseo por la playa; en cada reunión del partido siempre se retrasan muchos asuntos de importancia; la falta de transparencia en la gestión económica es grave y los dirigentes son tan cínicos como los políticos porque para ellos “Chile está de moda” y la revolución obrera es una “verdadera aspiradora de dinero” de los noruegos, franceses y suecos (Electorat, 2004: 159). Aprovechándose de la confusión general en los años difíciles todo cinismo está justificado y los gritos, las exclamaciones y los cantos de entusiasmo, mientras que ocultan las debilidades humanas y los momentos dubitativos, pueden llegar a ser igualmente destructivos como las difamaciones e los insultos.

Es un sistema despótico y arrogante que no deja espacio para la comunicación de igual a igual por su índole exclusiva. Los aliados con puntos de vista levemente diferentes pueden discrepar y convertirse en enemigos. Es también un sistema que no permite la exposición de debilidades, el “yo” exilado de *Transatlántico* se esfuerza por integrarse en el mundo argentino, dice que “seré fuerte cuando ahogue y aniquile en mí la Debilidad” (Gombrowicz, 1986: 29). Es un sistema que pone el valor colectivo por encima de los individuos, cuya manifestación más obvia es el nacionalismo y el colectivismo. Tanto el discurso maquiavélico de la dictadura como el de la resistencia en aquel entonces se construyen en torno a la prosperidad de la patria y la nación, sin embargo, según Said, “no hay nada en las ambiciones públicas y omnicomprendidas del nacionalismo que se aproxima al núcleo de los aprietos por

los que pasa el exiliado” (2005: 115)⁷⁰. En un texto Giardinelli expone modestamente que desconfía siempre del nacionalismo y los gobiernos que “se jactan de su sentido nacional”, y siempre es mejor el silencio que nada porque a veces éste pesa mucho más que el canto nacionalista.

Los *ex-iliados* cosmopolitas y privados de nacionalidad en la época contemporánea ya están en contra de un ser nacional proclamado por el gobierno a sabiendas de que se trata de una simplificación de la identidad histórica para consolidar la fidelidad de las masas. Las pequeñas discusiones entre Pablo y sus amigos, el cuestionamiento sobre la política del partido comunista, las discrepancias surgidas, los pequeños improperios que se dirigen al partido por parte de los jóvenes afiliados y sus fallos cometidos durante su militancia brillan por la inteligencia dialéctica y contrastan con la grandilocuencia de los dirigentes, ideólogos principales del lado opositor que se acostumbran a instaurar una rigurosa disciplina suprimiendo las disidencias. Es gracias a y a partir del exilio cuando se logra revisitar este periodo de la historia con una mirada neutral. En 1998 se publica la curiosa novela *El farmer* de Andrés Rivera que ficcionaliza los últimos años de vida de Juan Manuel de Rosas exiliado en Inglaterra. Es una obra que relativiza la tensión binaria entre civilización y barbarie que representan respectivamente Sarmiento y Rosas. Tradicionalmente se cree que tanto en la vida política como en la historia argentina la violencia y la barbarie son elementos que caracterizan el régimen federal encabezado por Rosas, idea acuñada en el *Facundo* de Sarmiento, que está atravesado por acusaciones sobre un gobierno federal incivilizado y violento. Sin embargo, un siglo después, con la recreación de un Rosas exiliado y melancólico en su lecho de muerte, se intenta invertir la impresión forjada anteriormente:

⁷⁰ En *Comunidades imaginadas*, siguiendo el argumento de que las naciones son construcciones artificiales al servicio de los ideólogos políticos, Benedict Anderson presenta el nacionalismo como una forma de la imaginación colectiva que toma como finalidad una comunidad uniforme. La nación “siempre se concibe como una camaradería profunda y horizontal” y se presenta como una fraternidad que ha hecho posible que, “de los dos siglos pasados a esta parte, tantos y tantos millones de personas hayan matado y muerto voluntariamente por estos pensamientos imaginados tan limitados” (Anderson, 7-9). Detrás del imaginario compartido, está una cierta ideología hegemónica que, con sus sustentos materiales (museos, mapas, censos demográficos), nos hace creer que todo sucede de forma natural y evidente. Según el crítico, para los ciudadanos lo nacional “es el valor universalmente más legitimado en la vida” (21) y se elabora desde los símbolos y ritos para expresar la lealtad a la misma. Por ejemplo, en *Purgatorio*, el padre de Emilia se esfuerza por proteger el “ser argentino”, insistiendo en que “la Argentina debía ser homogénea. No había lugar para los tibios ni para los diferentes” (Martínez, 2009: 33), discusión identitaria largamente desarrollada desde *Facundo* de Sarmiento.

Acepto eso. Y lo acepto porque soy argentino, y porque los argentinos, unitarios y federales, y eso ya se dijo, somos puros cristianos. Y el señor Sarmiento escribió desde el silencio de un escritorio:

Derrame sangre de gauchos, que es barata.

Que se escriba qué diferencia al general Rosas del señor Sarmiento (Rivera, 2002: 115).

Dentro de todas las ideologías se esconden la violencia y el prejuicio. En este sentido Rosas y Sarmiento se asemejan. Lo que se cuestiona y pone en tela de juicio es precisamente la validez de la ideología a la que pertenecen los infligidos y vencidos, que tienen la ventaja de ser moralmente correctos a la hora de ser juzgados. En *La burla del tiempo* los jóvenes estudian en un liceo de francés, representación del espíritu de fraternidad, igualdad y democracia en Chile, pero cuyo coordinador les parece que “tendría que ver más con la guerra sucia que el ejército libró en Argelia que con la Resistencia de Juan Moulin y de Gaulle” (Electorat, 2004: 90). Tras la publicación masiva de las obras que simpatizan y apoyan a las víctimas, empiecen a aparecer nuevas corrientes literarias con caracteres desideologizadores. En *El farmer* de Andrés Rivera se desmienten también los mitos sobre la “civilización” inglesa, que “lleva adelante rigurosos actos de orden en sus colonias africanas y asiáticas”, cuyo beneficio alcanza a todos los ingleses, “a los pobres y a los ricos” (2002: 18). Se deduce que lo razonable y lo dionisiaco de cada pensamiento siempre van juntos y no hay ninguna ideología que pueda separarlos completamente. La influencia de la ideología políticamente correcta también se extiende al hábito semántico, dotando de las implicaciones especiales a palabras como “exilio” o “desaparición”. En *Missing*, cuando Fuguet desvincula la desaparición de su tío de las causas políticas, incluso se le prohíbe usar la palabra “desaparecido”:

—Sólo hay especulaciones: no sabemos si está vivo, muerto; ni siquiera dónde.

— Entonces no digas que desapareció.

— Pero lo hizo.

— Esa palabra es nuestra. Con los desaparecidos no hay incertidumbre. Están muertos. Lo que no se sabe bien es dónde o cuándo. Pero se sabe. Lo que no se sabe siempre es quién lo hizo, aunque ya se sabe bastante

—Vale —le dije

—Carlos se había perdido (Fuguet, 2016: 357).

Junto con otras ideologías políticas se critica también el idealismo radical izquierdista que tiene lugar en los años juveniles. Uno de sus rasgos más ominosos es la creencia teológica y mística en el triunfo de la causa socialista y la vida del expatriado llena de auras, romanticismo, heroísmo y alientos épicos. Resulta fallida la utopía ideológica cuando el personaje sufre cierto tipo de desencanto en la medida en que va profundizando su conocimiento de la realidad. En *La revolución en bicicleta*, el narrador rechaza aceptar la realidad precaria del exilio y alimenta la esperanza de otra revolución gloriosa desde afuera; Humbert en *Lolita* encarna el dolor y el extrañamiento verdadero e inexpugnable que imprime la experiencia del exilio en el cuerpo del hombre trágico al verse situado en el polo opuesto de su idealismo (la niña). El idealismo se manifiesta también en la aspiración de algunos exiliados de ser capaces de asentarse y triunfar simplemente con base a su extranjería. Los hijos de los exiliados, que vuelven al pasado de sus padres y asumen la “responsabilidad” de echar la culpa a toda una generación paterna, con nla ingenuidad de creer que en “un país lejano y pobre necesariamente encontraría más idealismo que del que uno central y rico”, ignoran el hecho de que “el idealismo dura lo exacto en cada generación, dura lo que tarde en hacerse de poder” (Franz, 2004: 363).

En América Latina, el proyecto del idealismo político y artístico perdura varios siglos, desde la época positivista y cientificista en que se idolatra la civilización occidental como la francesa e inglesa⁷¹, hasta ya mediados del siglo XX cuando imperan las promesas grandilocuentes hechas por todos los discursos, desde la difusión masiva del comunismo soviético y maoísta y su influencia en la poética hispanoamericana en aquel entonces, hasta Silvio Rodríguez e Inti-Illimani, desde Quilapayún a Pablo Milanés, desde Neruda hasta Gelman, desde el Che hasta Allende. Se defiende con fervor la idea comunista por el bien del pueblo, una nación para todo el mundo y una sociedad que elimina la separación entre los ricos y los pobres. Aquellos pensamientos y los predicadores de ellos son constantemente idolatrados y mitificados en la tierra americana. En cambio, en las novelas del siglo XXI apreciamos el derrumbe del mismo espejismo revolucionario y los desencantos por el

⁷¹ Los casos más conocidos es *La utopía de América* de Pedro Henríquez Ureña, que con un tono persuasivo insta al pueblo a mirar hacia el futuro, y *La raza cósmica* de José Vasconcelo, que aboga por la fusión interracial universal para llegar a la armonía absoluta.

fallo del ideal, como reclama Edwards sobre París, el nido de los intelectuales americanos anteriores: “hasta París, como ilusión, como deseo, como espejismo, se había terminado, cosa que te habría parecido monstruosa” (Edwards, 2004: 297). En *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán, el argumento se despliega en base del rastreo que hace Pedro sobre su figura paterna, firme opositor político comprometido con la revolución anti-dictatorial y asesinado por el sanguinario régimen boliviano. Los resultados de su exploración no dejan de ser sorprendentes y revelan la cara oculta de su padre: resulta ser una persona cínica, manipuladora y viciosa.

Además de las figuras deificadas, la utopía comunista que siempre está por venir se convierte ahora en el imaginario juvenil que se descompone gradualmente cuando los jóvenes salen de su mundo poético de “cuerpos de mujeres” y “blancas colinas” y se asoman al de los adultos en la medida en que van conociendo más sobre la realidad política del país, sin saber disparar ni manejar las armas. Creen en los intelectuales europeos convertidos en el canon en Latinoamérica y que cualquier obra de Sartre o Camus va a “forzar la puerta del cuarto del mimeógrafo” y crear historia (Electorat, 2004: 77). Se idealiza también la violencia maquiavélica del estado: en la imaginación juvenil de los militantes adolescentes, las torturas se llevan a cabo bajo la tenue luz de la luna y los agentes de la DINA son “tipos grandes como armarios mandados por un travesti” (97) hasta que el olor de orín y mierda de la celda los desmienten.

Estos jóvenes viven como si estuvieran en una vida de película y fueran protagonistas en un drama intenso del que siempre salen ilesos como las canciones líricas sobre la revolución “llena de experiencias hermanas”, que sirven para que los niños “tengan un futuro mejor” (144). No entienden la lógica del funcionamiento político hasta que son realmente interrogados. La primera vez que empiezan a cuestionar el fantasma del idealismo revolucionario sucede cuando les adjudican la tarea de falsificar las cartas de los filósofos parisinos a propósito de elaborar un nexo de solidaridad con la revolución chilena y alentar a sus integrantes. Después de que las cartas impactan fuertemente en los jóvenes a pesar de su cursilería y falsedad, se dan cuenta de que todas las imágenes ideales pueden tener efectos engañosos e incitan a una falacia mayor, en tanto que los líderes del partido simplemente creen que

se trata de un método de la lucha y “lo más normal del mundo” (161). La utopía puede ser tan mortífera como las armas militares, y por aquí la creación de las imágenes ideales no difiere de los otros métodos políticos, cuya consecuencia más directa es cargar con la culpabilidad por la manipulación. Al fin y al cabo, no se debe confundir entre la teoría deliberadamente diseñada y la realidad política del país, que siempre es más compleja y menos quimérica, siempre llena de problemas y fracturas.

5.4. CONTRA EL PENSAMIENTO DUAL/ABSOLUTO

Después de las dos guerras mundiales se teoriza y se critica con frecuencia la máquina despótica estatal que funciona en concordancia con un mecanismo legítimo de censura, control y prohibición indagando en cada uno de sus componentes específicos: su relación con la modernidad, el discurso estatal y los antecedentes políticos e ideológicos del fascismo. En la edad contemporánea, a través de una mirada retrospectiva también se vuelve más fácil el trabajo de culpabilización de la gran multitud que colabora pasiva y silenciosamente con el régimen durante la dictadura. Se despliega un abismo entre los políticamente “comprometidos” y las “cómplices calladas”. En las memorias autobiográficas de Galeano vemos ese claro antagonismo entre víctimas/ victimarios. Por un lado están los exiliados harapientos o presos políticos “arrancados de sus casas y arrojados con unos cuantos agujeros en la espalda” (1979: 9) y pendientes de la situación política del país natal, quienes se sitúan en las antípodas a “las instituciones y la buena conducta social” (40), sin esperanza de salvación. Por otro lado están los ricos, torturadores, censores, verdugos, y colaboradores de la dictadura que aplican la guerra sucia y los peronistas que representan otra historia de violación en Argentina. El autor uruguayo o el exiliado de vida aparece como el fiel escribano que asume la responsabilidad de registrar la experiencia, salvándose milagrosamente una y otra vez de las bombas del enemigo.

Para ellos, el razonamiento político en la dictadura, como la racionalidad humana, o “la extrema juventud”, nunca “admiten zonas grises ni los claroscuros” (Franz, 2004: 100), carentes de contradicciones. La confianza en las certezas absolutas heredadas de la moralidad ilustrada occidental tiene inevitablemente como consecuencia el absolutismo, que sólo está dispuesto a aceptar incondicionalmente su

parte de la verdad, sin darse cuenta de que la violencia forma parte tanto del mundo “civilizado” como del “bárbaro”, elementos que convergen en cierto punto por el uso de la violencia. La simple división entre el bien y el mal ha hecho que Cozarinsky, el joven exiliado, haga alusión a la impunidad “para los asesinos de un solo bando, el que tiene el poder” (1985: 42), y el “valiente” Flaco en *Burla* se atreva a decir que “quien se hacía cómplice del fascismo era fascista” y tacha a los pacíficos de “burguesitos socialdemócratas” en el Club de Polo (Electorat, 20004: 63, 99). Para los absolutistas, la afirmación de su idea política (comunismo, democracia) conlleva obligatoriamente la negación sin escrúpulos del Otro y la consecuencia desastrosa que este encierra.

En realidad, no debemos estar sujetos a nuestras certezas sino a nuestras contradicciones e incertidumbres. En *El arte de la novela* Kundera, al reinterpretar el Quijote, a su manera también un “exiliado” de su época, dice:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores...Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo.

El hombre desea un mundo en el cual sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo, innato e indomable, de juzgar antes que de comprender. En este deseo se han fundado religiones e ideologías. No pueden conciliarse con la novela sino traduciendo su lenguaje de relatividad y ambigüedad a un discurso apodíctico y dogmático...Debido a esta incapacidad, la sabiduría de la novela es difícil de aceptar y comprender (1986: 16).

Aceptar la complejidad del ser y el hecho paradójico de que en cada personaje se encarnan distintos tipos del mal ha sido una percepción reciente de la literatura del siglo XXI. Hay un vasto limbo entre la dictadura y los mártires, la represión y la resistencia. La incapacidad de aguantar la relatividad esencial de las cosas humanas, de soportar un mundo en ausencia del Todo-Poderoso y un Juez total, han puesto en duda la vigencia del juicio moral de hoy en día. La novela se encarga de reflejar lo ambiguo y paradójico de la vida. Víctimas como Claudio o el Flaco tienen sus lados oscuros cuando participan de actividades criminales como la falsificación y el robo,

mientras que el “mal” de Nelson parece más justificable que la conducta de las víctimas legítimas.

No se trata de invertir el rol entre acusador/acusado o víctima/victimario, ni de justificar a los perpetradores del crimen cuyas consecuencias legales tienen que ser asumidas definitivamente. Se trata de dar cuenta de la complejidad de las experiencias concretas de los seres humanos de carne y hueso. En el epílogo de *La nave de los locos* se cita una frase del *Éxodo*: “no angustiarás al extranjero: pues vosotros sabéis cómo se halla el alma del extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto” (Peri Rossi, 1995: 10). La identidad de Pablo como extranjero exiliado en Francia y extraño le facilita su giro epistemológico/exotópico⁷² y lo lleva finalmente a comprender a otro grupo de “extraños” en su antigua vida y empatizar con ellos: los confidentes, los traidores, los personajes al servicio de la dictadura, además del público, como su tía, que termina siendo simpatizante de Pinochet⁷³. Esa visión es contraria a la idea simplista que sostiene la mayoría después de la dictadura, de que la culpabilidad pertenece solamente a una parte compuesta por los agentes dictatoriales o los colaboradores silenciosos sin molestaren en mirar los problemas estructurales.

Presenciamos en el siglo XXI la deconstrucción de las novelas épicas que no son más que las hagiografías de los mártires muertos en la dictadura. La literatura nunca es un código civil, o según Eduardo Lalo, es “todavía uno de los pocos espacios donde se puede practicar un terrorismo elegante y constructivo” (2016: 156). Una de las planificaciones de las novelas del exilio durante este período consiste en reflejar la convivencia del bien y del mal en un solo sujeto, desde la perspectiva neutralizada del exiliado. Nos parece apropiado citar el comentario de Edwards sobre su tío Joaquín, un auto-exiliado de vida: “fue un escritor incorrecto, alguien que no cumplía con todos los requisitos del oficio, que se escapaba de las exigencias y los rigores de la literatura por los lados más inesperados” (2004: 146). Se usa la primera persona tanto

⁷² En el término bajtiniano la exotopía es la capacidad de abandonar la propia posición hermenéutica y de dislocarse, con el fin de asimilar el otro, conocimiento que luego vuelve a retroalimentarse a sí mismo: “cuando nos estamos mirando, dos mundos diferentes se reflejan en nuestras pupilas. Para reducir al mínimo esta diferencia de horizontes, se puede adoptar una postura más adecuada, pero para eliminar la diferencia es necesario que los dos se fugan en uno, que se vuelvan una misma persona” (Zbinden, 2006: 332).

⁷³ Se trata de una psicología de las masas que embellece un cierto periodo en la historia, fenómeno que en Argentina aparece como la pervivencia de los simpatizantes con los militares y en España, como el franquismo sociológico.

en la descripción sobre Nelson como sobre Pablo, quizá porque es el mejor ángulo para mostrar los pensamientos más íntimos y recónditos sin enjuiciamiento previo, una manera perspicaz de dejarlos hablar por ellos mismos.

En *El desierto* de Carlos Franz subyace precisamente la necesidad de comprender, aunque parcialmente, el silencio que mantiene la población frente a la maquinaria estatal y de dejar de culpabilizarlos como cómplices de la dictadura. Laura es constantemente regañada por su hija con la pregunta ¿qué hiciste tú?, después de optar por exiliarse voluntariamente en la dictadura pinochetista. A pesar de que es una jueza íntegra que cree firmemente en los principios de sus estudios jurídicos, tiene que pactar con el demonio y aceptar las órdenes que le llegan desde arriba. Sintiendo abrumada por el poderío de los militares, descubre que su “búsqueda febril de una razón jurídica para oponerme ha terminado” (Franz, 2004: 153). Tras ser violada por el teniente Cárceres, se da cuenta de su “Síndrome de Estocolmo”, y su deseo de acatar la ley: “no hay sujeción a ella que no sea la expresión de un deseo de someterse al poder, a su seguridad” (378). Al darse cuenta de lo absurdo de su sometimiento patológico al poder, decide salir del país y refugiarse en el mundo académico. Todo el libro es un retrato exhaustivo de la compleja psicología colectiva del período dictatorial y está basado en la tesis nietzscheana de *El nacimiento de la tragedia*, en la lucha entre lo apolíneo y dionisiaco: en cada alegría exuberante se oíría un trasfondo de terror y “es terrible pactar y era necesario pactar con lo terrible” (28). La transacción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, “la normalidad que rodeó a lo perverso” (94) quizá sea la alegoría del desierto, de lo no-dicho e inexplicable, de lo que no debe saberse. Se encuentra con facilidad la similitud entre Laura, y Nelson y Pablo: son expatriados voluntarios, que abandonan el país por no querer mantener el *status quo* ni rebelarse públicamente, conscientes de la debilidad del ser humano. En la medida en que las novelas contemporáneas se vuelven cada vez más inclusivas y empiezan a describirse las experiencias personales de los colaboradores dictatoriales⁷⁴, logramos conocer las facetas más oscuras del ser humano para así poderlos perdonar. De

⁷⁴ Surgen también torturadores con correcto juicio político. En *Andamios*, hay un momento en que el torturador ya empieza a pedirles perdones a las víctimas, a buscar comunicaciones “de verdugo a víctima” (Benedetti, 1997: 120), para desahogar su culpabilidad insoportable.

ninguna manera se trata de un perdón incondicional que incluye a los responsables de las decisiones, sino de conocer los nuevos horizontes que abren aquellas novelas.

5.5. CONTRA EL ELITISMO Y EL EUROCENTRISMO/OCCIDENTALISMO

En términos foucaultianos el control sobre paradigmas epistemológicos y la estructuración del conocimiento tienen relevancia vital en el funcionamiento del poder político. El saber suele aspirar a convertirse en el poder. Ajenos al centro del poder público y la autoridad intelectual en el ámbito latinoamericano y latinoamericanista, en los viejos y nuevos escritos sobre el exilio aparece constantemente el espíritu anti-elitista y las concesiones que hay que hacer en el mundo académico del continente bajo la presión de los regímenes dictatoriales. La escena del poder público es ocupada por los intelectuales de derecha que atacan sin cuartela los exiliados marginados, desde la estética de la alta burguesía chilena y del mercado editorial elitista (*Casa de campo, El jardín de al lado*), hasta los diplomáticos polacos corruptos en Buenos Aires de Piglia y Gombrowicz (*Respiración artificial, El transatlántico*), o las “zancadillas administrativas” y las mafias de críticos en la postdictadura en *Andamios* que todavía están arraigados en ciertos sectores culturales. Son portadores de poder en vez de cultura, tanto en el mundo latinoamericano como norteamericano⁷⁵. Citando a Lyotard, Benedetti llama esas nuevas élites como “decididores”, quienes son los que “deciden con estrategia, con astucia con cálculo, pero también deciden sin solidaridad, sin compasión, sin justicia, sin amor al prójimo no capitalista” (1997: 286). En la novela de *Electorat*, estos representantes del poder, tanto en el nivel estatal como en la resistencia, están presentados como oportunistas y avariciosos, lo que para Mario Lillo representa de manera caricaturesca la “conjunción entre revolucionario y diletante, entre riguroso y ascético militante y epicúreo gozado de los placeres de la carne, literal y figurativamente hablando” (2011: 157). Bajo una apariencia elegante y

⁷⁵ Para autores que han estado en el mundo académico norteamericano (Piglia en *El camino de Ida*, Nabokov en *Pnin*, Paz Soldán en *La materia del deseo*), lo tienden a presentar como un espacio más infranqueable donde reina la violencia de los letrados y abundan clichés teóricos como “conflicto” o “*pattern*”, y profesores estériles triunfan “en su empresa de tener una producción que consistía en reseñar libros escritores por colegas más fértiles” (Nabokov: 134).

moderada se esconde siempre la debilidad fatal⁷⁶. Ironizan también con los intelectuales latinoamericanos, apoyándose en la visión simplista de los jóvenes izquierdistas: Vargas Llosa es un “temible derechista”, tal y como el “reaccionario” Borges, mientras que Octavio Paz es un “gran intelectual de derecha”, cuando en aquel entonces el objetivo más popular entre los jóvenes es “una flauta, un libro, un ejemplar del Canto General” (98).

El contraste élite/marginado se traduce también en la tensión entre el mundo occidental/oriental, muy tratada por los post-colonialistas como Said o Bhabha en libros como *Cultura e imperialismo* o *El lugar de la cultura*, donde señalan el artilugio de manipulación y centralización cultural del que hace uso el mundo occidental. Las figuras líderes en las revueltas estudiantiles como Sartre, Camus y Beauvoir en la cultura europea resultan cruciales en la vida de los jóvenes americanos. Sin embargo, debido a las injusticias vividas por los exiliados en los países receptores, que en su mayoría son países desarrollados, y a la identidad doble adquirida en la diáspora, estos desarrollan un sentimiento contradictorio de alianza/repudio hacia los valores occidentales y norteamericanos, hacia la veracidad de la democracia, la libertad, la igualdad y la justicia.

Son pensamientos contextualizados en el mundo europeo y mal asimilados en Hispanoamérica, cuya validez queda puesta en duda en *La burla del tiempo* mediante la trama de falsificación de las cartas. Se trata de visibilizar la exaltación masiva de los estudiantes americanos y la excesiva deificación que muestran hacia cualquier pensamiento o acción de los filósofos de moda, cuando se reconoce que nadie en la Resistencia es capaz de distinguir los escritos falsos de los verdaderos a pesar de lo hiperbólico, frívolo, poco pensado de aquellas falsificaciones⁷⁷. Piensan que el libro de Sartre que llevan en la mochila es la “piedra angular para abrir la puerta de la revolución sin conocerlo al fondo” (Electorat, 2004:77). Además, la actitud falsamente efusiva hacia “las cartas de solidaridad” de Sartre contrasta drásticamente

⁷⁶ En las novelas sobre dictadores (*Fiesta del chivo*, *El otoño de la patriarca*) las debilidades sexuales y sentimentales siempre son destacadas como rasgos que parodian con la fuerza política que tienen los dictadores. El ejemplo en la novela de Electorat es Aguilera, personaje perspicaz con los trucos políticos ante la autoridad, pero débil y melancólico ante las mujeres.

⁷⁷ Por ejemplo, la falsa Marguerite Duras dice alentadora y “secretamente” en una carta que su próxima novela se titula “*Allende, el pueblo que te defiende*” o “*Salvador Allende indicándole al pueblo el camino de la revolución*” (219), mientras que de hecho es una escritora sentimental.

con la indiferencia de los intelectuales europeos en relación con los movimientos latinoamericanos. El mundo intelectual fantaseado por Pablo y Claudio y compuesto por debates intelectuales dista mucho del mundo real vivido por el exiliado. En *La vida exagerada de Martín Romaña*, la novela de matiz autobiográfico del exiliado Alfredo Bryce Echenique exiliado, es precisamente “el ambiente de libertades y reformas de los años sesenta lo que limitará el derecho a expresarse de Martín Romaña” (Ortega, 2000: 37).

Para los exiliados los países desarrollados no son ningún paraíso y existe una ruptura visible entre la ideología pronunciada por el saber sublime y las situaciones socio-políticas concretas. En la propia novela se nos presenta el barrio parisino marginado donde rigen la violencia y la desigualdad, escena que forma un collage con la interrogación dictatorial en Chile: “las policías forcejan con los negros, uno de los negros está tirado en el suelo, *entonces Ramírez Sánchez dice: Carlos va a proceder a comunicarnos justamente la información de la que disponemos*, el otro sangra, le han reventado la cabeza contra el muro” (Electorat, 2004:253-254, cursiva mía). El método de reprimir a los inmigrantes provenientes de países subdesarrollados en Francia es análogo al sistema de represión chileno, collage con que subvierte Electorat así un discurso eurocentrista.

Ariel Dorfman, hijo de ex-diplomático y exiliado chileno, presenciando la frenesí colectiva que impera en la sociedad estadounidense durante la Guerra Fría, es “incapaz de desconectarme de la histeria colectiva que se fue posesionando de los Estados Unidos” (2003: 98) y también es alerta del poder de la cultura popular norteamericana que se infiltra en la cotidianidad hispanoamericana, medio masivo que “conquistaría el mundo, sin que la Argentina de los grafistas fuera una excepción” (92). La posición antiamericanista de los exiliados/inmigrantes se agudiza en las obras más recientes: en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya, el territorio y sus ocupantes, que incluyen a los blancos y los latinos ya inmigrados, son considerados como hipócritas, que “te meten el culo y esperan que les des las gracias, que les aplaudás con comedimiento” (2000: 16). Se burla también de lo puritano en la moral cuando menciona la historia de una niña guatemalteca adoptada por una pareja estadounidense que sin embargo solo quiere huir del país, razón por la cual pasa de

ser una niña dulce y desamparada en el imaginario de sus padres adoptivos y a otra bárbara “con el diablo adentro” (154). En la novela histórica de Andrés Rivera (*El Farmer*) que recupera al ausente exiliado (Juan Manuel de Rosas) en la narrativa argentina, se homologa al dictador con Sarmiento, con el motivo de cuestionar la arraigada percepción histórica entre las dicotomías como bien/mal, dictador/liberal y Argentina/Inglaterra, convirtiéndola en una nueva novela del exilio que procura derribar la posición occidente/ Latinoamérica.

6. EL CAMBIO DE LA MENTALIDAD: ADIÓS A UNA “SUBJETIVIDAD EN QUIEBRA”

Del exilio se deriva el término insilio, que se trata de una forma de pensar la condición de supervivencia de sí mismo o de todo ser humano sin salir necesariamente de la patria. A veces el insilio conduce a los sujetos al estado alucinatorio y la subsiguiente quiebra de subjetividad. En *Novela negra con los argentinos* de Luiza Valenzuela, el exiliado Agustín entra en un estado de alucinación y sueña constantemente que ha disparado a una chica en la sien y admite que “todos somos responsables” por los “cadáveres escarbados desde la piedra”, y “no hay vuelta posible” porque Buenos Aires es “una ciudad construida sobre cadáveres” (2007: 79). Son sujetos frágiles, melancólicos, vulnerables, cargados de la culpabilidad y el desdoblamiento de la personalidad como resultado de la reflexión desenfrenada. A lo largo de la memoria retrospectiva toman conciencia también de su propia limitación como ser humano y tienen que aceptar involuntariamente su propio fracaso (amoroso, político y escritural) y la incapacidad de cambiar el curso de la historia. Escribir ha sido la única consolación privilegiada para estos personajes: viendo fracasada la convicción en que cree firmemente, confiesa que “lo es por lo inaceptable, por lo irreal y por lo insoportable que de golpe me resultó cualquier acto que no fuese el de escribir estas páginas” (Bryce Echenique, 2000: 421). Mediante la escritura se logra el alivio de la angustia propia y distinguirse de la colectividad: para el narrador de *El jardín del al lado*, la escritura de sus días como prisionero es una forma de impedir que se esfumara algo especial, como el “trazo que define la identidad”, “pasaporte al triunfo” y la identificación que le permite “salir de la sombra” (Donoso, 1981:31). La melancolía y el peso de la culpabilidad que tienen algunos exiliados incluso llegan a

ser insoportables. Pnin, en la comparación de la poética de Lermontov con el sentido del humor americano, descubre su aclimatación en los Estados Unidos y estalla en sollozos ahogados.

Como se menciona en el primer capítulo, son anti-héroes desencantados, pero héroes al fin y al cabo. Hablan de la vida, de la muerte, de la dictadura, de las ideas trascendentales y metafísicas: “yo no tenía más remedio que pensar en mi propia muerte” (Dorfman, 2003: 13); “escogemos la muerte que nos toca para ser fieles a nuestras convicciones” (79). En una parte se hace alusión al narrador como uno de los que tienen que aguantar y vivir para contar la historia, rasgo que también está en el libro de Galeano. Para ellos la experiencia del exilio memorable merece ser contada y revisada una y otra vez, indicándoles el camino hacia la existencia, la interioridad melancólica y un descubrimiento peligroso: “creo que comencé, a partir de entonces, a vivir con el fin de registrar la vida y el registro de la vida empezó a ser más fundamental que la vida misma” (121). La construcción de la figura heroica e idealizada no permite, sin embargo, enfrentarse seriamente a las debilidades que tiene el ser mismo.

Con el colapso del meta-relato los exiliados también empiezan a deconstruirse, rompiendo su silencio sobre aquella herida oculta de sí misma, además de “las víctimas que perdonan y de las que seguirán odiando de por vida, de los desaparecidos, de los memoriosos, de los amnésicos” (Benedetti, 1997: 323). En *Burla* vemos que la sátira paródica hacia el otro y hacia sí mismo ha desplazado la reflexión melancólica del antaño y se convierte en la nueva modalidad del insilio. Gonzalo Maier analiza que ciertas comunidades discursivas en la novela “pondrían de manifiesto que pese al horror y al trauma, la idea de derrota se podría reformular desde la duda irónica”, que se presenta como una “epistemología centrada en la duda, no como una pregunta que meramente pretende encontrar una respuesta” (2016: 159). Se cuestionan, irónicamente y a distancia, algunos aspectos que por una y otra razón no pueden ser criticados directamente. El autor concede tintes cómicos a las luchas políticas estudiantiles, describiéndolas como la pura travesura inmadura, que entra en tensión con la seriedad del discurso nacionalista y altruista de la izquierda propagado por el partido opositor. Los años de lucha se recuerdan como “un escenario lleno de

sueños imposibles e incluso de cierta ingenuidad” (Electorat, 2004: 160). La ingenuidad y la ambigüedad se refuerzan cuando la víctima empieza a auto-parodiarse, con ironía y ternura, evitando que “la memoria se transforme en un monumento monolítico” (162) lleno de sentidos comunes. El crítico también señala que la ironía sólo puede desplegarse a partir de la distancia temporal en el exilio porque “un testimonio construido a los pies de la violencia y el trauma difícilmente puede resultar irónica” al no gozar de suficiente distancia emotiva. Además de ostentar el poder discursivo para romper el sentido común y la dialéctica entre ganador-perdedor, el uso de la ironía también supone la descarga psicológica del narrador: la historia de represión logra ser revisada a través del filtro irónico y poner de manifiesto que el individuo va dejando de ser vulnerable y estar afectado por aquella experiencia que supuestamente tiene que ser dolorosa, en la medida en que se van resolviendo las dudas, el escepticismo, las incomodidades de los años juveniles gracias al humor y las risas. Citando a la crítica canadiense Linda Hutcheon, la ironía cuenta con una doble función pragmática y semántica. La función pragmática consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo, de una burla irónica presentada generalmente “bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo”, mientras que en el plano semántico la ironía se manifiesta en “una forma laudatoria” que sirve para “disimular una censura” y esconder una reprobación latente (1992: 176-177)⁷⁸. El gesto de no emitir ningún valor serio facilita que el humor que contiene en la historia sea más natural y hable por sí mismo.

Como algunas novelas escritas en la dictadura (*Conversación en La Catedral*, por ejemplo), en primer lugar se ironizan las figuras subordinadas al poder central y la generación paternalista. Recordados 20 años después se quita toda el aura de las figuras que antes imponían poder y miedo: la autoridad escolar (el comandante) se parece al galán de la telenovela mexicana y la autoridad familiar (la madre) es una mujer vulgar y suele efectuar “una prolongada sesión de gimnasia” sobre la alfombra

⁷⁸ La canadiense ha hecho una distinción entre parodia, ironía y sátira. En comparación con la función de inversión de valor y evaluación negativa que contiene la ironía literaria, la parodia se define como la modalidad relacionada con la intertextualidad, mientras que la sátira tiene por objetivo corregir algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. De todas formas, hay un punto en que convergen las tres formas artísticas/ estéticas, cuyo ejemplo serán la ironía satírica o la sátira paródica.

del salón “como Dios la echó al mundo” (88). La ironía también se dirige al propio centro de la rebelión comunista y al arte comprometido de aquel entonces. Cuando Claudio y Pablo se integran en la unión de escritores jóvenes, Claudio presenta su re-escritura de *La Araucana* titulada “Mierda de Chile”, poema pornográfico y telúrico que narra una “Pichula enhiesta” que “busca culo y tetas” y “trae en camioneta un par de huevos prontos a estallar” (156), composición que irrita a los representantes del discurso absoluto de comunismo que insisten en que como militantes de la revolución chilena no se puede “andar escribiendo cualquier cosa” (157). La rigidez de las normas del partido contrasta con la dejadez con que las cumplen los jóvenes. La descripción sobre dos jefes del partido copulando mientras están a la fuga contrasta también con su apariencia seria en la vida política⁷⁹. Las cartas apócrifas que mencionamos arriba y la lectura de las mismas también muestran la desproporción entre la inteligencia de la teoría y la vulgaridad de los receptores, y entre “lo que conoce el lector—su falsedad—y lo que conocen los destinatarios—su veracidad” (Maier, 2016: 160), entre los escribanos que cumplen estrictamente con las normas de dictar cartas y los integrantes revolucionarios despreocupados (en el sentido peyorativo), y entre una literatura comprometida y el habla cotidiana:

Hoy día quiero leer una misiva que Brigitte Bardot, la gran estrella del cine galo, ha tenido la amabilidad de enviarnos...Alguien, desde el fondo de la sala, emite un chiflido, una voz masculina grita: ¡en pelotas! Todo el mundo ríe. Algunos futuros literatos apostillan con otras frases subidas de tono. Uno dice: mijita rica, otro lo sigue con un sonoro ¡mamita! (Electorat, 2004: 197).

Sin embargo, la ironía más profunda sucede cuando el sujeto se confronta a sí mismo y su juventud despilfarrada. En vez de caracterizar a sus personajes con los típicos síntomas de exiliados, Electorat no duda en entrar en el núcleo traumático de cada ser, su miedo, su discontinuidad, y el cinismo de cada una de ellos. Luisa Valenzuela escribe en *La Travesía*: “tanto ir y venir en busca de continuidad en su vida, ahora entiende que la única continuidad no ha sido el amor sino este dolor de cabeza que la acompaña por el mundo” (2007: 183), mientras Ángel Rama confiesa en su *Diario* que nunca ha participado realmente en la oposición política a pesar de

⁷⁹ Recordemos la rigidez en poner los nombres falsos a cada una en todas las ocasiones y usar una serie de jergas innecesarias (agitpop-agitación y propaganda).

que está seducido por y de acuerdo con ella, porque “escapando no bien percibía que podía ser capturado” (60-61). Después de tantos años de duelo personal, logran admitir, con un tono satírico sin condolencias ni resentimiento, que no son superiores por la condición de exiliados sino que son seres normales y ambivalentes como sus padres, amigos y rivales políticos. La lucha en la adolescencia se traduce en una serie de empeños que les llevan al borde del precipicio. Son jóvenes que trabajan para la “causa revolucionaria” pero huyen cuando sucede algo verdaderamente violento y se convierten en víctimas de sus propias pasiones. El enfrentamiento del individuo con el punto frágil de sus vidas constituye el intento de narrar lo que no se puede verbalizar, simbolizar ni visualizar y lleva al autor al meollo de la vida misma⁸⁰. La capacidad de reconocer el hecho de que ser un exiliado no les otorga méritos correspondientes y ni los convierte en héroes de manera automática, les ayuda a entender mejor su pasado, superar el trauma psicológico, atravesar la apariencia fantasmagórica de una realidad del simulacro y llegar al fondo de la zona más conflictiva e inquietante de la humanidad. También se trata de encontrar formas de liberarse de un recuerdo sobrecargado de imágenes embellecidas, desplazándolas finalmente del lugar han ocupado en la memoria.

Desde el principio Pablo no vacila en presentarse como un individuo cobarde: “Yo, la concha de su madre. ¿Tiritaba? Sí. ¿Tenía mareos, ganas de vomitar? Sí” (Electorat, 2004: 101); “el miedo agarrota los músculos, el miedo duele, es como una lengua de juego que pasara sobre la piel” (290) y desde la adolescencia ya reconoce que “nuestra historia es mucho más mediocre que la de un prisionero de Buchenwald o de la isla Dawson”, y que lejos de ser noblemente sacrificado como mártir, él y su grupo tienen un compañero desaparecido y “están obligados a esconderse como ratas, eso es todo” (271). La tendencia a utilizar la ironía como método de desmitificación de los personajes expatriados en sustitución del ensalzamiento narcisista se vuelve

⁸⁰ Para Slavoj Žižek, el filósofo esloveno, aquel punto indecible es el “lugar vacío imposible/real en el que las palabras ya no obligan, donde su facultad performativa queda en suspenso” (1994: 93).

frecuente en la literatura post-dictatorial⁸¹: según Alberto Fuguet, están las ganas de no experimentar la condena interna, de “arrancarme de los temas oscuros y tristes”, de quitarle importancia a su tío desaparecido que “durante tantos años había impulsado mucha de mi energía creativa” (2016: 342). El escritor chileno idealiza la vida de su tío que se ha marchado a los Estados Unidos e imagina una vida de dandy baudelairiano hasta que se da cuenta de que es un ser humano normal. En *Burla*, Pablo considera las uñas carcomidas y manchadas de nicotina de su jefe Franz no como una falta de limpieza y cuidado personal sino como un estilo de mudanza constante “nunca más de quince días en el mismo lugar, un mes a lo más, sin casa, sin familiar, con una mujer que cierra la puerta y escucha sus pasos alejándose por las escaleras” (Electorat, 2004: 112).

Como consecuencia, la melancolía en este tipo de literatura es escasa. Observando la disfuncionalidad y el derrumbamiento de la figura ideal y la retórica monótona revolucionaria, sentado en la butaca del teatro viendo la actuación de la madre de Rocío, Pablo no deja de cuestionar y disuadirse: “es un espectáculo de otro mundo, *es* otro mundo. ¿Será capaz de crear algo tan bello la revolución? ¿Qué revolución?” (175).

Como reflejo de la travesura juvenil, las decisiones políticas que toman en la adolescencia también son ironizadas. Sin conocer las consecuencias que podrán acarrear, la agitación revolucionaria y la propaganda en el MIR para Claudio no es más que “tirarse a la piscina” (64), equivalente a las actividades que organizan los coordinadores estudiantiles en su colegio afrancesado. La predilección por las expresiones vulgares en las discusiones sobre doctrinas políticas y las yuxtaposiciones de las reuniones serias con los detalles cotidianos en la novela han destacado la poca seriedad con que tratan los asuntos políticos, parodiando la efervescencia ideológica de aquel entonces. Las conferencias del partido siempre están llenas de ataques personales, bromas, ironías que ponen de manifiesto el cuestionamiento de Pablo

⁸¹ En las obras como *El asco*, *La insensatez* y *Moronga*, de Castellanos Moya, el exilio de los centroamericanos no garantiza automáticamente su compromiso. Son los transfronterizos despreciados, al mismo tiempo cínicos y antitéticos a los prototipos conocidos. En *El Inútil de la familia*, en vez de aspirar a una muerte digna, Joaquín siempre cambia de opinión cuando se va a suicidar por varias excusas. La novela gira en torno a la ambigüedad en su carácter: pasa al exilio por su insistencia en discrepar con la autoridad y tiene que regresar por la negativa de abandonar su vida acomodada. Por ejemplo, en su regreso lo alojan en “una mansión de los tiempos de imperio” (Edwards, 2004: 81), pero cuando divisa a sus parientes ricos, “la rabia lo trastornaba” (111).

hacia el partido al que se ha afiliado. Es un cuestionamiento tardío y finalmente aceptado por el exiliado, como señal de alivio psicológico después de tantas luchas vanas e interiores.

Marilé, una argentina radicada en Estados Unidos y la protagonista de *Una suerte pequeña* de Claudia Piñeiro, está marcada por las heridas y los duelos debido a un incidente que ha causado y vuelve a su país natal por un compromiso de trabajo. A pesar de que el retorno conlleva inevitablemente la sensación de alienación y desconocimiento tras un largo periodo de ausencia, dejándola sumida en “un intervalo vacío de palabras, de imágenes, de olores” (Piñeiro, 2015: 68), todavía persiste un hilo invisible que la mantiene unida con la Argentina que conoce: “en el fondo no estoy buscando a alguien que yo conozca sino a alguien que me reconozca a mí” (60). Es este hilo invisible que abre la posibilidad de un perdón concebible e impulsa la reconciliación entre ella y Federico, su hijo “abandonado” que no comprende su decisión de huir del país durante la dictadura. La narradora, que se atreve a enfrentarse sí misma, va confesando sobre sus inseguridades propias y empieza a entender la condición universal del ser humano, la fragilidad, a partir de la cual empieza a aprender a seguir viviendo y a reconciliarse con su pasado y con su hijo: “a mí la vida decidió probarme, y yo, en muchos sentidos, no alcancé la nota necesaria... “Porque el asunto es no saber qué hacer con esa felicidad, cómo meterla dentro del cuerpo y seguir hacia adelante. Para alguno de nosotros es el malestar y no la felicidad el hábitat donde podemos vivir” (195). A fin de cuentas, todos poseemos cualidades humanas a través de las cuales el otro nos entiende.

EPÍLOGO: LA NECESIDAD DE DESCANONIZAR Y DESTRAUMATIZAR EL EXILIO

En los años 70 y 80 se habla continuamente de la comunidad del exilio como si ésta fuera una unidad coherente, solitaria y homogénea marcada por ciertas características exclusivas. Sin embargo, es insoslayable la transformación renovada de la comunidad hasta la pos-comunidad, que es la re-semantización de la idea misma y se materializa en las pequeñas comunidades sociales y difícilmente conceptualizables. Las antiguas características (compromiso, nacionalismo, nostalgia, identidad confusa) que hacen posible el trabajo de canonización y la creación del vínculo entre los

latinoamericanos exiliados, independientemente de las preferencias individuales, se están deconstruyendo⁸². Los consensos morales, emotivos y políticos de la comunidad de exiliados empiezan a disminuir, junto con la obligación de actuar en coincidencia con el código singular de cada comunidad. En cambio, con la expansión del mundo moderno e individualista, ocupan cada vez más relevancia las pequeñas comunidades a que se refiere MacIntyre con la expansión del mundo moderno e individualista. Bajo el decreciente sentimiento de pertenencia como el trasfondo de la nueva época, la narrativa contemporánea también está explorando una posible solución. Desde *No pasó nada* de Antonio Skármeta, ya ha surgido una versión alternativa a la vigente modalidad de comportamiento en el destierro: en vez de manifestarse públicamente en contra de la dictadura del viejo país, el exiliado se integra en el nuevo ambiente, perdona a los enemigos y se perdona, se reconcilia con los nuevos y antiguos amigos. Hoy en día la fragmentación de las comunidades pequeñas trae inevitablemente la ruptura de la estructura social y la incompreensión entre bandos ideológicamente distintos, problema al que responden directa e indirectamente algunas novelas como *La burla del tiempo*. Esta novela desmentido el romanticismo juvenil, universalizado el trauma personal y empatizado con algunos miembros de la comunidad rival, acto posible gracias al conocimiento de que todos los seres humanos se sujetan también a sus propios límites y circunstancias.

No es imposible liberarse cabalmente de la experiencia de alienación y la nostalgia subsiguiente por la madre patria. Es normal que al principio se haga todo lo posible para vencer la sensación de extrañamiento y absurdez en el extranjero, como el narrador de Gombrowicz que camina, revienta y cuestiona la experiencia del desarraigo hasta enloquecer como “una liebre bajo el ataúd” (1986: 38), mientras en su país natal se está derramando sangre en terribles batallas. Sin embargo, después del largo periodo de adaptación, llegan a conocer que el nuevo mundo es igual de terrible que el anterior, lleno de locuras disfrazadas de racionalidad. En *El desierto* de Carlos Franz, todo el mundo tiene una fe que luego será derrumbada excepto en el caso de

⁸² En virtud del razonamiento de MacIntyre, la comunidad basa su práctica comunitaria en la búsqueda de un bien común. El individuo se identifica, constituye en sus papeles que los ligan a las comunidades y debe “alcanzarse los bienes específicamente humanos: yo me enfrento al mundo como miembro de esta familia, de esta estirpe, esta clase, esta tribu, esta ciudad, esta nación, este reino. No hay un afuera de todo eso” (Macintyre citado por Saiz, 2015: 313).

Laura, que ha pasado décadas exiliada y sumergida en el fondo de la Historia⁸³. Tras un largo periodo de duelo y desencanto tormentoso, muchos de ellos comprenden que es la hora de pasar a otro tema y una nueva vida, de comenzar a ser anti-nostálgico. También es hora de desligarse de la condena familiar, histórica y nacional. Como dice Fuguet citando al cineasta Jodorowsky:

A veces es necesario, para cesar con esas repeticiones que crean destinos adversos, cambiarse el nombre. El nuevo nombre puede ofrecernos una nueva vida. En forma intuitiva así lo comprendieron los chilenos, todos ellos llegados a la fama con seudónimos...mereces tener un nombre que no sea el de un familiar desaparecido antes de tu nacimiento (2016:102-103).

Se habla continuamente de una época globalizada que entierra la vieja idea del nacionalismo/colectivismo íntegro y lleva consigo la experiencia de fractura y segmentación. Pero muchos han ignorado que es la supuesta divisiva contemporaneidad la que nos suministra la posibilidad de remendar el pasado traumático y el viejo conflicto entre comunidades discrepantes, ofreciendo la oportunidad de empezar de nuevo, de enfocarse con más vitalidad en la experiencia íntima o en la micro-historia. Resulta inspirador el descubrimiento de Ismael Gutiérrez sobre la dimensión positiva del exilio (contra-exilio) en su análisis sobre Claudio Guillén, quien propone trascender la desconexión inicial, buscando para la causa de la víctima dimensiones intelectuales y políticas más amplias y significativas que las del origen” (Gutierrez, 2006:33), caso que aparece de forma cada vez más frecuente en la nueva literatura. Es aquel sentimiento de ser rechazado, ninguneado, no querido, lo que se convierte luego en la fuerza motriz para salir de la inferioridad y llegar al máximo nivel de auto-actualización cuando el sujeto está correctamente orientado y compensado. Este afán por la superación (en vez de la sobre compensación⁸⁴) es el modelo positivo a seguir para los que se han sentido humillados anteriormente. Llega también la hora de dejar de angustiarse, de dejarse llevar por la conciencia oscura, de dejar de estar condenado a la soledad y a la espera, de no estar entumecidos por tanto miedo y la necesidad de reconciliarse con el pasado mismo

⁸³ Los religiosos creen en la providencia divina, los militares confían en la disciplina y en la obediencia, los ciudadanos en la prosperidad de la modernidad y los jóvenes viven en la fe de la justicia.

⁸⁴ En el caso contrario, cuando dicho complejo de inferioridad no está bien canalizado, el sujeto desarrolla síntomas neuróticos (sentimiento de superioridad o depresión) para simularlo.

poniéndose en el lugar del otro sin renunciar al derecho a vivir, a la necesidad de atar los cabos de su propia narrativa, a hablar por sí mismos en plena transición democrática y sentirse de nuevo feliz en la vida cotidiana: “poco a poco me van admitiendo como soy, quiero decir el de ahora y no el del recuerdo. Así y todo hay experiencias incanjeables” (Benedetti, 1997: 246).

En el desarrollo de la investigación en la literatura hispanoamericana y universal, hemos visto la rápida canonización del exilio una vez terminada la dictadura con el motivo de reivindicar las voces perdidas y las experiencias excluidas del canon principal de la época. Desde el comienzo de la Independencia hasta el final del siglo XX, los exiliados y su literatura representan la identidad discrepante y la estética subversiva en un momento en el que las corrientes totalitarias (nacionalismo, comunismo) están en auge, mientras que el giro post-moderno va descanonizando el género y lo lleva a su propia desaparición: la literatura de los exiliados tiene que pasar por un proceso de re-significación cuando lo diaspórico llega a ser la normalidad reinante de la sociedad gracias a la difusión de los nuevos medios de comunicación y la movilización masiva demográfica. Con la revalorización de los paradigmas culturales de hoy en día y bajo la circunstancia de la ausencia de la meta-narrativa y el afán colectivo por arremeter en contra de los valores obsoletos, los narradores también se ven obligados a adoptar nuevas estrategias en la presente época globalizadora, que les ofrecen finalmente, la oportunidad de desatarse de la historia nacional y vivir la vida propia. Al comienzo del presente siglo, cuando analiza el “yo nomádico” en la narrativa de Bryce Echenique, Julio Ortega ha señalado explícitamente que el rol del escritor que asume la identidad del arte latinoamericano posmoderno no se “corresponde al artista exiliado sino al migrante permanente” ni implica necesariamente “una condición trágica ni victimizada sino una identidad peculiar de artista, este yo que lleva la fuerza de su libertad descentradora, que excede las fronteras” (Ortega, 2009: 30).

CAPÍTULO 2. DE LA VÍCTIMA A LA ASESINA: *LAS TEORÍAS SALVAJES* Y EL CAMBIO DE PARADIGMA EN LA NARRATIVA FEMENINA DE LA POSTDICTADURA

1. LA RADICALIZACIÓN DE LA POSTURA DEL GÉNERO EN LA ETAPA CONTEMPORÁNEA

Durante la historia de la humanidad hemos presenciado cómo los pensamientos políticos, antropológicos y filosóficos y la literatura manipulan de distinta manera los conceptos asociados a las mujeres y la figura femenina, apoyados en un sistema auto-justificativo “racional”, que crea y neutraliza las oposiciones binarias como público-privado, racional-emocional, masculinidad viril-feminidad sumisa, valiente-dependiente, objetivo-subjetivo. Son nociones estereotipadas designadas a los dos grupos respectivos, protegidos por la tradición cartesiana desde la Ilustración⁸⁵. Gayatri Spivak, tomando un pasaje de Hegel en su análisis feminista, señala cómo el matiz falocéntrico ha sido acuñado por los pensamientos de la modernidad. Hegel equipara la relación Adán-Eva con la del sujeto-objeto:

Como es en el pensamiento donde primero me siento en casa, no penetro un objeto hasta que lo entiendo; es entonces cuando deja de estar en contra mía y le he sacado de esa mismidad, que tenía para sí en contra mía. Como es en el pensamiento Adán le dijo a Eva: “Eres carne de mi carne y hueso de mis huesos”, la mente dice: “esta es mente de mi mente” ... y la alteridad en oposición a la mismidad desaparece (1994: 150).

La dialéctica Adán-Eva es una metáfora edulcorada de una profunda hostilidad hacia la mujer-objeto (182). El conocimiento del sujeto (hombre) al objeto (mujer), del “yo” masculino hacia el ajeno femenino, se traduce en una apropiación por parte de un sujeto con cierta legitimidad epistemológica, de un objeto negativo que hay que integrar en el sistema. En el movimiento dialéctico el objeto femenino está destinado a ser reconocido por el “yo” para lograr su autonomía relativa, de modo que ésta siempre haya sido el objeto por conquistar para el hombre. Durante mucho tiempo la definición “mujer” no se libera de la mirada masculina: “ella representa la simulación, el adorno, la mentira, el arte, la filosofía artística” (Spivak, 1994: 153). A lo largo del

⁸⁵ Los pensamientos de la Ilustración son paradójicos porque no son capaces de llevar a cabo su ideal utópico: “Las mujeres que soñaron en su momento con la igualdad que les prometía la ilustración (Mary Wollstonecraft u Olympe de Gouges) chocaron frontalmente con la negativa de sus compañeros ilustrados a llevar la universalización de la razón y los derechos que de ella se derivan al sexo femenino” (Reverter Bañón, 2003: 33).

siglo XX las tres olas feministas que estallan en el mundo occidental se dedican a desenmascarar los saberes neutralizados por el pensamiento esencialista y profundamente machista, bajo la máscara igualitaria de la modernidad, según Posada Cubissa: “la gran transformación política y la modernidad consistirá en arrebatarse el poder al patriarca y repartírselo entre ‘los hermanos’, conceptualizados como individuos libres e iguales” (13). Las mujeres, como sujetos desprestigiados en la estructura de la sociedad patriarcal, se van dando cuenta de que los saberes objetivados (por ejemplo, las mujeres son más sensibles y frágiles) a los que se han visto subordinadas, sirven solo para garantizar la coherencia de cierto tipo del discurso patriarcal, el funcionamiento del orden público y la caracterización perpetua de grupo femenino como lo inferior. Las mujeres y la minoría sexual están oprimidas por el discurso abstracto, universal y racional de los hombres. Se dan cuenta también de que son imprescindibles porque sin la integración de ellas, el sistema patriarcal nunca podría erigirse y nunca será incapaz de regular “lo que hay que ser” para el sexo opuesto en el espacio público y privado, y generar estereotipos sobre la literatura escrita por las mujeres. Es obvia la coexistencia del discurso falocéntrico con la política, filosofía y la historia económica del mundo que han considerado a los hombres como poseedor de bienes y saberes absolutos: “cualquiera que sea su determinación histórica o adherencia conceptual, todos los usuarios masculinos del discurso falocéntrico rastrean el itinerario de la supresión del rastro (de lo femenino)” (Spivak, 1994: 173). Además de ocultar la injusticia social arraigada en el ámbito político, social y cultural, frente a totalitaria, homogénea y falsamente igualitaria de la tradición filosófica occidental, se abren muchas fracturas para las críticas feministas y los académicos de izquierda. Gracias a las luchas de las mujeres y el grupo LGBT, los saberes ortodoxos falocéntricos logran descomponerse poco a poco en muchas disciplinas y se deja ver el hecho de que subyace una serie de desigualdades incapaces de reconciliarse, reflejadas en la distribución injusta de los bienes materiales en la modernidad.

La discusión sexo-género empieza ya en los años 50: en el libro *El segundo sexo* de Beauvoir, adoptando una perspectiva fenomenológica, se propone que las imágenes de la mujer forman parte de un artefacto social que se percibe

posteriormente al nacimiento del sujeto. Se desgarró así el mito biológico naturalizado por la sociedad patriarcal y se distingue el sexo del género: mientras el primero se presenta más allá de la propia voluntad humana como una condición biológica, la segunda categoría es *construida* gracias a un sistema discriminatorio estructural que involucra a cada miembro de la sociedad, entendido como “la emancipación del sujeto racional, sujeto que se encontraba de algún modo en posición constituyente en relación con el proceso histórico interpretado desde alguna o algunas claves totalizadoras relacionadas a su vez con el protagonismo de ese sujeto y los avatares de su sujeción y su liberación” (Amorrós, 1997: 320). La destrucción del prejuicio sistemático se ha convertido en la tarea principal de los movimientos sufragistas. Se empieza también a reflexionar sobre la cara oculta de los movimientos políticos anteriores (la Ilustración, socialismo, liberalismo), tachándolos de ser ideologías totalitarias que pasan por alto a las mujeres. Al revisar el movimiento socialista europeo, Kristeva sostiene que, con la apariencia igualitaria y homogénea, la política estatal ha ignorado el carácter específico de las mujeres. La singularidad femenina es irrelevante en aquellos regímenes comunistas porque no tiene en cuenta el lugar de cada ser humano en la cadena de la reproducción de significados⁸⁶. A pesar de que los logros de las luchas son eminentes durante el proceso de concienciación, la radicalización de la postura de género se convierte en una tendencia imperativa en la segunda mitad del siglo XX por varias razones:

I. la propuesta del feminismo de la *diferencia* y la difusión y la aceptación de la teoría post-estructuralista. El feminismo antiguo ha sido acusado de pensar de acuerdo con la lógica racional del sistema falocéntrico y universalista. El posestructuralismo intenta matar al ser metafísico y abstracto, y pone más énfasis en la subjetividad y diversidad que hay en el grupo “femenino”. Se sostiene que no hay una categoría unitaria y homogénea de la “Mujer” sino de las “mujeres” diversas que dejan infinitas posibilidades de interpretación. El feminismo tiene que ser en plural

⁸⁶ Para los psicoanalistas que utilizan metodologías semióticas (Kristeva, Lacan), la red simbólica intersubjetiva que nos impone es sobre todo lingüística, que intenta designar y dar coherencia a todas nuestras experiencias vitales. La lengua funciona como “separación respecto a un estado de placer fusional, para que la instauración de una red articulada de *diferencias*, refiriéndose a los objetos separados de un sujeto, constituya el sentido” (Kristeva, 1994: 353). Para las mujeres, la realidad social es considerada “sacrificial” en la sociedad androcéntrica, que funda los códigos a seguir mediante “el encadenamiento sintáctico” (Ibíd). Eso explica la frecuente psicosis de las mujeres porque muestran más rechazo a las reglas del orden “sacrificial” del mundo simbólico.

debido a que la colectivización de las mujeres se encauza inevitablemente a eclipsar aquellas que son incapaces de hablar por sí mismas (indígenas, prostitutas, iletradas, ancianas), poniendo en tela de juicio la supuesta igualdad entre las distintas mujeres. Por lo tanto, las miradas se dirigen hacia las mujeres del tercer mundo caracterizadas por ser “los emblemas domésticos del cocer, bordar o cocinar” (Richard, 1996:738) e ignoradas anteriormente por el mundo académico norteamericano y europeo. A partir de los años noventa el feminismo se centra en la reivindicación de las mujeres más vulnerables y *diferentes* dentro del grupo, mientras que los feministas de hoy en día están trabajando por la destrucción de todos los valores rancios que sustentan la existencia de un grupo unificado y heterogéneo que se denominan “La mujer” o “Lo femenino”.

La teoría feminista, como cualquier elemento excluido en el discurso androcéntrico y “ortodoxo” en el pensamiento del pasado, tiene que sufrir unos arduos procesos de desterritorialización y descentralización. La teoría subalterna de Gayatri Spivak, afirma que “los hombres blancos están protegiendo a las mujeres de piel oscura de los hombres de piel oscura” (1998:30) y las subalternas no pueden hablar por sí mismas sino ser “re-presentadas” por las élites culturales europeas influidas todavía por el pensamiento logocéntrico, quienes creen que el feminismo todavía constituye un asunto europeo o la proposición de Europa, eclipsando la voz de las indígenas iletradas⁸⁷. Por otra parte, el posestructuralismo ataca directamente a un feminismo conservador que perpetúa la desigualdad, al centrarse demasiado en las cualidades femeninas. Julia Kristeva señala que las mujeres repentinamente dotadas de privilegios económicos y alto estatus social no suelen ser las defensoras de los derechos femeninos sino que son cómplices del sistema, “guardianas del *status quo*” (1994: 356). Lo importante en el feminismo contemporáneo reside en mirar lo diverso

⁸⁷ Como discípula de Derrida, Spivak ha utilizado una metodología deconstructiva al analizar las defensas de Foucault y Deleuze de los derechos proletarios. Para ella, Derrida “articula la tendencia del Sujeto europeo a constituir al Otro como marginal al etnocentrismo y localiza *ese* como el problema de todos los empeños logocéntricos”(1998: 337), porque los subalternos aparecen siempre como un pasaje vacío en el texto europeo: “este vacío inabordable fijado en sus límites por un texto interpretable es lo que un crítico postcolonialista quería ver desplegado dentro del área acotada de Europa como el lugar de la producción de la teoría” (203). La misión de los postcolonialistas consiste en rastrear lo que no se dice en el texto: los subalternos iletrados incapaces de escribir una defensa, que en el contexto de Spivak, son las analfabetas indígenas.

del otro mundo en vez de detenerse en los conceptos abstractos como “hombres” y “mujeres” o “heteros” y “homosexuales”.

II. La descomposición de la narrativa binaria. Las oposiciones como sexo-género, mujer-hombre, víctima-victimario, yo-otro, vencedor-vencida, espacio público-espacio privado actúan constantemente como herramientas de exclusión de la política falocéntrica. La idea de distinguirse de los hombres mediante “las cualidades femeninas” (como Woolf, Beauvoir, Irigaray) no es una consecuencia más de la tradición filosófica universal y crea muchas veces fracturas y conflictos⁸⁸. En este sentido, las mujeres también contribuyen a su propia marginalización. Surgen los lemas feministas más radicales como “lo personal es lo político” que pone en tela de juicio la división explícita de lo público reservado para el sexo masculino y lo privado para el sexo femenino. Muchos creen que la masculinidad y la feminidad no tienen brechas explícitas sino que se superponen e influyen dialécticamente. Hace 40 años, las mujeres hablaban *a partir de* su marginalidad, de su diferencia con el hombre⁸⁹, mientras que hoy en día las pensadoras como Judith Butler han intentado diluir la frontera entre sexo y género, apuntando que tampoco el sexo biológico se escapa de la codificación del sistema exclusivo. Para ella toda orientación sexual se encuentra en constante transformación, justificando la legitimidad de los grupos marginales como los travestis y las *queers*. Para ella la identidad en sí es normativa y excluyente, de modo que el proceso de identificación social se subordine automáticamente al discurso heteronormativo. Los *queers* son pruebas de una identidad que se moviliza sin detenerse en ningún punto fijo. Las identidades flotantes son consideradas como arma política para la resistencia en contra de las normas heteropatriarcales.

Se cuestiona inevitablemente la vigencia de la estética woolfiana en “Una habitación propia”: la lucha de género de hoy en la literatura no se detiene solamente en escribir sobre la sensibilidad femenina. Las teorías de intersubjetividad también

⁸⁸ Opina Woolf en *Un cuarto propio*: “tanto Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse” (1986: 51).

⁸⁹ Opina que “la afirmación de que hombres y mujeres están igualados o en vías de estarlo, se ha convertido prácticamente en un nuevo opio popular desde hace poco. Hombres y mujeres no son iguales, y orientar el proceso en este sentido me parece problemático e ilusorio” (Irigaray, 1992: 75). Opone los rasgos femeninos característicos (el labio genital) a la morfología del orden falocéntrico, con el motivo de remontarse a la vida pre-edípica donde desaparecen todas las jerarquías y acceder a la experiencia pre-discursiva, regresando al espacio intrauterino que el ser humano echa de menos.

señalan el hecho de que podemos ser al mismo tiempo víctima y victimarios en el sistema, dependiendo de nuestra posición específica en las múltiples relaciones sociales. El yo dominador y el Otro dominado no siempre mantienen una brecha legible sino que están en un proceso de simbiosis perpetua, haciendo diluir la relación dicotómica. En la literatura, la noción sobre lo femenino se encuentra en un proceso de desplazamiento originario, rompiendo con la imagen estereotipada sobre las escritoras sensibles que escriben la subjetividad como una lucha contra la sociedad patriarcal. La fuerza subversiva de lo femenino consiste en no *ser* mujer ni escribir *como* mujer, explorando la no-coincidencia de la identidad femenina con el mundo. Se esfuerza por visibilizar experiencias de las distintas mujeres en la sociedad (inmigrantes, proletarias, travestis, etc.) y su diferencia con las representaciones textuales establecidas y el “sentido común” de la sociedad. Por lo tanto, lo femenino debe pensarse como “nexo entre subjetividad minoritaria (lo femenino como borde sexuado de la representación hegemónica) y políticas del signo (lo femenino como articulador y potenciador de varias formas de transgresión de identidad)” (Richard, 1996:741). Spivak, la deconstructivista norteamericana, señala que en ningún momento las mujeres han sido reprimidas totalmente como roles secundarios. Al inscribirse como la alteridad en el Sistema, no dejan de perturbar y estimularlo desde el principio: “si las mujeres siempre han sido usadas como instrumento para la auto-desconstrucción masculina, ¿es ese el giro más novedoso de la filosofía?” (Spivak, 1994:169).

III: Como consecuencia, se dejan entrever las insuficiencias del feminismo de la maternidad (Carol Gilligan, Jean Bethke Elshstain, una parte de Kristeva) y las feministas de la igualdad (Carole Pateman). Ambas están en favor de insistir en “decir la diferencia sin generar desigualdad” (Reverter Bañón, 2003: 45), poniendo énfasis en la colectivización de la lucha femenina. En *Contrato Sexual* Pateman ha señalado que el punto débil del contractualismo es no contar con la historia de la otra mitad de la sociedad: las mujeres. El contrato social forjado en la modernidad democrática no es más que una versión avanzada del patriarcado, que utiliza los principios abstractos, ontológicos y neutralizados para tapan el hueco esencial de su sistema: el privilegio de unos y el sufrimiento de otros. En su análisis de los pensadores de la Ilustración saca

la conclusión de que la desvalorización de las cualidades femeninas se repite a lo largo de la historia: Hegel señala que “la piedad familiar, la ley de la mujer se opone a la ley pública” y ellas “carecen naturalmente de la capacidad de someterse a las demandas del universal” (Hegel citado por Pateman, 1995: 244). La filosofía hegeliana opina que las mujeres se educan “respirando ideas” basadas en su sensibilidad mientras que los hombres “adquieren conocimiento a través del aprendizaje y mucho esfuerzo técnico” (Ibíd).

Para Pateman, la forma de procurar derechos para las mujeres consiste en esforzarse por existir *como* mujeres en un contexto de igualdad civil y ciudadanía activa. Dicha afirmación procura involucrarlas en la lucha por una maternidad digna en la esfera pública y política. Sin embargo, su tesis está caracterizada por una visión esencialista sobre ciertos rasgos femeninos y una feminidad establecida (maternidad, intimidad familia, sensibilidad, etc.). La aspiración a existir *como* las mujeres es la consecuencia directa del discurso falocéntrico y nunca logra deconstruir la oposición entre los hombres y las mujeres. Además, aquellas feministas de la igualdad que pretenden reunirse en una entidad coherente y legible que lucha por el reconocimiento colectivo de las mujeres acaban fracasando debido a su ineficacia y conservadurismo frente a la política neoliberal. La insistencia en politizar los problemas femeninos, en incorporar las voces femeninas en las esferas públicas es insuficiente porque todavía funciona bajo el diseño de la política falocéntrica: son “mujeres” que desean parecerse a los hombres, no a la contra-fuerza democrática. Critica Derrida que el feminismo castrado por el falocentrismo “es la operación por la que una mujer quiere asemejarse al hombre, al filósofo dogmático, reivindicando la verdad, la ciencia, la objetividad, es decir, con toda la ilusión viril, el efecto de castración que conllevan. El feminismo quiere la castración – también de la mujer. Pierde el estilo” (1981:42).

Por otra parte, para el feminismo de la maternidad, hay que volver a la importancia de la figura materna para resaltar la singularidad del rol femenino que cuida el ámbito privado de la familia. Sin embargo, se excluye la participación de las mujeres en el ámbito político cuando se resalta su rol como la figura materna de la familia. Las feministas de la maternidad pretenden afirmar los criterios de la justicia social en el espacio familiar, reclamando que “lo personal es lo político” y que es

importante visibilizar el rol materno, sin darse cuenta de que la noción del espacio familiar en sí está atada a la construcción ideológica del liberalismo androcéntrico. En este sentido, la insistencia en incorporar lo personal (lo femenino y lo familiar) a lo político (lo masculino y lo público) resulta siempre fracasada, porque ambos nunca se separan completamente y lo personal siempre se subordina a lo político de acuerdo con la lógica falocéntrica:

La distinción público/privado no es abandonada, sino construida de una manera diferente. La distinción no corresponde a esferas discretas, separadas; cada situación es un encuentro entre lo privado y lo público... los deseos, decisiones y opciones son privados porque son responsabilidad de cada individuo, pero las realizaciones de tales deseos, decisiones y opciones son públicas, porque tienen que restringirse dentro de condiciones especificadas por una comprensión específica de los principios ético-políticos del régimen que provee la gramática de la conducta de los ciudadanos (Mouffe, 1993:16).

La sociedad moderna niega la relevancia de la maternidad misma al dar prioridad a los espacios públicos reservados para varones. En el ensayo “Stabat Mater” afirma que la cultura occidental suele vincular la figura simbólica de la madre con los valores del sacrificio cristiano para codificar la maternidad en función del orden patriarcal, de modo que la Virgen María en el antiguo dogma cristiano goce del estatus privilegiado porque representa el sufrimiento máximo: “esa maternidad es la fantasía que alimenta al adulto, hombre o mujer, de un continente perdido... una idealización del narcisismo primario” (Kristeva, 1983: 209). Cree que lo abyecto y las “divinizaciones más fervientes de la potencia materna” rechazan lo simbólico, mientras que “el embargo es una especie de psicosis instituida, socializada” (360) y representa “el bullicio subterráneo de segundos que repliegan en espacios inimaginables” (210). Aquella experiencia de maternidad es incompatible con lo simbólico falocéntrico. Opina que la literatura funciona como sustitución del lazo perdido entre madre-hijo antes de que éste se integre en lo simbólico, sin darse cuenta

de que la literatura en sí es un terreno manipulado largamente por la estética masculina⁹⁰.

Una feminidad líquida surge como respuesta contestataria a las defensoras del feminismo tradicional. Spivak sostiene que “la visión que tiene de su madre un homosexual paria difiere de la madre fálica del fetichismo... la deconstrucción busca una madre que pueda cambiar su falo indefinidamente y que tenga a un hijo homosexual repudiado” (Spivak, 1994:162-164). Para ella, lo femenino refleja la posibilidad de “la diseminación que afirma la generación ya siempre dividida del sentido” (160). En vez de ser simplemente una feminidad reconocible y que puede verbalizarse, lo femenino existe como una “alteridad”, que siempre tiene que ser invertida y desplazada porque la feminidad nunca significa la “preservación” sino la afirmación de las nuevas posibilidades: “No es que sea afirmada por el hombre, sino que se afirma ella misma, en ella misma y en el hombre” (169).

IV. La extensión y la interdisciplinaria del feminismo. La lucha feminista nunca es aislada sino que se vincula con las distintas formas de subordinación. Siguiendo la tesis neomarxista de Laclau, Chantal Mouffe ha apuntado que la articulación constante de las distintas fuerzas reprimidas es el paso crucial de la radicalización de la práctica feminista: “la deconstrucción de las identidades esenciales tendría que verse como la condición necesaria para una comprensión adecuada de la variedad de las relaciones sociales donde se habrían de aplicar los principios de libertad e igualdad” (1993: 6). Las distintas formas de subordinación en la sociedad han hecho que el feminismo tenga que experimentar un movimiento constante de sobredeterminación y desplazamiento al articularse con otros problemas: la injusticia racial y el hambre del tercer mundo (feminismo subalterno), la homosexualidad (transfeminismo o la teoría *queer*), el deterioro del medio ambiente (ecofeminismo). Se forman alianzas entre la defensa de lo femenino y las otras formas de reivindicación, en oposición a la civilización industrial, la occidental, la capitalista, poniendo énfasis en la coalición en vez de la lucha individual. Opina la crítica

⁹⁰ Lo que propone Kristeva es más bien una política anti-maternal: “¿qué relación hay entre yo, o incluso más modestamente entre mi cuerpo y ese pliegue-injerto interno que, una vez cortado el cordón umbilical, es otro inaccesible? Mi cuerpo yél. Ninguna relación.... Y esto desde los primeros gestos, gritos, pasos, mucho antes de que su personalidad se haya convertido en mi oponente” (223-224).

norteamericana que la identidad femenina no puede ser “completa y adquirida permanentemente” (8) porque los vínculos que se crean entre la teoría feminista con otras cuestiones son variables⁹¹.

Además del campo sociológico, críticas como Irigaray utilizan la teoría lacaniana para explicar la idea de la diferencia mientras que los críticos semióticos se dedican a investigar el marco representacional donde se imprimen las marcas de identidad y las conductas ejemplares para el sexo masculino-femenino (Richard: 1996). Kristeva intenta hacer aportaciones teóricas desde el punto de vista semiótico: después del estadio de espejo la niña tiene que entrar en la cadena de significantes definidos por *la ley del padre*, causando muchas reacciones “típicamente femeninas” (sensibilidad, melancolía, histeria)⁹². Se logra así desnaturalizar las idiosincrasias femeninas y situar a las mujeres y el espacio materno como elemento desestabilizador de la metafísica occidental⁹³.

En cambio, Spivak, quien critica la visión ginocentrista y eurocentrista de la escuela feminista, se apropia de la visión marxista y la deconstrucción para explicar el desplazamiento femenino⁹⁴. Para ella, el reconocimiento de las mujeres como iguales tiene que incluir a los sujetos subalternos. Una negra en una sociedad africana es más vulnerable que una mujer de clase media europea. Su apropiación de la tesis derridiana consiste en reutilizar el concepto “diseminación”. Derrida, mediante un lenguaje fragmentado, afirma que la escritura de deconstrucción sería la mujer: “ella sabe que no hay verdad, que la verdad no tiene ningún lugar y que no estamos en posesión de la verdad. Es mujer en tanto que ella misma no cree en la verdad, y por lo tanto en lo que ella es, en lo que cree que ella es, sin embargo no es” (Derrida,

⁹¹ La visión de Mouffe entra en contraste con la de Lyotard, que insiste en los elementos dispersos del mundo posmoderno.

⁹² Para Lacan el sujeto tiene que superar el complejo de Edipo para insertarse en el mundo simbólico en que rige “el rey del padre”.

⁹³ La nostalgia del sujeto por el espacio intrauterino innombrable y nutriente es el elemento que provoca su alienación en el mundo simbólico. El espacio femenino es “anterior al Uno, a Dios, y que por consiguiente desafía la metafísica” (Kristeva, 1994:346). La feminidad abyecta representa también dos temporalidades (cíclica y masiva) que son distintas al tiempo lineal y cronológico en el mundo simbólico: “la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones... donde sólo actúa el afecto imponderable” (Kristeva, 2006: 9).

⁹⁴ Parafaseando a Derrida, apunta que la mujer puede significar cualquier cosa (153): “la mujer es una afirmación”, que se desprende del discurso patriarcal pero mientras tanto proyecta el temor y la fractura del mismo.

1981:28). Spivak, reescribiendo la explicación de Freud sobre el complejo de Edipo, insiste en “feminizar la tradición filosófica” porque para ella, lo femenino siempre se presenta como una excepción incorporada en la teoría filosófica que la enriquece y problematiza al mismo tiempo⁹⁵. La feminización de la teoría ayuda a “diseminar” y cuestionar la propia teoría feminista. En el ámbito mitocrítico y antropológico, la contribución del feminismo se manifiesta en las revisiones de algunas viejas ideas arraigadas, como las madres arcaicas o las mujeres fatales que proyectan el deseo del Otro masculino⁹⁶.

V. Globalización neoliberal y el debate sobre el feminismo de cuarta ola ante la tendencia a una deconstrucción excesiva. Para las feministas anticapitalistas como Nancy Fraser los ideales de la globalización vienen estrechamente asociados con el sistema patriarcal y neoliberal, cumpliendo con la misma lógica del dominio. La economía neoliberal, al dificultar la intervención del estado-nación en la política de igualdad por su búsqueda de rendimiento y eficiencia, invisibiliza a las mujeres que carecen de formaciones y recursos. Las teorías feministas anticapitalistas son precisamente respuestas al dominio de la sociedad capitalista. En vez de lograr la conciliación entre distintos grupos étnicos, sexuales y locales, la globalización aumenta la incomprensión de cierto grupo hacia los feministas, describiéndolos como seres misantrópicos y ultra-radicales⁹⁷. Es obvio que, en vez de alcanzar la justicia

⁹⁵ Para Freud, el deseo amoroso del niño hacia su madre motiva la formación del complejo de Edipo, mientras que el sujeto tiene que cambiar su objeto amoroso (desde madre a padre) si se trata de una niña. Entonces “lo femenino” se ha convertido en una “excepción” en el psicoanálisis por no cumplir con el patrón hijo-madre, añadiendo nuevos contenidos a la teoría sin romper con su estructura.

⁹⁶ Oponiéndose a la explicación individualista de Freud, en *Símbolos de transformación* Jung ha señalado la psique colectiva detrás de los mitos tradicionales, que refleja nuestros deseos, miedos, pensamientos arquetípicos y colectivos. Es lo que se denomina el “inconsciente colectivo” y pone de manifiesto el carácter colectivo de nuestra psique. Mediante el proceso de simbolización, adoptada al contexto de cada cultura, se logra traducir la inconsciencia en las imágenes peculiares de cada civilización. El arquetipo de la madre y las leyendas incestuosas de todas las culturas son la proyección del deseo universal de regresión, es la “peculiar idea de volver a ser niño, de volver a la protección de sus padres, de introducirse en la madre para ser parido de nuevo por ella” (Jung, 1982:236). En cambio, las ideas contemporáneas se niegan a aceptar el mito tal como lo es, sino que se dedican a romper simbólicamente con la estructura cognitiva en sí.

⁹⁷ Jürgen Habermas, en la *Teoría de la acción comunicativa*, opina que hay que formar a intelectuales con talentos comunicativos para acabar con el prejuicio y el conflicto reinantes en casi todos los terrenos. De acuerdo con Sonia Reverter hay que distinguir la globalización del cosmopolitismo, que es una actitud global y comprensiva, teniendo en cuenta tanto los asuntos individuales como colectivos sin dejarse llevar por las políticas neoliberales. Para ella, la justicia de género generalizada en las instituciones internacionales (Foro Económico Mundial, Banco Mundial) y empresas es compatible “con las formas prácticas económicas y de desarrollo contaminadas por el neoliberalismo más aberrante y deshumanizador” (306).

para toda la población del mundo, la globalización sólo favorece los países gigantescos como los Estados Unidos o la Unión Europea, desempoderando a la población del tercer mundo. El neoliberalismo también ha hecho que en las sociedades occidentales las mujeres pobres que reciben la ayuda social estén estigmatizadas como personas dependientes que son capaces de trabajar (Reveter Bañón, 2017: 311). Lo económico se ha convertido en el criterio universal de calificación del valor humano. La desfunción del estado-nación y la expansión del mercado privado que cubre todos los ámbitos vitales de la vida humana empeoran una vez más la situación de las mujeres del tercer mundo situándolas siempre en el margen del mercado laboral. Bajo la apariencia democrática, se interioriza la condición subordinada de las mujeres:

[los estados modernos y las instituciones internacionales] han reintentado el patriarcado recodificando las relaciones de género y atendiendo normalmente sólo a lo que se considera “situaciones extremas” o “patologías sociales” (como la violencia contra las mujeres que acaba siendo vista como una condición patológica o un problema psicológico individual, en vez de una expresión o consecuencia normal de la subordinación de la mujer), dejando de lado la verdadera lucha por la igualdad, secuestrada por los intereses neoliberales del estado y de las agencias internacionales...esa falta de cosmopolitismo amenaza las posibilidades que una globalización puede suponer para la igualdad (313).

El feminismo en sí también experimenta su propia crisis. El feminismo colectivo es puesto constantemente en tela de juicio por las feministas más radicales. En el continente latinoamericano, la teoría feminista occidental a veces sólo refuerza el marco teórico-discursivo en vez de enfocarse en las vivencias reales de las mujeres latinoamericanas, generando constantes desencuentros.

Sin embargo, la negación de la lucha colectiva como mujeres nos impide reunir subjetividades femeninas para organizarlas y tener impacto en el terreno político e institucional. Muchas feministas (Iris Young, Benhabid) procuran entonces un equilibrio entre unidad y diferencia y abogan por mejorar el sistema de representación para evitar la individualización de la lucha feminista. Para Posada, hay que rechazar las diferencias que fomentan la subordinación y desigualdad: “Quiero preguntar cómo sería incluso pensable, de hecho, el proyecto mismo de la emancipación femenina sin un principio regulativo de acción, autonomía e identidad”

(Posada Kubissa, 2020: 21). Para las mujeres, hay que ser “varias cuando se nos quiere adscribir a una identidad preestablecida y ajena” y “una y definida cuando se nos quiere anular” (Ibíd).

Julia Kristeva describe el feminismo y los términos políticos en la historia (liberalismo, democracia, contrato social) como “el denominador simbólico común” que es una respuesta colectiva a los problemas de “sobrevivencia de la especie, de vida y de muerte, de cuerpo, de sexo y de símbolo” (1994: 344). A pesar de que el denominador simbólico ya “no puede pretender la universalidad y sufre las influencias y los ataques de otras memorias socioculturales” (Ibíd), tiene miedo a que los lenguajes plurales de “feminismos” conduzcan a la pérdida de horizonte y fe. Incluso afirma que el feminismo de ahora que “aspira a captar una identidad como la que mancha la liberación de nuestra especie” (365). Un camino ecléctico es postulado por Nelly Richard cuando opina que la diferencia no puede ser la alteridad absoluta ni la identidad absoluta, e intenta trabajar “una noción de diferencia que sea relacionalidad” (1996: 736).

VI. El surgimiento de los nuevos medios de comunicación. El espacio cibernético surge como un punto de encuentro entre todas las feministas del mundo, dando forma al denominado “ciberfeminismo” que contribuye a difundir la información⁹⁸. Sin embargo, el bombardeo de distintas informaciones y bulos ha hecho que no se pueda frenar la tendencia a la individualización de la lucha feminista. Se ha convertido en una necesidad urgente encontrar una lucha subversiva que no se disuelva en los movimientos dispersos contra el capitalismo global, y que también sea capaz de atender a las mujeres subalternas y el grupo LGBT. Se necesita un cosmopolitismo crítico que sepa sintetizar la actuación colectiva con los casos empíricos particulares “desde la condición de dignidad del ser humano” (Reverter Bañón, 2017: 314), criticando la injusticia de la globalización y la sociedad del simulacro de hoy en día. Aquel nuevo cosmopolitismo cuida tanto de la lucha feminista como de un esfuerzo global e interseccional que articula todos los sectores, fijándose también en las políticas concretas de los sectores vulnerables e insistiendo

⁹⁸ Entre las luchas ciberfeministas más reconocidas se destaca el movimiento “me too”. Se trata de las víctimas que han sufrido acosos e insultos machistas en todo el mundo que intentan visibilizar y difundir a nivel internacional su experiencia.

en que “lo local, lo nacional y lo global están imbricados” (319). Repasemos ahora la famosa frase de Lacan: “La mujer no existe”. No existe la mujer sino las mujeres y las mujeres no existen si no insisten en rebelarse en contra de la castración del mundo simbólico, de manera que el sujeto femenino tenga que cambiar perpetuamente su imagen y estrategia de lucha para escaparse de la codificación patriarcal, convirtiéndose en los sujetos insubjetivables.

2. FIGURA FEMENINA EN LAS NOVELAS DEL CONO SUR DURANTE EL “BOOM”

Como las figuras marginales en el orden logocéntrico y las desconocidas en la lucha dictatorial, las mujeres en la narrativa de la dictadura sufren una doble violencia: la violencia patriarcal y la represión dictatorial. Las figuras femeninas y los/las narradores/narradoras feministas en el panorama de la literatura del boom han representando un universo imprescindible desde los años 40, cuyos temas principales son los siguientes:

1. La resistencia femenina bajo la represión dictatorial. Entre todas las obras que tratan sobre la resistencia femenina, se destaca *Casa de campo* de José Donoso, obra que narra los hechos del golpe de estado en clave alegórica. La familia Ventura parte hacia un paraíso perdido que quiere conquistar, hecho que refleja la índole imperialista de la oligarquía chilena durante la dictadura, dejando a sus niños la lucha por el poder en Marulanda. Entre aquellos niños de distintas afiliaciones ideológicas se destacan varias figuras femeninas: Casilda, que se escapa del control de sus padres robándoles el oro (símbolo del recurso económico); Cordelia, que acaba casándose con Francisco de Asís, un “antropófago” enemigo de la familia; Malvinas, hija bastarda de Higinio, un miembro de la familia Ventura, y una indígena, que forma una coalición con los norteamericanos para saquear las riquezas de los Ventura y realizar la venganza. Cada una de ellas intenta romper con la familia, de manera distinta, sin poder modificar la desigualdad estructural y reivindicar verdaderamente el derecho de las indígenas y marginadas.

2. Figuras femeninas desempoderadas. Aparecen muy frecuentemente en los años 70 y 80. La doble violencia (dictatorial, patriarcal) que sufren las mujeres las ha conducido a un estado de paranoia. En las primeras novelas de Diamela Eltit, Luisa

Valenzuela, y Tununa Mercado aparecen con frecuencia figuras femeninas estigmatizadas y despreciadas socialmente. Son incapaces de pronunciar sus discursos discrepantes y viven en el ambiente predominante del horror dictatorial. Aquellas figuras femeninas desempoderadas política y legalmente no son necesariamente víctimas del sistema. Volviendo a *Casa de campo* de José Donoso, existen algunas mujeres colaboradoras con la dictadura y figuras femeninas de la clase alta manipuladas ideológicamente. Según Nelly Richard, hay un tipo de mujer que es “cómplice de la alianza falocrática entre el poder de la razón y la razón como poder” (1998: 733). Como propone Camacho Delgado, aquellas novelas siguen la pauta de la novela de víctimas que “trata de adoptar el punto de vista de una población que vivió la barbarie de la violencia, sin encontrar asideros ni dentro ni fuera del Estado” (2006: 250), que también ha “recreado el sentimiento de culpa entre quienes pudieron sobrevivir a la barbarie de los crímenes contra la población, la orfandad entre las muertes próximas y la sensación de desamparo ante la inexistencia de un Estado Protector, garante de los derechos y la aplicación rigurosa de la justicia” (255).

3. Dictadura y la subjetividad femenina. Las teóricas como Luce Irigaray y Helena Cixous desarrollan la morfología de los cuerpos femeninos, lugar donde se empiezan a generar desde cero los nuevos significados en contra de la lógica cartesiana del “alma sin cuerpo”. La corporalidad representa la sexualidad “descensurada”, le devuelve a la mujer el acceso a sus propias fuerzas y le restituye “sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados” (Cixous, 1995:61).

El cuerpo nos desvela la otra cara eclipsada en la tradición metafísica del mundo occidental. El cuerpo es el instrumento que sirve para acceder al mundo, al Otro, a la lengua hablada y a la propia subjetividad: “el cuerpo femenino engendra en el respeto a la diferencia, el cuerpo social patriarcal se edifica jerárquicamente excluyendo la diferencia” (Irigaray, 1992:43). Las teorías semióticas sostienen que la experiencia corporal femenina sustenta un conocimiento primordial “no mediatizado por la ideología de la razón, un conocimiento in-mediató” (Richard, 1996: 735), es innombrable porque se trata de algo pre-discursivo anterior a la aparición del signo, “una presimbolicidad del cuerpo como zona anterior al corte lingüístico y a la

legislación paterna del signo” (740). La corporalidad femenina es dotada también de las significaciones políticas: “la ‘experiencia’ designaría entonces una zona políticamente diseñada que dota a su sujeto de movilidad operatoria para producir identidad y diferencia como rasgos positivos y variables” (739). Según la lógica foucaultiana el cuerpo es donde se despliegan el control y el refuerzo del poder estatal. Por lo tanto, mientras la narrativa escrita por los hombres intenta impactar a los lectores con acontecimientos llamativos, la narrativa escrita por las mujeres trata de poner la mirada en el mundo íntimo del cuerpo. Las experiencias del maltrato y la vejación son marcas vivas que moldean el cuerpo y la subjetividad femenina, reflejando la desigualdad de género: “yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad, transformarte” (Valenzuela, 1988: 144).

4. Mujeres marginales: brujas, prostitutas y travestis. Aparecen siempre como elementos subversivos en la literatura dictatorial. En cuanto a las travestis, se las suele considerar como lo “monstruoso” por no asemejarse a ninguna de las identidades pre-establecidas. Son peligrosas y horrorosas por lo ambiguo e ilegible en su identidad, reflejando el miedo de la sociedad dicotómica, mientras que las brujas y las prostitutas representan zonas vedadas en la modernidad racional: porque no se subordinan a la ciencia ni a la moral ortodoxa. En este sentido son amorales porque no pueden hallar su espacio en la sociedad. Por ejemplo, “El mudito” en *El obsceno pájaro de la noche*, la Manuela de *El lugar sin límites* y Molina en *El beso de la mujer araña*, o las prostitutas en *Pantaleón y las visitadoras* son figuras que politizan la condición estigmatizada de las marginadas, sometidas a un espacio caracterizado por la vigilancia y la represión política⁹⁹. En general tienen apariencias “monstruosas” que difieren de la estética de aquel entonces, y son más transgresivos por su ambivalencia identitaria (Hay que recordar que, desde la perspectiva etimológica, la palabra

⁹⁹ En *El obsceno pájaro de la noche* la condición andrógina del Mudito es la consecuencia de su intento fallido de transgredir el límite de la sociedad capitalista. Como castigo de la transgresión tiene que ser despedazado y recluso con un grupo de monjas. En *El beso de la mujer araña*, Molina está encarcelada con Valentín, un revolucionario de izquierda porque ambos representan cierta fuerza oprimida en la dictadura.

“Monstruo” tiene que ver con “mostrar”, lo que le dota del sentido performativo)¹⁰⁰. Mediante la escritura sobre la vida de las “putas” y “maricones”, se logra dismantelar el marco conceptual de la sexualidad impuesto por la autoridad.

3. LAS TEORÍAS SALVAJES: UNA POLÍTICA DE HISTERIA

En “El tiempo de las mujeres” Julia Kristeva opina que la misión de las feministas liberales ha sido “nombrar lo que aún no ha sido objeto de circulación libre” como “los enigmas del cuerpo, las alegrías secretas, las vergüenzas, los odios del segundo sexo” (Kristeva: 361). Se está derribando fervientemente la hegemonía de los saberes heteropatriarcales, homogéneos, totalizantes. Paradójicamente es el mismo sistema heteronormativo el que convierte el cuerpo, la vergüenza, la intimidad en tópicos comunes de la literatura, conceptos que ya se pueden escribir y nombrar con toda naturalidad. El mercado cultural está lleno de obras etiquetadas como femeninas o feministas que cuentan con una calidad dudable. La multiplicidad dentro del grupo femenino también requiere la incorporación de otras experiencias, otros poderes y singularidades antes ignoradas, poniendo en tela de juicio la universalidad del feminismo. La pregunta que se formula aquí es: ¿qué es lo que debe aportar una obra literaria después de todos los movimientos del género? *Las teorías salvajes*, de la argentina Pola Oloixarac, como obra con matices post-feministas que se balancea entre un caso singular y la lucha colectiva, ofrece una respuesta contundente que no carece de polémica.

La publicación del libro ha impactado al círculo literario argentino por su radicalidad, porque de ningún modo cumple con las pautas estéticas sobre las figuras femeninas en las obras anteriores. La historia se ambienta en la primera década del siglo XXI donde predominan las prácticas neoliberales y consumistas que, según Gallego Cuiñas, caracterizan una época frívola, consumista, con un vacío ideológico debido a la interrogación frustrada de la historia traumática del país y el escepticismo

¹⁰⁰ En varias investigaciones, se pretende establecer paralelismo entre las personas con discapacidades funcionales y las que tienen una sexualidad no normativa como resultado de la exclusión social. Ambos grupos se sitúan en el margen de la estética social, sin encajar con las normas sociales dominantes (Platero Méndez y Rosón Villena, 2012). En las novelas de Donoso confluyen los dos tipos de personajes monstruosos: personajes con discapacidad en *El obscuro pájaro de la noche* y el travesti en *El lugar sin límites*.

derivado de la caída de utopías capitalistas (Gallego Cuiñas: 2016). Como muchas novelas de la época se dedica a mostrar consecuencias de la fuerte influencia del consumismo y los pensamientos neoliberales y radicales: la vida de los jóvenes está compuesta de fiestas, drogas, músicas alternativas, vidas nocturnas desenfundadas. También está regida por el principio de pluralismo y liberalismo y la desconfianza generalizada hacia el estado-nación y voces autoritarias, de acuerdo con la afirmación de la propia autora, los jóvenes se forman en un ambiente que “propiciaba las demostraciones de sensibilidad, creatividad personal y originalidad”, cualidades que son “reflejadas de manera fundamental en el escenario del sexo” (Oloixarac, 2010: 37). Según Beatriz Sarlo, la novela ha plasmado una sociedad descentralizada donde “cada minoría cultural es el centro de pequeños oleajes de celebridad marginal” (Sarlo 2012:78-79).

La práctica del parricidio reina en los actos performativos y los pasajes literarios: se mofan de los grandes intelectuales y filósofos y los elementos más violentos entran en juego para combatir contra “el simulacro de simulacro” (197). La desacralización de los ídolos se convierte en el método más efectivo de los jóvenes bonaerenses para buscar una razón de vivir en una época carente de sentido¹⁰¹. Sin embargo, sin detenerse en clichés triviales y escenas libidinales como muchos autores contemporáneos, *Las teorías salvajes* es una obra equipada con las críticas políticas y sociales más radicales. Para Oloixarac la obra encarna la libertad de la conciencia propia: con el destape de las nalgas, también se destapa la mentalidad de las masas:

Una generación de sufijos, como exhibe la morfología de “conciencia en sí” o “conciencia para sí”, centra su atención en aquello que resulta, que se descuelga *a posteriori* de la conciencia; por el contrario, una generación siguiente que ubica la cuestión de la conciencia en los prejuicios inherentes de su mirada opta por el prefijo, por la característica previa e intrínseca de la misma capacidad de razonamiento (e.g. auto-conciencia) (48).

Con una ambición literaria tremenda se conjuga lo kitsch con lo filosófico, las referencias de la cultura posmoderna y cibernética con las referencias psicoanalíticas, la práctica desenfundada de los jóvenes nacidos en los años 80 con referencias de la teoría antropológica, el espacio público y la vivencia íntima femenina, la tradición de

¹⁰¹ Por ejemplo, un teatro experimental al final del libro entre los representantes de “Gesto” y “Texto” ha mostrado la predominancia de la teoría institucional obsoleta y las prácticas subversivas emergentes (107).

la lucha política comunista de los años 70 con el mundo lúdico y apolítico del presente siglo, las nociones filosóficas complejas con las imágenes vulgares en el mercado de consumo. Según Gallego Cuiñas, se trata de una obra “desliteraturizada que dinamita el cerco de lo literario y lo contingente desde la parodia y el exceso” (2016: 271).

Uno de los argumentos principales gira en torno a la vida de Kamtchowsky, una *nerd* con sobrepeso y célebre que pertenece a los círculos artísticos de los jóvenes de Buenos Aires. Realiza ataques ideológicos, psicológicos y cibernéticos contra las convenciones capitalistas de hoy en día junto con su pareja Pabst, y sus “follamigos” Andy y Mara, poniendo en jaque “el concepto burgués de pareja y la educación sentimental propia de la ideología mesocrática” (272). De la historia de Kamtchowsky se deriva la memoria de su tía Vivi, desaparecida por el gobierno militar, y sus cartas íntimas dirigidas a Mao, el gran líder chino y el ídolo revolucionario de los peronistas argentinos. Se trata de la visión sobre la revolución socialista 30 años después. La imagen paródica de la tía Vivi como la típica comunista ferviente del siglo XX ha despertado controversias y polémicas entre los viejos intelectuales de izquierda, quienes acusan a la escritora argentina de soberbia. Otro de los hilos es la persecución empecinada de una alumna “atractiva” y “seductora” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) a los viejos intelectuales para completar y poner en práctica “la teoría de la transmisión yoica” (la teoría salvaje de la novela), teoría elaborada por el supuesto antropólogo/psicoanalítico Johan Van Vliet durante su convivencia con las tribus africanas, una figura inventada por la autora y marginada en el círculo psicoanalítico freudiano. En la figura de Van Vliet y sus discípulos se despliega la tercera parte de la narración de Oloixarac: se trata del desciframiento detallado de su teoría de guerra/seducción que rompe con la convención filosófica del siglo XX y la tradición humanista.

Lo radical de la obra consiste en la ruptura desde varios ángulos: la ruptura con la tradición filosófica psicoanalítica freudiana, con el antiguo paradigma de las imágenes femeninas en la narrativa, con lo “políticamente correcto” en la narrativa comprometida, con el *establishment* capitalista y neoliberal, y también con el sistema

lingüístico y narrativo¹⁰². A pesar de que muchos autores han aplaudido la publicación de la obra (Ricardo Piglia, Daniel Link, Beatriz Sarlo, Horacio González), los expertos como Gallego Cuiñas opinan que la autora intenta utilizar su imagen sensual como estrategia de mercadotecnia construyendo una apariencia superficial¹⁰³. Con una actitud escéptica, describe la novela como un producto-libro y un “libro corporizado”, argumentados que la autora aspira a atraer la atención mediática mediante estrategias mercadotécnicas (u foto aparece en la portada de una de las ediciones del libro) foto de la propia autora en una edición del libro y su aspiración a la atención mediática. En la sección de comentarios de webs como “Casa de libros” o “Goodreads” la obra recibe un aluvión de críticas de los lectores que tachan la obra de hermética¹⁰⁴. Tampoco faltan voces que afirman el sentido revolucionario de la novela, como la propia argentina Elsa Drucaroff:

Las teorías salvajes despliega una de las funciones sociales más hermosas y necesarias de la literatura: semiotizar lo hasta este momento indecible; para eso, utiliza la ficción y un humor tan agudo como implacable. Desde el orden de clases pero también desde el orden de Géneros, Oloixarac ha tocado el núcleo purulento de la sociedad argentina; esto explica la virulencia y el fracaso crítico de algunos que pretenden discutir *Las teorías salvajes* y terminan haciendo reproches éticos y políticos a la autora, o hablando de la falta de amor en su novela (sin duda, una carencia grave para una mujer, nunca se le pidió amor a varones cínicos y vitriólicos como Fogwill o Céline) (Drucaroff, 2011: 200).

Ahora bien, ¿La utilización excesiva de los imaginarios populares y vulgares es realmente una *estrategia*, o más bien, una necesidad para rebelarse? ¿Es verdaderamente una obra banalizada y falta de calidad por su utilización de los

¹⁰² Además de incorporar recursos que “rechazan la tautología descriptiva del lenguaje escrito” (de los Ríos: 158) como los dibujos animados, los juegos, las series de televisión y otras novelas contemporáneas, aparecen las fórmulas matemáticas, el género poético y teatral, y los recursos metanarrativos como letras tachadas: “~~Y hoy resulta que no soy de la estatura de tu vida~~” (Oloixarac: 160); mayúsculas: “LAS PERSONAS Y LAS PERSONALIDADES NO SON MÁS QUE FALACIAS” (Oloixarac, 2010: 205) y el comentario sobre el propio texto.

¹⁰³ Aclara que “nuestra autora participa de un juego de promoción mercadotécnica muy efectivo y nada inocente; despliega así una imagen ambigua que, “aunque no defiende explícitamente el prototipo de la mujer frívola tampoco lo desarticula, ya que ahonda en su contradicción, expandiéndolo desde la ironía” (Gallego Cuiñas, 2016:275) y habla de la función de los críticos “patovicas” que endosan a la autora argentina, críticas que vienen de las “plumas cercanas a la academia” (276).

¹⁰⁴ Un lector dice que la novela es “una campaña de marketing en toda regla” porque no puede seguir la lectura compleja de la obra y “la autora muy wapa y bla bla”, mientras otro dice que el libro tiene “poco respeto al lector” porque “con mucho esfuerzo he llegado a la página cien y no me apetece seguir perdiendo el tiempo”.

símbolos vulgares, o una obra profunda disfrazada de símbolos paródicos y lúdicos? Merece notar que, en su siguiente novela, *Mona*, aquellas imágenes escatológicas son escasas y el libro constituye una parodia del elitismo y la hipocresía académica del mundo académico norteamericano. En los siguientes capítulos se intenta mostrar su profundidad comparándola con el imaginario femenino de los años del “boom” y con la narrativa escrita por las mujeres.

4. MUJERES CON LA POLÍTICA: DESDE EL VICTIMISMO HASTA LAS POSTURAS RADICALES

4.1 ESCRIBIR EL TRAUMA, LA FEMINIZACIÓN DEL LENGUAJE NOVELÍSTICO Y LAS MUJERES OBJETIVADAS

Cuando aprende a deletrear las palabras, la criada de Margaret Atwood se siente libre por primera vez y empieza a tomar la rienda de su vida: “Me produce una sensación voluptuosa. Esto es la libertad, haciendo la vista gorda. Formo la palabra cojear. Hartar. Qué placer”; “Percibo la sensualidad de la pluma entre mis dedos, casi como si estuviera viva, noto su energía, el poder de las palabras que contiene” (Atwood, 2001:, 237)¹⁰⁵. Tanto a nivel personal como colectivo, la escritura es un instrumento que constituye el punto de partida para la rebelión futura. Como se menciona antes, la figura femenina en la dictadura o en los primeros años de posdictadura encaja con cierto paradigma. Son obras desencantadas que sirven en general como denuncia social y muestran la precaria condición de la vida femenina dependiente de la interpelación patriarcal.

En la narrativa dictatorial del Cono Sur se destaca *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. Las figuras femeninas (las prostitutas, las niñas, la contadora de relatos) son locas, desilusionadas y tienen comportamientos excéntricos que la autoridad masculina quiere parar y paralizar: la “máquina narrativa” fabricada por el escritor argentino Macedonio Fernández es confinada primero en una clínica psiquiátrica y luego en un museo “dedicado al arte de vigilancia” (Piglia, 2003: 157),

¹⁰⁵ Publicada también durante los años 80, mostrándonos una sociedad (Gilead) jerárquica y neofacista que convierte a las mujeres en meros objetos y “óvulos” reproductores y les prohíbe cualquier otra expresión alternativa. Tienen que ser escondidas, silenciosas y religiosas ante lo que dicta la sociedad eclesiástica: “cedo mi cuerpo libremente para que lo usen los demás. Pueden hacer conmigo lo que quieran. Soy un objeto” (89).

espacio cuidado y ordenado por un agente secreto y regulador, debido a que ella produce discursos intolerables más allá de los relatos institucionales, que “han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia” (158)¹⁰⁶.

A nivel continental, *La nada cotidiana* de la escritora cubana Zoé Valdés constituye un texto simbólico que muestra el inconsciente literario de las creadoras durante la dictadura castrista, cuyo deseo ha sido reprimido por un gobierno autoritario. Afirma que “esa isla que, queriendo construir el paraíso, ha creado el infierno” (1998: 20). La protagonista está encarcelada por el discurso proletario-revolucionario y toda su vida está marcada por el deber trascendental de la ideología comunista desde el nacimiento, momento en que su padre, un revolucionario militante, le pone el nombre “Patria” mientras que el resto del país celebra la victoria de la revolución: “Fidel continuaba con su arenga más verde que las palmas. Y yo dando cabezazos, codazos, tortazos, queriendo huir de su cuerpo, de todas partes” (21). Toda su vida está condicionada por las figuras masculinas, primero por su padre, y luego por dos amantes que se apodan respectivamente el Traidor y el Nihilista. Son hombres con caracteres contradictorios pero frutos de un mismo sistema dictatorial del que Patria es incapaz de separarse¹⁰⁷. Para ella, el mar no significa la apertura y tolerancia sino el símbolo de una prisión totalitaria y agobiante:

la acción más importante de mi vida es despertar. Despertar del letargo impuesto por la espesa realidad. Despertar cada mañana y beber un café comprobando que el mar sigue ahí, gozándolo a través de las ventanas de mi refugio hexagonal. Despertar y beber un café y mirar el mar, ésa es mi máxima aspiración ¿El mar nunca se irá? ¿Por qué en lugar de retirarse, aumenta, se desborda, borrando el muro, las casas, robando objetos y vidas? ¿Qué pecado de este pueblo está cobrando el mar, cada vez con mayor

¹⁰⁶ En el análisis sobre la sociedad colonial, Benedict Anderson opina que, para el Estado, el museo funciona con fines obviamente políticos, que legitima ciertas ideas y “puede verse como una especie de programa educativo” (1997: 252). Dicho proceso de “logoización” es tan profundo que casi todos ignoran el motivo subyacente. Según Efrén Giraldo, en los años noventa, año en que se escribe *La ciudad ausente*, todos los museos en América Latina reciben cuestiones y críticas en términos de su ideología: “se han dado polémicas en torno a quién narra en los museos de la memoria o del posconflicto” (2019:142).

¹⁰⁷ El traidor logra su apodo por su cinismo y su adaptación al sistema obsoleto y burocrático cubano, pese a ser consciente de la corrupción del mismo. Es un hombre misógino y cobarde que defrauda a Patria con sus discursos grandilocuentes. El nihilista es un cineasta disidente y “pos-existencialista”. Tiene un carácter frío e indiferente que contrasta con su apariencia mística. Patria mantiene una relación amor-odio con ambos pero le es imposible separarse de ninguno de ellos, mostrando la dependencia de las mujeres del pilar masculino.

encono? ¿Por qué no se va, no se pierde, y en su ausencia crecen flores y nace un inmenso jardín para los niños y los jóvenes y los viejos y todos? (69).

Mira con frivolidad e ironía la situación precaria de la isla. Harta del cinismo del Traidor y del machismo del Nihilista, de las vecinas cómplices del Sistema cuyo trabajo consiste en "vigilar y golpear", de un país sin futuro, pero con constantes cortes eléctricos y escaseces materiales además de una cultura nacional desértica, para Patria el presente es un infierno sin sentido que define su personalidad, que “morirá joven y con todos sus deseos”, con “mis pobrecitas cagaditas cotidianas” (15,165). El proyecto comunista cubano no involucra a las mujeres, quienes están utilizadas solamente como un complemento de la máscara falsamente igualitaria e integrista del régimen. Es la Nada fantasmagórica que manipula casi toda la nación y cobra forma de una cotidianidad monstruosa¹⁰⁸. Al ser acechada por el Otro machista e indiferente, de ella brota una visión existencialista que cuestiona el mundo en que vive.

Macabea, la protagonista de *La hora de estrella* de la brasileña Clarice Lispector, también es víctima del mundo hostil que le rodea. La novela, publicada por primera vez en el año 1977, tiempo que se corresponde a las dos dictaduras de Emílio Médici y Ernesto Geisel, narra la corta vida de una chica del noreste, fea, pobre y poco formada, que trabaja en Río de Janeiro bajo el ambiente autoritario del Brasil de los años 70, época en que los autores como Lispector vacilan entre una expresión del vanguardismo agotada y una retórica más realista, subjetiva y no mimética. La autora brasileña desconfía cada vez más “de la experimentación vanguardista a la mera ruptura forma con la tradición por transvaloración con todos los valores artísticos” (Ernesto Mosquera, 2013: :157). El narrador, un tal Rodrigo, “cansado de la literatura” y de los artefactos experimentales, no soporta más la “rutina de ser yo” (Lispector, 2011: 72), decide descartar “los adjetivos esplendorosos y carnosos sustantivos” para contar solamente la vida tediosa y simple de una muchacha que representa la subjetividad femenina de aquella época. Ella vive una vida impersonal,

¹⁰⁸ “—Yo soy yo. Yo soy ese que soy. ¡El que decide! - exclama la Nada” (19).

impulsada por una inercia animal: como muchos jóvenes que se forman en el entorno agobiante de la dictadura, no tiene una autoconciencia completa ni deseos propios¹⁰⁹:

el no saber era parte importante de su vida...solo de alguna manera vaga se daba cuenta de una especie de ausencia que tenía en sí misma. Si hubiese sido una criatura capaz de expresarse, hubiera dicho: el mundo está fuera de mí, yo estoy fuera de mí [...] sabía que ella era lo que era, tal como un cachorro no sabe que es cachorro. Por eso no se sentía infeliz. Lo único que quería era vivir (22, 25,28).

Sin conocer los deseos auténticos ni contar con interés alguno por cuestionar su identidad, “adivinaba que no hay respuestas” (21). Lo que la atrae vagamente son las mercancías fantásticas del capitalismo: le gusta la coca-cola, mirar las ropas y los ornamentos en el escaparate, imitar a las mujeres que se pintan los labios en los relatos publicitarios, aunque sólo aparece como una parodia de Marilyn Monroe: todo su conocimiento y autoconciencia como mujer dependen del “objeto de consumo escópico que niega de plano su identidad propia” (Vargas; 46). Lucha contra su vida deforme y precaria con la ayuda de las fantasías capitalistas: “entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía...de un payaso, se miró y pensó al pasar: tan joven y tan oxidada” (26). Obligada a aceptar todo lo que le impone el destino, a vivir una vida deshumanizada y a dejarse engañar por cualquier asunto que parece razonable, la muerte se convierte en “la hora de estrellas”, el momento de esplendor en que toda ella se libera de la carga de vida. Representa la intrusión de lo imprevisto y lo violento en una vida preestablecida y rutinaria. Vomitando y sangrando, Macabea experimenta el nirvana de su vida al ser atropellada accidentalmente por un coche: “entonces, allí acostada, tuvo una felicidad suprema, pues ella había nacido para el abrazo de la muerte” (75).

Cada vez más apartada del mundo y cercana al final de su vida, se vuelve “cada vez más Macabea” (70) y su subjetividad se completa, porque por una vez en su vida se aproxima al meollo “profundo y negro centro de sí misma” (Ibíd) y tiene una sensación sublime que se aparta de la vida alienada. En *El malestar de la cultura*,

¹⁰⁹ Según Tatiana Vargas, “la imposibilidad de la autoconciencia del yo, su devenir animal y el vaciamiento del deseo, son los ejes de ese itinerario que limita la construcción de su identidad como mujer nómada” (40). La comparación repetida de Macabea con las figuras animales como “una paloma triste”, “estertor de una gaviota”, “una gallina con el pescuezo mal cortado” o “grande como un caballo muerto” (Lispector, 2011:48), refleja el estado animal en que viven muchos jóvenes brasileños en la dictadura.

Freud ha analizado la pulsión de muerte como la contraparte de la pulsión de vida, que guía al sujeto hacia el orden, la lógica y la regla. La pulsión de muerte se dirige hacia el interior como algo destructivo y agresivo que conduce al sujeto a un estado primitivo, anterior a la vida, de modo que el goce simbólico de Macabea es una negación pasiva de la vida. Sin embargo, mediante las palabras de un narrador “enamorado de la fealdad y del anonimato total” de Macabea (29), la autora opina que la muerte “no es suficiente”, porque “no me completa” (76), pidiendo así una forma de resistencia más allá de la muerte misma. En un ensayo, Florencia Garramuño opina que a pesar de su estilo atemporal y experimental, Lispector se inmiscuye “hasta la médula en la contingencia histórica” mediante su participación activa en las manifestaciones políticas de aquel entonces. Su escritura íntima y sentimental refleja, de forma tangencial, el malestar invisible del grupo femenino desempoderado de la sociedad, “señalando precisamente la ausencia de ese ‘real’ que supuestamente se estaría representando, compromiso que aparece casi en toda su literatura y quizá más radical que la tradicional literatura social (Garramuño, 2011: 96).

Distintas a aquellas figuras reprimidas en la sociedad, las travestis y las prostitutas en las novelas del “boom” tienen una apariencia relativamente más subversiva a pesar de su condición desfavorecida. En *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa, la tropa de prostitutas que realizan las prestaciones sexuales a los soldados con el motivo de desahogar el ansia sexual, no puede considerarse como una fuerza que subvierte las normas, a pesar de que la obra constituye una gran parodia del sistema corrupto e insaciable. En la obra, los servicios sexuales de las prostitutas están regulados con normas claras, como si fueran un departamento oficial del régimen dictatorial, a través de informes militares y resoluciones confidenciales llenas de palabras como “dejar constancia de”, “ASUNTO GENERAL”, “a este respecto”, “sucinto” “opina favorablemente”, mientras que todo lo concierne al servicio de las visitadoras queda detallado y normalizado. Así el deseo sexual queda regulado e interiorizado en el cuerpo del estado, mostrando la omnipotencia del poder superior que invade en el terreno prohibido y la discrepancia entre “el militar disciplinado, obediente y su función real de proxeneta”, entre “lo oficial y lo privado” (Kanev, 2008:154-155). En la novela de Vargas Llosa, las mujeres todavía son instrumentos

que aplacan “el ardor viril de nuestras clases y soldados” sin ningún temor porque les “sobra el patriotismo y hacen riquísimo el amor” (Vargas Llosa, 2004: 160).

No obstante, a pesar de ser las víctimas del sistema militar, abren una fractura en el orden dictatorial. Pantaleón, el encargado de planificar el servicio de las visitadoras en la “Pantilandia”, sitio que él mismo se empeña en llamar “el centro logístico”¹¹⁰, es un hombre eficaz, íntegro, moralista y fiel al bienestar del ejército. Organiza dicho servicio para disminuir las violaciones de los militares a las mujeres locales junto con otras proxenetas de un burdel. Sin embargo, una vez establecido el servicio, los intercambios sexuales se convierten en un “mecanismo infernal” (Vargas Llosa, 2004: 249) hasta el punto de que se ha formado una tropa de cientos de prostitutas, amenazando el presupuesto y la estabilidad del ejército. Incluso el propio Pantaleón, presentado como el hombre más inocente y monogámico al principio de la novela, se enamora de una de las prostitutas, la Brasileña, y se convierte en su protector en el ejército, transgrediendo los límites éticos que él mismo impone a otros y mostrando el lado débil de los hombres. En el funeral de la prostituta pronuncia un discurso de homenaje en nombre de los soldados del ejército, acto que irrita al poder central y desemboca en el fracaso del proyecto. No es extraño que aparezcan en el libro otros medios subversivos que pertenecen al discurso popular: la radionovela rural (La voz de Sinchi), los religiosos fanáticos de la Hermandad de Arca perseguidos por el gobierno y escondidos en las espesuras de la selva, las misivas íntimas), elementos que muestran la cara oculta y violenta de la represión.

El lenguaje lúdico, coloquial y satírico de la novela, que se adapta a la vulgaridad de los relatos populares, se opone a la tradición de la gran novela moderna, otorgando protagonismo a los géneros menores, llegando a lo “grotesco, a lo fantástico, a lo excepcional del fenómeno para mostrar su incongruencia en la vida real” (Kanev, 2008: 148), manchando la oficialidad del discurso machista. Lo Kitsch, totalmente alejado del terreno político en el contexto de los años 70, deja de ser “la

¹¹⁰ Rodrigo Cánovas, en “Juegos edénicos en *Pantaleón y las visitadoras*”, apunta que Pantilandia es una réplica paródica del jardín de edén apostando por el carácter lúdico del lenguaje. La vigencia de esta obra consiste en contar con las metáforas que “permiten desactivar fugazmente el canon cultural: la gran obra moderna, el doble estándar moral, las fantasías sexuales masculinas” (Cánovas, 2000: 129).

promesa de una fácil catarsis” (Calinescu, 1991: 224) y llega a ser eminentemente radical en las novelas de dictadura.

En la escritura del “boom”, la ruptura con el tema de la figura femenina establece paralelismos con la transformación del discurso narratológico: es de esta manera que *El beso de la mujer araña* se parece a la obra de Vargas Llosa. Valentín, un revolucionario de izquierdas, es encerrado junto con Molina, un homosexual afeminado (aunque él mismo no se identifica con los homosexuales sino directamente con las mujeres). Mediante la narración de las películas de Hollywood y el intercambio de los fragmentos más íntimos de la vida de ambos, logran dejar a un lado los prejuicios preestablecidos y fundirse recíprocamente¹¹¹. Valentín aprende a enseñar el lado vulnerable, el terreno “prohibido” para los revolucionarios, mientras que Molina pasa de ser una persona apolítica a ser partícipe de la causa revolucionaria de Valentín. La alegoría de la novela es obvia teniendo en cuenta el contexto de aquel entonces: se vuelve necesaria la coalición entre las personas que comparten cierto tipo de represiones, ya sean económicas o sexuales.

La “desexualización” de la estructura narrativa y la desorganización lingüística en las novelas de Puig establecen un paralelismo con el tratamiento del tema homosexual: la novela está compuesta por los diálogos cotidianos, las narraciones del cine occidental, la cultura popular, el lirismo melancólico del bolero, elementos que son considerados tradicionalmente el “género menor” o el género Kitsch en la tradición narrativa. Constituye una novela “dialógica” en términos bajtinianos. A pesar de que están consideradas como resultados de la sociedad del consumo, en la novela las películas occidentales tienen un matiz subversivo y ayudan a Molina a identificarse con sus protagonistas, que suelen ser mujeres con caracteres singulares cuyos deseos son reprimidos brutalmente por la sociedad¹¹². Además, la novela recurre a las notas a pie de página propias de los ensayos académicos para que éstas

¹¹¹ En el tiempo de la revolución peronista, encierran juntos a los gays o las “locas” porque los consideran ambos como seres amorales mientras la ideóloga de los militantes comunistas está regida por la monogamia y la heterosexualidad. En la dictadura los militares suelen incluir a un guerrillero y a un homosexual en la misma celda porque creen que los homosexuales delatarán los secretos de los revolucionarios bajo tortura dado que son más frágiles. La obra constituye una crítica a la visión de la máquina dictatorial y las ideas peronistas obsoletas.

¹¹² Por ejemplo, “La mujer pantera” en la película homónima narrada por Molina, oculta su animalidad reprimida. La película de “serie B” es utilizada por Puig como instrumento contra la represión.

desempeñen una función pedagógica para los lectores sin conocimiento sobre la homosexualidad. Las notas no guardan relación clara con el texto mismo y se desenvuelven según su propia lógica, introduciendo principalmente el avance de la ciencia y de la humanidad en relación con el tema de la homosexualidad. Algunas citas académicas están inventadas por el mismo Puig con el motivo de parodiar el mundo académico. En la medida en que se profundiza el lazo sentimental entre el revolucionario y la travesti, las notas a pie se vuelven cada vez más radicales. La interrupción del género menor y folletinesco ha sido la experimentación que Puig hace para “desexualizar” sus novelas, al mismo tiempo señala que lo que considera como la “naturaleza humana” y la división de masculinidad-feminidad es la herramienta heteronormativa del control de la libido humana en el ámbito social¹¹³.

Lo mismo sucede también cuando analizamos la novela *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. Todas las historias dispersas son contadas por “la máquina”, que según Piglia “era una mujer” confinada en un museo y controlada por el estado (Piglia, 2003: 28). Funciona como una contra-narración frente al discurso institucional ordenado, limpio y disciplinado que impone una manera de contar, fabricar y propagar la realidad: “la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia” (167).

La historia se enfoca en la búsqueda de Junior de una “máquina narrativa” que emite historias dispersas. La novela adquiere un matiz anacrónico con la superposición y la transposición de los diferentes relatos. Elaborada por el escritor Macedonio Fernández para hacer eternizar la voz de su mujer difunta, Elena, la máquina se convierte en un objeto censurado por el estado. Los relatos dispersos, ocultos, elípticos que incorporan elementos de la realidad para modificarla sirven como una contra-versión femenina del discurso estatal masculino y grandilocuente. Los fragmentos son las réplicas miméticas más “reales” que la realidad y los pequeños relatos “circulan en medio de la noche para contar imaginariamente la

¹¹³ Según las notas de Manuel Puig, el tema de la homosexualidad deja de ser un fenómeno biológico para ser analizado en el ámbito social. Los freudianos conservadores/autoritarios (J.C. Unwin) insisten en una homosexualidad derivada de una familia disfuncional que causa la incapacidad del sujeto de superar el complejo de Edipo y de acceder a la “fase genital”, de modo que están a favor de un régimen de represión “adecuada”. Los radicales (Ratray Taylor, Kate Millet, Norman O. Brown) denuncian el sentimiento de culpa forjado por la moralidad judía-cristiana y consideran la homosexualidad como el rechazo valiente a las “normas del padre” en el ámbito familiar, gesto aplicado luego al espacio social como el rechazo a la lógica explotador del capitalismo.

experiencia vivida de estos días oscuros y poder soportarlos” (13). Se esfuerza por hacer una reforma lingüística radical, un estilo narrativo plural en perpetua diseminación y una ciudad literaria “ausente” que requiere el esfuerzo de descodificación por parte de los lectores. Hallándose en las antípodas del realismo social por su. Estilo polifónico, aquella obra está dotada de una “feminidad” narrativa peculiar. Afirma Piglia:

la lengua es como es porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas perdidas, y el que recibe esa herencia ya no puede olvidar el sentido que esas palabras tuvieron en los días de los antepasados. La explicación es simple pero no resuelve los problemas que plantea la realidad...sólo el silencio persiste, claro como el agua, siempre igual a sí mismo (121).

La desexualización del sujeto se vincula así con el descentramiento de la novela, produciendo así el efecto neobarroco, que según Severo Sarduy es el “reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado sobre sí mismo, arte del destronamiento y la discusión” (1977: 183). Funcionan como los pliegues múltiples de Deleuze o el estilo mimético derridiano. En la novela ya se vislumbran las ideas del posestructuralismo: “todos los intentos de construir una lengua artificial se han visto perturbados por una experiencia temporal de la estructura” (Piglia, 2003: 126)¹¹⁴.

Sin embargo, la reforma estilística sirve para renovar la estética de la novela social y política que pone de manifiesto los mecanismos del poder y del contrapoder: “Nosotros tratamos de constar una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado” (142). Siguiendo la huella de los relatos emitidos por la máquina, Junio visita una isla utópica que supone “el mito fundacional de la máquina”, donde rige un código

¹¹⁴ En comparación del término “diégesis”, que se trata de una reproducción fiel del *eidos* platónico, Derrida postula que las mimesis siempre funcionan como el punto de ruptura entre el mundo de las palabras y el mundo de las cosas desde la tradición aristotélica. Se trata de la acción de imitar los hechos que al mismo tiempo los resignifica y amplía el sentido de la palabra. Ataca la estructura logocentrista, abstracta e inviable de la tradición metafísica occidental: “Si el *logos* es en primer lugar imagen fiel al *eidos* (figura de la visibilidad inteligible) del ser, actúa como una pintura primera, profunda e invisible. Entonces la pintura en el sentido corriente, la pintura del pintor no es más que una pintura de pintura” (Derrida, 2007:284). Los relatos en *La ciudad ausente* se fundan en un origen único para luego, transgredirlo y romper con éste, mediante una serie de metáforas emancipadoras y pequeños fragmentos que sirven “como modelos microscópicos de un mundo posible” (Piglia 2000b: 141-142). El estilo mimético de la novela, según Derrida, es “todo lo que fue denominado en otro lugar suplemento de origen, ensayo indeducible, duplicidad sin víspera, etc.” (2007: 61).

lingüístico mutante, arbitrario y musical al estilo del *Finnegans Wake*: “la lengua es como es porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas muertas y de todas las lenguas perdidas” (121). En fin, la novela descentraliza el control gramático y narrativo del estado “desde la anarquía” (Giraldo: 153) y la superposición de mundos paralelos, estrategia que para Piglia es una práctica “femenina”: “Dice Macedonio cuando presenta la máquina: “una historia tiene un corazón simple, igual que una mujer...porque pienso en Scheherazade” (Piglia: 46). La máquina femenina instalada en el cuerpo de Elena, encargada de producir réplicas de réplicas, representa una posibilidad mimética de tergiversar la realidad, de “anular la muerte y construir un mundo virtual” (60), en contra de la duplicación monótona de lo dado y lo existente, de la visión hegeliana que considera a las mujeres como objetos por conquistar: “la serpiente es Eva y que nadie en los siglos de los siglos se ha atrevido a decir esa verdad tan pura...Eva es la serpiente, la mutación interminable, y Adán está solo” (128).

La verdadera “ciudad ausente” donde suceden los asesinatos está eclipsada por el discurso que se autoproclama como servidor de la verdad totalmente “alejado de las fantasías” (96). Pero siempre hay una parte que es legible aunque como un sueño: “después estaba el desierto, el polvo de los huesos que había dejado en el viento la matanza de los indios” (10). La desexualización del estilo novelístico también se manifiesta en *Plata quemada* del mismo narrador argentino, obra en la que se imbrican los distintos géneros literarios (novela negra y policiaca) y los recursos literarios/no literarios (diarios, reportajes, monólogos, conversaciones). La desexualización del género narrativo viene paralela al tratamiento sobre el repudio sistemático y la criminalización de la homosexualidad en la sociedad argentina. Dice Unda Henríquez: “Las interpretaciones son tan diversas y contradictorias como las voces que conforman una narración, lo cual responde a una intención del género más que del autor” (2008: 112). Con el avance de la historia, se va descubriendo la cara oscura de la política: las figuras que encarnan la autoridad del estado están involucradas en casos de corrupción y nepotismo y califican simplemente a los atacadores como “peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadictos” (Piglia,

2000: 84)¹¹⁵. No obstante, los asesinos con frondosos prontuarios crecen en un ambiente carente del apoyo sistemático que les deja expresar libremente su voz discrepante. El desenlace de la historia es trágico: ante la imposibilidad de salvarse con el dinero que roban del banco, deciden quemar todos los billetes como un gesto desesperado ante el asedio de la policía, también como una ceremonia cultural y simbólica que no los convierten en simples atracadores sino en demonios insalvables contra el capitalismo. Quemar el dinero es un delito más imperdonable porque se posicionan en las antípodas del sistema capitalista mediante “una especie de inocente *potlatch*” y “un gesto de puro gasto y de puro derroche” (174). A causa de las estrategias de difamación, son vistos como delincuentes en vez de víctimas de la disfunción estructural, de modo que son incapaces de fabricar sus propios discursos contra la hegemonía: “Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente... Quemar dinero inocente es un acto de canibalismo” (172-173).

Como Piglia, la chilena Diamela Eltit ha llevado la estética descentralizada a una nueva dimensión: la lectura de su obra produce placer al no hallar ningún sentido cifrado y llega a ser una “actividad de recrear postulados de lectura a través de una red de enunciados ambiguos y plurales que descentra toda imagen de autoría/autoridad” (Richard, 1996:743). En la novela *Lumpérica* de la autora chilena, se distorsiona el antiguo lenguaje novelístico y un mundo fragmentado visualiza la dualidad entre la

¹¹⁵ Gaucho Dorda tiene un grave trastorno de identidad de género porque se identifica inconscientemente con las mujeres y sólo puede ocultarlo con su crueldad y su carácter hermético e inaccesible: “las voces, lo llamaban así esas mujeres, Gaucho Dorda, vení Guacha, Yegüita, y él se quedaba quieto, sin moverse, para que nadie oye era lo que le estaban diciendo, triste, mirando el aire, con ganas a veces de llorar pero sin llorar para que nadie se diera cuenta de que era una mujer” (64-65). Vive una infancia humillada por los chicos del campo por ser una “un mariquita” que va “de pupilo”, con una madre con que mantiene una relación conflictiva. En vez de ser bien atendido médicamente, Dorda constituye el objeto del estudio de doctor Bunge, que lo trata solamente con inyecciones y las pastillas y el primero que “le empezó a decir que tenía que ser igual a todos” para “sacarlo del pecado de la sodomía” (204). En vez de ser biológica, la homosexualidad de su pareja, Brignone, es más bien una manifestación contestataria a los valores sociales católicos que tiene que aprender como miembro de la clase media argentina. Su homosexualidad también se atribuye a la experiencia en el cárcel, el sitio donde funciona plenamente la lógica del poder falocéntrico y forma un sentimiento adverso hacia las autoridades: “el odio es lo que te mantiene vivo, te pasás la noche sin poder dormir, en la jaula, mirando la lamparita en el techo, que titila, débil, medio amarilla, prendida las veinticuatro horas para que te puedan espiar, para obligarte a tener las manos afuera de las cobijas...al final sos como un cráneo, cómo una maceta” (87).

autoridad y la víctima. Al tener en cuenta las diferentes piezas del rompecabezas narrativo, se capta claramente un mensaje anti-dictatorial:

Capítulo I. Una plaza pública en que se celebra una orgía simbólica entre L. Iluminada, la protagonista de la novela, y los desarrapados lumpenproletarios que vienen de todos los rincones de la ciudad. Toda la performance está filmada por una supuesta cámara fotográfica bajo la luz plácida de una publicidad mercantil, que constituye una referencia directa a la práctica neoliberal durante el régimen pinochetista. En el espectáculo se agrupan los lumpenproletariados que “demacran infinitas posibilidades para cualquier mirada” (Eltit, 1983:9). Toda la representación pseudoteatral se ambienta en una ciudad fantasmagórica, quimérica y desfigurada: “se ve fantasmagórica la plaza, como algo irreal, para ejemplificar parece un sitio de opereta o un espacio para la representación” (40). Para Julio Ortega, la ciudad en la narrativa de Eltit es “un espacio social vaciado por la comunidad colectiva” (2009: 50). Sin embargo, al final del capítulo señala que la orgía forma parte de la puesta en escena de una película y que el error en la filmación “no se reiterará” (Eltit: 14). La segunda escena empieza cuando L. Iluminada disfruta dañándose y quemándose a sí misma. Intenta conmover a los lumpenproletarios indiferentes, a través de los gritos dolorosos y sonidos distorsionados que se reiteran una y otra vez: “por griterío advenga la purificación” (20). En la escena se repite perpetuamente la frase “tengo sed”, como motivo de emprender la siguiente acción subversiva. Como la reina del círculo de pobres, bendice a cada uno y les procura el calor con el fuego.

Capítulo II. Una sala de interrogatorio en la que se hacen preguntas monótonas e infinitas entre un supuesto interrogador y un interrogado, sobre lo que pasa en la plaza pública. Constituye una referencia explícita a la política de control y vigilancia en el sistema dictatorial.

Capítulo III. Una yegua montada y maltratada por los dueños, que supuestamente constituye la versión animalizada de L. Iluminada. Vital e indomable como una bestia, galopa intermitentemente y trata de todos los modos de rebelarse en contra de su destino, expulsando a los jinetes de su grupa. Su performance parte de la muestra del dolor: “hasta que por fin sintiera en sus costados la ira de las espuelas, el penetrar implacable del acero y sólo entonces pudiera relinchar, mugir, bramar, sentir

la herida” (:54). Después de las luchas inútiles ha aprendido al final a ser sumisa para rendirse a las torturas y los sometimientos¹¹⁶.

Capítulo IV. Son unos versos sueltos bajo el título de “para una formulación de una imagen en la literatura”. Se muestra una habitación de hospital en la que L. Iluminada yace vejada, sangrienta y clausurada y cuyo recuerdo es gradualmente borrado, lo que constituye una alusión clara a la fisonomía literaria bajo la censura dictatorial. El cuerpo “cancelado” y lacerado de la paciente deja remanentes indefinibles e incodificables, metamorfoseándose en una perra callejera en menstruación. Al final del capítulo se establece un paralelismo entre la autora y la protagonista:

Su alma es ser L-Iluminada y ofrecerse como otra
Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver.
Su alma es a la mía gemela (81).

Capítulo V: Tiene lugar en una laza pública en la que una desarrapada está arrancando su vello púbico bajo la lluvia torrencial y empieza a escribir, con su cuerpo, “dónde vas”, contra una maquinaria estatal que les impide “la posibilidad de empalidecer y resurgir bajo la luz eléctrica que es la única capaz de mostrar sus deslumbrantes lacras” (97).

Capítulo VI: Se introducen las distintas funciones de literatura mediante los grafitis de la plaza pública, enumerando la posibilidad de la escritura como proclama, desatino, ficción, seducción, engranaje, sentencia, refrote, evasión, objetivo, iluminación.

Capítulo VII: Aparece de nuevo la escena del interrogatorio, con una tensión elevada y preguntas cada vez más minuciosas como un círculo vicioso imposible de romper.

Capítulo VIII: Titulado “Ensayo general”, se muestra una fotografía de una mujer con varias heridas, que supuestamente es la misma autora, seguida por las explicaciones detalladas de cada una de ellas, mostrando la capacidad de la autora de

¹¹⁶ Se compara el elemento animal de la novela de Eltit con el carnaval en el *Guernica* de Picasso, porque comparten muchos rasgos comunes entre sí: el contexto político fascista/ neofascista, la alienación que rige en las dos sociedades, una estética de fragmentación inspirada en el arte vanguardista, a alusión a la angustia y las imágenes abrumadoras y exageradas de destrucción como forma de la denuncia social (Norat 2006).

auto-representación y de incorporar la fotografía en la narración. Cada corte tiene caracteres singulares y se conecta entre sí. Las heridas se vuelven subversivas cuando “se capta cierta felicidad en medio del dolor que implica la miseria y el desgarramiento del cuerpo torturado” (Klein, 2002: 22). El dolor y el trauma sirven como el punto de partida que pone en marcha la escritura: “al estar como un surco, se vuelve trinchera o parapeto bajo el cual se protege o se esconde una actuación” (Eltit, 1983:149).

Capítulo IX: Fragmentos que muestran un cuerpo distorsionado, sangrado y en constante movimiento, acosado por los otros.

Capítulo X: La solitaria y entumecida L. Iluminada, sentada en la plaza pública en una oscuridad absoluta. Se queda observando con embeleso la luz de la publicidad que la atraviesa, “evitando los mensajes aparentes que podrían haberla inducido a un error por quedarse en la superficialidad de la letra” (191). La publicidad mercadotécnica, dotada de significados abundantes, contrasta con los desarrapados remanentes que constituyen “un atentado contra ese brillo y actividad” (Ibíd). Al final de la novela, ella empieza a raparse frente al resplandor del luminoso, como una forma de lucha pasiva contra el capitalismo.

Todos los capítulos narrativos, todas las actuaciones performativas de las víctimas se dirigen contra la política neoliberal, dictatorial y patriarcal que ejerce el gobierno chileno de Pinochet. Como Piglia, la narración fragmentada se vuelve subversiva en comparación con el relato institucional ordenado, limpio y coherente. Los económica y socialmente marginados se sublevan escribiendo los traumas corporales, políticos y psicológicos. L. Iluminada puede ser la líder de la oposición, una loca, una persona “vacanal” (142), una enferma, marcando siempre una zona en el limbo, en contra de una realidad espectral, imposible de precisar con palabras concretas. Constituye un contrapoder inasible, autonómico, múltiple, que se desplaza permanentemente de su terreno original. Según Alvaro Kaempfer: “la apropiación y el ejercicio comunicacional de la escritura crean la intimidad de un sujeto cuyo relato refuerza redes de poder” que “no se reducen a una singularidad alguna sino que

remiten a una figura tan fragmentada y múltiple” (2011: 35) ¹¹⁷. A pesar de que la estética de fragmentación en *Lumpérica* o *La ciudad ausente* se puede comparar con la estética segmentada de muchas obras posmodernas, está dotada siempre de sentido contestatario.

Las figuras femeninas durante la narrativa dictatorial todavía no se liberan de los fuertes matices de victimización debido a las limitaciones circunstanciales y políticas. Según Nelly Richard, “las marcaciones de Zurita o —su emblemática corporal apelan al dolor como significado originario y legitiman una experiencia límite: el dolor como umbral” (Richard 1981:49). A pesar de que para algunos críticos la performance de la protagonista ha abandonado “el lugar tradicionalmente asignado a las mujeres” para hacer del espacio vedado “su propia y legítima dimensión” (Paniagua García, 2015: 79), se hace patente que todas las acciones experimentales de la plaza están grabadas por las cámaras que se asemejan a una perspectiva masculina¹¹⁸. Las actuaciones performativas de *L. Iluminada* y los marginados funcionan como “productos comerciales” que “se van a ofertar en esta desolada ciudadanía” (Eltit: 8). Incubada por la luz eléctrica con implicación autoritaria, afirma que “la tecnología les da la vida” (Eltit, 1983: 17). La visibilidad de *L. Iluminada* está “donada por el letrero que se encenderá y se apagará, rítmico y ritual, en el proceso que en definitiva les dará la vida: su identificación ciudadana” (7), mostrando una lucha pasiva debido a la censura que se impone durante los años 80. Para los marginados, el cocimiento del poder es todavía vago y la luz significa una autoridad insuperable, mística y autojustificativa a la que todavía son incapaces de superar. La yegua de la novela se pregunta bajo la luz: ¿Si fuese la luz quién la gimiera? ¿Si tan sólo la luz se la montara? (58)¹¹⁹.

¹¹⁷ El lenguaje novelístico de Diamela Eltit también se vincula con su militancia en CADA (Colectivo de Acciones de Arte), que es un movimiento artístico chileno caracterizado por las expresiones artísticas experimentales y anti-capitalistas, apoyado en materiales visuales excéntricos que se instauran en los imaginarios cotidianos.

¹¹⁸ En el primer capítulo se añaden notas como “Comentarios a la primera escena” o “errores de la primera toma”, que revisan y critican los fragmentos anteriormente escritos, mostrando la artificialidad del espectáculo y el hecho de que la escena no es espontánea sino que está manipulada por una mano invisible, que se asocia fácilmente con el gesto de autocensura.

¹¹⁹ Según Norat, “la luz que brilla intermitentemente se asemeja a la perspectiva de dios...como si fuera un ojo humano contemplando las escenas caóticas” (the intermittent Spotlight acts as a God-le incriminating eye...make it look like a human eye gazing over a chaotic night scene), (Norat, 2006:365, traducción mía).

La visión que tiene Molina en *El beso de la mujer araña* todavía está condicionada por el binarismo hombre-mujer: se considera como un ser femenino y anhela la protección de una masculinidad heterosexual:

- Siempre lo que estamos esperando...es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro
- Y todos los homosexuales son así?
- No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigos somos mujer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales (Puig 2002:185).

Como dice el escritor argentino, citando a la figura inventada de Anne Taube, los homosexuales adoptan una actitud imitativa de los defectos de la heterosexualidad. Entonces los homosexuales varones tienden a ser sentimentales, frívolos, afeminados, sumisos mientras que las mujeres homosexuales tienen un “espíritu anárquico, violentamente disconforme, aunque básicamente desorganizado”, producto de “los modelos burgueses de homosexualidad” (144). Al final Molina es asesinada por los peronistas. El acatamiento de la heteronormatividad de Molina ha hecho que quiera convertirse en una mujer, ya que los modelos tenazmente imitados de “hombre fuerte” y “mujer débil” todavía predominan en los años 70.

El dolor parece constituir el único recurso narrativo de los autores insumisos en aquel mundo. La narradora de *Eltit* trampea su mano en la flama, “pero le gusta” (Eltit, 1983:171). La protagonista de *Nada cotidiana* llora por su infidelidad como “cobarde prueba de coraje” (Valdés, 1998:162). Todavía tienen una visión fatalista de que las cosas suceden “porque las cosas son de esta manera y no había lucha posible” (Lispector, 2011:30). No es extraño que la abundancia de las imágenes vulnerables y vulneradas refleje la necesidad del mercado de la “óptica de víctima”. Falta también una posición política explícita y contundente que no sea una resistencia pasiva: “Todas las certezas son inciertas, ironizó Junior, hay que vivirlas en secreto, como una religión privada; costaba tomar decisiones y deslindar los hechos de las falsas esperanzas” (Piglia, 2003: 88).

En muchas novelas escritas por hombres en aquel entonces, la figura femenina solo constituye el objeto del deseo masculino. *Luna caliente*, la novela negra más famosa de Mempo Giardinelli, publicada en 1983 en pleno régimen dictatorial de

Argentina, se ambienta en un pasaje irreal de la provincia de Chaco. La historia comienza cuando Ramiro, un argentino que termina sus estudios en Francia y pretende trabajar en la universidad durante la dictadura, es invitado a cenar en la casa de un amigo de su familia. Bajo la “luna caliente” y misteriosa de Chaco encuentra a la hija del amigo, Araceli, muy atractiva, irresistible y lujuriosa. Debido a una pulsión incontenible, la viola y la mata sin querer, culpando de todo a la luna, símbolo de lo femenino en la historia de la representación literaria, que le lleva a un estado irracional: “la culpa había sido de la luna. Demasiado grande. La luna de Chaco” (Giardinelli, 2002: 17).

Después de matar al médico Tennenbaum, el padre de Araceli, para cubrir el asesinato, Ramiro es descubierto y presionado por la policía para colaborar con el régimen dictatorial a cambio de guardarle el secreto. Él se niega y se da a la fuga a Paraguay. Lo que sucede luego parece un sueño nefasto: resucita una y otra vez el fantasma de Araceli y lo persigue constantemente. Se deduce que todo el asesinato en sí no es más que un sueño de Ramiro, un intelectual liberal enfrentado con el régimen dictatorial. Araceli sólo es una figura imaginada por él, que encarna el miedo y la pasión más reprimida de él mismo: “no era posible que fuese tan inocente y tan hermosa...alejado apenas su torso sintió que había algo provocativo, pecaminoso, en la seducción de ella, algo abominable, que le produjo miedo” (68). Ella representa “la condena era ser joven y estar vivo, y no poder morir ni amar en esas tierras de nadie” (79). Como muchas otras figuras femeninas en las obras masculinas, Araceli no existe realmente, sino que funciona como algo construido e inventado, que canaliza el miedo y la angustia de los hombres bajo la política del terror blanco, es decir, representa lo que hay que cosificar, silenciar y ser proyectado en el deseo de dominio masculino: “la cubra con su cuerpo, no para que la satisfaga. Cubrirse con el cuerpo de él como una funda. Un cuerpo -y no el propio, claro que no el propio- que le sirva de pantalla, de máscara para enfrentar a los otros... va sabiendo que esa pierna es suya porque la siente viva bajo la lengua” (Valenzuela, 1988: 123).

4.2. MUJERES QUE DESEAN: LA BÚSQUEDA (LIBIDINOSA) DE UNA NUEVA IDENTIDAD Y LA GENERACIÓN DE LAS HIJAS

Cuando proliferan las novelas sobre las mujeres dañadas y vulneradas por el sistema, la escritura va inventando nuevos espacios como alternativa de la lucha futura. En su novela *El cuarto mundo*, la alusión a la marginación y el trauma todavía existe como consecuencia de la represión política prolongada. Sin embargo, se introducen la perspectiva de los hijos y sus deseos de dejar de ser víctimas, para superar la paradigmática estética de las “vulneradas”. En la novela, los política y sexualmente marginados empiezan a desarrollar una apetencia insaciable y libidinosa, una manía obsesiva por los juegos lúdicos y sexuales frente al discurso patriarcal que reina en América Latina. El/la protagonista, María Chipia, un niño travestido que proviene de una familia típicamente “sudaca”, crece con un padre latinoamericano falsamente autoritario y una madre dañada y sumisa, limitada a su “razón sexuada” (Eltit, 1988: 27), resultado de aquella relación dominador-dominada y un ambiente familiar opresivo¹²⁰. Como muchas “sudacas”, su madre oculta los sentimientos de repulsión mediante una manera extremadamente masoquista: “practicar actividades que detestaba y a las que, sin embargo, se entregaba de lleno” (16). Asume la tarea materna y nupcial como una obligación moral que tiene que ejercer como parte de un rebaño castigado: “nosotros no éramos más que instrumentos de los que ella había valido para una autofagia. Sentía que su propia creación gestante la estaba devorando” (21). Cuando no se puede soportar más la humillación del padre y el peso de los hijos, se vuelve loca, enferma y dedicada con éxtasis a la lujuria, creyendo que “el placer era una combinatoria de infinidad de desperdicios y excedentes evacuados por el desamparo del mundo...la cara de mi madre seguía ascendiendo en un viaje fijamente cósmico y personal” (78).

¹²⁰ Un día la madre tiene fiebre que “enardeció gentilmente a mi padre cuando la vio, por primera vez, indefensa y disminuida, ya no como cuerpo enemigo sino como una masa cautiva y dócil” (14). La asunción de la tarea materna le llena del orgullo porque le confirma la impresión de que “ella encarnaba plenamente la imagen de la tan anhelada mujer ancestral” (15), un estatus cosificado.

Como buen heredero de la estructura patriarcal chilena, la hermana de los mellizos María de Alava está estrechamente ligada con su padre y con ciertos valores y aptitudes convencionales: “eso la obligaba a reducirse a dos polos: el éxito o el fracaso, el bien o el mal, la vida o la muerte. Exactamente en esa pobreza convencional mi padre había arraigado en ella con mayor profundidad” (63). Sin embargo, el cumplimiento excesivo de las reglas paternas trae el derrumbe psicológico: la virilidad de María de Alava se quiebra y empieza a auto-infligirse dolor y a excavar la tierra para aliviar sus malestares.

En vez de subordinarse y reproducir el modelo de aquella relación desequilibrada y llena de humillaciones, María Chipia no está conforme con una masculinidad falsa forjada mediante la represión paterna, ni con una feminidad frágil caracterizada por las conductas dóciles. Desarrolla su travestismo para desafiar la sexualidad normativa y el nombre del padre, trastocando las identidades convencionales de género: “se me otorgó el nombre de mi padre...cuando me llamaba, yo volvía mi rostro hacia él, no como respuesta sino que se nombraba a sí mismo” (23-24). Tiene una desconfianza profunda hacia el mundo vulgar y alienante, mientras que su hermana melliza no deja de buscar febrilmente los afectos externos, provocada por los deseos y angustias desenfrenadas, consecuencias del desamor familiar. Después de buscar obsesivamente el afecto ajeno, su hermana melliza se da cuenta de la futilidad de su deseo. Como resultado de las experimentaciones dolorosas y caóticas en un mundo indiferente, de la caída “en una zona confusa cruzada de dudas en permanente debate” (37), entre María Chipia y su hermana se produce una fraternidad que llega al nivel del incesto, que simboliza la unión de la generación posterior frente a la moral obsoleta del patriarcado: “una parte mía terminaba en ella, quizás la parte más sólida y permanente...me utilizaba para reflejarse en mis pupilas” (56). El hecho de que nacen bajo la violencia dictatorial y familiar les ha impulsado a desobedecer a los códigos tradicionales con que cumplen los padres. Son hijas que experimentan amores, inseguridades, humillaciones y duelos a lo largo de la configuración de su identidad:

Aulló como un cachorro y se me vino encima para golpearme. Mis manos la esperaron. No podía dejar de atacarla, reaccionando como un marido que recién hubiera enterado de que su mujer copulaba con todos los

hombres del pueblo. La golpeaba para vengarme de su peso, que arrastraba desde el segundo día de mi vida. Me golpeaba también a mí mismo a través de ella;

[...]María Chipia me posee toda la noche mientras mis padres, trepados por las ventanas, nos observan entre los resquicios. Difícil hacerlo bajo sus miradas, pero una y otra vez nos encontramos en un plano aterradoramente personal (57, 87).

Como muchas obras femeninas en los años 80, la escritura erótica todavía forma parte del canon de las novelas feministas subversivas. Es fácil vincularla con la teoría postestructuralista de la sexualidad que afirma lo transgresor de lo sexual en la vida humana. Según Bataille, la manera de romper con el mito capitalista reside en las fuerzas orgiásticas de las actividades, en la animalidad que gasta desenfrenadamente las energías de la vida, vetada por la racionalidad instrumental y estoica. La evocación de Eros y Tánatos es la “aprobación de la vida hasta en la muerte” (2007:15). Con una mirada hacia dentro, se escapa de la lógica acumulativa y productiva del capitalismo, que impone límites a la vida: “vio en el animal lo que escapa a la regla de la prohibición, lo que permanece abierto a la violencia (esto es, al exceso), que rige el mundo de la muerte y de la reproducción” (88)¹²¹. Abrirse al instinto de muerte y celebrarla son formas que tienen marginados de subvertir el orden de la vida. Cuando Santiago de Chile se encuentra en una oscuridad apocalíptica, afirma la travesti de Eltit: “fuera se está abriendo un espacio de muerte. Me invita a abandonar la casa y dirigirnos a ocupar nuestro espacio de muerte” (Eltit, 1988: 101). Como muchos narradores coetáneos (José Donoso, Osvaldo Lamborghini, Tununa Mercado, Luisa Valenzuela), la escritura erótica está cargada con un fuerte

¹²¹ También son fundamentales los cuatro tomos de *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault, en los que se cuestionan las autoridades biopolíticas que ejercen las diferentes formas de poder en los sujetos, vinculando la sexualidad con la moral. Se trata de ver “cómo en las sociedades occidentales modernas, se había ido conformando una experiencia, por la que los individuos iban reconociéndose como sujetos de una sexualidad, abierta a dominios de conocimiento muy diversos y articulaba con un sistema de reglas y de restricciones” (2019:7). La sexualidad en la modernidad equivale a una experiencia “dentro de una cultura” y moderada por los “campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad” (8). La estrategia de deconstruir aquella experiencia interiorizada es desvincular la abstención y continencia sexual con la buena moral arraigada en nuestra cultura y desconfiar de la ética de los placeres: lo que está en el origen de estas modificaciones en la moral sexual “es el desarrollo de un arte de la existencia que gravita en torno de la cuestión del uno mismo, de su dependencia y de independencia, y su forma universal y del lazo que puede y debe establecer con los demás, de los procedimientos por los cuales ejerce su control sobre sí mismo” (Foucault 2003:157). Un hombre libre y dueño de sí mismo debe cuestionar las distintas formas de poder que estandarizan las conductas y limitan el acceso a la verdad, que “toma a su cargo una serie de intervenciones y de controles reguladores: una biopolítica de la población” (158).

compromiso político e implicación emancipadora porque ofrece una sensibilidad pura donde la autoridad es incapaz de alienar. Afirma Herbert Marcuse: “la experiencia básica en la dimensión estética es sensual antes que conceptual; la percepción estética es sencillamente intuición, no noción... La percepción estética está acompañada del placer” (1976: 167-168). Por lo tanto, la proliferación de los elementos eróticos o sexuales puede considerarse como un imaginario colectivo de la literatura dictatorial durante los años 70 y 80, que de cierto modo también refuerza la desigualdad de género.

Al final de la novela, como muchos chilenos desesperados, sus padres abandonan el país, y los hermanos incestuosos deciden quedarse y tener un hijo que sea portador de todos los valores estigmatizados de “una obra sudaca terrible y molesta”, un “descontento sudaca, rojo y ávido de sangre” (Eltit, 1988: 94) identidad que han abandonado sus padres al huir hacia el norte. La travesti sustituye al padre simbólico y empieza a atacar a la nación más poderosa del mundo (los Estados Unidos) que es “como una fosforescente calavera que nos lanza finos y casi imperceptibles rayos” (101), empobreciendo a los trabajadores latinoamericanos. Por lo tanto, en comparación con las novelas como *Lumpérica* o *Los vigilantes*, se formula una alianza sexual sustentada en la fraternidad de “los perros sudacas afiebrados y hambrientos” (123), que sirve para realizar parricidios ideológicos, elevando lo anteriormente despreciado a una posición paródicamente sagrada e incuestionable. Como consecuencia de un rito pervertido, el hijo de los Mellizos encarna todo tipo de estigmatizaciones sociales: es sudaca, monstruoso, fruto del incesto y la pobreza estructural. La identidad sudaca aquí borra todas las imágenes machistas y estereotipadas bajo una óptica occidental y se convierte en una vivencia común entre los jóvenes latinoamericanos privados de los recursos por el imperialismo. Es un gesto de gozar de la mancha estigmatizada y la posición inferior que siguen definiendo a varias generaciones de jóvenes latinoamericanos: “supe que el niño venía con el cráneo hundido” (85); “Maria Chipia murmuró en mi oído que el niño nacería malformado” (90). La escritura sobre la marginalidad de los hijos se convierte en una decisión política, una acción literaria comprometida contra la economía neoliberal: “la transacción está a punto de concluir, y en el dinero que caía

del cielo está impresa, nítidamente, una sonrisa de menosprecio a la raza sudaca” (128).

Respecto a las novelas sobre los travestis/homosexuales, la única novela de Pedro Lemebel publicada en el año 2000, *Tengo miedo torero*, es lingüísticamente más subversiva que la novela de Puig. La historia narra el enamoramiento entre un joven comunista y una “Loca de Frente” travestida a la que llega a concienciar sobre la lucha política antidictatorial, convertida también en el detentador del poder. En contra de un lenguaje literario legible y masculino, Lemebel forja su estilo lingüístico excesivamente exquisito y delicado mediante la selección de palabras:

dichas paginas han permanecido transpapeladas entre abanicos, medias de encaje y cosméticos que mancharon de *Rouge la caligrafía romancera de sus letras*;

le dijo con esa boca de azucena mojada. Con ese timbre tan macho que no pudo negarse y el eco de esa boca siguió sonando en su cabecita de *pájara oxigenada*;

llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse todo suspiro, arropada entre *a C y la A de ese C-arlos que iluminaba con su presencia toda la c-asa*” (1, 11 cursiva mía).

Según López Morales, desde el comienzo de la novela se adopta un tono teatral y la voz “que modula la rareza, la indeterminación sexual, el acento recargado, en el que no se reconoce un hablante masculino o femenino” (2011: 90), con abundantes imágenes íntimas y melodramáticas. Si la expresión literaria de Puig todavía deja un espacio para el discurso racional (los argumentos científicos), en la obra de Lemebel presenciarnos el dominio de lo vulgar y lo manierista por encima de lo narrativo. El estilo lingüístico de Lemebel nos seduce por su extrema ambigüedad (teniendo en cuenta también su presencia andrógina en los medios de comunicación, véase el anexo II). La Loca afirma: “es que tengo el alma de actriz. En realidad, no soy así, actúo solamente” (Lemebel, 2001: 25). Se crea también una identidad explícita de los homosexuales locales (colizas, locas, la Lola, la Licuadora) con una implicación más peyorativa, en vez de la idealización apolínea y platónica de los homosexuales en los mitos griegos. Afirma Lemebel: “Existe una homosexualidad... que se adosa al poder por conveniencia. En este sentido, hay minorías dentro de las minorías, lugares que son tristemente segregados como lo es el travestismo. No el travestismo del show que ocupa su lugar en el circo de las comunicaciones, sino que

el travestismo prostibular” (Lemebel citado por López Morales, 2011: 81). La configuración intencional de una homosexualidad sudaca es muy explícita en la novela.

La radicalidad también consiste en la mofa directa del dictador. Augusto Pinochet aparece directamente en la novela y es descrito como un ser desgraciado, despreciado por todo el mundo y temeroso ante su mujer, sumergido en la angustia constante de ser asesinado y obsesionado por reprimir las voces disidentes debido a la cobardía inherente en su carácter, derivada de una infancia traumática. La yuxtaposición de las parejas Carlos/La loca Pinochet/su mujer en el mismo plano narrativo y la recreación de los fragmentos íntimos del dictador marcan un contraste con una imagen autoritaria que permanece en la literatura del realismo social (técnica utilizada también por *El Otoño del patriarca*, *El señor presidente* y *La Fiesta del chivo*). El dictador autoritario también experimenta un proceso de desmitificación como un hombre normal y corriente:

En pleno espanto miró a todos lados, tocó desesperado la campanilla de los sirvientes...Me matan, me matan, quería decir en el momento que abrió los ojos ante la cara de su mujer, que todavía enojada le estiraba el frasco de medicinas. El heli, el heli, el helicóptero, alcanzó a toser en el desespero. No pasa nada hombre, tómate tus gotas, no seas gallina. Es el almirante Urrutia que viene a saludarte (162).

Como Molina, *La Loca de Frente* tiene muchos rasgos en común fáciles de discernir. Sin embargo, diferente a una Molina encerrada en la celda que pocas veces profesa su sentimiento, en varios fragmentos de *Tengo miedo torero*, Lemebel intenta presentar a la protagonista como una mujer que desea y anhela ser deseada, que “busca la lengua que lo exprese, que dé cuenta de su realidad psicológica, de su pasión, de su deseo por este ‘otro’ prohibido, tachado, censurado que el idioma oficial no permite nombrar, ni amar, ni desear” (López Morales:126). Goza del sexo sin sentirse estigmatizada: “porque cada noche no nos falta el pichulazo para soñar con los Ángelitos” (76). Ella no vacila en confesar el amor por este compañero apuesto y en ofrecerle protección, incursionándose en el mundo político de la izquierda: se entrelazan así lo político, lo sexual y lo textual. Incluso *La loca* intenta distinguirse de las mujeres intentando establecer una línea divisoria entre ella y las mujeres ordinarias como el punto intermediario entre lo masculino y lo femenino: “las mujeres no saben

de esto, supuso, ellas sólo lo chupan, en cambio las locas elaboran un bordado cantante en la sinfonía de su mamar. Las mujeres succionan nada más, en tanto la boca-loca primero aureola de vaho el ajuar del gesto” (108). Ella pasa de estar totalmente indefensa a adquirir gradualmente una empatía hacia los políticamente desfavorecidos. Al final de la novela, se integra en un movimiento de izquierda que pretende derribar el régimen pinochetista.

Sin duda ambas novelas desempeñan una función pedagógica al mostrar la alianza entre mujeres y gays en la revolución. Es una visión relativamente utópica debido a los prejuicios que existen en la sociedad en aquel entonces. Hay que señalar también que la transformación ideológica de ambas se debe a su relación amorosa con los dos revolucionarios, sin entender a fondo la dinámica política: “Cuando se juega al amor, siempre existe el riesgo de equivocarse” (160)¹²². Wanderlan da Silva Alves también sostiene que “es la motivación melodramática la que se manifiesta como justificación de sus acciones políticas” (2012: 193). Como el título de la novela (*Tengo miedo torero*), el miedo, la ambivalencia, la inseguridad de la Loca forman el tono general de la novela. Además, ambas protagonistas se adhieren a modelos de conducta según una feminidad existente en la sociedad: son amores de homosexuales por los revolucionarios heteros porque poseen lo que no tienen ellas: la seguridad, la virilidad y la protección, hecho que le resta la validez en su lucha feminista. En el fondo se cree una mujer: “dijo ella como una niña envolviendo su pena infinita” (Lemebel: 201); “me enamoré de ti como una perra” (205). Al final de la novela, cuando Carlos le pide fugarse a Cuba con él como consecuencia del atentado fallido, la Loca le da un no rotundo porque ella, a sus años, “no puede salir huyendo como una vieja loca detrás de un sueño... ¿Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado?” (206). Consciente de que la petición de Carlos es más bien por causas políticas que emocionales y que ella no puede abandonar su vida por la política, la Loca decide rechazarlo porque le es imposible desterritorializar. A pesar de que persisten “la dignidad y el autorespeto” como señala López Morales, ella tampoco

¹²² Cuando La Loca defiende la idea de los jóvenes de izquierda, se sorprende un poco de pensar así quizá por “un poquito de temor al decidirse a hablar de esos temas, más bien de defenderlo en público” (55).

forma una consciencia política explícita sobre su homosexualidad reprimida y un país sumido en el ambiente del autoritarismo.

En resumen, la subversión lingüística de Lemebel tampoco toca el fundamento más profundo de lo político. Al final de la novela *El cuarto mundo* se realiza un simulacro de cena opulenta y exagerada, cuando en realidad los hermanos se están muriendo de hambre con los platos vacíos, escena que podemos vincular rápidamente con los planos performativos de *Lumpérica*¹²³. De acuerdo con la teoría teatral de Artaud y la estética del distanciamiento de Brecht, son performances formuladas para invertir el orden textual y discursivo como una “especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (101)¹²⁴. Sin embargo, el fuerte matiz erótico y esotérico en las novelas de Eltit y Piglia imposibilita la formulación de estrategias más prácticas y fundamentales contra la autoridad maquinaria en el contexto del siglo XXI.

Sin embargo, al final de *El cuarto mundo*, la protagonista lamenta que la parodia teatral tiene su límite: “lentamente el ritmo de aquel símil de comida me encaró con nuestra real naturaleza. Cuando el hambre se nos venía encima, acabó nuestra capacidad de parodia” (Eltit, 1988: 112). Cuando el niño “sudaca” de los mellizos incestuosos está a punto de nacer, la madre está preguntando donde están el maíz, los sauzales, el trigo vendido a las empresas estadounidenses y el padre travestido sólo responde: “¡Tómame! ¡Tómame! ¡Tómame!”.

¿Existe una manera de ser más radical cuando todas las rebeliones subversivas se convierten en el canon literario y ya no se pueden complacer las demandas del

¹²³ “Cuando ya no quedaba nada apostamos a nuestros gestos y a la lentitud de nuestros dientes. Comimos como si la comida no tuviera ninguna importancia, desatendiendo el doloroso llamado de nuestros estómagos sometidos a una prolongada carencia. Comimos como si la comida no tuviera ninguna importancia ...” (111).

¹²⁴ Para los dos dramaturgos, el teatro tiene que alejarse de los textos que pretenden nombrar todo lo existente y abrir violentamente una fisura en el sistema de nombramiento, dejando a la audiencia experimentar sensaciones absurdas y un estado per-discursivo. Evocando la fuerza primitiva de los ritos ancestrales, los silencios abrumadores, los gritos de los actores blasfemos, los vestuarios exuberantes, las luces y los sonidos estridentes, presentan los anti-teatros dionisiacos que subvierten la lógica antigua del género y cuestionan el mecanismo de representación solamente apoyado en la interpretación literal de los textos: “hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado.. es en fin considerar el lenguaje como forma de encantamiento” (Artaud, 1978:52). Para Brecht, el distanciamiento teatral debe quitar a los espectadores la familiaridad que se encamina a algo predeterminado: “la representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante” (1970: 42).

nuevo siglo mientras el *establishment* queda incólume ante las numerosas manifestaciones libidinosas feministas? ¿Podrá haber un lazo revolucionario entre los dos grupos estigmatizados que no se limite a lo meramente sórdido y adúltero, superando el binario hombre-mujer, siendo capaz de ser más radical e incitar a la acción colectiva? ¿Pueden haber obras en que las mujeres no se configuren como el objeto de deseo del hombre? Eso es el problema formulado para la siguiente generación de los autores/las autoras del siglo XXI, cuando la falta de censura ha hecho que desaparezcan las obras que se escriben en clave y el mercado esté lleno de obras sensuales que se proclaman como “subversivas”. Después de los mediados de los 90, empiezan a surgir expresiones más audaces y representaciones femeninas radicales: conscientes de su posición inferior en la sociedad simbólica, tienen la determinación de desear, querer y luchar con una intención más clara de invertir el orden sexual, ético y político, en vez de recurrir a las imágenes convencionales de mujeres maltratadas. A pesar de que son obras de calidad literaria cuestionable, son los tanteos iniciales hacia una ruta alternativa que explora las relaciones entre el género, la práctica democrática y el neoliberalismo cultural. En vez de crear un reino ficticio totalmente alejado de la realidad, son obras que toman los pasajes diarios de espacio urbano y constituyen los primeros pasos que dan los autores que escriben en la democracia caótica, momento en que los discursos se tornan cada vez más radicales.

Se destaca *Los impacientes* del argentino Gonzalo Garcés, publicada en 2000 y ganadora del Premio Biblioteca Breve. Mila es una de “los impacientes” de aquella novela en formación, que retrata la inquietud general que reina en la ciudad de Buenos Aires y tres días en la vida de tres jóvenes (Boris, Mila, Keller) caracterizada por droga, vanidad sexual, frivolidad sentimental, familias disfuncionales, vaciedades existenciales y desencantos juveniles por no encontrar un punto de fuga de sus libidos saturadas. Todas las luchas parecen vanas y sin sentido. Como una aspirante a escritora y periodista, la conciencia política de la joven Mila brotó a la superficie al unirse a la manifestación de la Plaza de Mayo: “Mila sentía la primera oleada de odio emanando del centro de la plaza como un súbito cansancio que golpeaba” (Garcés, 2000: 146). Decide desde allí reencontrarse con un ministro que ha abusado de ella

psicológicamente aunque no se considera como una víctima. Su conocimiento sobre la desigualdad sexual en la sociedad todavía es muy difuso¹²⁵. Por lo tanto, más que una autonomía propia, parece que el pensamiento político de Mila tiene más que ver con el ambiente libertario en la sociedad argentina, dejándose llevar por el pensamiento de “los impacientes” sin encaminarse a un rumbo legible ni reconocer con qué ni con quién hay que lidiar:

Pero la rabia, la rabia está. Mila empezaba a sentirse de todo superada por las consecuencias que podía tener una acción, una palabra suya; y cuanto más lo comprendía, más se sentía atrapada. ¿De verdad quería encontrarlo? ¿Realmente quería que estas cosas sucedieran?... hay en ellas algo heroico, eso es, ese aire despreocupado y heroico que muestra mientras algo tremendo se cierne sobre ellas (107-109).

4.3. LAS MONSTRUOSAS EN EL SIGLO XXI: UNA ESCRITURA NEURÓTICA Y CLITÓRICA

Según la RAE, el término “Neurosis” designa “la enfermedad funcional del sistema nervioso caracterizada principalmente por inestabilidad emocional”¹²⁶. Desde la perspectiva social, la neurosis es vista como una cualidad negativa que en muchas ocasiones pertenece al sexo femenino. Para Kristeva, la manifestación de aquella “inestabilidad emocional” (la depresión, la melancolía, la furia) sucede porque el sujeto pierde el equilibrio en el mundo y es incapaz de reaccionar apropiadamente frente a su divergencia con el sistema dominante de lenguaje, es decir, aparece como la consecuencia de “la pérdida del objeto así como la modificación de las relaciones significantes” (Kristeva, 1991: 14). Al verse obligadas a responder según los códigos impuestos por el mundo fálico, “el lenguaje al contrario hiperactiva la pareja ansiedad-castigo, insertándose así en la lentitud del comportamiento y en la lentitud ideatoria características de la depresión... (los sujetos) se apuntalan con una intolerancia a la pérdida del objeto y el desfallecimiento” (15).

¹²⁵ Dice Mila: “la pregunta del millón: ¿Acaso no te lo buscaste? y si digo que probablemente sí, sin duda una parte de mí se sentía halagada, excitada incluso, que sabía que jugaba con fuego y jugar con fuego es hermoso, que sus manos no estaban mal” (142-143).

¹²⁶ Véase el diccionario oficial de RAE: <https://dle.rae.es/neurosis?m=form> (Fecha de consulta: 01.11.2021)

El mundo simbólico afianza el significado de las cosas y trata de mantener la homeostasis entre el ser y el mundo exterior para mantener la jerarquía. Como consecuencia, en muchos sujetos, sobre todo femeninos, aparece la neurosis como un estado “desequilibrado” que rechaza las reglas dominantes de lo simbólico y la ética moral de la vida fálica: “sosteniendo en su función de padre ideal o de padre imaginario, el padre del depresivo está desposeído del poder fálico atribuido a la madre. Atractivo y seductor, frágil y entrañable, este padre mantiene al sujeto en la pasión pero no le brinda la posibilidad de una salida mediante la idealización de lo simbólico” (43). En el imaginario literario del siglo XX proliferan las chicas bellas, místicas y malditas que encajan con el deseo y el imaginario del sistema falocéntrico.

A medida que las jóvenes escritoras se habitúan a vivir en una época en constante transformación, empiezan a darse cuenta de que bajo una apariencia liberal y emancipadora, los reprimidos todavía están condicionados por los yugos sociales. Surge una serie de obras que critican, con radicalidad, furia y acidez, el discurso falaz de la práctica neoliberal. Entre aquellas autoras furiosas que desbordan “la armadura lógica de la razón categórica” (Richard, 1996: 736), sobresalen la chilena Lina Meruane, las argentinas como Mariana Enríquez, Ariana Harwicz, y Pola Oloixarac. En su narrativa, la neurosis deja de tener una implicación negativa para convertirse en la base de una escritura performativa: se hace uso de la cualidad intratable y enferma de las mujeres para criticar el imaginario femenino tradicional. Según Spivak, se trata de una escritura clitorica porque es indefinible, incodificable para la tradición literaria, y más susceptible de recibir críticas y cuestionamientos porque por primera vez las mujeres no aparecen como víctimas:

el clítoris escapa del marco reproductivo...al definir a la mujer legalmente como objeto de intercambio, de transferencia o de posesión en términos de reproducción, no es sólo el vientre el que es literalmente apropiado, es el clítoris como significante del sujeto sexuado el que se suprime. Toda la investigación histórica y teórica de la definición de la mujer como objeto legal—dentro y fuera del matrimonio, o como canal transmisor de la propiedad político-económica y la legitimidad—quedaría dentro de la investigación de las variedades de la supresión del clítoris...el texto del discurso masculino gana su coherencia al aparejar a la mujer con el hombre

en una ecuación cargada y al cortar el exceso del clítoris (Spivak, 1994:181)¹²⁷.

Los dos libros de cuentos de Mariana Enríquez (*Las cosas que perdimos en el fuego*, *Los peligros de fumar en la cama*) muestran la habilidad de la autora argentina de conjugar los diversos temas (tema feminista, política, la memoria histórica en la postdictadura) con la novela de horror. La mayoría de las protagonistas de *Las cosas* y *Los peligros* son muchachas formadas en un ambiente desfrenado, quienes intentan averiguar el misterioso ente que se esconde detrás de las apariencias de las cosas. Son figuras rebeldes, furiosas, y calificadas muchas veces como supersticiosas o psicóticas por sus padres y compañeros masculinos. Son cuentos marcados por las incertidumbres e inflaciones económicas, los constantes apagones, las discusiones sobre la impunidad de los asesinos, la difusión masiva de las bandas de Rock y la liberación sexual de los jóvenes que contrasta con una moralidad rancia del país¹²⁸. Lo menciona Enríquez en el cuento “Los años intoxicados” y “Carne”:

Nuestras madres lloraban en la cocina porque no tenían plata o no tenían luz o no podían pagar el alquiler o la inflación les había mordido el sueldo hasta que no alcanzaba más que para pan y carne barata, pero a nosotros no nos daba lástima, nos parecían cosas tan estúpidas y ridículas como la falta de electricidad... Nosotras gritábamos y nos caíamos una encima de la otra; era mejor que la montaña rusa y que el alcohol. Despatarradas en la oscuridad, sentíamos que cada golpe en la cabeza podía ser el último (2016: 49);

lloraban en espontáneas reuniones callejeras, organizaban marchas y recitaban las letras de *Carne* en una letanía extática, arrodilladas frente a pósteres del Espina pegados con cinta scotch a monumentos y árboles en todas las plazas de Buenos Aires, como si le rezaran a un dios moribundo (2009: 141).

Las ideas políticas de las jóvenes son vagas y la furia es el sentimiento común en aquella generación. Critican todo lo que vienen de la autoridad: “a nadie le gustaba demasiado el nuevo (Menem) aunque había ganado las elecciones por una mayoría

¹²⁷ En la jerga deconstructivista, el clítoris (o todos los términos afines) está despojado de su implicación biológica/sexual y cuenta con significaciones lingüísticas y literarias, como lo intratable y lo incalificable para el sistema de lenguaje.

¹²⁸ Durante el mandato de Alfonsín se ha experimentado la peor recesión en la historia económica de Argentina debido a la larga tradición de inflación y las deudas acumuladas en el gobierno militar. Todo eso se desencadena en la hiperinflación, que alcanza al 3079% en el diciembre año 1989, casi mil veces que los índices normales (3%-5%).

impresionante” (Enríquez, 2016: 51); “escuchar dólar, dólar, dólar los llenaba de alegría, a mis padres y todos los adultos” (54). La percepción del mundo es instantánea y se dejan llevar fácilmente por ella. Son incapaces de exorcizar la furia y las emociones instantáneas que las conducen a lastimarse y encontrarse sin cesar con sensaciones y experiencias extremas. En el cuento, la protagonista idolatra secretamente a una chica con la que se cruza en un bus nocturno al volver a casa después de una juerga nocturna solamente porque tiene una mirada horrible de odio “como una bruja, como una asesina. Como si tuviera poderes” (53). Ella insiste en bajar a medianoche a un parque desolado, atraída por la leyenda de los aquelarres que se celebran allí. Cuando ella comete un homicidio, lo que recuerda es la mirada profunda de odio que tiene la chica: “traté de imitar la mirada de odio de la chica del parque Pereyra. La electricidad me erizaba el pelo, sentía que se había convertido en cables” (62). Emancipadas de todas las cargas ideológicas de antaño, la vida les parece cosa liviana y sin importancia. Les fascinan lo lúgubre, la suciedad, lo desinhibido, lo moribundo, la libido, la enfermedad, elementos que entran en conflictos con el régimen biopolítico y llegan a formar parte imprescindible de la cotidianidad de las chicas radicales de los 90. En el cuento “Dónde estás corazón”, una niña se enamora de los latidos de los enfermos, de “las taquicardias supraventriculares, el hermoso soplo de la estenosis aórtica, los latidos desordenados provocados por hiperventilaciones” porque “son cosas a las que solo se atrevían los valientes” (131).

Esos sentimientos extremos avanzan hasta el punto en que se desarrolla un fetichismo hacia la brujería y las leyendas sangrientas. En el cuento “Fin de curso”, una chica ignorada del instituto llega a ser famosa cuando se pone esquizofrénica e intenta cortarse a sí misma. En vez de parecer una criatura monstruosa, sus temblores, sacudidas, autolesiones y monólogos con el demonio resultan fascinantes y maravillosos para las alumnas. Aquellos obvios problemas mentales llaman la curiosidad del “yo” en el cuento, la mejor alumna de la clase, que quiere visitar su casa para que ella le explique todo, reflejando su deseo de ser una chica malvada y perversa. La búsqueda perenne del lado oscuro del ser y la idolatría del mal constituyen una práctica común de los cuentos de Enríquez: “Me imaginaba el

hospital con una fuente de mármol gris en el patio y plantas violetas y marrones, begonias, madreselvas, jazmines- no me imaginaba una hermosa clínica llena de mujeres con la mirada perdida” (119-120). La adoración por las fuerzas oscuras, malignas y sobrenaturales constituye una sublimación inconsciente de las propias pulsiones y deseos reprimidos, teniendo en cuenta la noción freudiana de “lo siniestro y lo ominoso” (*heimlich/unheimlich*), que trata de las experiencias inquietantes y extrañas de la vida familiar, reprimidas y silenciadas largamente por el sujeto, cuyo retorno nos despierta la sensación de extrañeza:

Lo extraño aparece esta vez como una defensa del yo desamparado: éste se protege sustituyendo la imagen del doble benévolo que antes bastaba para protegerlo por una imagen del doble malévolo donde expulsa la parte de destrucción que no puede contener...tal vez la propia pulsión, en el punto de unión de la psique y de la biología, que desborda el freno impuesto por la homeostasis orgánica. Se encuentra la manifestación perturbadora de ello en la epilepsia y en la locura, y su presencia en nuestro prójimo nos inquieta tanto más cuanto que la presentamos oscuramente en nosotros mismos (Kristeva, 1996: 361).

La obsesión oscura de los personajes femeninos de Enríquez y sus síntomas somáticos se derivan de las furias contenidas ante una realidad que desfavorece la expresión femenina. A pesar de que la realidad sociopolítica argentina de los 90 es mucho más abierta, los prejuicios socioculturales hacia ellas todavía les dificulta una identificación colectiva¹²⁹. La historia adquiere un fuerte matiz político cuando la autora entabla una alianza entre los comportamientos excéntricos de las mujeres psicóticas con los fantasmas de los desaparecidos en la guerra sucia argentina. Las mujeres en los cuentos de Enríquez siempre tienen una brecha abismal con el mundo masculino “sea por exceso de sensibilidad, por inadecuación, por ser portadoras de patologías psiquiátricas más o menos comprobables, o por estar permanentemente alertas a los signos interpretables que puedan alterar el orden de lo real” (Semilla Durán, 2018: 265); en “Tela de araña” la protagonista está harta de su marido misógino, Juan Martín, que desconfía de todas las leyendas rurales que circulan sobre los espíritus y los fantasmas. Espera que un día él pueda evaporarse completamente

¹²⁹ “El otro nos deja separados, incoherentes; más aún, puede darnos el sentimiento de carecer de contacto con nuestras propias sensaciones, de rechazarlas o, al contrario, de rechazar nuestro juicio sobre ellas, sentimientos de ser “estúpidos”, “engañados” (363).

del mundo; mientras la mujer en “Nada de carne sobre nosotras” es calificada como “loca” porque se ha aficionado a coleccionar los esqueletos y calaveras que sirven para los experimentos anatómicos de los médicos. Las dos historias adquieren radicalidad política cuando el marido, el escéptico ante la leyenda en la primera historia, es “desaparecido” misteriosamente en la frontera entre Argentina y Paraguay, donde se arrojan los cuerpos de los finados durante la guerra sucia; y la “loca” del segundo cuento decide encerrarse con los esqueletos que supuestamente son los difuntos abandonados en la fosa común por el régimen militar: “todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados” (Enríquez, 2016: 130).

Dicha visión radical entra en contraste con un discurso democrático pseudo-pacifista en los países del Cono Sur: “el consenso político buscó conjurar el fantasma de la polarización ideológica ligada al recuerdo de los extremos. Su tarea fue la de neutralizar las fuerzas en disputa, forzando la unanimidad de las voces—vía transacciones y negociaciones”, sometiéndolo a “la rutina de lo programable” (Richard, 2002: 189), y “eliminó de su repositorio de significados convenidos la memoria histórica del antes del consenso social... un pasado juzgado inconveniente por las guerras de interpretación que sigue desatando” (1998: 29). La evocación de la figura de los remanentes, los intratables, los vencidos y marginados, que representan “los huecos de la representación y las fallas del discurso social”(2002:191), nos obliga a revisar retrospectivamente la historia nacional, a corregir una sintaxis de memoria deliberadamente modificada y a elaborar documentos que se escapen de la monorreferencialidad de la historia. Es necesaria una dosis de radicalidad para recuperar la voz de los olvidados: evitando atraparse en el cliché sensacionalista, busca resistencia en los márgenes del discurso oficial, de tal manera que la narrativa de horror de Enríquez encuentra su equilibrio colocándose entre lo ético, lo estético y lo fantástico. Se celebra constantemente el regreso de los desaparecidos y muertos, lo que constituye un elemento recurrente en la narrativa de Enríquez.

Así confluyen la furia, la locura y la fantasía femenina como la voz contestataria ante el sentido común de la sociedad patriarcal, que no deja de encontrarse con los fantasmas de los desaparecidos políticos, con un pasado deliberadamente olvidado por el gobierno, las magias ancestrales en las selvas argentinas prohibidas por la religión ortodoxa, los mendigos abandonados por la política neoliberal del país. Son chicas neuróticas que derriba un presente con sus fuerzas oscuras y excesivas¹³⁰. En “Cuándo hablamos con los muertos”, un grupo de chicas adolescentes deciden jugar a la ouija para invocar a los muertos, estableciendo un lazo entre las rebeldes del presente y los reprimidos del pasado:

lo interesante de la propuesta de la autora radica en que los relatos abordan la temática de la memoria histórica del país de forma alegórica— sin la necesidad de contextualizarlos dentro de una época puntal, ni de mencionar explícitamente los horrores de las violencias de Estado, como las prácticas de detenciones, torturas, ejecuciones—, sino que a partir de la utilización de palabras clave, cuyo significado referencial determina la lectura, como es el caso de los sustantivos cuerpos, huesos, archivo, memoria, olvido, así como de los adjetivos desaparecidos, faltantes, ausentes, y los verbos nombrar y excavar (Bustamente, 2009: 43).

La reaparición de los desaparecidos viene paralela con la furia de las figuras femeninas invisibles o invisibilizadas, frente a una historia monumental y la política neoliberal que asocia la transición democrática con una política de olvido consensuada. En “Rambla Triste”, Sofía y Julieta alucinan con los niños expulsados durante la “limpieza” del gobierno catalán sobre el Raval, el barrio más conflictivo de Barcelona, hecho que refleja la culpabilidad que tiene que asumir en el presente. Al final del cuento, Julieta lamenta que “los chicos no te dejan salir. No podemos irnos del Raval. Los chicos fueron infelices, no quieren que nadie se vaya, quieren hacerte sufrir” (Enríquez, 2009: 100). A menudo la alucinación sobre las escenas del Raval es tan abrumadora que devora a las mismas protagonistas, alterando la propia normatividad social y denunciando la desigualdad del género. En el cuento “El patio del vecino”, a Paula se le aparecen visiones sobre un chico sucio secuestrado por el vecino, debido a una culpabilidad excesiva que siente por un niño que se le escapa por

¹³⁰ Afirma Kristeva sobre la escritura subnormal como la inquietante extrañeza literaria: “el choque del otro, la identificación del yo con este buen o mal otro que viola los límites frágiles del yo incierto, estarían así pues en la raíz de una inquietante extrañeza cuyo aspecto excesivo, representado en literatura, no podría ocultar su permanencia en la dinámica psíquica normal” (Kristeva, 1996: 364).

descuido cuando trabaja como cuidadora social para chicos con adiciones: “Paula había pasado de ser una santa- la trabajadora social especializada en chicos en riesgo, tan maternal y abnegada- a ser una empleada pública sádica y cruel” (147). Además de sufrir presiones sociales, el problema se agrava porque su marido cree que ella no confía en él por quiere consultar a un psiquiatra. Al final ella se derrumba ante las visiones ante la incapacidad de asumir la responsabilidad social y conyugal. En “Ni bautismos ni cumpleaños”, Marcela se vuelve histérica porque alucina con fantasmas que la acosan. Al final del cuento, Nico, el fotógrafo encargado de filmarla se da cuenta que la verdadera causa de su locura se debe a su padre pedófilo.

En el cuento “Chicos que faltan”, opina que: “la mayoría de los chicos que faltaban eran chicas adolescentes...Que huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada, de un hermano que se les masturbaba en la espalda de noche” (173). En el mismo cuento, la resurrección repentina de los chicos desaparecidos por distintas razones (violencias familiares, adicción a las drogas) en la ciudad de Buenos Aires desarticula el orden urbano y acomete directamente contra el sistema burocrático que los ignora, ningunea y se aprovecha de ellos¹³¹.

Sin ser codificados por lo social ni ser aceptados por sus familiares, “los cuerpos-imágenes preservados y revividos, pero irremediamente ajenos, son infinitamente más perturbadores que las fotografías de los muertos” (Semilla Durán, 2018: 276). Desde el punto de vista deconstructivista, el éxito de la narrativa de Mariana Enríquez reside en el acto de escribir lo posible a partir de la imposibilidad, proyectando una mirada que contempla la fractura de una realidad camuflada y los olvidos deliberadamente “olvidados”. La ambigüedad llega a un punto en que los muertos recuperan su personalidad y son caprichosos e indecisos como el ser humano, en el relato “Cuando hablábamos con los muertos”, Julita no “cae bien” a uno de los espectros porque ella no tiene ningún conocido desaparecido.

Según Semilla Durán, hay tres líneas directrices en que se engarzan el relato fantástico de Enríquez: una dimensión histórica, una política (neoliberal), y otra territorial (espacio urbano y territorio corporal). A pesar de seguir la pauta de la

¹³¹ Los chicos perdidos son abandonados por la familia (cuando desaparecen casi nadie los buscan), por las instituciones (en el archivo de chicos perdidos nadie les presta atención realmente) y son aprovechados por los medios (los medios de comunicación versan constantemente sobre ellos para ganarse la audiencia).

hibridación de géneros y la experimentación narrativa como las obras anteriores, es desde aquí donde se distingue la escritura femenina contemporánea: si las novelas que conciernen al tema femenino/feminista (las novelas de Piglia, Puig, Eltit) en la segunda mitad del siglo XX versan sobre lo castrado y lo restante (las heridas, los traumas psicológicos, los cuerpos lacerados, la sexualidad inhibida), las de hoy afirman que siempre están allí lo incodificable y lo indefinible en la subjetividad femenina y escriben a partir de aquel punto imposible de verbalizar: “la desorganización de un sistema racional de construcciones tienen que ser experiencia mucho más terrible con la simple aparición de una cosa que, bajo ningún concepto, debería estar allí” (Blanco Martín, 2004:10).

De acuerdo con Žižek, existe siempre un punto de fuga que se escapa de la codificación colectiva. Se denomina como el “objeto a”, que se mueve constantemente en el limbo de lo represivo y lo reprimido, de lo normal y lo excesivo, del mundo ordenado y el mundo siniestro, que representa un fallo en la interpelación simbólica y un remanente que invalida cualquier asociación y explicación:

esparcidos por el desierto del Otro simbólico, siempre hay algunos restos, oasis de goce, las llamadas “zonas erógenas”. Son precisamente estos remanentes a los que está ligada la pulsión freudiana: circula, pulsa en torno a ellos. Estas zonas erógenas están designadas con la D (demanda simbólica) porque no hay nada natural, biológico, en ellas: qué parte del cuerpo sobrevivirá a la “evacuación del goce” lo determina, no la fisiología, sino cómo haya sido diseccionado el cuerpo por el significante (2001: 169).

Por lo tanto, la novela de Mariana Enríquez se vuelve terrorífica “no por lo que ese Ello realmente sea, sino por la imposible relación que se establece con el sujeto (nosotros) que lo aprehende” (Blanco Martín, 2004: 6). Nos invoca también a la precisión que hace Lovecraft sobre el miedo a lo desconocido: “se ve naturalmente acrecentada por el hecho de ir íntimamente una a la incertidumbre y al peligro, convirtiendo de este modo cualquier tipo de mundo desconocido en un mundo amenazador y lleno de posibilidades malignas” (Lovecraft, 1989: 9). Los relatos de Enríquez nos chocan frontal y psicológicamente porque son comportamientos que exceden nuestros esquemas de conocimiento sobre el mundo cuya extrañeza e incoherencia nos es desconocida. Distinto a las leyendas mitológicas, el cuento de Mariana Enríquez siempre bordea lo excéntrico y lo fantástico en la vida cotidiana

porque ésta es lo que realmente le interesa, de modo que las historias puedan ser reales y ficticias a la vez: “el fantasma, como ente incrustado en una aparente realidad inspirada en la nuestra, pero que no pertenece a la misma, crea una brecha desde donde desarticula el espacio/tiempo” (Hernández Hernández: 151). En el mundo de la caída de los meta-relatos (Lyotard, 2014) y la falta de coherencia histórica, la crítica debe dirigirse al plano cotidiano, al imaginario de la cultura popular, y al mundo al que todos tenemos acceso pero que, en cierta medida, desconocemos. Abordar la cotidianidad excéntrica forma parte de las luchas espontáneas e iniciativas autónomas que “aparecen en los detalles del entrelazamiento local del trabajo y del ocio que podemos captar”, denominado por los situacionistas como “la invención de lo cotidiano”:

se trata de distinguir las operaciones cuasi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de tácticas articuladas con base en los “detalles” de lo cotidiano; contrarias, pues ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar, las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo de las redes de vigilancia (Certeau, 2010: introducción, sin paginación).

El cuento “Bajo el agua negra” muestra una villa miseria, demarcada por el Riachuelo contaminado por la industrialización del país, cuyos habitantes se suman a un ritual extático para celebrar el retorno de los muertos como El Emanuel, víctima inocente de la violencia policial. La potencia de los reprimidos, que hace agitar y respirar el río muerto, empieza a “hacer lo impensable” y despierta “lo que dormía debajo del agua” (Enríquez, 2016: 170), un hechizo para desatar todas las iras destructivas y sublevarse contra el control biopolítico¹³². Merece notar que en vez de los hombres, son los niños y las mujeres deformes que encabezan el desfile satánico.

¹³² El Riachuelo contaminado marca el límite entre el mundo civilizado y el bárbaro, entre los ciudadanos legales y los que se quedan fuera de justicia, entre los beneficiados del neoliberalismo y los subordinados, entre una realidad democrática y las huellas de los desaparecidos políticos, entre una política machista y las mujeres subordinadas: “este río era parte de nuestra idiosincrasia...Nunca pensar en el futuro, bah, tiremos toda la mugre acá, ¡se la va a llevar el río! Nunca pensar en las consecuencias...Pero ahora pienso diferente, Marina. Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro! ¡Hasta llenaron el río de barcos! ¡Los dejaron estancado aquí!” (170). El río contaminado alude también a las operaciones militares de “desaparecer” a los disidentes políticos arrojándolos al río durante la dictadura.

Del mismo modo, las mujeres en el cuento homónimo “Las cosas que perdimos en el fuego” están dotadas así de una performatividad colectiva y expresan su divergencia con un sistema alienador. En el cuento, las mujeres empiezan a quemarse a sí mismas como una respuesta a la indiferencia social ante los feminicidios. En vez de ser una acción forzada y obligada, se trata de acciones esporádicas que van formándose gradualmente como una alianza entre las mujeres indignadas que se denominan como “las chicas ardientes”, modificando la imagen social de la lucha pasiva de las mujeres: “cuando de verdad las chicas empezaron a quemarse, nadie les creyó” (189). Adquieren performatividad porque las autoinmolaciones son grabadas y mostradas al público:

había apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? (195-196).

El fuego ha sido un instrumento de sometimiento al ser utilizado para quemar a las brujas en la Inquisición. Aquí se subvierte su significación original y se convierte en un arma de las mujeres monstruosas para horrorizar a la sociedad capitalista: cuando las inmoluciones llegan a ser una lucha articulada, se establecen hospitales clandestinos para curar a las chicas quemadas, y las ceremonias de la hoguera se vuelven como un ritual formal con el motivo de que las heridas podridas de las quemadas se conviertan en una nueva forma de belleza. Están orgullosas de las cicatrices y los traumas que se han causado a sí misma. La hoguera de las mujeres desesperadas nos hace recordar lo que hacen los situacionistas franceses en las revueltas estudiantiles en contra de una sociedad del espectáculo donde los agentes sociales se convierten en el objeto de representación y contemplación¹³³.

¹³³ La estrategia revolucionaria que se adopta para luchar en contra del fetichismo capitalista y el sistema deshumanizador reside en el distanciamiento que rompe con todos los componentes sociales codificados, con la sensación de familiaridad y unidad construida por el discurso, con “el espectáculo general” y “su seudonegación general” (Debord, 2002: 25): “una crítica que no pacta con ninguna forma de poder separado, en ningún lugar del mundo, y una crítica pronunciada globalmente contra todos los aspectos de la vida social alienada...la organización revolucionaria no puede reproducir en sí misma las condiciones de escisión y de jerarquía de la sociedad dominante...la organización revolucionaria ha debido aprender que no puede ya combatir la alienación bajo formas alienadas. La teoría revolucionaria es ahora enemiga de toda ideología revolucionaria y sabe que lo es” (58).

Las hogueras femeninas son aquellos actos revolucionarios que rechazan cualquier simbolización. Las heridas feas, asquerosas, podridas y expuestas a la mirada del público alegorizan las furias femeninas y el deseo de mostrar una imagen nueva: “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices... sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego” (192, 197)¹³⁴.

Aquella estética también se encuentra en la novela *Mátate, Amor* de la argentina Ariana Harwicz. La narradora es una “débil mental” a todos los niveles. Es una esposa que abandona los compromisos y las responsabilidades de la vida conyugal porque le fastidia su marido: “Habría que rugirles en vez de decirles buen día” (Harwicz, 2012: 19); como mujer es agresiva/ salvaje y de ninguna manera romántica: “nunca supe cómo explicarle que no me interesan las estrellas” (11); “Me reconozco sádica. Digo que no hay posibilidad sin alma, como no hay imagen sin el otro. Pero no tengo otro, ni alma” (75); como madre, invierte el sentido de la maternidad: “pienso en ese animal monstruoso, en ese parásito que es un hijo” (13); como humana es una histérica que detesta las cualidades civilizadas para entregarse al mundo de la animalidad y la naturaleza: “Imagino a los animales en una orgía, un ciervo, una rata y un jabalí...¿Cómo eyaculará un jabalí?” (15). La novela discute sobre la civilización y la barbarie y cuestiona la vigencia del humanismo clásico que sigue estando presente en la literatura contemporánea: aquella mujer rabiosa, identificada con la naturaleza bárbara encarna una crítica feroz a la civilización/ racionalidad occidental. Venera la naturaleza con la misma convicción religiosa con que los católicos rezan a Dios. De la naturaleza también se deriva una furia espectacular y explosiva que disuelve el discurso antropocéntrico: “la fiebre sube. Trepa a cuarenta. La mía también” (91).

Con la novela de Harwicz se lleva a cabo la transición desde lo civilizado hasta lo animal. No le emocionan las representaciones superficiales de la vida sino los instintos más básicos: “Apunté y sin pensar en nada, pero con actitud de soldado israelí, escuché en mi cabeza que me daban la orden. ¡Fuego! ¡Fuego, carajo!, y

¹³⁴ Sobre las obras que tratan sobre la belleza moribunda y enferma, se destacan *Salón de belleza y flores* del escritor peruano-mexicano Mario Bellatin, autor caracterizado por la reivindicación y la normalización de la estética grotesca y marginada en la literatura latinoamericana.

disparé el primer tiro de mi vida...No importa el cerebro y sus referencias, sus elucubraciones, su indagación de símbolos, su afán. Importa qué hacés, adónde vas, si te movés” (63). Se invierte el concepto “humanismo” al confundirlo con los gestos más salvajes: huye al bosque oscuro en busca de la consolación del mundo bestial y la fusión con las flores, setas venenosas, serpientes, piedras y malezas: “A mi hombre le falta humanidad, es cierto, pero quién quiere humanidad” (74). La práctica perversa de la maternidad de la narradora, quien deja a su hijo que se crie en la naturaleza salvaje, le aleja de la propuesta del feminismo tradicional que vincula la maternidad con la “humanidad”. En este sentido, la novela de Harwicz adopta una obvia posición anti-humanitaria y representa los cambios sustanciales en el imaginario femenino.

Con la transgresión se invierte también una relación desigual hombre-mujer. El imaginario femenino deja de ser trazado según los códigos heteronormativos y reclama una imagen distinta a la de las musas o las bellas, despojada de todo significado establecido. Ahora es ella quien quiebra el esquema de dominación masculina que deja ver el sinsentido de ésta. Dice un personaje frente a la narradora de *Mátate*: “agarrá un cuchillo y córtate la boca, me dijo, y obedecí mientras ella entra en casa galopando y, aun de espaldas, me miraba sangrar- Yo escapé sobre la moto despertando a todos” (39). Si en la literatura dictatorial la mujer aparece como fantasía del hombre o como objeto de tortura como en el caso de *Luna caliente*, la narrativa del siglo XXI lo desmiente completamente y muestra justo lo contrario: la quiebra de la idealización femenina.

Algunos ejemplos son la novela *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls y *Amores enanos* de Federico Jeanmaire. En la novela de Pauls, el narrador se dedica a responder a cartas pornográficas como profesión, sumergido en su pequeño mundo. Su único consuelo consiste en mantener contactos epistolares con Úrsula, la vecina y la supuesta mujer de su vida, imaginándola como una niña inocente, única y distinta a la realidad obscena que vive. Una Úrsula imaginaria se configura así en función de la necesidad de él y se convierte en una ilusión imposible de alcanzar: “salí al balcón con la intención de ofrecerme a ella, a la que imaginaba ya exasperada por la espera, mirando insistentemente hacia el balcón como quien aguarda la salida de un líder religioso...la razón que me impulsa a aceptar sin titubear tu propuesta es la ilusión de

creer que, a tu lado, el mundo dejará de aterrorizarme” (Pauls, 2014: 7). Sin embargo, el narrador se derrumba al ocurrir lo inesperado durante el ansiado encuentro con ella: se da cuenta de que ella es la mujer más lujuriosa que todas las protagonistas en las cartas eróticas escritas por él y que Úrsula ideal sólo constituye un objeto imaginado. Bajo aquella ilusión sobre la figura de la musa subyace el rechazo inconsciente hacia la vida misma: “estoy metido en un equívoco tan grande que me parece imposible poder salir algún día de él” (49)¹³⁵.

En *Amores enanos*, a pesar de que los enanos han construido su propio barrio para mantener una cierta autonomía, la estética de los “altos” sigue siendo predominante para Milagro, el líder de la tribu que utiliza un falso órgano viril para complacer las fantasías sexuales del público sobre los enanos. Sus deseos se proyectan sobre Eliana, una periodista “bella” no-enana. La admiración hacia ella y el mundo “normal” termina por desvanecerse cuando descubre que a ella le gusta tener sexo pervertido con los enanos y disfrutar de ser la subordinada. Al final lamenta que “ella no era la Blancanieves del cuento” y aquellas ilusiones idealizadas son engañosas, diseñadas para “mostrarnos cómo aquello que queremos ver de nosotros mismos” (Jeanmaire, 2016b: 184, 170). La mujer ya no es el “soporte ideal” para que el hombre proyecte en ella su deseo y resalte cierto tipo de superioridad, sino un testigo que le ayuda a desilusionarse con el mundo, desarticular la estructura mental y mostrar la carencia fundamental del ser. Para Lacan, el soporte ideal no “tiene más que una función de falso testigo”, y constituye “un punto de desfallecimiento”, que rompe con la idea de lo Uno en los estudios metafísicos: “... toda la realización significativa, es mostrando a partir de la fórmula S/ a como estructura del fantasma, la relación de este objeto a con la carencia del Otro” (Lacan: 1962).

Por otra parte, las narradoras que publican en el siglo XXI (Pola Oloixarac, Guadalupe Nettel, Lina Meruane, Mariana Enríquez, Fernanda Trías, Samanta Schweblin, Selva Almada) tienen un lenguaje frío, carente de retóricas sentimentales, lo que contrasta con las narradoras de la generación anterior (Claudia Piñeiro, Isabel Allende, Marcela Serrano, Tununa Mercado, María Luisa Bombal), porque son

¹³⁵ Para el autor, la quiebra de ilusión en la novela simboliza algo “respecto de lo cual la novela se forzaba a poner distancia, ese agujero negro del que había que mantenerse lejos, a salvo, como asunto de vida o muerte” (128). Es un libro “nacido de la idea de que cortar con «la vida» es condición *sine qua non* de la ficción” (130).

autoras que escriben a partir de una identidad lingüística volátil, inestable que se desprende de la feminidad tradicional. Son frases cortas, concisas y lacónicas, despojadas de la sintaxis compleja de las escrituras anteriores, abriendo una nueva posibilidad de interpretación. En una entrevista dice Harwicz:

Yo no leo hombres o mujeres, no estoy siempre pensando: Uy, estoy leyendo una mujer. No, a mí me interesan determinados libros, determinados sistemas de pensamiento, determinadas poéticas, determinadas estéticas, pero no pienso en términos de sexo, género, tampoco de época. Entonces mi deseo sería no ser leída con esos patrones, que no se acceda a mi escritura desde ahí. No escribo pensando en el feminismo, en el antifeminismo o en la moda, no escribo pensando en eso, trato de que todo eso no entre en la escritura, trato de desecharlo, ir en definitiva hacia un territorio de mayor libertad (León, 2019)¹³⁶.

Sin embargo, el capitalismo es capaz de apropiarse de cualquier elemento disidente: al final de *Las cosas que perdimos en el fuego* se empieza a vigilar a las mujeres, los oponentes al movimiento empiezan a allanar los hospitales para asesinar a las manifestantes quemadas y las mujeres empiezan a salir con los hombres para no ser detenidas para la policía, y sobre todo, los hombres se están acostumbrando a este tipo de manifestaciones disidentes en la medida en que las luchas de las Mujeres Ardientes se vuelven más articuladas y frecuentes. Al final del cuento “Carne”, las dos chicas que practican canibalismo se convierten en los nuevos iconos en el mercado musical de Argentina, mientras que en *Mátate, amor* la narradora es encerrada en un hospital por su supuesta psicopatología. Las rebeliones femeninas de Enríquez y Harwicz en gran medida se limitan a las esferas íntimas y subjetivas sin ser llevadas a la esfera pública y teórica. Debido a la masiva publicación de obras con tintes “eróticos” y “sexuales” en el mercado editorial, los elementos anteriormente transgresores dejan de ser una contracultura para ser sometidos a la codificación de la

¹³⁶ Como defensora de un feminismo más deconstruido, insiste en que el discurso de víctima que está pronunciando la izquierda de hoy es insostenible. Afirma en una entrevista: “no podés despegarte de esa posición en que le estás pidiendo al Estado que sea tu mamá y tu papá al mismo tiempo. Me parece más interesante pensar cómo creamos sentidos de responsabilidad para cuidarnos, pero sin sobreactuar esas posiciones que nos terminan desempoderando. Veo que hay un discurso muy tendiente a eso... Hay tantas cuestiones con el feminismo. La idea de que el feminismo tiene un solo color político no me cierra para nada. Esa idea de la apropiación de la causa feminista en un color politizado me parece errónea” (Gigena: 2019). Oloixarac es definida por sus rivales como una intelectual de derecha simplemente por opinar en contra de las ideas “políticamente correctas”. Para mí se trata de una visión bastante simplista y binaria (heredada también de la lógica logocéntrica) porque la crítica de Oloixarac se ha adelantado su tiempo y a las feministas ortodoxas y clásicas.

sociedad mercantil, que los engloba en una categoría homogénea como mercancías intercambiables que ayudan a mantener la servidumbre y el estado de sumisión de las mujeres¹³⁷. *Las teorías salvajes* está basada en una época en que se está naturalizando el tabú sexual para su futura comercialización:

Asociando el concepto de “cuerpo” al de “comunicación”, el lema “traigan todas las dudas que tengan” pretendía esclarecer una alianza entre la felicidad y el conocimiento, lo que daba por resultado la idea mayor de “sexualidad”. La noción abstracta del placer se presentaba como la sección del pensamiento contigua al accionar del estrógeno y la testosterona en el cuerpo...complicidad. La figura del castigo era programáticamente elusiva; como un siniestro gas que obstruye la oxigenación de los alveolos pulmonares, era justamente su ausencia lo que permitía a todos respirar en clase (Oloixarac, 2010: 27)

Mantener la perdurabilidad de la lucha femenina frente a la gentrificación de la libido y de los dispositivos anteriormente subversivos ha sido una pregunta formulada para los/las autores/autoras contemporáneo/as. La necesidad de desplazarse constantemente para resignificar las acciones de transgresión se vuelve imperante en una sociedad de consumo. Como consecuencia, surge *Las teorías salvajes* de Oloixarac como una aportación nueva al problema.

4.4 DESPUÉS DE LA PERFORMANCE: LA CRÍTICA AL PSICOANÁLISIS TRADICIONAL Y LA RUPTURA CON EL SISTEMA DE ASOCIACIONES

La novela no se centra en discutir un solo tema porque no sólo acomete contra cierto poder falocéntrico y abstracto como la nación, el estado o el Hombre, como hacen las novelas arriba mencionadas, sino que radicaliza su crítica hacia todos los temas que no se han abordado antes, con el motivo de explorar *una desigualdad estructural*: desde las disciplinas humanistas como el psicoanálisis, la antropología, la tradición filosófica, lingüística y la ética, la tradición de la lucha de la izquierda, hasta la comunicación de las masas, la cultura popular cotidiana, la vida nocturna bonaerense y la estética predominante de la sociedad. La variedad de los temas

¹³⁷ “En la sociedad de la abundancia, tenemos sexo, montañas de sexo, al menos esto es lo que nos parece. Pero cuando miramos más atentamente vemos que esta promiscuidad sibarítica viste unos colores sociales especiales. Vemos que ha sido asimilada y que está hecha específicamente para un determinado nivel de ingresos y para un status social particular” (Roszak, 1981: 28).

tratados ha mostrado la vocación universal de la escritora argentina, que ya ha superado el simple paradigma de hombre-mujer. La intención es obvia: el sometimiento y la dominación que sufrieron las personas sexualmente marginadas tienden a extenderse en todos los estratos de la sociedad, y sólo una escritura enciclopédica y sumamente radical que ataque el fundamento que legaliza todo tipo de conocimientos represores pueda llegar a transformarse en un acontecimiento inédito en el terreno literario. En *Las teorías salvajes* no hay un enfrentamiento directo entre la máquina gubernamental y los grupos estigmatizados, en cambio se relevan las violencias y las injusticias atomizadas y cotidianas que corroen gradualmente la mentalidad de los ciudadanos. La novela nace justamente como respuesta a diversas micropolíticas de violencia y su título implica la ambición de Oloixarac de crear unas “teorías salvajes” que desafíen a “la teoría ortodoxa y universal”.

Como las novelas de Mariana Enríquez, Ariana Harwicz, los personajes femeninos no son sensuales, débiles, víctimas de cierta violencia institucional, tampoco son las aspirantes a hombres que intentan integrarse en el Sistema, sino que son bélicas, bárbaras, descontroladas, dispuestas a atacar siempre desde el margen. Ni siquiera son bellas: son gordas, feas, nerds narcisistas. Según Elsa Drucaroff, la novela de Oloixarac enfurece a los lectores sexistas no por la vida sexual desenfundada que tienen los personajes, sino por “su radical lejanía del estereotipo de género mujer sensible y amante” (2011: 286). La novela ha marcado un hito insólito en la historia de la literatura argentina, porque es indefinible y nos introduce a un campo de batalla donde predominan las leyes más salvajes. Por lo tanto, de la novela no se pueden derivar lecturas que perpetúen el modo de leer el texto de una mujer: el significado del texto de Oloixarac no se puede generar a partir de los textos anteriores porque ha nacido para renovar el esquema cognitivo, en vez de hacer una réplica de los estilos existentes. El primer paso consiste en cuestionar la relación entre el sujeto femenino y el psicoanálisis convencional.

Oloixarac maneja muy bien la tradición psicoanalítica e inventa la figura ficticia de Van Vliet como contrafuerza de los psicoanalistas elitistas y ortodoxos que dominan el círculo académico occidental en la primera mitad del Siglo XX. Van Vliet,

un antropólogo-psicoanalista que se incursiona en las tribus africanas para observar su forma de vida y acaba integrándose en las mismas, es el precursor de la denominada teoría de transmisión yoica, que libra una batalla ideológica radical con el principio psicoanalítico del siglo XX:

En estos años, las teorías sobre psicología atravesaban un momento inminentemente *haut*. En 1917 Alfred Adler terminó su trabajo de cincuenta y dos páginas sobre la homosexualidad (donde demostraba que es producto de un sentimiento de inferioridad ante el propio sexo); en 1920 Sigmund Freud publicaba su *Jenseis des Lustprinzips (Más allá del principio del placer)*, tres años antes, Basílides de Alejandría imprimiría sus siete sermones a los muertos en una edición para amigos (los *Septem sermones ad Mortuos*, transcritos por Carl Jung), en 1926, Burrhus Frederic Skinner, descubría que carecía por completo de talento literario y experiencias relevantes y abandonaba su sueño de convertirse en escritor de ficción anotándose en el doctorado de Psicología. Inspirado por las notas de Bertrand Russel a la teoría de Watson, los primeros experimentos de Skinner con palomas (*Superstition in the pigeon*, 1947) fueron seguidos de sutiles diseños humanos maquínicos aplicados a humanos y más adelante (aunque sólo en teoría) incursionando de este modo en el género literario de la utopía, con comunas donde los niños serían criados según el credo del condicionamiento operante y otros protocolos de ingeniería social.

En este contexto de ebullición de la psicología no es extraño que trabajos tan originales como los de Johan Van Vliet, que no pertenecía a ninguna de estas escuelas, fueran devorados fácilmente por el tiempo, sin oponer resistencia (2010: 21, cursiva mía).

Como una de las principales corrientes de pensamiento del siglo pasado, el psicoanálisis sirve, supuestamente, para aliviar las dolencias psicológicas mediante una investigación sobre el funcionamiento de la psique humana. Sin embargo, las conclusiones que han sacado los padres del psicoanálisis apuntan a una manera fácil, utilitaria y positivista de resolver los dilemas psicológicos.

Para Freud, la forma de superar los dilemas psicológicos consiste en sublimar la pulsión/energía sexual hacia un rumbo racional y espiritual, convirtiéndola en algo socialmente útil. Las angustias, los traumas, los miedos y las voluntades destructivas tienen que ser reprimidas y canalizarse para que el sujeto pueda integrarse en el mundo de las representaciones, subordinando el principio del placer al principio de la realidad y dando sentido a su propia vida. En *Más allá del principio del placer*, Freud ha analizado la pulsión de muerte (pulsión de repetición) como la contraparte de la

pulsión de vida, que guía al sujeto hacia el orden, la lógica y la regla. La pulsión de muerte (Tánatos) se dirige hacia el interior como algo destructivo y agresivo que conduce al sujeto a un estado primitivo, anterior a la vida: “la meta de toda la vida es la muerte; y retrospectivamente: lo inanimado estuvo antes que lo vivo” (Freud, 2021: 44). La lógica inhibición -sublimación constituye una lógica imprescindible para entender a Freud: empeñándose en “conseguir que ese displacer se tolere invocando el principio de realidad” (Freud: 24), se requiere una autorregulación del sujeto mediante la represión de las energías “excesivas”:

la disposición a las perversiones es la disposición originaria y universal de la pulsión sexual de los seres humanos, y a partir de ella, a consecuencia de alteraciones orgánicas e inhibiciones psíquicas, se desarrolla en el curso de la maduración la conducta sexual normal. Alentamos entonces la esperanza de descubrir en la niñez esa disposición originaria; entre los poderes que circunscriben la orientación de la pulsión sexual, destacamos la vergüenza, el asco, la compasión y las construcciones sociales de la moral y la autoridad (Freud 2019:87).

Según él, el mecanismo del desarrollo de la personalidad depende de una modalidad social que les condiciona y les interpela para que puedan portarse correctamente. Para Alfred Adler, el discípulo de Freud, el complejo de inferioridad que siente alguien estimula el afán de poder y juega un factor psicológico importante para el desarrollo de una mentalidad sana y fuerte¹³⁸. La escuela alderiana define la neurosis individual como las compensaciones excesivas debido al complejo de inferioridad: cuando nos esforzamos de una forma excesiva y distorsionada por compensar nuestro miedo de ser inferiores e impotentes frente a los otros, se generan la angustia, la depresión, las ideas del suicidio, etc. Los que ansían demasiado el control sobre sí mismos pueden ser al mismo tiempo los “inferiores”, que quieren evitar la confrontación con su lado frágil y su personalidad real. Por lo tanto, para evitar la psicosis y la neurosis, los psicólogos modernos “capaces de despertar la ternura”, tienden a crear ficciones apropiadas como forma de compensación

¹³⁸ Para Adler, en la sociedad europea predominan ciertas cualidades altamente valoradas, como fuerza, salud, masculinidad, valentía. Los que no cuentan con aquellas cualidades desarrollan un sentimiento de inferioridad y tratan de compensarlo (o sobrecompensarlo) con el afán de superioridad y el afán de notoriedad. El intento de compensar el complejo de inferioridad excesiva y distorsionadamente trae derrumbes psicológicos. A pesar de su visión humanista de que el complejo de inferioridad no constituye nada disfuncional, establece un lazo sólido entre “yo” inferior y un “nosotros” superior y potente, que orienta y corrige a los seres “inferiores”, por lo que se trata de una visión utilitaria.

individual, haciéndoles creer que “cada uno es singular /diferente de su manera” para no sentirse inferior. Según Adler:

el complejo de inferioridad, esto es, el fenómeno permanente de las consecuencias del sentimiento de inferioridad, y la fijación de éste, se explica por una exagerada carencia del sentimiento de comunidad. Las mismas vivencias, los mismos traumas, las mismas situaciones y los mismos problemas de la vida, se manifiestan de manera distinta dependiendo del individuo. Por eso el estilo de vida y el caudal de sentimiento de comunidad que éste encierra, ofrecen, desde luego, una importancia decisiva (1975: 71).

La teoría de Carl Gustav Jung se basa en un inconsciente colectivo que condiciona nuestro conocimiento (el arquetipo de la madre, el arquetipo del anima, etc.). Adquiere así matices esencialistas y por lo tanto es criticada por las feministas radicales porque se trata de una proyección, en el ámbito psicoanalítico, del deseo patriarcal reflejado¹³⁹. Por último, están los experimentos de Skinner sobre las palomas¹⁴⁰. El conductivista norteamericano afirma que los patrones del comportamiento se repiten y se refuerzan al tener una retroalimentación positiva. Por el contrario, ciertas acciones se ven debilitadas en el de caso que tengan respuestas negativas. La configuración mental las palomas constituye la “superstición” de la especie y también del ser humano: automáticamente hacemos cosas que nos traerán consecuencias positivas. La “caja de Skinner” establece una relación intrínseca entre el refuerzo de las conductas y la expectativa individual, entre el control de las acciones y la predicción de los resultados. La teoría de Skinner se utiliza, por ejemplo, en la ciencia social/ de educación, para que los agentes sociales/estudiantes puedan sentirse motivados a lo largo de las distintas etapas del aprendizaje.

¹³⁹ Para el psicoanalista, el arquetipo de la madre puede ser “la madre y abuela personales” pero también “cualquier mujer con la cual se está en relación, y “el remoto antepasado femenino y la mujer blanca”, mientras que en sentido elevado puede compararse con “la madre de Dios, la Virgen, la meta del anhelo de salvación, la iglesia, la universidad, la ciudad, el país, el cielo, la tierra, el bosque, el mar y el estanque” o “como animal, la vaca, la liebre, y todo animal útil en general” (Jung, 1970: 75). Tiene al mismo tiempo el halo redentor altamente espiritual, pero también, “emocionalidad orgiástica y su oscuridad inframundana” (76).

¹⁴⁰ Skinner coloca las palomas con hambre en las cajas separadas diseñadas por el equipo. Cada vez que las palomas pican un botón específico entre muchos botones, obtienen comida automáticamente. Observa que las palomas se acostumbran a repetir el movimiento para lograr la comidas. Al darse cuenta de que sólo al picar el botón rojo sale la comida, dejan de picar los otros botones. La conclusión del experimento se utiliza para estudiar los factores positivos/negativos que influyen en el ser humano. Un patrón de conductas puede aumentar la productividad individual/grupal y ahorrar los esfuerzos inútiles dependiendo de si está vinculado con las recomendaciones apropiadas y viceversa. Véase el anexo III, la caja de Skinner.

Según el precursor de Skinner, Iván Pávlov, el ganador del premio Nobel y el fundador de la teoría del condicionamiento clásico:

Es claro que las diferentes clases de hábitos basados en la disciplina, aprendizaje y educación, no son más sino una larga cadena de reflejos condicionada. De todos es sabido cómo las asociaciones establecidas entre ciertos estímulos definidos y sus respuestas se producen automáticamente, y muchas veces aun en contra de nuestra voluntad...la resolución de problemas difíciles de cualquier género se alcanza solo con un ejercicio gradual y paulatino” (1997: 410).

Para el médico ruso, la incongruencia entre los condicionamientos globales y las perturbaciones más extensas y más profundas provocan fenómenos psicóticos después de producirse las asociaciones repetitivas e intensas: “conducen, cuando al mismo tiempo nos vemos forzados a reprimir las reacciones naturales, a una profunda y prolongada pérdida del equilibrio en la actividad nerviosa y psíquica. Así también las neurosis y las psicosis pueden desenvolverse como un resultado de estímulos diferentes poderosos” (411)¹⁴¹. La circunstancia social excita cierto comportamiento activo de los sujetos mientras el resto las inhibe, produciendo respuestas histéricas como consecuencia de la inadaptación al sistema dominante.

A lo largo de la historia, el psicoanálisis y la psicología no dejan de proclamarse como una disciplina científica, a través del establecimiento de sus propios axiomas y reglas, como el “condicionamiento operante” de Skinner o todas las fórmulas construidas por Freud que influyen paradójicamente en la disciplina literaria/filosófica de la propia ciencia. Aquellas fórmulas se convierten en los axiomas para explicar las actividades del sujeto funcional. Sin embargo, esta línea de pensamiento supone la existencia de un “algo” predeterminado y superior a nuestra percepción, que nos motiva y acepta cuando actuamos según algunos patrones fijos. Se trata de establecer todo tipo de *teorías de las asociaciones* que nos motivan a establecer relaciones entre los fenómenos dispersos y limitar las conductas descarriadas: la doctrina freudiana trata de asociar la sublimación de las pulsiones con

¹⁴¹ Para verificar su tesis elabora la famosísima experimentación sobre los perros. Comprueba que los perros salivan cuando ven o huelen la comida. Deciden hacer sonar una campana antes de dar comida a los perros. En la medida en que el acto se repite constantemente, los perros salivan al escuchar el sonido incluso sin la presencia de la comida. Aquí se establece un acto deliberadamente diseñado (el sonido de la campana), con una respuesta natural de los perros (salivación). Las operaciones que condicionan las respuestas incondicionales de los sujetos se denominan los estímulos condicionados.

la integración social; el arquetipo de Jung se remite a un saber trascendental que condiciona el inconsciente colectivo; Adler asocia el complejo de inferioridad con el desarrollo “sano” de la personalidad, mientras que los perros y las palomas de los experimentos de Pavlov y Skinner asocian los estímulos condicionados con las acción correspondiente el sujeto.

La naturalización de las asociaciones forzadas también se encuentra en los filósofos más clásicos. En la *Crítica de la razón pura*, Kant sostiene que la unidad trascendental que convierte las percepciones dispersas en la apercepción invariable “es una determinación del sentido interno, mediante la cual lo diverso de la intuición se da empíricamente para reunirse de este modo...De aquí que la unidad empírica de la conciencia, por la asociación de las representaciones, se refiere a un fenómeno y sea completamente contingente” (1970: 263). Las intuiciones dispersas y subjetivas del mundo deben someterse a la revisión rigurosa de la conciencia racional, “a un solo Yo pienso” (Ibíd), para luego ser reunidas bajo las categorías taxonómicas. Los valores empíricos tienen que derivarse finalmente en la universalidad de los conocimientos, que utiliza denominadores comunes para clasificarlos y jerarquizarlos. Aquella lógica de “síntesis de los diversos” no es refutada hasta la segunda de la mitad del siglo XX, cuando Foucault, en *Las palabras y las cosas*, interroga el fundamento trascendental del conocimiento que sustenta todo el esquema de acción, cuestionando frontalmente un saber que “no puede ya desplegarse sobre el fondo ubicado y unificador de una *mathesis*” (2005:246), según el postestructuralista:

El hombre es un modo de ser tal que en él se funda esta dimensión siempre abierta, jamás delimitada de una vez por todas, sino indefinidamente recorrida...por ser un duplicado empírico-trascendental, el hombre es también el lugar del desconocimiento-de este desconocimiento que expone siempre a su pensamiento ser desbordado por su ser propio y que le permite, al mismo tiempo, recordar a partir de aquello que se le escapa. Ésta es la razón por la que la reflexión trascendental, en su forma moderna, no encuentra su punto de necesidad, como en Kant, en la existencia de una ciencia de naturaleza, sino en la existencia muda, dispuesta sin embargo a hablar y como todo atravesada secretamente por un discurso virtual, de ese no-conocido a partir del cual el hombre es llamado sin cesar al conocimiento de sí (317).

Se proponen unas reflexiones epistemológicas a partir de las cuales se invalidan las *asociaciones* entre las experiencias empíricas y los valores abstractos

trascendentales (belleza, compromiso, género, sociedad, religión), generando fracturas en el mundo de las ideas y el de las cosas concretas. Son vínculos que “no parecen vínculos sociales comunes” (Ibíd) sino vínculos de poder o “contratos sociales” de Rousseau. Como las asociaciones humanas artificiales no dejan de acoplarse con el poder, el problema central no reside en cuáles son la verdad y la naturaleza fundamental de las cosas, sino en cómo aquellas verdades particulares nos llegan para ser reconocidas como tales y son capaces de modificar nuestras conductas en nombre de los saberes oficiales. El proyecto de disociación avanza cuando Lacan invierte la jerarquía significado-significante y desmitifica la idea del significado sublime¹⁴². Para él sólo existen relaciones entre objetos significantes, por ejemplo, la palabra “día” no adquiere ningún sentido si no se compara con “noche” y las relaciones de los objetos sufren cambios y modificaciones perpetuas, cuya consecuencia más directa es un “significado” provisional y voluble. En el centro del círculo de significantes reina la Nada, que funciona como “el espejo en el cual el sujeto proyecta su ideal narcisista... como un límite cuyo Más Allá es inaccesible” (Žižek, 2003: 138-139). Para Lacan, la idea de tener un significante que remita a “algo” superior resulta engañoso y todo conocimiento conlleva un desconocimiento fundamental¹⁴³.

Desde este punto se despliega la crítica de Oloixarac. Con una afiliación claramente lacaniana y un lenguaje esotérico similar, a Oloixarac ya no le interesa la función de la psicología de “curar las patologías psíquicas”, sino entender cómo la dinámica social logra codificar lo “naturalmente sano” para separarlo de las patologías de la psique, que tienen que transformarse en energías positivas. Por lo tanto, los personajes femeninos (Rosa, Kamtchowsky) en la novela no encajan con los patrones que de la literatura escrita por las mujeres. Son inquietas, irracionales y lúcidamente críticas hacia la tradición psicoanalítica y tratan de visibilizar el carácter represivo que tiene. Tampoco están de acuerdo con la tesis psicoanalítica de que los

¹⁴² En *Curso de lingüística general*, Saussure trata de establecer nexos entre el significante (componente material o casi material del signo lingüístico, por ejemplo, árbol, rosa) y el significado (el contenido/la idea primordial de los fenómenos).

¹⁴³ “eso de estructural de lo que hablo es una relación complementaria... encuentro un cierto apoyo que es de engaño, que es de error, en la imagen constitutiva de la identificación especular que tiene su relación indirecta con lo que se oculta detrás de ella, a saber la relación de objeto, la relación al fantasma fundamental. Hay entonces dos imaginarios, el verdadero y el falso; y falso se sostiene en esta suerte de subsistencia a la cual quedan adheridos todos los espejismos de ‘desconocer-me’ (Lacan 1962)

individuos pueden superar los traumas al aceptar sus imperfecciones como rasgos diferenciales, y reconciliarse con ellas. Para Kamtchowsky, fea y eternamente inaceptable para el *mainstream*, la sociedad democrática es falsamente homogénea con el fin de domesticar los conflictos internos y dar significados positivos los “traumas”, la marginación, la locura, interiorizándolos en la sociedad y evitando que los portadores de patologías empiecen a cuestionar el fundamento del sistema de jerarquización:

Los psicoanalistas a los que concurrían hacían depender sus ahorros de persuadirlos de una módica verdad: armados con la siniestra petulancia que concede “haber asumido” la pertenencia a una familia disfuncional, eran dulcemente permisivos para con sus fobias, desaciertos, olores corporales o carestía de cultura general; *pseudodolencias que podían exhibirse como curiosidades acérrimas o, precisamente, como pruebas palmarias de la igualdad diferencial entre pares...* los objetos verbales presentados bajo el halo redentor de “enfermedad” o “problema” aportaban los protocolos de red entre flujos de vanidades deficientes, típicamente lábiles al contagio de la empatía...La idea innata de la personalidad era fácilmente sustituible por un Rincón de Ciencias prolijamente atestado de mascotas neurasténicas: el cuidado de las enfermedades yoicas no era diferente de una iguana (Oloixarac, 2010: 51-52).

El discurso simplista de los psicoanalistas modernos rechaza la posibilidad de investigar la raíz de las actividades neuróticas y pretende incorporarlas en una “igualdad diferencial” a la que se refiere Oloixarac. En procura de la “estabilidad mental” de los pacientes, los psicoanalistas contemporáneos, cada vez más aburguesados e instrumentales, ayudan al sujeto a adaptarse a la sociedad y mantener un estado de permanente metástasis con el mundo sin socavar su cimiento. Por lo tanto, aporta la nueva estrategia de estabilización que convierte “el defecto moral de antaño” en “la prueba visible de la singularidad” (52). Al criticar el psicoanálisis aburguesado, Erich Fromm ha señalado que éste elimina sus elementos más radicales cuando renuncia a criticar las costumbres de la clase media. Protesta contra la sociedad que genera problemas psicológicos en nombre de un nuevo humanismo:

el verdadero problema es el conflicto entre la salud ‘en términos humanos y la salud en términos sociales; una persona puede funcionar bien en una sociedad enferma, precisamente cuando está enferma en términos humanos...(los psicoanalistas del yo) se encuentra en oposición a Freud, quien

habla de 'neurosis colectivas' y la patología de las comunidades civilizadas (Fromm, 1971: 45).

Para el sociólogo francés Bruno Latour, al seguir la antigua metodología de dar "las explicaciones sociales" de un problema político, económico, cultural basadas en las vinculaciones existentes entre dos fenómenos dispersos (por ejemplo, personajes como Kamtchowsky nunca han sido protagonistas de la novela/película porque son feos, ordinarios y excéntricos), se trata de un movimiento de ensamblaje que da sentido a un conjunto de fenómenos en un sistema cerrado. El funcionamiento correcto de la sociedad depende de aquellos signos lingüísticos que "designan un estado de cosas estabilizado, un conjunto de vínculos que, luego, podrá ser puesto en juego para explicar algún otro fenómeno" (Latour, 2008: 13). Cuando se establece la conexión entre la noción "enfermedad" y "una personalidad particular que se puede exhibir públicamente" que se puede curar con amor propio y la empatía de los demás, la sociedad también se está autoproclamando como una comunidad sana que tolera, por apariencia, las distintas cualidades. Sin embargo, determina también asociaciones y prejuicios estampados en nuestro inconsciente mediante las relaciones causales: "redefinir la sociología no como la ciencia de lo social sino como el rastreo de asociaciones". Se intenta perpetuar "un tipo de relación entre cosas que no son sociales en sí mismas" (19). Señalar las conexiones "existentes" pasa por alto el hecho de que "las causas y efectos son sólo una manera retrospectiva de interpretar eventos" (63). A menudo la causalidad ejerce la influencia sin que podamos darnos cuenta: frente a su sangre de menstruación, la pequeña Kamtchowsky intuye que "es algo realmente asqueroso que debía esconder por todos los medios posibles y de súbito comprendió que lo sabía desde muy temprano" (Oloixarac, 2010: 28).

Para el sociólogo, en vez de dar una explicación simple del acontecimiento, lo importante es observar cómo se generan estas asociaciones mediante una estructura que se presenta de forma reticulada¹⁴⁴. La misión de la sociología más crítica es

¹⁴⁴ "Mientras los sociólogos (o los socioeconomistas, sociolingüísticas, psicólogos sociales, etc) consideran los agregados sociales como lo dado que debe echar algo de luz sobre los aspectos residuales de la economía, la lingüística, la psicología, la administración y demás...los agregados sociales como aquello que debería ser explicado por las *asociaciones* específicas provistas por la economía, la lingüística, la psicología, el derecho, la administración, etc" (18).

observar y explicar redes establecidas, para luego disociar y extenderlas¹⁴⁵. Se opone a la antigua lógica de la sociología de explicar algo como “reflejo” y “representación” definidos por el contexto social y trata de afirmar que los agentes sociales son capaces de apropiarse de sus propias acciones. Distingue a los intermediados, los que funcionan como una unidad ordenada y cumplen estrictamente con su rol del transportador de mensajes, de “los mediadores”, que “transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone que deben transportar...por simple que pueda parecer un mediador, puede volverse complejo” (Latour, 2008: 63). Los mediadores saben renovar los vínculos sociales, trascender los límites, reinventar las tradiciones, resignificar las teorías habituales, apoderarse de las acciones, modificar todas las tareas que les corresponden y extender rizomáticamente la red de asociaciones, entendiendo la formación de los vínculos sociales como un proceso activo y negándose a asumir el rol social que se les asignan tradicionalmente. En ellos se encarna la fuerza de la incertidumbre en vez de la lógica del cálculo y la sobredeterminación¹⁴⁶.

Como consecuencia, la ruptura con la cadena de asociaciones significa el derrumbe del ser y constituye una estrategia para remendar la vaciedad fundamental y recrear discursos nuevos, que opera “en el cruce de las inscripciones afectivas con las inscripciones lingüísticas, lo semiótico y lo simbólico” (Kristeva, 1991: 49). Se trata de un discurso literario que se mueve permanentemente entre el mundo de las representaciones verbales y el mundo de lo intratable/insubjetivable, que representa un *exceso* de lo que se espera del mundo.

Kamtchowsky y Rosa rechazan contundentemente la idea fantasmagórica de la “colectividad”, “comunidad”, cuya existencia conlleva inevitablemente la imposición de una voluntad general como “postulado lógicamente necesario” (Oloixarac, 2010:

¹⁴⁵ Para él, sería imposible abstenerse de usar nociones tales como “capital social, “contexto político”, pero afirma que en las situaciones en que las explicaciones suelen ser ambiguas, “la sociología de lo social ya no es capaz de rastrear las nuevas asociaciones de los actores... la tarea ya no es imponer algún orden, limitar la variedad de entidades aceptables, enseñar a los actores lo que son o agregar algo de reflexividad a su práctica ciega” sino “seguir a los actores mismos” (28).

¹⁴⁶ Un ejemplo que toma es el tótem de un clan. Tradicionalmente está entendido como el símbolo de cohesión de la tribu, mientras bajo la perspectiva de la sociología crítica, el tótem es el mediador activo que congrega a los dispersos componentes de la tribu en vez de ser algo preestablecido: “un clan es esencialmente una reunión de individuos que llevan el mismo nombre y se congregan en torno del mismo signo. Si se quita el nombre y el signo que lo materializa, el clan ya no es representable” (62).

68). La necesidad de estar en un grupo proporciona cierta estabilidad sentimental bajo el condicionamiento operante al que alude Skinner, pero muestra también la incapacidad del sujeto de enfrentarse al núcleo traumático de sí mismo, a la “incapacidad genética de estar solo” (89). Mediante el lenguaje desacralizador de Kamtchowsky, se ofrece una interpretación más radical sobre la idea de comunidad y se desmarca de la tradición psicoanalítica de los padres:

el cerebro humano está preparado para entablar relaciones sólo con grupos pequeños. Se busca replicar la sensación de estar “entre nosotros”. Todo intento de socialización replica patrones exitosos de empatía— ¡ajá!, ¿Por qué si no tanto énfasis en educarnos para amar lo social, en machacar el estilo amorosogregario de la Patria total? El entrenamiento social es un sistema operativo de costumbres para minimizar el pánico de estar *totalmente rodeado*... La conciencia *no puede saber* que uno cogería perfectamente con cualquiera, por eso los hábitos de asociación por telas de color y textura permiten que, en efecto, la conciencia verifique empíricamente que no se está cogiendo con todos, sino *sólo* con alguno... (el sujeto) tiene estrategias cada vez más sofisticadas para estar en control de las cosas. En este caso, la forma del control implica imitar una estrategia táctica de desconocimiento (89, cursiva de la autora).

El factor dominante que critica Oloixarac ya no es el Estado-nación tiránico de las obras feministas anteriores, sino una comunidad de la que formamos parte, que va definiendo cada aspecto de nuestra vida. El condicionamiento social ácidamente criticado por la autora argentina ya no está construido por una autoridad abstracta, sino que se apoya en cada uno de los dispersos componentes sociales, es decir, cada uno de nosotros. Inconscientes del sometimiento en que se ven atrapados, Se naturalizan las reglas implícitas en las prácticas sociales y lingüísticas que el sujeto tiene que aprender desde nacimiento: “la jerarquía de los verbos impone la jerarquía en el orden de las cosas. La seducción de la sintaxis, en aquellos que observan con pompa y recato sus reglas, acumula poder a partir de las subordinaciones en torno a quién se organizan los verbos” (143). Se necesita sentirse identificado con ciertos valores, puntos de vistas, estéticas o pistones ideológicas, sin darse cuenta del hecho

de que “el único instinto *real* de los hombres es salir huyendo al fondo del bosque (89, cursiva de la autora)¹⁴⁷.

Nace así Kamtchowsky, una de las protagonistas de la novela con ideas anarquistas e indefinibles, junto con su novio “Pabst”. Son feos, “demasiado horriblos incluso para resultar deseables para otra persona horrenda como ellos” (39), también son marginados, sujetos insubjetivables y nerds con un poco de paranoia. En la novela, la pareja llega a un pacto con Andy y Mara, dos chicos rubios, guapos, sumamente inteligentes y aburguesados interesados en los seres contrarios a ellos. Los dos chicos perfectos aprecian la lucidez transgresora de Pabst y Kamtchowsky se identifican mentalmente con ellos, (sobre todo con Kamtchowsky), desarrollando una relación fraterna y erótica con la pareja monstruosa. Es una acción de *disociación* que no se puede explicar por la “empatía sincrónica” (96) de la comunidad y el “sistema de contagios” que motivan la acción de las personas, pues su relevancia trasciende la faceta intelectual del humano.

Al contrario que su novia Kamtchowsky que acepta la propuesta alegremente, Pablo la ha rechazado al principio porque su superioridad imaginaria se yergue por encima de un complejo de inferioridad tremendo sujeto a la estigmatización social dirigida a los feos. Su neurosis, narcisismo y excentricidad son más bien una reacción natural ante un mundo amenazador en vez de ser una fuerza activa. Se inventa una nueva imagen de Adonis lúcido como consecuencia de “su ejercicio comunal de odio al resto” (44). La proyección especular entre sujetos es lo que determina la mentalidad de él:

Toda la mórbida admiración que mantenía erecta su relación con Kamtchowsky consistía en aquel lugar común de la selección natural mundana según el cual los feos son más inteligentes porque han desarrollado modalidades más sofisticadas con que luchar por las cosas, y este muñeco Ken con *display sound* no sólo lo destruía en cuanto “Pabst”, sino que incendiaba los prejuicios más acariciados por Kamtchowsky y él, aquella cima templada y solitaria desde donde, a veces, acariciadas sus mejillas por las sábanas grasosas de miga de pizza, podían soñar con la superioridad (74).

¹⁴⁷ Lo real aquí es obviamente lacaniano. Representa la experiencia pre-semiótica y pre-verbal. Es la aglomeración de los traumas iniciales y los deseos/miedos más fundamentales del ser humano. Es imposible de precisar con palabras del mundo y prohibido para el mundo gestáltico, cuyo encuentro con el sujeto trae experiencias horribles.

El tono narrativo se vuelve más humorístico, ácido cuando Kamtchowsky compara a las personas que se acostumbran a imitar y replicar los modelos existentes con amebas, una serie de organismos unicelulares que actúan siempre conjuntamente como si fueran un solo equipo. El tránsito de la individualidad a la acción colectiva, que “se basa en un proceso puramente químico” en el caso de las amebas, constituye una práctica comunitaria heredada durante muchos siglos, criticada por la autora.

Mediante el proceso de “repetición diferencial” se forma la civilización occidental con una apariencia altamente tolerante y una índole exclusiva. La sensación de estar en una comunidad afecta a las opciones que toma el sujeto y la actitud que tiene hacia distintos fenómenos. Consciente de que todo aquello no era más que un simulacro, la joven Kamtchowsky muestra una actitud negativa hacia ciertas reglas y finge una falsa sumisión: “la actividad motriz de estas muchachas podía converger en una serie de instrucciones, como lenguajes privados en el seno de una comunidad; pero para Kamtchowsky era como encontrarse en medio de un tablero de ajedrez y advertir que no es ninguna de las piezas...un lenguaje que Kamtchowsky podía entender, y sin embargo permanecía incapaz de reproducir mensajes” (93). Rosa, la otra protagonista de la novela, también está explícitamente en contra del psicoanálisis: “una de mis primeras psicoanalistas, a quien tomé de rehén en su propio consultorio hasta que admitió que ninguna de las estupideces que había dicho durante la sesión era una frase bien formada ni una proposición con sentido” (129). También critica la tradicional metodología del psicoanálisis de vincular estrechamente al “sujeto sujetado” a los traumas que sufren en el pasado:

[bambi] es encantador pero niño, y por tanto torpe, débil—necesitado de atención, de cariño—: Bambi se va de bruces al suelo, pero se gana el amor de su audiencia, los animalejos del bosque. La transformación de las observaciones iniciáticas en sistemas personales implica la participación activa de los pequeños “” en el buceo de sus propios pasados; asimismo, la certeza de que en la línea de tiempo vivido se esconde una *clave*. Naturalmente, la búsqueda de las claves expiatorias del comportamiento promueve una predilección por los hechos sórdidos, violentos, donde la humanidad del pequeño en cuestión se recorta con mayor premura y legibilidad. También se encontraban entrenados para aceptar lo más naturalmente que podían el compañerismo de hombres y mujeres mayores que se resistían a adoptar modelos de comportamiento adulto (38).

Las terapias psicodinámicas creadas por Freud establecen una causalidad entre traumas/sujetos necesitados del amor externo. La rememoración, la descarga oportuna (sublimación, reparación) y la resignificación de los traumas sufridos son formas de liberar a los pacientes de la histeria, situación que pasa cuando los sujetos no pueden convivir con la experiencia traumática que ha marcado su vida. Sin duda, logran éxitos muy grandes porque se trata de una forma eficaz de permitir al sujeto reconciliarse con su pasado, excavarlo y restablecer una identidad socialmente más sana¹⁴⁸. Sin embargo, la escritora argentina cuestiona el fundamento en que está basado la tradicional metodología del psicoanálisis:

I. Desde la relación sujeto-pasado. Al vincular el sujeto perennemente con un pasado traumático, se rechazan muchas posibilidades en el futuro. El trauma, para Oloixarac, se convierte en una de “las claves expiatorias” de las patologías del sujeto y un bache que hay que atravesar. Al ser definido por los pasados, la identidad del sujeto es entonces moldeada prematuramente por los supuestos traumas inconscientes, sin tener en cuenta otros factores importantes que pueden modificarla. Mediante la reproducción repetitiva del pasado con el motivo de debilitar la intensidad del trauma, la necesidad de coherencia (pasado-presente) se vuelve crucial y le impide al “sujeto histórico” crear *acontecimientos* absolutos que rompan y expliquen retrocausalmente su propio pasado: “la causalidad material que atraviesa las existencias depende de una Voz, de una revelación que viene a llevar una grieta en el cerebro” (Oloixarac, 2010: 110)¹⁴⁹. Expresa la narradora esquizofrénica de Harwicz en *Mátate, amor*: “no me violó mi abuelo ni mi tío, yo infancia tuve, pero la olvidé. No recuerdo nada anterior a ayer cuando me tomé el buque. Los expertos van a tener trabajo conmigo” (Harwicz, 2012: 93).

¹⁴⁸ “Lo que llamamos nuestro carácter se basa en efecto en las huellas mnémicas de nuestras impresiones, y son por cierto precisamente las impresiones que más intensamente habían actuado sobre nosotros, las que casi nunca se hacen conscientes” (Freud, 2013: 547)

¹⁴⁹ El acontecimiento de Badiou no se limita a una modificación del estado actual, sino que es algo que cambia fundamentalmente los paradigmas epistemológicos que renuevan los saberes en relación con el pasado. El ejemplo más destacado es la Revolución Francesa, cuyo éxito consiste en destruir los fundamentos cognitivos sobre la legitimidad inexistente del sistema monárquico. La Revolución se convierte en algo más allá de la lógica de causalidad en el campo simbólico, de acuerdo con el propio filósofo: “se llama acontecimiento a un cambio real tal que la intensidad de existencia fugazmente atribuida al sitio es máxima, y que, entre las consecuencias de ese sitio, está el devenir máximo de la intensidad de existencia de lo que era el inexistente propio del sitio” (Badiou, 2008:601).

II. Desde la perspectiva social, con el motivo de inventar una nueva ficción para resignificar el pasado, se necesita que el sujeto está amparado en la narrativa social y el espacio intersubjetivo de empatía y apoyo, lleno de mentiras, desacuerdos y manipulaciones. Paradójicamente, el sujeto llega a tener un pacto sutil con la narrativa social para integrarse en ella, después de superar los traumas que ésta le ha causado. Llega a ser un miembro más de las masas y vive sin conflictos ni desacuerdos con el condicionamiento operante, como afirma el sociólogo Gustave Le Bon: “En el alma colectiva se borran las actitudes intelectuales de los hombres y, en consecuencia, su individualidad. Lo heterogéneo queda anegado por lo homogéneo y predominan las cualidades inconscientes” (2000: 30). A pesar de que uno puede mantener cierto rasgo distintivo en esta época “tolerante”, esta no es sino una concesión del capitalismo para mantener el funcionamiento de todo el sistema. La transformación de los defectos en los “rasgos diferenciales” mediante el “amor propio” refuerza la retórica de una sociedad que pretende borrar todos los conflictos esenciales (riqueza, raza, clase) para crear una alucinación colectiva¹⁵⁰.

La clave para cumplir con la narrativa social reside en la renuncia de las cualidades subversivas y la apropiación de algunos caracteres que parecen “atractivos”: “atravesaron sus años postpúberes consultando un catálogo de vectores de personalidad, asequibles mediante la exacerbación de aquellos detalles que se habían revelado, súbita y tempranamente, como propios...Identificarlos permitía delinear el perfil de las estrategias posteriores para llamar la atención sobre sí mismos” (Oloixarac, 2010: 37). El “yo” solo tiene sentido al sumirse en una colectividad que le asigna roles correspondientes, siendo un sujeto “necesitado de contacto, pero con certificados de aceptación y protocolos de conducta para despreciar al resto a la mano” (89).

El concepto de la identidad constituye así también una ilusión del pensamiento utilitario, positivista y “racional” que pone en marcha la ficción social a través de la preservación de los rasgos diferenciales sin perjudicar la homogeneidad en la sociedad, de acuerdo con Nelly Richard: “la experiencia del mundo que verbaliza el

¹⁵⁰ “por una parte, una masa en estado de atención expectante; por otra, una sugestión operada por el vigía al señalar un navío a la deriva en alta mar y aceptada por contagio por todos los presentes, tanto oficiales como marineros” (Le Bon: 39).

lenguaje depende del orden semántico que moldea esa experiencia en función de un determinado patrón de inteligibilidad y comunicabilidad de lo real y de lo social”, confundiendo “hecho (naturaleza) y valor (significación) para frustrar todo impulso transformativo” (Richard, 1996:734).

III. Desde la perspectiva del apoyo social, para suprimir los traumas, los pacientes con depresión/ansiedad están definidos entonces como sujetos mansos y desamparados que requieren constantemente de los afectos y las empatías sociales. Dicha estrategia sirve para debilitar la dinámica transgresora del sujeto y dificultar una toma de posición más radical. A los sujetos desfavorecidos como Kamtchowsky, Rosa, y Pabst les resulta muy difícil encontrar apoyos y respaldos en el ámbito social/interpersonal por su fealdad y marginación, y se ven obligados a enfrentarse solos a la crueldad del mundo y a su propia soledad: hay escasa empatía hacia los feos y hacia la clase media-baja en una sociedad mercantil, orientada por la estética predominante y el fetichismo capitalista. Sostiene Pabst en su Blog:

Las cosas verdaderamente triastes habían llegado a un punto de exacerbación tal que la historia del patito feo era la versión minimalista (el mito fundacional) que organizaba la tragedia de los muchos millones que tenían ojos, y se encontraban por tanto observados y relevados como feos acusadoramente por sí mismos...los espejos abominables eran la evidencia que desterraba la cópula-la posibilidad de la cópula (Oloixarac, 2010: 66).

Por lo tanto, su primer manifiesto se titula “Acerca de la soledad como Recurso Inalienable en la Administración Alimenticia de Egos” (46, énfasis de la autora). La soledad fundamental del ser que surge en los momentos inesperados resulta imborrable para la máquina de codificación. Diferentes a la fantasía sexual de los hombres basada en el dominio sobre las mujeres, Pabst la invierte: se imagina como un personaje *non-grata* de la comunidad y la experiencia de humillación le satisface:

él se tropieza con el miriñaque del vestido y cae al suelo, ante la mirada de todos... la parte más fricativa y dolorosa era que la eyaculación solía retrasarse: entonces los invitados de la fiesta hacían toda clase de comentarios displicentes, compitiendo por exhibir sus respectivas dotes de ingenio y precisión. La culminación mezclaba las lágrimas y el semen, se sentía muy terapéutica (42).

Merece mencionar aquí el único relato de *Las cosas que perdimos en el fuego*: “Pablito clavó un calvito: una evocación del Petiso Orejudo”, que gira en torno a un personaje masculino. El relato habla de la falsa apariencia empática de la sociedad que esconde una obsesión morbosa por lo violento y lo espectacular¹⁵¹. Pablo es un guía turístico encargado de contar minuciosamente todos los crímenes del Petiso Orejudo, el mayor asesino e serie de la historia de Argentina y enseñar los sitios en que ha vivido. La ruta turística más famosa en Buenos Aires es la que recorre las escenas de los crímenes y los antros criminales. A Pablo le obsesionan los episodios sangrientos y la crueldad con que asesinan a las mujeres y los niños. Para él, el truco que usa el Petiso es “hermoso” (Enríquez, 2016: 87) y el recuerdo de un bebé asesinado por él “le obsesionaba”, revelando el lado oscuro de su personalidad. En la medida en que su matrimonio se viene abajo y su esposa se transforma en una persona molesta e inaguantable, cada vez más se identifica con el asesino y un día se le aparece el espectro del mismo. Al final del cuento, cuando se supone que Pablito va a matar a su esposa como hace su ídolo el Petiso, la historia ha dado un giro imprevisto:

Tocó la pared y se encontró con el clavo, que seguía esperando. Lo arrancó de un tirón seco y se lo metió en el bolsillo. Pensó que resultaría un gran golpe de efecto para su relato. Lo sacaría de su bolsillo justo cuando contara el crimen del niño Jesualdo Giordano, en el momento preciso, cuando el Petiso volvía y lo clavaba en la cabeza del chico ya muerto. A lo mejor algún turista ingenuo hasta creía que se trataba del mismo clavo, perfectamente conservado cien años después del crimen. Sonrió pensando en su pequeño triunfo y decidió acostarse en el sofá del living, lejos de su mujer y su hijo, con el clavo entre los dedos (92).

El desenlace “decepcionado” del cuento, que no cumple con la expectativa de los lectores (el asesino cruel de un pervertido), intenta interrogar a los lectores inteligentes: al contemplar espectáculos como éste, nunca nos preguntamos sobre nuestra expectativa arraigada sobre lo sórdido y violento de un asunto. Nos identificamos fácilmente con aquel Pablito masculino y cruel, porque existe una asociación tácita entre los lectores dominado por una lógica falocéntrica y el marido del cuento. No solo hay que lidiar con un sistema abstracto patriarcal/heteronormativo

¹⁵¹ Según Guy Debord, hay “una excesiva atracción de los hombres de nuestra época por lo pseudo-sensacional. De este modo el espectáculo se debe al hecho de que el hombre moderno sería demasiado espectador...los hombres, en la realidad masiva de la vida social actual, no viven por los mismos los acontecimientos” (Debord: 93).

sino con lo maligno y lo ominoso que acechan dentro de nosotros, miembros interpelados por el sistema¹⁵². La empatía que nos ayuda a integrarnos en el mundo simbólico actual siempre es frágil y dudosa: “(la respuesta del Petiso) provocaba la desaprobación colectiva de los pasajeros, en general parecían contentos cuando se cambiaba de criminal y se pasaba a la más comprensible Yiya Murano, quien envenenó a sus mejores amigas porque le debían dinero. Una asesina por ambición. Fácil de entender”. En cambio, la crueldad sin freno del Petiso “incomoda a todos” (85) porque refleja directamente el pozo negro de nuestro ser al que rechazamos aceptar, de modo que el Petiso “parecía una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir, un anuncio de que había mucho más que palacios y estancias en el país, una cachetada al provincialismo de las élites argentinas que creían que sólo cosas buenas podían llegar de la fabulosa y anhelada europea” (87).

Se está planeando una escritura que no está conforme con la lógica occidental de la empatía mutua y la causalidad, dispuesta a romper con la consistencia del ser: “lo múltiple no se encuentra originalmente en la forma de lo Uno. Esto autoriza a pensar que lo uno no es, que el ser de la consistencia es la inconsistencia” (Badiou 1999:68). Rosa y Kamtchowsky dejan de ser “víctimas” en el juicio social, sino que aparecen como sujetos monstruosos, histéricos y neuróticos que se mueven en el limbo de lo socialmente aceptable e inaceptable, de la lucidez filosófica y la paranoia

¹⁵² La universalización del mal es un tema recurrente en la narrativa de Mariana Enríquez, que está incluida en la obra ganadora del premio Herralde, *Nuestra parte de noche* y algunos cuentos en *Los peligros de fumar en la cama*. En los cuentos como “La virgen de Tosquera” y “Aljibe”, el odio terrible hacia el prójimo es el sentimiento que sustenta la vida de los personajes. Las divinidades maliciosas como San la Muerte, la Oscuridad y los hechizos que se evocan constantemente revelan el lado oscuro del ser. El mismo tema aparece en la última novela de Ariana Harwicz, *Degenerado*. La novela toma la perspectiva de un viejo del origen judío, acusado presuntamente de pedofilia. Es una novela dialógica en términos bajtinianos: en la medida en que la historia de su vida se desenvuelve, nos damos cuenta de que se disuelve la frontera victimario-víctima: “La masa humana conjugada a su lucha por causas y reclamos sociales da una imagen exacta de la idiotez de la gente... Me cargan el mote de pederasta, de islamofóbico, de evasor fiscal. Ellos mismos son los que veneran a los que provocan derrumbes para ver las ejecuciones, ellos son los que van a las corridas de toros y agarran a jovencitas por el coño” (Harwicz, 2019: 16, 30). Sufre, a lo largo de su vida, todas las desgracias: el abandono de sus padres, el antisemitismo, la segunda guerra mundial y la hostilidad de la comunidad no-judía. La pedofilia se vincula entonces con el rechazo al mundo de los adultos y una felicidad que “existía como forma pura por única vez” (15): recuerda obsesivamente una infancia despreocupada con nitidez, mientras ataca los delitos mayores del capitalismo de hoy que quedan impunes: “del lado oeste hay otras víctimas, cuántos tipos de víctimas hay... que no se ven, las que más sufren, los bebés esparcidos en sedimentos disecados” (54). En *Seres queridos* de la uruguayana Vera Giaconi, el mal se vincula estrechamente con los medios de comunicación en el capitalismo actual, que entran el espacio familiar y trastocan el frágil nexo entre los miembros.

psicopatológica, y sobre todo, de una identidad femenina reivindicativa y otra peligrosamente anti-social. Conscientes de la índole manipuladora de las convenciones filosóficas y psicológicas de hoy en día, ya no son definidas meramente por un pasado traumático: se intenta explorar la base de la desigualdad y la falsa homogeneidad en el capitalismo con el motivo de domesticar al sujeto y silenciar las críticas sociales. Las dos “filósofas” parecen disfrutar de una visión excesivamente narcisista y tratar de asestar un golpe frontal al Sistema, liberándose de una posición victimizada.

En la novela, la joven Kamtchowsky es sexualmente acosada por Miguel, un mongólico con síndrome de Down, durante un *Tour* por McDonalds. Sin embargo, en vez de quedarse traumatizada, se divierte con aquel momento inesperado de la evacuación de la libido y “la sagacidad con la que todo había vuelto a la normalidad”. Empieza a salir con él para incursionar en el mundo primitivo de los hombres y probar “las teorías salvajes”. Como un niño con síndrome de Down juega las pequeñas tretas para ganar la atención y empatía del entorno y los caprichos y excentricidades sirven para “erigirse en el centro de un cariño esmerado, marcadamente dadivoso, del que se sabía merecedor con creces” (Oloixarac, 2010: 230). (Des)afortunadamente, debido a la terapia psicoanalítica y las pastillas que le dan, se mantiene en un estado dulcemente permisivo y su rebelión se limita solamente al nivel libidinal, en vez de emanciparse del adormecimiento del entorno socio-cultural. Se pregunta Kamtchowsky: “¿Llegaría un momento en que se cansarían de aceptar pacíficamente su condición y buscarían divertirse lastimando a otros, a falta de mejor opción? Imaginó que un paseo similar realizaban sus pensamientos sanos cuando desfilaban entre sus sensaciones sanas cuando desfilaban entre sus sensaciones maltrechas” (231).

Lamentablemente, personajes como Miguel nunca adquirirán conciencia sobre la deficiencia estructural bajo el cuidado afectivo de los trabajadores sociales. En cambio, los personajes femeninos están aparentemente más dispuestas a destrozarse el sistema de asociaciones y la fuente de las opiniones predominantes. Confiesa Kamtchowsky francamente: “en ningún momento di por sentado que habría un nosotros verdadero, de ningún tipo” (39). Sin embargo, la rebelión no se detiene en el

aspecto lúdico y sexual: el “sistema de contagio” no sólo influye en la vida privada de los personajes. Se propone una forma antropológica de entender la dinámica de la lucha postdictatorial, formulada teóricamente como *Las teorías salvajes*.

4.5 TEORIZAR LA FURIA: HACIA UNA ANTROPOLOGÍA DE LA GUERRA Y “UNA TEORÍA SALVAJE”

La generación de Oloixarac crece en la posdictadura, cuando la maquinaria violenta de los militares argentinos ya no es el factor que estrangula la libertad individual. Con la llegada de democracia, y la liberación sexual, el entorno en el que se desarrollan las conductas sociales es un ambiente libertario que “propiciaba las demostraciones de sensibilidad, creatividad y original, reflejada de manera fundamental en el escenario del sexo” (37). Las manipulaciones ideológicas abandonan los soportes materiales de antaño (tortura, violencia, dominio de los militares) y se vuelven cada vez más sutiles por medios de comunicación de masas y los discursos neoliberales, como las mitologías despolitizadas de Roland Barthes. Las asociaciones están sujetas a la lógica de la nueva soberanía global, compuesta de las instituciones y empresas neoliberales: “el Imperio maneja identidades híbridas, jerarquías flexibles e intercambios plurales por medio de redes moduladoras de comando. Los diferentes colores del mapa imperialista del mundo se han unido y fundido en el arco iris imperial global” (Negri y Hardt, 2002: 5). Con la caída del estado-nación, el nuevo imperialismo se basa en la complicidad entre las fuerzas económicas, políticas y culturales: “en la posmodernización de la economía global, la creación de riqueza tiende cada vez más hacia lo que denominamos producción biopolítica...un nuevo Imperio, de fronteras abiertas y expansivas, donde el poder estaría efectivamente distribuido en redes” (6). Se trata de influir directamente en la vida de los ciudadanos y la forma en la que entienden el mundo. En Argentina, aquel imperialismo reticulado se materializa en las políticas hegemónicas neoliberales que toman el gobierno, junto con las élites políticas, culturales y académicas contemporáneas.

Al evolucionar la modalidad con que se comunican los sujetos y las relaciones sociales, el uso masificado de Internet también supone la imposición de un nuevo

protocolo de control. Bajo un ambiente libidinoso y diverso en el que todos los actos transaban, una escritura erótica ya se escapa de la manipulación del mundo de los símbolos y las palabras y está “deshumanizada” por la sociedad mercantil. Para despertar una subjetividad en letargo, en la novela se apropian los símbolos de la cultura popular para criticar un mundo en el que “el binomio audiencia y empatía se convertía en modalidad existencial” (Oloixarac, 2010: 38). Se crea un elenco de personajes heréticos, abandonados y humillados por la obsesión estética de la época, que destrozan, con una “sensibilidad pura” (66), el presente sistema de asociación. Se desarrolla la teoría crucial en la novela: las teorías salvajes creadas por Van Vliet, un psicoanalista ficticio que utiliza métodos antropológicos para conocer la naturaleza humana, figura eclipsada por la escuela psicoanalista ortodoxa del siglo XX. La novela comienza y termina con la narración de los ritos practicados en las tribus indígenas que aparecen reiteradamente, fragmentos supuestamente registrados en los trabajos de Van Vliet:

En los ritos de pasaje practicados por las comunidades Orokaiva, en Nueva Guinea, los niños que van a ser iniciados, varones y niñas, son primero amenazados por adultos que se agazapan tras los arbustos. Los intrusos, que se supone son espíritus, persiguen a los niños gritando ‘eres mío, mío, mío’, empujándolos a una plataforma como la que se usa para matar cerdos. Los niños aterrorizados son cubiertos por una capucha que los deja ciegos; son llevados a una cabaña aislada en el bosque, donde se convierten en testigos de secretas ordalías y tormentos que cifran la historia de la tribu...Regresan ya no como presas sino como predadores, gritando la misma fórmula que habían escuchado de labios enemigos: “Eres mío, mío, mío”.

Que la Mujer Ciervo escape por las noches de sus hermanos humanos para copular con antílopes, que Rama Mahabarata llame a los dioses a aparearse con las esposas de los monos y los osos para producir guerreros suprahumanos con la velocidad del viento y la fuerza del elefante, son escenas de un secreto que atraviesa los tiempos y los hombres.

El guerrero Niga debe regresar a casa con un pedazo de cuero cabelludo para calificar como amante...en el rito de iniciación Fon, la persona entra en contacto con su vudú, que lo posee por completo desde entonces, la persona depende para vivir del entendimiento entre el vudú animal y su parte humana (11, 114, 177).

He aquí los registros antropológicos detallados de las tribus antiguas. Al comienzo del siglo XX, los antropólogos modernos (Lévi-Strauss, James George Frazer, Émile Durkheim, etc.) consideran aquella disciplina como la herramienta

crucial para entender la evolución del ser humano. Mediante la observación etnográfica sobre las tribus indígenas (por ejemplo, el estudio de Levi Lévi-Strauss sobre las mitologías y la estructura familiar de los pueblos indígenas) se supone que todos los seres humanos evolucionan según ciertos paradigmas fijos y universales para sobrevivir y comunicarse¹⁵³. Se entablan conexiones entre los indígenas primitivos y el mundo civilizado occidental para buscar una raíz en común que sostiene ambos mundos. La creencia ferviente de estos teóricos en que la evolución de las tribus salvajes hacia la “civilización” se explica por un patrón invariable ha definido a estos teóricos como estructuralistas. La pretensión universal de los antropólogos estructuralistas les ha hecho creer que la sociedad es un todo orgánico que sigue unos códigos estables. El autor pretende extraer “ciertas operaciones lógicas que están en la base del pensamiento mítico” (Lévi-Strauss, 1995: 246) y postula que “tal vez un día descubramos que en el pensamiento mítico y en el pensamiento científico opera la misma lógica, y que el hombre ha pensado siempre igualmente bien” (252).

En este aspecto, la novela de Oloixarac es straussiana porque trata de encontrar una similitud esencial entre los registros antropológicos sobre las tribus selváticas y dos chicas modernas del Buenos Aires postdictatorial. Denominada como la Teoría de las Transmisiones Yoicas, es el “modelo para una antropología de la voluptuosidad y la guerra” (Oloixarac, 2010: 109). En este sentido, la crueldad y la maldad son universales, sea en el comienzo de la civilización humana, en que los niños indígenas están obligados a pasar de ser presa a depredador, o en una época neoliberal, cuando los depredadores capitalistas cuentan con la máscara hipócrita del humanismo:

¿Cómo fechar el nacimiento del miedo? ¿Cómo explicar una humanidad obsesa por combatir al animal en el hombre y al enemigo en el animal? Como el agua se difunde o se derrama por un laberinto de ratas, ahogándolas, J.Van Vliet escribió que las guerras primordiales entre risas y

¹⁵³ El antropólogo cree que los mitos del mundo tienen un fundamento estructural en común y sólo se difieren en la forma de composición de las diferentes unidades constitutivas. Desde la perspectiva lingüística, la estructura conceptual de los mitos y las religiones es la “lengua” fundacional mientras que los mitos concretos son “hablas” aisladas. Opina que “el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación” (246), por ejemplo, la mediación entre la vida y la muerte, el cielo y la tierra, la autonomía y la colectividad.

predicadores son la sustancia que invade los espacios-memoria del pensamiento (174-175).

Resume la autora mediante las palabras del antropólogo: “la maldad natural de los hombres es axioma” (174). Los hombres perseguidos y capturados por sus progenitores bestiales para transformarse luego en ellos reflejan la condición de los sujetos mansamente permisivos ante la relación hombre-sociedad bajo al control disciplinario de reglas invisibles de hoy en día. Aquella teoría de guerra apunta que, tanto en los ciudadanos urbanos como los hombres paleolíticos, subyace el mismo instinto de guerra de acuerdo con una sintaxis de relaciones interpersonales: “todo el mundo en derredor plantea un teatro de guerra invisible, habitado por actores visibles” (175). Tras las disertaciones antropológicas, Oloixarac ha hecho una exploración etimológica de la palabra “Bestiario”, vinculándola con la “hermosura, gracia, belleza” (213).

Mediante la metáfora de lo bélico se invalida la tradición humanista (Tomás de Aquino, San Agustín) basada en el bien, la bondad, la moralidad, el orden y el dominio de los impulsos pasionales, estableciendo un modo más directo de entender la dinámica política e interpersonal: la animalidad es inseparable de la civilización humana y compone uno de los rasgos fundamentales del ser humano. La crueldad constituye una constante en el desarrollo humano y logra naturalizarse mediante el “Sistema de Personas”: “atracciones, pensamientos fantasma, reencarnaciones, llamadas intempestivas de terceros: transmisiones yoicas”, convertidas en las celdas que determinan “marcas indelebles en la sintaxis que organiza las relaciones interpersonas en el universo” (175).

De acuerdo con la teoría de las transmisiones yoicas, los niños escarmentados por sus progenitores en la selva no son diferentes de los sujetos como Kamtchowsky y Rosa, porque ambos tienen que ingeniarse una manera de integrarse en una colectividad, cuyas crueldades se manifiestan de manera diferente: una, mediante los combates directos entre generaciones y otra, más invisible y duradera, en nombre del humanismo: “estas escenas del terror preclásico son huellas de un recuerdo primordial: la aventura del joven primate, en tránsito a ser humano, convertido durante miles de años en presa de bestias predatoras”. La desigualdad de género

también se arraiga en las épocas salvajes porque las mujeres son supuestamente más entorpecidas y menos combativas según la tradición:

Después de todo Dios protege a Caín, el mal existe, los hunos vencen... En este relato, los roles heredados de la caza/macho y la casa/hembra (el paradigma cazador-recolector nutre la infrainfancia nacional, cfr. García Roxler) acompañan la invención del arma y el fuego y son los personajes más sobresalientes de un guión reconocible, que ya cuenta con un sistema de clases, género, derechos y obligaciones del ámbito doméstico que se extienden, más o menos variegados, al ya (174).

Según De los Ríos: “la guerra-literal y simbólica, es lo que reúne estas imágenes” y la posición de la novela es “claramente antihumanista” (2014: 154). La manifestación de la Teoría no se detiene en señalar la crueldad y el mal generalizados, sino que planifica un contraataque que realiza una embestida contra el contorno social y contribuye al avance de la historia humana. En vez de domar la animalidad dentro de uno mismo, se la utiliza en contra de un mundo salvaje que quiere hacer dormir nuestro estado bestial. Dicho estado está inhibido cuando los individuos sobreviven los ataques y logran transformarse desde la presa al predador, desde el destructor del sistema hasta el componente del mismo:

Así, la historia de la técnica se escribe dentro del horizonte ecológico del hombre contra la bestia, el hombre superador, perdedor de la bestia. Este cambio de paradigma es sólo un hito del mapa del pensamiento, que la sintaxis espacial de Van Vliet conecta con la producción de la historia: *cuando el yo atraviesa las coordenadas de una síntesis de la presa, es imposible sustraerse...* Todos los pasados se explican recurriendo a esta brutalidad inscrita en las regulaciones sintácticas del mundo. Acercarse a alguien y empezar a temblar; entrever de manera imperceptible el cuadro de ataque, contar los segundos de embestir (Oloixarac, 2010: 175, cursiva de la autora).

En este sentido, la novela adquiere un sentido nietzschiano, llevando a cabo la práctica de la transvaloración mediante el cuestionamiento de los fundamentos ontológicos, afirmando la voluntad de poder reflejada en las potencialidades subjetivas: “la consciencia individual es una función de la vanidad” (216). Para el filósofo alemán, la causalidad no sería posible sin la intervención de la voluntad de poder del hombre. No se trata de acciones destructivas sino articuladoras contra el dominio de los pensamientos absolutos, siendo una fuerza motriz para superar los defectos de la condición humana:

Todas las pasiones deben deducirse de una única voluntad de poder; son sustancialmente iguales. Se expresan grados de poder, de instintos; a veces, una jerarquía, bajo la cual ciertos instintos se sienten frenados y a disposición de algo...los sentimientos afirmativos, el orgullo, la alegría, el amor sexual, la enemistad y la guerra, el respeto, los bellos gestos, las bellas maneras, la firme voluntad, la disciplina de la gran inteligencia, la voluntad de poder...todo el poder de las virtudes transfiguradas, todo lo que aprueba, afirma, crea afirmando (Nietzsche, 2006: 660).

Gracias a las fuerzas transgresoras, se reescriben violentamente las asociaciones existentes¹⁵⁴. Grita el joven García Roxler, en un manicomio bonaerense, antes de convertirse en un profesor prestigioso y un intelectual “monumental”: “ahora debía aplastarlo contra la garganta de su sistema de creencias, derrotar todas las voces: ¡sumergirse, suprimir el mundo hasta completar su misión! (Oloixarac, 2010: 24). A pesar de los obstáculos, los sujetos femeninos como Kamtchowsky y Rosa están convencidos de que el mundo es un campo de minas donde se está librando la batalla entre el sujeto y el mundo hostil, dominado por los predadores y aspiran a ganar más autonomía en el tejido social para llegar a alternarlo finalmente: “El desplacer, por consiguiente, está tan lejos de producir consecuencias como una disminución de nuestro sentimiento de poder...obra precisamente como estímulo sobre esta voluntad de poder: el obstáculo es precisamente el estímulo de la tal voluntad” (Nietzsche, 2006: 470). Las batallas de las chicas furiosas, de las feas, las marginadas y las gordas están legitimadas y sistemáticamente “teorizadas” en *Las teorías salvajes*, dejando de ser espontáneas e individuales. Parecen psicóticas y neuróticas porque desafían a una “estable” cosmovisión colectiva, incorporada intencionalmente a nuestro esquema del conocimiento, aferrándose a los puntos dispersos en el territorio posmoderno para volver a articularlos. La paranoia se convierte en elemento imprescindible para iniciar la lucha, en vez de ser la condición

¹⁵⁴ La voluntad de poder toma la libertad de acción como un poder positivo, que “es la más alta forma de la libertad individual, de la soberanía” (506). Avanza hacia el estado de super-hombre mediante la aspiración al dominio de sí mismo: “lo que quiere la más pequeña parte de cualquier organismo vivo, es un aumento de poder” (472). Para él hay tres formas disimuladas de dicha voluntad; en primer lugar, los deseos de libertad y de independencia, pero al mismo tiempo de paz y equilibrio, que para él es “la voluntad general de existir” y el instinto básico de la vida; en segundo lugar, subordinarse a los detonadores del poder como un “camino oblicuo para llegar al corazón del poderoso” (508); por último, “el reconocimiento de una jerarquía” y la “invención de nuevas tablas de valores” que permite juzgar, hasta los más poderosos” (Ibíd).

de las reprimidas. Muchos pasajes de la novela enfatizan reiteradamente la naturaleza beligerante del ser:

cierta conexión subterránea entre la maldad y la voluptuosidad había comenzado (tardíamente) a jugar a su favor...Aplicando su derecho anónimo a la agresión masiva, Pabst libra encarnizadas batallas contra invasores y enemigos (ambos, admiradores potenciales);

[monólogo de Rosa]: En cualquier forma que pueda agradarme relatar mi vida al resto del mundo, mi camino me lleva siempre a través de un gran campo de batalla; a menos que yo entre en él, ninguna felicidad duradera puede ser mía (Oloixarac, 2010: 43, 85).

En la medida en que la antigua Teoría de Transmisión Yoica y su precursor Augusto García Roxler se vuelven canónicos e inquebrantables en el círculo intelectual argentino, la joven alumna de filosofía, Rosa, intenta revitalizar la teoría mediante su propia incorporación: “Pues tu teoría se queda incompleta sin mí” (65). La aspiración de Rosa a formar parte de la teoría de Augusto es una forma de despatriarcar la Teoría que, sobre todo, gira en torno a los miembros masculinos de la sociedad primitiva. La persecución que realiza ella a Augusto en los pasillos de la facultad y la insistencia casi maniática en añadir sus observaciones y sugerencias a la Teoría constituyen dispositivos utilizados para entablar una guerra ideológica en contra de sus precursores, como la predadora frente al depredado: “he debido abandonar mi hábito natural, los parajes aterciopelados de mi letrada y solitaria existencia para internarme en los brutos pantanos de un monstruo...los procesos decisivos dependen de evoluciones maníacas” (86).

Como componente femenino de la Teoría, Rosa intenta matar a Collazo, un intelectual argentino de izquierdas que ha participado en la revolución peronista cuyas ideas han quedado obsoletas. Cuando planifica su “asesinato” adopta la estrategia de combate de Filipo II de Macedonia: “busca resucitar el instinto de la manada perdida: imitar el estilo de predador supremo... vio en los *syntagmas* macedonios un hito de la técnica transformatoria de los hombres en bestias, perfeccionado más tarde por el tipo de pacto multitudinario del Estado en la república” (145), despidiéndose definitivamente de la estética de víctimas de la violencia sexual. En una entrevista con respecto a su novela más reciente, explica la autora argentina:

el poder abrazar su creatividad y seguir adelante con su vida profesional tiene un costo y este costo es no poder quedarse en el lugar de víctima. Lo que digo es que tenemos que encontrar maneras para poder pensar el dolor sin desempoderarnos, sin abrazar el ser víctima como la única salida posible... es necesario buscar instrumentos o maneras para que el deseo del otro te empodere verdaderamente sin dañarte, es decir, para poder disfrutar del placer del otro siempre que una quiera (Iglesia: 2019).

Con el motivo de “humanizar” las luchas, en varios pasajes la autora añade que es natural hallar en el instinto bélico del hombre una experiencia de la seducción: “la intimidad del matador y su presa es incomprensible para los que no han sido iniciados en estas dignidades. La fundación del miedo, la escena del humano devorado incesantemente, confluye hacia la creación de pactos en sentido íntimo del término...la primera teoría de la guerra es las nupcias entre bestias y doncellas” (Oloixarac, 2010: 177). Al entablar la guerra contra su profesor Augusto García Roxler, símbolo de la élite de la izquierda argentina, la estrategia que adopta Rosa es seducirlo e hipnotizarlo como a un león para “verlo olfateando, salivando sobre mi estatuario de ninfa” (145). Según ella la relación entre la presa y el predador no es antagónica, sino que es isotópica porque cada uno es inseparable de otro¹⁵⁵. He aquí la hermosura de la guerra, cuando Rosa explica la palabra “bellitudo” en griego:

Bellipotens (el Dios de la Guerra en Virgilio) descansa sobre *bellitudo*, hermosura, gracia, belleza...*Bellitudo* es la única que no se encuentra domesticada por las ideas platónicas, por la imposición de un ser puro que es la casa sideral de lo justo, lo bueno. Bellitudo es la belleza que se encuentra habitada por la guerra, así como la belleza habita la guerra: *bellitudo* encierra una simiente tumultuosa, la belleza de lo *bellum*, donde ruge la naturaleza mortal y predatoria de la bestia (214).

Toda la novela está atravesada por la mezcla contradictoria entre el amor seductivo y el impulso de la guerra. Por ejemplo, en el primer encuentro entre Kamtchowsky y Pabst:

Él se acercó subrepticio y le susurró al oído: “Pendeja puta”, luego se levantó y se fue. Cuando Kamtchowsky dejó la sala, al finalizar la proyección, Pablo la esperaba con un ramito de pasto arrancado. “Disculpá que te insulté, pero no quería ser obvio de entrada y decirte que me gustás mucho. Ella manifestó entender perfectamente” (40).

¹⁵⁵ Cuando narra el mito de Minos, explica: “Cuando el Estado se vea obligado a erigirse en una forma pura de dominio y destrucción física, entonces las condiciones de la victoria de la revolución estarán dadas” (148).

O cuando la alumna Rosa, frente a un Collazo obsoleto y aburguesado:

Entiendo que a menudo es difícil trasladar el poder de una determinación, a primera vista autónoma, a la seducción (y probablemente, el espanto) de observarla cazada y sangrante entre los dientes de una superposición de voces;

la seducción de la sintaxis, en aquellos que observan con pompa y recato sus reglas, acumula poder a partir de las subordinaciones en torno a quien se organizan los verbos (65, 143).

La fusión isotópica entre seducción y guerra está atribuida a un ambiente posmoderno en el que reina el ambiente frívolo donde el sexo está despojado totalmente del estigma social. Algunos detractores de la novela intentan difamarla por la imagen sensual de la autora en los medios de comunicación. Sin embargo, la autora va más allá de la sensualidad mediática, como se refleja en un monólogo de Pabst que reflexiona sobre lo falaz de la revolución sexual:

En la actualidad, la revolución sexual presenta el sentido original que le dio Copérnico. Copérnico escribió *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, el tratado de las revoluciones, significando por esto la manera fija, reiterada, inamovible, en que los planetas trazan sus itinerarios alrededor del Sol... La supuesta revolución sexual de los 70 es una falacia que sólo en la actualidad adquiere su verdadero sentido, esto es: su sentido de conservación como modalidad por excelencia del capitalismo. El sexo es un sistema estable de formas egoístas que giran alrededor del sol de la vanidad. El espíritu de intercambio de la promiscuidad propone una nueva versión del mito fundacional de la democracia: hacer el ejercicio de suponernos iguales debe, por definición, trascender las barreras de la actividad privada, las meras contingencias íntimas. Sólo ahora, despolitizada de zanahorias teleológicas, completamente fría y pura, la revolución sexual retoma el sentido verdadero de la revolución de Copérnico —el instinto conservador de la vanidad como triunfo estético y moral de la democracia (95-96).

Consciente de la mercantilización de lo sexual y lo obscuro en el capitalismo tardío, Oloixarac opina que, como cualquiera de las mercancías capitalistas, el sexo está privado de sus fuertes implicaciones políticas y sirve como un producto de intercambio. Obligados los individuos a deshacerse de los rasgos repugnantes y desagradables, son procesados para ser más entretenidos y banales y menos ofensivos, con miras a los gustos comerciales de la sociedad democrática. La intimidad deja de ser subversiva porque es codificada también por el capitalismo. La utopía marcuseriana

de utilizar lo erótico como el arma emancipadora no funciona cuando el sexo es apropiado y consumido día y día en una época de posverdad¹⁵⁶. Sostiene Fromm: “En verdad, el ideal de la sociedad no represiva de Marcuse parece ser un paraíso infantil en el cual todo el trabajo es juego y en la que no existen conflictos y tragedias serios” (1971: 34). Igual a lo que pasa con la “revolución” industrial y la “sublevación” proletaria, la revolución sexual es incorporada al Sistema y se convierte en algo objetivado y medido. Bromea la autora: “Dada una repetición uniformemente acelerada de centímetros avanzando dentro de ella, estocadas a lo largo de una línea recta (glande (G) = vector de fuerza), la operatoria dejaría a Kamtchowsky estroada contra la pared, con la cabeza perforada a lo largo del eje horizontal (la abscisa)” (Oloixarac: 36).

Esto también explica la relación carnal que se mantiene entre Kamtchowsky, Pabst, Mara y Andy, cuya asquerosidad no forzosamente elaborada se escapa de la lógica del intercambio de la promiscuidad. La clave reside en re-politizar los elementos domesticados por lo políticamente correcto y el neoliberalismo económico. Hay citas frecuentes de los politólogos considerados como “de derecha”, como Maquiavelo, Carl Schmitt, y sobre todo, Hobbes (la portada de la segunda edición argentina toma la versión original de *Leviatán*, mientras que en la novela, Rosa tiene un altar dedicado a Hobbes). La teoría hobbesiana, que insiste en la naturaleza salvaje como la cualidad innata de los seres humanos y en la necesidad del absolutismo monárquico para evitar que los hombres vivan de acuerdo con el estado animal, es resignificada por la autora argentina¹⁵⁷. Las citas frecuentes de Hobbes no representan de ninguna manera la voluntad de volver a una época autoritaria ni un apoyo abierto a la censura de la libertad personal, sino todo lo contrario: incita a los hombres a utilizar su animalidad y afirma que los individuos deben remitirse al estado natural para subvertir la lógica del liberalismo político, que pasa de ser “una ideología desafiante y

¹⁵⁶ “la transformación sólo es concebible como el modo por el cual los hombres libres configuran su vida solitariamente, y construye un medio ambiente en el que la lucha por la existencia pierde sus aspectos repugnantes y agresivos” (Marcuse, 1969: 51).

¹⁵⁷ Sostiene el filósofo inglés: “Digo semejanza de pasiones, como deseo, miedo, esperanza, etc., que son idénticas en todos los hombres...los rasgos del corazón humano, ya manchados y difusos por el disfraz, la mentira, la falsificación y las doctrinas erróneas, sólo resultan legibles para quien investiga corazones... Quien ha de gobernar a toda una nación debe leer en sí mismo a la Humanidad, no a este o aquel hombre particular, cosa difícil y más ardua que aprender cualquier lengua o ciencia” (Hobbes, 1979: 117-118).

audaz del gran salto hacia adelante” hace un siglo, a una política que “premia y promueve el conformismo” (Bauman, 2015: 12), cada vez menos capaz de regular las fluctuaciones del capital. Las alusiones constantes al corpus fundamental del pensamiento político dotan de nuevo a los elementos “fuera de moda” el matiz subversivo, que se ven debilitados en la posmodernidad, destacando a Rosa como un ser “políticamente incorrecto” que cuenta con sangre fría e instinto guerrero como los sujetos maquiavélicos y hobbesianos. Como ha mencionado, la novela recibe muchas críticas por su “desamor”, hermetismo y su crítica ácida a los intelectuales argentinos, porque opera precisamente fuera del territorio convencional y apunta a la existencia de una maldad universal independientemente de las ideologías sociales, incomodando a los políticamente correctos. De allí deriva la cita de Adorno al comienzo de la novela: “Toda la práctica, toda la humanidad del trato y la conversación es mera máscara de la tácita aceptación de lo inhumano” (Adorno citado por Oloixarac: 9)¹⁵⁸.

5. HACIA UNA ONTOLOGÍA CORPORAL Y ESPACIAL: DESDE LA MUTILACIÓN HASTA LA EXHIBICIÓN, DESDE EL ENCIERRO HASTA LA APERTURA

Gracias al “giro corporal” que sucede en muchas disciplinas teóricas (literatura, cine, comunicación, fenomenología), la superación de la dicotomía mente-cuerpo ha hecho que el posterior adquiriera casi una relevancia ontológica porque capta la experiencia efímera, fluida y sensible del ser y una subjetividad en constante movimiento. La escritura del cuerpo reflexiona sobre la relación entre dominio-corporalidad y una identidad de “yo” variable. Hace varios siglos, los filósofos como Hume ya prestaban atención a una subjetividad corporal que discrepa con la tautología del sentido universal. En “Concepción empirista del yo”, Hume muestra un escepticismo ante la continuación de un “Yo” perfecto y simple: “tropiezo siempre con alguna percepción particular de calor o frío, luz o sombra, amor u odio, pena o placer. No puedo jamás sorprenderme a mí mismo en algún momento sin percepción alguna, y jamás puedo observar más que percepciones” (1974: 365). Merleau-Ponty

¹⁵⁸ Frente a la crítica, la autora es parecida a los personajes femeninos en su novela: “Cuando se publicó en Argentina, me querían matar, estaban todos enojados. Fue divertido...Ahora se escribe con mucho temor a ser tachado, pero yo no tengo este temor, si bien me doy cuenta de que la onda de estar ofendido es enorme, es casi una moda, todos tenemos que estar ofendidos por algo” (Iglesia, 2019).

profundiza la idea de un sujeto expuesto a las transformaciones empíricas mediante un cuerpo-mediador:

Es mi mirada lo que subtiende el color, es el movimiento de mi mano lo que subtiende la forma del objeto o, mejor, mi mirada se acopla con el color, mi mano con lo duro y lo blando, y en este intercambio entre el sujeto de la sensación y lo sensible no puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro el paciente, que uno dé sentido al otro. Sin la exploración de mi mirada o de mi mano, y antes de que mi cuerpo sincronice con él, lo sensible no pasa de ser una vaga solicitud (1985: 229).

La hipótesis platónica de que el cuerpo no es más que un soporte carnal de la forma ha sido debatida por la lógica subjetiva de los filósofos contemporáneos. La relevancia ontológica que ha adquirido el cuerpo ha facilitado la crítica feminista y post-estructuralista, cuando Foucault señala que el cuerpo también se construye en términos históricos y socio-políticos. La diversidad y la sensibilidad desestabilizadora que conlleva la escritura corporal constituyen una disidencia ante el *establishment* social unificado y la política taxonómica definitiva del mundo, convertidas en un paisaje recurrente en la narrativa escrita por/sobre las mujeres: “Este cuerpo sin bordes detenidos. Esta movilidad incesante. Esta vida. Lo que tal vez llamen nuestras agitaciones, nuestras locuras, nuestros engaños o nuestras mentiras. A tal punto todo esto es ajeno a quien pretende fundarse sobre lo sólido... Nuestra densidad prescinde de filos, de rigidez” (Irigaray: 205). Para la chilena Diamela Eltit, el cuerpo funciona como “mapa discursivo y elocuente para establecer construcciones de sentido” que “continúa imperturbable su recorrido en tanto agudo campo de prueba de los sistemas sociales” (Eltit, 2005: 9). Es el espacio donde se despliegan las prácticas sociopolíticas (tortura, vigilancia), culturales (moda, sexualidad), éticas (deseo) y económicas.

Las prácticas de dominio-resistencia también se despliegan en determinados espacios: estadio, casa, centros clandestinos, etc, de modo que en el estudio de la humanidad también se ha desarrollado un enfoque distinto desde la segunda mitad del siglo XX: en vez de observar solamente un determinado fenómeno literario, se presta atención al espacio como lugar donde se despliega una serie de estrategias de control (Foucault, Lefevre). Ha sido Bajtín quien primero observa la simbiosis del espacio y el tiempo, creando la noción del cronotopo como el enclave de ambos: “El tiempo se

condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituyen la característica del cronotopo artístico” (Bajtín, 1991: 237-238). Este apartado indaga en cómo el cuerpo femenino evoluciona en los determinados espacios, comparando las novelas ambientadas en la dictadura/política autoritaria con las novelas postdictatoriales.

5.1. CUERPOS ULTRAJADOS EN ESPACIOS ENCERRADOS: UNA ESTÉTICA DEL FRACASO

Desde los años 60 hasta los 80, en el panorama de la narrativa conosureña empiezan a surgir los cuerpos deformados y ultrajados (*Lumpérica* de Eltit, *El obsceno pájaro de la noche* de Donoso, *Patatas de Perro* de Carlos Droguett, *Hay que sonreír* y *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig), cuya monstruosidad es la consecuencia de la mutilación y la usurpación ejercidas por el poder dictatorial. Más que una renovación estética, son cuerpos involuntariamente vejados, desmembrados y lastimados anatómicamente, que sirven de proyección del desencanto de los escritores bajo la política represiva, misógina y homófoba del siglo XX. El que logra más éxito es el chileno José Donoso, cuyas novelas están atravesadas por una estética monstruosa con respecto a la escritura de los cuerpos. *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche* se publican respectivamente en los años 60 y 70 antes de la dictadura pinochetista, mientras que *Casa de campo* se publica en plena dictadura chilena y suele considerarse como una novela alegórica de las situaciones socio-políticas de la dictadura. Para Diamela Eltit, los cuerpos deformados en la narrativa de José Donoso “se configurarían como parte de un fracaso en un sistema social y político general” (Eltit: 9).

Publicada en 1966, *El lugar sin límites* es una de las primeras novelas latinoamericanas protagonizadas por una travesti, la Manuela, que regenta un prostíbulo en la Estación el Olivo junto con su hija, la Japonesita. Sin demostrar el

potencial emancipador inscrito en su identidad transfigurada, el cuerpo de la Manuela es el mero objeto de contemplación y manipulación de figuras paternas y masculinas como Alejandro Cruz, diputado de la zona, y Pancho Vega, el joven camionero. A pesar de ser “la reina de la fiesta” en su propio mundo y lucirse con ornamentos ostentosos, la Manuela se convierte en un personaje incorporado al sistema machista. Frente a la mirada de Alejandro Cruz, su protector y el hombre más poderoso del campo, ella se vuelve impotente y sumisa: “¿Cómo no sentir vergüenza de seguir sosteniendo la mirada de esos ojos portentosos con sus ojillos parduscos de escasas pestañas?” (Donoso, 2005: 160). Siendo una travesti, sus conductas e imaginaciones se inscriben en un imaginario femenino que busca cobijos masculinos: “yo me desmayo[...] en los brazos de don Alejo, me sube al auto y me lleva al fundo y me tiende en la cama de Misia Blanca” (122). Incluso la sexualidad de la Manuela es fácilmente modificable e intercambiable bajo el control biopolítico de Don Alejo¹⁵⁹. En la celebración de su elección como diputado, éste manda a la Japonesa a excitar sexualmente a la Manuela, prometiéndole a ella el traspaso del local (el prostíbulo) y sometiéndolas así a “los intercambios mercenarios de la economía sexual” (López Morales, 2011: 89):

La Manuela retiró su mano de la mano de la Japonesa, que se la dejó ir porque ya no importaba, ese ser era suyo, entero. La Manuela en su casa siempre. Unido a ella... sí, no estaba mal, mejor unida con la Manuela que con otro que la hiciera sufrir, mientras que la Manuela no la haría sufrir jamás, amiga, amiga nada más, juntas las dos [...] ella puede excitarlo, está segura, casi sin necesidad de esfuerzo porque el pobre tipo por dentro y sin saberlo ya está respondiendo a su calor. Si no fuera así jamás se hubiera fijado en él para nada. Excitarlo va a ser fácil. Incluso enamorarlo (Donoso, 2005:175).

¹⁵⁹ Para muchos críticos, Don Alejo es la metáfora del Cristo o mejor dicho, el Anticristo: posee el poder absoluto sobre “Las viñas” y el prostíbulo que van yendo cuesta abajo; promete la electricidad y un ferrocarril que conecte la villa con el mundo modernos, proyecto que nunca se han hecho realidad; es asesinado simbólicamente por su “hijo”, Pancho Vega, cuando éste ha liquidado todas las deudas con el patrón.

Interpelada por un Don Alejo endiosado y sus demandas heteronormativas, la Manuela es forzada a cambiar de sexualidad¹⁶⁰. La mirada de Don Alejo se vuelve panóptica y poderosa cuando intenta disciplinar y normalizar la sexualidad de la Manuela haciendo que estos sujetos reprimidos empiecen a autocensurarse: a medida que la figura del benefactor se retira gradualmente hasta convertirse en una *ausencia estructural*, la Japonesita y la Manuela empiezan a interpelarse y modificar las conductas sexuales. Cumplen automáticamente con la expectativa de la autoridad sin la necesidad de ser vigiladas todo el tiempo, garantizando la eficiencia de la vigilancia, independiente de quién la ejerce: “porque lo esencial es que se sepa vigilado; demasiado, porque no tiene necesidad de serlo efectivamente” (Foucault, 2010:186). El travestismo es *instrumental* porque es contemplado e incorporado luego al sistema patriarcal. Son cuerpos destinados a ser castigados cuando traspasan el límite regulado. Al final de la novela, después de que la Manuela besa a Pancho en un baile, éste se siente humillado y decide castigarla para que se dé cuenta de que no es la Manuela sino Manuel González Astica, la identidad masculina que rechaza la travesti:

manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve, y ellos se escabullen a través de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente (Donoso: 210).

El cuerpo asediado y castigado de la Manuela bajo “la mirada del padre” reflejan la intolerancia del sistema capitalista hacia la otredad. Representa lo degradado, caricaturesco y ambiguo en un sistema regido por el binomio hombre-mujer y no logra escapar del asedio: prefiere quedarse en un lugar abandonado como el Olivo en vez de mudarse a Talca para liberarse de su destino inexorable, porque “tan acostumbrados estaban”. La Manuela y su prostíbulo, junto con la estación del

¹⁶⁰ El cuerpo asexuado también sucede al comienzo de la novela *Casa de Campo* de Donoso, cuando la madre de Wenceslao insiste en vestirlo como niña, reflejando la excentricidad y la decadencia de la clase alta chilena: “no era más que un juguete, una exquisita muñeca decorativa carente de otra función que la del juego, aprisionado en sus vestidos de niña por capricho de la tía Balbina” (Donoso, 1978: 18). Lleva a cabo la feminización de su hijo para evitar que se convierta en otro Adriano Gomara, el padre de Wenceslao y el defensor ferviente de los derechos proletarios, una alegoría a Salvador Allende que ha sido encarcelado en una torre por la familia de la Ventura, un vivo reflejo del gobierno de Pinochet.

Olivo, que finalmente cae en el olvido, son abandonados por la falta de electricidad y la incomunicación, constituyendo una crítica hacia la índole decadente del capitalismo moderno que se fija en el espacio urbano y abandona los vastos campos y sus habitantes que configuran la verdadera identidad latinoamericana¹⁶¹:

En efecto, en la Manuela confluye la ilusión de un cuerpo inexistente, el deseo que este espejismo suscita en los parroquianos del burdel y la ira que surge cuando la realidad impone su triste pátina de crueldad y desolación sobre un cuerpo arruinado por el alcohol, los años y la pobreza; se trata de una identidad precaria, inestable y frágil que se destruye cada vez que se impone la materialidad de un cuerpo que no puede mantener la ilusión de ser otro(a)...es lo anormal y lo monstruoso confinado al prostíbulo y destinado a servir de chivo expiatorio cada vez que la heterosexualidad se permite estos juegos equívocos que refuerzan en el sentido de Butler la originalidad y la norma de sus prácticas (22-23).

La impotencia corporal también aparece en *El obsceno pájaro de la noche* del mismo autor, publicada 4 años después, reflejada en la reescritura y la actualización de los mitos de imbunche y la niña bruja¹⁶². Según la leyenda rural chilena, los brujos chilotes utilizan el cuerpo de los niños para dar vida al Imbunche (o invunche), una criatura monstruosa que tiene muchos órganos torcidos y deformes, porque le tuercen las piernas y los brazos para encerrarlos en una cueva. A medida que van quebrándole todos los miembros del cuerpo y obstruyéndole la boca, éste empieza a metamorfosearse en un verdadero monstruo que salvaguarda la entrada a la cueva. Para Roberto Hozven, el término implica tanto “una forma de concebir realidades monstruosas y de adaptarse a ellas” como un relato de “orígenes de conductas de adaptabilidad” (2012: 158). Se vincula al imbunche con una chilenidad con carencias fundamentales, mutilada y degollada por las fuerzas hegemónicas. Es una experiencia del encerramiento no voluntario cuya consecuencia son “los líos, deformidades y confusiones que habitan la intimidad imbunchada de cada uno de nosotros” (164). Sostiene Carlos Franz:

¹⁶¹ De acuerdo con López Morales: la novela “corresponde al momento en que toda la intelectualidad latinoamericana se interrogaba por sus raíces, su identidad y por la dialéctica metrópoli/marginalidad, en pleno redescubrimiento de América Latina...le resta al campo la visión bucólica que incluía las nociones de pureza, sencillez y bondad, mostrándolo en su envés de maldad, egoísmo y crueldad” (2011:82).

¹⁶² Véase el artículo “Mito, silencio y poder en *El obsceno pájaro de la noche*” de Lorena Amaro, en el que se plantea la idea de la actualización del mito y la aparición del pasado en el presente mediante la pareja de dobles de Inés de Santillana y Peta Ponce.

De nuestra fatal tendencia al imbunche. Esta inclinación a cortar las alas de lo que se eleva, derribar la grandeza, mutilar lo que sobresale, y enterrar lo que se asoma. [...]De los muros que debemos levantar contra lo natural –contra nuestra naturaleza–, por carencia e inseguridad de lo cultural. La muralla enterrada, síntoma y símbolo de nuestra identidad ‘imbunchada’, negada por pura vergüenza de ese ícono de lo que podríamos llegar a ser (Franz citado por Hozven: 158).

En la novela de Donoso, el propio cuerpo del mudito (un don nadie) es imbunchado, amputado y transfigurado por Jerónimo de Azcoitia y sus seguidores. Acto seguido, es enclaustrado en la Casa de los Ejercicios, un espacio infernal en el que convive con otras brujas, convertido él también en la “séptima bruja” que se desliza lenta y silenciosamente hacia el olvido y la muerte: “la crónica no registra mi grito porque mi voz no se oye. Mis palabras no entraron en la historia” (1970: 204). El espacio en que habitan las antiguas servidoras y el mudito está colmado de sombras de la historia, murmuraciones indiscernibles y recuerdos abandonados. El mudito tiene la aspiración utópica de convertirse en el doble de su patrón, pero es amputado e imbuchado por Jerónimo y se convierte en un monstruo. El cuerpo de Peñaloza es plenamente poseído por su patrón sin ningún resquicio de libertad, una metáfora del fracaso del cuerpo social chileno en la búsqueda colectiva de reconocimiento, fama y estatus social¹⁶³. Su cuerpo descuartizado, codificado y envuelto en un amasijo de carne refleja la imposibilidad de ascender en el eslabón social y obtener más poder, “como si él mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridades y terrores” (488):

me están destrozando, estos animales de hocicos fosforescentes, me descuartizan, colmillos, lenguas humeantes, ojos que agujerean la noche, bestias que me despedazan y gruñen arrancándole al doctor Azuela los trozos de mis vísceras calientes que él se está apropiando, que chapotea en el cargo de mi sangre disputándose tripas y cartílagos, orejas y glándulas, pelo, uñas, rótulas, cada miembro mío que ya no es mío porque yo ya no soy yo sino esas piltrafas sanguinolentas...

Azula me extirpó el ochenta por ciento que incluía a Humberto Peñaloza escritor, a Humberto Peñaloza secretario del prohombre, a Humberto Peñaloza de capa y chambergo recitando versos en las cantinas Sí, hasta esos modestos

¹⁶³ La actualización de la mitología manifiesta el perpetuo estado de sumisión en el que se encuentra el pueblo chileno reflejado en la figura del mudito, de manera que éste sea “un imbunche sumido en el silencio, habitante del espacio amenazador que antecede a la cultura, al lenguaje, a la Historia, y que Azcoitia se empeña en dominar a través del manejo de la palabra” (Amaro, 1997: 337)

orígenes me robó el doctor Azula, dejándome convertido en ese lamentable veinte por ciento.

me retobaron y por eso mismo no necesito hacer paquetes, no necesito hacer nada, no siento, no oigo, no veo nada porque no existe nada más que este hueco que ocupó (46, 362, 537-538).

Las operaciones que hace Jerónimo tienen como objetivo convertir a Humberto Peñaloza en un imbunche que sirve de perro guardián de “la Rinconada”, un reino de monstruos creado por Jerónimo para borrar, paradójicamente, la sensación de alienación de su hijo Boy (o el hijo del Mudito). La Rinconada reúne a todos los seres deformes del mundo para que Boy, el hijo monstruoso de Jerónimo, se identifique por comparación como un ser normal. Bajo la mirada paterna y simbólica de Jerónimo, los monstruos feos, deformes y grotescos del albergue pierden lo carnavalesco en ellos para transformarse paradójicamente en objetos sometidos a la vigilancia y el disciplinamiento: se está utilizando la obscenidad de los otros cuerpos para enmascarar la propia monstruosidad y decadencia de la familia de Azcoitia, eliminándola del recuerdo de Boy y de la memoria colectiva. Jerónimo es la metáfora de una clase aristocrática criollista en la estructura social chilena. Los deformes están disfrutando de su encerramiento gracias a los pagos generosos que les hace Jerónimo: “Basilio, el cabezón acromegálico de fuerza descomunal exhibía camisetas estampadas con el Superman, con Marilyn Monroe, con el Che Guevara, lucía pantalones de baño de raso, zapatos de fútbol con toperoles reforzados, toallas y batas con iniciales de campeón” (238). La deformidad no impide que sean compatibles los monstruos con las reglas superficiales del liberalismo económico.

Por lo tanto, La Rinconada se convierte en otro sitio imbunchado por la autoridad: Jerónimo de Azcoitia manda sacar todos los objetos que puedan implicar un mundo exterior, tapar las puertas y ventanas, ordenar y jerarquizar la sociedad de los monstruos, reemplazando la flora y fauna endémica de la finca por los matorrales geoméricamente podados. Cambia también la forma de las divinidades clásicas: se construyen un Apolo monstruoso y una Venus enfermiza para que el futuro Boy se pueda identificar con ellos, convirtiendo así la mansión en una sociedad carcelaria o “una cáscara hueca y sellada compuesta de una serie de estancias despobladas, de corredores y pasadizos, en un limbo de muros abiertos sólo hacia el interior” (230).

Con el paso de tiempo se convierte en un refugio de los monstruosos al que se incorporan voluntariamente los abandonados: “padres normales que traen hijos deformes para que yo les dé algo, *cualquier cosa sana con tal de sanar a este pobre hijo monstruo que tengo*, hijos normales que traen a padres deformes para ver si a su edad es posible *hacer algo por borrar la vergüenza*” (291, cursiva mía). Es más bien un espacio infernal del Bosco o un manicomio en términos foucaultianos que demarcan fronteras impenetrables entre el mundo de los subnormales y el mundo institucional exterior. La distancia entre los dos mundos parece infranqueable. El encuentro sexual soñado entre el Mudito con Inés, la mujer de Arcoitia su patrona, resulta ser consumida junto con Peta Ponce, la bruja de la familia:

sí, en la tiniebla de esa noche sólo los ojos del tordo vieron que fue el sexo de la vieja, agusanado por la cercanía de la muerte, el que devoró mi maravilloso sexo nuevo, y esa carne deteriorada me recibió.

En el momento del orgasmo ella gritó:

-Jerónimo.

Y yo grité:

-Inés.

La Peta y yo quedamos excluidos del placer” (224, cursiva mía).

Seres como Peñaloza quieren alcanzar la cúspide del poder, intento que no es más que una ilusión inalcanzable de la clase media chilena: “Inés no importa. La inventé yo para tocar la belleza, pero en el fondo de esa belleza de Inés joven habitabas tú, desde siempre, desde los siglos de los siglos, viva como las hogueras, variable como el agua, esperando el momento cuando yo creyera que tenía a la belleza en mis brazos para escamotearla” (471). Como resultado del coito entre la Peta y el Mudito, nace Boy con un cuerpo anormal, como el estigma imborrable que la élite chilena trata de tapar.¹⁶⁴ El mundo donosiano habitado por los cuerpos monstruosos se erige como un espacio complementario bajo la sombra del poder autoritario de

¹⁶⁴ En la figura de Boy se reúnen dos cualidades distintas, la del amo y la del siervo. Refleja una “relación compleja, agudizada debido a la posibilidad- y el peligro o amenaza que ésta acarrea- de inversión o reversibilidad de ambos roles” (Martín, 2013: 60).

Jerónimo, cuya infertilidad y muerte violenta al final de la novela muestran también la tendencia a la decrepitud de la aristocracia chilena¹⁶⁵.

Dos novelas significativas ambientadas en la dictadura que cumplen con la estética de los cuerpos mutilados son *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Los vigilantes* de la chilena Diamela Eltit. En la novela de Bolaño, las chicas ultrajadas son filmadas para convertirse en obras de arte de Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder, un ambicioso artista endorsado por el régimen pinochetista y los críticos conservadores. El artista encarna el mal absoluto y los crímenes de la dictadura de Pinochet que se cometen directamente sobre los cuerpos femeninos descabezados. Comenzando con la muerte de las dos hermanas siameses poetas, la operación de Wieder consiste en fotografiar los cuerpos amputados de las mujeres para configurar una estética ridícula y extrema. He aquí una intención muy clara de combinar el arte de vanguardia que ha predominado en la primera mitad del siglo XX con el poder. Se forma así un contraste particular entre las fotografías de los órganos sangrientos confinados en un cuarto oscuro, y los poemas grandilocuentes y oficiales escritos bajo el cielo de Santiago y la Antártida que compone el propio Carlos Wieder¹⁶⁶:

La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada... Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea... El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegiaco (¿pero cómo puede haber nostalgia y melancolía en esas fotos? La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (Bolaño, 2011b: 97-98).

¹⁶⁵ Una versión parecida pero más contemporánea de la novela de Donoso es *Amores Enanos* del argentino Federico Jeanmaire. Los enanos despreciados por la estética predominante deciden construir su propio barrio para lograr la autonomía y vivir con más dignidad. Sin embargo, les es imposible cortar el lazo con el mundo fuera: logran sacar adelante su negocio gracias a los espectáculos de *strip-tease* de los enanos para divertirse a los “hombres normales”. Perico y Milagro, dos enanos jefe del barrio se enamoran locamente de Eliana, una “blancanieve” atractiva y sensual en función de los códigos estéticos del mundo no-enano.

¹⁶⁶ La figura de Wieder tiene una implicación satánica/anti-cristiana, Véase “La génesis del monstruo en *Estrella distante*” de Karim Benmiloud, artículo que establece nexos comunes entre la novela y la película *Rosemary’s baby*” de Polansky quien crea en la película un ambiente satánico y aborda el tema de la muerte de Dios, película citada también por el propio autor chileno.

Allí escribió el primer verso: *La muerte es amistad...* Escribió el segundo verso: *La muerte es Chile*. Luego giró a las 3 y enfiló hacia el centro... En el camino de vuelta al aeródromo escribió el cuarto y quinto verso: *La muerte es amor* y *La muerte es crecimiento*. Cuando avistó el aeródromo escribió: *La muerte es comunión...* perfectamente visible desde las tribunas instaladas en el Capitán Lindstrom, cayó el primer rayo y Carlos Wieder escribió: *La muerte es limpieza* (89-90).

El poema de Wieder es una versión resemantizada de “La vida nueva” del poeta chileno Raul Zurita, escrito con letras de humo en el cielo de Nueva York. Mientras que los versos de Zurita (MI DIOS ES CHICANO, MI DIOS ES CÁNCER, MI DIOS ES VACÍO) manifiestan una desesperación desgarradora y el apoyo hacia los socialmente desfavorecidos, los poemas pomposos y rimbombantes con sintaxis simple de Wieder constituyen una parodia que carece de la belleza retórica y una versión más “experimental” del discurso dictatorial, señalando una imbricación que existe entre el experimentalismo de vanguardias y el poder del estado. Lo mismo pasa en los retratos fotográficos, cuya estética absurda y monstruosa parecida a la vanguardia es consecuencia de la obsesión de Wieder por “una poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos”. Por lo tanto, se empecina en que la exhibición tiene que celebrarse dentro “un marco limitado y preciso como la habitación del autor” (87) como una muestra de poder. Lo horroroso en las fotografías de las víctimas captada por Wieder consiste en invertir el significado original del género fotográfico y su función como “recuerdos” después de la muerte irreversible del sujeto. Según Gonzalo Maier, las antiguas fotografías sobre los desaparecidos “están cargadas de elementos retroceso que las convierten en un lenguaje y, aún más, en un lenguaje de la memoria...tal como escribía Barthes, un *médium*” (Maier: 215), convirtiendo a los muertos en los vivos. Sin embargo, las fotos tomadas por Wieder no sólo no evocan ninguna memoria del pasado, sino que se parecen a los informes de autopsias, explicando cómo se mueren las víctimas (torturadas, amputadas) y quién es el asesino (Wieder), transformando el género

fotográfico desde el archivo de la vida hasta el registro fidedigno de la muerte¹⁶⁷. El *punctum* en aquellas fotografías precisamente reside en la existencia de sí mismas, ya que las víctimas no son objetos tratables como protagonistas fotográficos¹⁶⁸.

Por lo tanto, las dos obras “artísticas” de Carlos Wieder comparten la misma esencia como dos caras de la misma moneda: reproduce cómo el discurso grandilocuente de la dictadura en la esfera pública se disemina a nivel íntimo, cotidiano y corporal: “Dijo que después de la escritura en el cielo era adecuado —y además encantadoramente paradójico— que el epílogo de la poesía aérea se circunscribiera al cubil del poeta” (87). Al señalar la asociación de la vanguardia con el autoritarismo del estado, el fragmento también “pervierte las acciones de arte de la neovanguardia chilena, el gesto de protesta y denuncia que estas quisieron implicar” (Jennerjahn citado por Maier, 2016: 219). Como un artista despiadado, Wieder logra politizar el nuevo lenguaje visual y quitarle los elementos desobedientes para ponerlo a su servicio. Teniendo en cuenta también las actividades artísticas que ejerce después de huir a Europa (el pornógrafo macabro, o el crítico de arte que sostiene la abolición de la literatura), la militancia de Wieder en el arte puro, rupturista, dionisiaco y sadomasoquista (algunos de estos rasgos son claramente parecidos a la estética del realismo visceral en la composición poética del propio Bolaño) ya ha superado lo que puede comprender la lógica política y ha hecho de *Estrella Distante* una obra excelente sobre la relación entre el arte y el mal¹⁶⁹.

En *Los vigilantes* de Eltit, publicada en el año 1994, aparecen los cuerpos acorralados por la mirada del otro. La novela está compuesta de dos partes: la primera, las cartas de una madre solitaria de origen humilde y vigilada por otros roles

¹⁶⁷ Funciona así el cuarto capítulo de la novela *2666* de Bolaño. Se trata precisamente de una descripción de los cadáveres de las víctimas del feminicidio en la ciudad de Juárez. Toma prestado el estilo de los informes de comisaría y se trata de registros exhaustivos sobre la biografía de cada víctima con el motivo de acusar el machismo cotidiano e institucional en México. Cabe señalar que Bolaño parece distanciarse de los aspectos horribles y macabros de los cadáveres para enfocarse en lo artístico de ellos, escribiendo sobre lo imposible.

¹⁶⁸ Según Maier, Bolaño desmitifica a los desaparecidos mediante exponerlos públicamente como cadáveres, cuestionando los discursos ambiguos sobre ellos durante la Transición, subvirtiendo “la estrategia del secreto en que se basa la política de la desaparición” (219), sin dejar que las “desaparecidas” sean las desaparecidas de acuerdo con las estrategias de la Transición.

¹⁶⁹ A pesar de ello, la obra de Wieder no se podría realizar sin el apoyo del estado. Es descrito por Ibacache, un crítico afiliado a la dictadura, como el gran poeta de los nuevos tiempos, y su exposición es subvencionada por su padre, uno de los grandes militares del país.

sociales (su marido, su suegra, su vecindario), que se refugia en un espacio familiar agobiante con un marido ausente, el destinatario de sus cartas; la segunda parte es el monólogo de un niño confinado en el mismo espacio precario. En aquel espacio carcelario lleno de residuos y bajo la mirada de una comunidad hostil, la subjetividad se trastoca y no encuentra forma de ordenarse: “/sueño en pedazos/ me duele duele duele/ aquí/ aquí mismo/ calentito/ un poquito más/ un poquito más/ basura/...Mamá, con su dedo, me mancha de baba la pierna y BAAAM, BAAAM, se ríe. Se ríe y se azota la cabeza PAC PAC PAC PAC contra el suelo” (Eltit, 1994: 127). Sus cuerpos son entumecidos por el frío, enloquecidos por el hambre y las precarias condiciones de vida, y asediados por la mirada avariciosa de los vecinos, los miembros de la comunidad patriarcal que consiguen “convertir la vigilancia en un objeto artístico” y hacen del espacio urbano en sí un claustro panóptico donde se borra la posibilidad de fuga: “me enfrento entonces a sus ojos que me siguen descaradamente desde su ventana, con un matriz de malicia en el que puedo adivinar los peores pensamientos” (30). Como los personajes referidos anteriormente, la narradora busca la seguridad en el espacio cerrado a causa del asedio del Otro: “en nuestra privacidad alcanzamos momentos esplendentes, cuando logramos acordar que habitamos en un mundo mutilado” (55-56). Pese a la vigilancia del vecindario, la casa se convierte luego en el albergue que acoge a los desamparados de la sociedad. Como consecuencia comienza un conjunto de operaciones que difaman a la narradora, que consiste en tacharla de lujuriosa, de ser la organizadora de la insurrección contra el Occidente, y de ser una madre irresponsable, porque se ha descarrilado completamente de la reglamentación fijada por la fuerza coercitiva de la lógica occidental.

A lo largo de toda la novela, la ausencia absoluta de la respuesta del marido, su presencia virtual y abstracta, los discursos grandilocuentes de los vecinos que “abusaron del nombre de Dios para ejecutar acciones que unieran lo sagrado, lo sangriento y lo omnipotente” (108) contrastan con el dolor, el hambre, el deseo y las sensaciones concretas que experimentan los desamparados. La ausencia paterna sirve como una referencia al poder abstracto y omnipresente en la tradición política y filosófica occidental que ejerce una influencia más intensa y duradera en la subjetividad, sometiéndola a la mirada codificadora de los otros. Los ruegos

constantes de la madre que interpelan inútilmente a una autoridad invisible, se vuelven cada vez más humildes y se transforman en un suplicio ante aquella ausencia estructural: “aunque no habitas con nosotros, te encargas de inyectar en mi espíritu la mayor dosis de inseguridad y apareces en mí más implacable que el azote del frío...no sé quién eres pues estás en todas partes, multiplicado tus mandados, en castigos, en amenazas que rinden honores a un mundo inhabitable” (114). La administración biopolítica que ejerce es eficiente:

Supe que entre mis dedos existen definitivas diferencias y que a eso se debe su diversa longitud y cómo cada uno de los dedos adquiere su propia autonomía cuando se deslizan buscando su particular forma de placer. Pero hay más. Supe también que los dedos pueden hacerse uno con el músculo más exigente de la pierna y en esa conjunción conseguir que en los labios se produzca una mueca que obligue a los dientes a establecer un castigo. Comprendo ahora bien que mis dientes tienen el poder absoluto de atraer sobre mí la carga de la bestia que, en vez de defenderse, hace del enemigo su carne más cercana (83).

He aquí la contradicción entre los dos polos del poder: en el centro hegemónico está el Padre Occidente que emite ordenes inquebrantables y las figuras que le rodean, mientras que en su antípoda están la esposa latinoamericana, el niño y los mendigos de la ciudad privados de derechos básicos que emiten susurros inaudibles. Según Sandra Lorenzano, la afinidad del niño con las vasijas parece remitir a la tierra, lo conecta con “lo artesanal, con la tierra, con lo latinoamericano— mestizo, rico, pero también violento y contradictorio” (Lorenzano: 9), ante “un orden de Occidente que puede terminar en un fracaso irremediable” (Eltit, 1994: 40), de modo que la tensión entre lo hegemónico- lo marginal se puede traducir en la tensión Occidente-Latinoamérica.

Para la crítica chilena, la novela puede leerse como una historia de la derrota de los desposeídos: “quebradas las redes de solidaridad, aniquilada cualquier posibilidad de gesta colectiva, se queda el intento individual de sobrevivencia” (Lorenzano: 16). Escribir a partir de los cuerpos ultrajados funciona como la última alternativa que les libera de una codificación completa: “mamá va a buscar un beneficio en sus páginas para olvidar el hambre de las calles. Ella deja ahí el poco ser que le queda” (1994: 22). El tono narrativo pasa de ser suplicante/obediente a imperativo/contundente, hasta que los vigilados se entregan plenamente al estado

febril y psicótico provocado por el hambre excesiva y la inconformidad radical con el Sistema coercitivo: “Te mataré algún día por lo que me obligas a hacer y me pides realizar, tiranizándome en esta ciudad para dotar de sentido a tu vida, a costa de mi desmoronamiento, las miradas que nos vigilan apabullantes y sarcásticas no pueden ya alcanzarnos” (131-132). Al asumir una posición de rechazo ante la ley de padre-occidente o padre-Institución y renunciar a apelar al poder patriarcal para que éste los reconozca como ciudadanos, eligen automáticamente colocarse en el polo opuesto del poder (periferia, suciedad, miseria), trayendo como consecuencia ineludible la psicosis y la no-identidad bajo la mirada taxonómica de la comunidad. Se forma así la estética corporal y espacial de las obras previas a los años 80.

En las otras obras escritas por las mujeres en o sobre la dictadura, por ejemplo, *Nada* de la española Carmen Laforet, *El nada cotidiano* de la cubana Zoe Valdés, *En breve cárcel* de la argentina Sylvia Molloy (una de las primeras novelas hispánicas que abordan el lesbianismo), se reproduce frecuentemente la tensión entre la figura femenina y el espacio en el que habita. Sus identidades se ven inevitablemente condicionadas y fragmentadas por las cuatro paredes simbólicas que les rodean, de modo que siempre estén pendientes de los gestos del otro sin tener su propia autonomía personal salvo en la vida privada e íntima. En la novela *En breve cárcel* de Sylvia Molloy, la relación entre la mujer y el espacio es paradójica, por una parte, el espacio íntimo es una fortaleza en la que la narradora lesbica se refugia para lograr una sensación del control y se libera de la zozobra frente un mundo exterior hostil y homófobo que amenaza su propia integridad: “encerrada en este cuarto todo parece más fácil porque recompone” (1981: 13), por otra parte, atrapada en dicho espacio, sólo puede evocar los recuerdos de sus frustraciones sentimentales con Vera y Renata, mujeres que la han lastimado y dejado huellas, inventando imágenes utópicas de ellas como forma de sanar las heridas y consolarse a sí misma. La narradora está esperando perpetuamente a una mujer que interrumpa en su estado de soledad, y la escritura en el cuarto precisamente sirve para dejar de hacerlo: “mientras espera escribe; acaso fuera más exacto decir que escribe porque espera: lo que anota prepara, apaña más bien el encuentro, una cita que acaso no se dé” (15). En este aspecto, el espacio lúgubre y estrecho con que la narradora mantiene una relación ambivalente delinea una estética

de desencanto en la identidad lésbica de Molloy y la actitud insegura que permea toda su obra: “siente que entrar en este cuarto, o salir de él, implica una verdadera decisión, un riesgo... ¿cómo es posible creer en una voz y luego negarla?” (26). Dice la narradora: “Habría querido contarle a Vera cómo la ha revivido entre esas cuatro paredes en ceremonia solitaria...contarle cómo ha pasado semanas, meses, procurando recomponer un rostro perdido, escribiéndose en Vera, escribiéndose en Renata, escribiéndose en sus sueños y su infancia” (Molloy: 132)¹⁷⁰.

5.2. LA INEXORABLE QUIEBRA DEL CUERPO INSTITUCIONAL Y EL DESPLAZAMIENTO DE LOS CUERPOS SUBALTERNOS

Dentro del panorama de la literatura hispanoamericana, uno de los maestros que aborda frecuentemente el tema mujer-frontera es Carlos Fuentes. *Gringo viejo* narra la experiencia de Harriet, una típica “gringa” con mentalidad puritana que por motivos erróneos está involucrada en la revolución mexicana, mediante la cual conoce a fondo una mexicanidad liberal y revolucionaria eclipsada por el discurso intervencionista y moralista estadounidense. La frontera juega un papel muy importante en la disolución de los saberes epistemológicos y le permite al sujeto revisar su propia condición: “Vinieron a México a encontrar la siguiente frontera de la conciencia norteamericana, la más difícil de todas porque era la más extraña siendo la más próxima y por ello la más olvidada y la más temida cuando resucitaba de sus largos letargos” (Fuentes, 2000: 198). Lo mismo pasa en *Los años con Laura Díaz*: después de separarse de su ex-marido, cínico jefe del movimiento proletario mexicano, Laura Díaz decide atravesar la frontera para trabajar como ayudante de Diego Rivera con el motivo de liberarse de la dolorosa historia contemporánea de México. Para Fuentes, el cruce de frontera siempre significa el cambio de la morfología de vida y la actualización de la convicción personal.

Sostiene Orecchia Havas que los trabajos sobre el cuerpo y sobre las “escrituras del cuerpo” que al principio son progresistas y radicales y son supuestamente identificables en muchas obras de autoras feministas, traen son

¹⁷⁰ En *Nada*, el espacio familiar lleno de tensiones, discusiones y precariedad económica que Andrea finalmente decide abandonar, es un microcosmos que refleja la decadencia social en la dictadura franquista.

embargo “resultados muy paradójicos” (2014: 411) porque pierden su valor reivindicativo y ayudan a forjar una dicotomía existente (hombre/institución-mujer/cuerpo) con una perspectiva muy limitada. El siglo XXI permite a las mujeres latinoamericanas escribir sin seguir atrapadas en su vida privada ni en un “cuarto propio”. Las escritoras o los personajes femeninos en las novelas contemporáneas prefieren traspasar el límite para llevar a cabo esta vez un proyecto político más consistente y durable, cuestionando públicamente los artefactos políticos y culturales mediante la narrativa corporeizada. Despojadas de una mansedumbre disimulada y el escapismo en búsqueda de una continuidad que les proteja, se arriesgan cada vez más a salir de la zona delimitada por la autoridad sin miedo a los peligros que puedan acarrear sus acciones. Ante los nuevos desafíos que surgen en el campo literario durante la Transición y la democracia, las escrituras sobre las mujeres se alejan de las etiquetas como “Intimidad”, “cuerpo sensual”, y de los temas familiares y afectivos, zonas reservadas frecuentemente para las “escritoras femeninas”, incursionando en los espacios públicos y poniendo en evidencia la fisura indeleble del cuerpo estatal.

Esta apertura constituye una nueva experiencia corporal en esta época, “como la ebullición en un líquido, cuando en el espesor de un ser se constituyen unas zonas de vacío que se desplazan hacia el exterior” (Merleau-Ponty, 1985: 211). La apertura del cuerpo pone en evidencia una sensibilidad abierta, fluida, intencional, que se renueva constantemente, negando la imposición de los códigos coercitivos y dominadores: “me remito a un ser exterior, tanto si es para abrirnos como si es para cerrarme a él. Si las cualidades irradian a su alrededor cierto modo de existencia, si tienen cierto poder de hechizo y lo que hace un instante llamábamos un valor sacramental [comunión] es porque el sujeto sensor no las posee como objetos sino que simpatiza con ellas, las hace suyas y encuentra en ellas su ley momentánea” (229). Gayatri Spivak define el desplazamiento como un gesto necesario de la subalternidad: “me vi obligada a desplazarme de lo que ha sido definido como mi desplazamiento originario por ese mismo discurso y entonces (re)-presentar un lugar para mí misma (Spivak: 73).

Ciencias morales, la novela alegórica del argentino Martín Kohan publicada en 2007, sobresale la narrativa argentina del siglo XXI porque tiene por objeto señalar

cómo suceden simultáneamente la quiebra del cuerpo institucional y la fuga perversa de los sometidos. Como *La burla del tiempo*, la novela se fija en una figura llena de contradicciones: una victimaria que asume labores represivas en el aparato educacional de Argentina. Con un cuerpo bien “docilizado” por la autoridad, María Teresa desempeña la función de la preceptora en un Colegio Nacional, toma una actitud reverencial hacia los superiores y acata con precisión y rigor la disciplina, conformando ser la representante del orden falocéntrico. Con un padre prematuramente muerto y un hermano lejos de casa, vive en un ambiente carente de roles masculinos y admira a los que representan autoridades institucionales como el señor Biasutto, la máxima autoridad en el recinto escolar de quién aprende los métodos “masculinos” para vigilar a los estudiantes: “Entonces no hay nada que dirimir, no hay nada que establecer; tan sólo queda intervenir, y hacerlo de la manera más enérgica” (Kohan, 2007:28). Embellece la experiencia con los hombres a causa de una figura paterna siempre ausente¹⁷¹. Su idealización llega a tal punto que empieza a imaginar un futuro romántico con Biasutto. La cita con él en la cafetería y su carácter carismático y comprensivo le convencen de que tanto Biasutto como el sistema del poder es “conocedor, experimentado, valiente, caballeroso, educado” (153). Imitando al sistema, está obsesionada por “enderezar” las conductas de los alumnos, desde los códigos verbales y el vestuario hasta “la buena moral” que tienen que acatar tanto los preceptores como los estudiantes. El Colegio Nacional funciona así como una mimesis de la sociedad argentina gobernada por los militares, donde rige el orden y la sumisión absoluta de los integrantes ante la superioridad:

el colegio ya era lo que estaba destinado a ser: un selecto resumen de la nación entera...la historia de la Patria y la historia del colegio son una y la misma cosa. Desprende de esta comprobación la conclusión incontestable de que cada alumno del colegio, por el solo hecho de serlo, asume un compromiso patriótico sin parangón, superior, incluso, al que puede alcanzar cualquier otro argentino (39).

María Teresa acostumbra a vigilar los pormenores de los alumnos que puedan implicar cualquier acto subversivo, ejerciendo así un control sobre cuerpos de los

¹⁷¹ Desde el principio ha sido la defensora de la uniformidad de la escuela e incluso imagina un recinto escolar formado solamente por varones, porque “las cosas debieron ser, por necesidad, más claras y ordenadas” y “con toda seguridad las actividades transcurrían de manera más sosegada” (9). No se ha dado cuenta de que su incorporación sería suficiente para trastocar la homogeneidad que sueña.

alumnos desobedientes con su mirada panóptica: “la subversión es un cuerpo, pero también es un espíritu. Porque el espíritu sobrevive y alguna vez bien puede reencarnar en un nuevo cuerpo” (49). Sin embargo, siente una atracción inevitable por el cuerpo joven, dotado y varonil de Baragli, uno de los alumnos más vigilados y subversivos del recinto escolar¹⁷². La atracción que siente la victimaria por la víctima coloca a María Teresa “en una encrucijada que se resolverá de la manera menos conveniente para ella misma” (Serrato, 2018: 74). Así el acatamiento incondicional de María Teresa ha dado un giro inesperado cuando decide incursionar en el baño privado de varones para describir a los posibles fumadores y de esta manera congraciarse con Biasutto. Con el transcurso del tiempo, se diluye gradualmente el límite entre un hábito extrañamente pervertido y el cumplimiento excesivo de la regla: con la excusa de castigar a los desobedientes, alimenta una curiosidad morbosa por las áreas privadas de los varones, por los misterios del otro sexo que siempre tiene ganas de conocer. Examina los inodoros y mingitorios, haciendo del baño un sitio heterotópico. Le provoca un placer desconcertante el escuchar lo que hacen los alumnos en los cubículos, mientras que orinar en el mismo espacio que ellos le llena de una felicidad ambigua:

No conocía esta sensación de estar vestida pero sin ropa interior, con pollera pero sin bombacha. La vive como lo que es: una forma diferente de desnudez; más intensa, en cierto modo, que la única desnudez que conoce, que es la de bañarse en su casa...nunca pensó que sería capaz de hacerlo: mirar caer su propia propia orina...Al salir está dichosa. No se explica esa dicha demasiado bien. Después de todo, no ha conseguido atrapar a ninguno de los fumadores clandestinos del colegio, que es su único cometido en toda esta iniciativa (Kohan, 2007: 110-111).

se hace mucha ilusión con la llegada de esas horas. Y cuando llegan por fin las disfruta y no le importa que, en definitiva, ninguno de los alumnos que han pasado por el baño se haya puesto a fumar y ha dado un final feliz a su tan paciente seguimiento (116).

Inconsciente de que está transgrediendo el límite, la identidad de María Teresa experimenta el cambio desde la victimaria hasta la víctima, desde la educadora de las ciencias morales hasta la mujer amoral, desde la opresora hasta la oprimida. Se genera

¹⁷² “Los alumnos, miren hacia el frente; pero los ojos que miran ejercen una atracción irresistible, como lo saben bien los estudiosos de historia del arte, y ella tarde o temprano retorna con su mirada a Baragli, y encuentra que Baragli la está mirando todavía” (44).

automáticamente una fisura irremediable del poder: el cumplimiento excesivo de las normas coercitivas viene paralelo con el inevitable desplazamiento de la subjetividad y el colapso gradual del cuerpo institucional. Poco a poco empieza a traicionar sus propios principios morales y se acostumbra a orinar en el baño de varones solamente para escapar de la realidad agobiante del Instituto. La perversión llega a otra dimensión cuando realiza su pequeño juego con los alumnos: intenta empezar y terminar de orinar a la vez con ellos. El voyeurismo y la identificación de la preceptora con las actividades que tiene que reprimir ha pervertido el cuerpo institucional, que intenta ser limpio, homogéneo e incuestionable, dando lugar a su colapso automático. Está gozando tanto de las ventajas de ser la supervisora, al vigilar las conductas de los alumnos que puedan resultar perturbadores para el poder, como de las de una vigilada, al cometer ella misma obscenidades que contradicen los principios éticos o morales, en un lugar donde aún no alcanza la sombra del poder. La ambigüedad constituye la ironía del relato. Žižek afirma que el goce en el capitalismo se produce precisamente en el lugar donde fracasan inexorablemente las interpelaciones del poder autoritario. De acuerdo con el filósofo esloveno:

cuando la Ley- La Ley pública, la Ley articulada en el discurso público — fracasa; en este punto de fracaso, la Ley pública está obligada a buscar apoyo en un goce *ilegal*. El superyó es la obscena ley “nocturna” que necesariamente duplica y acompaña, como una sombra, la Ley “pública”... Lo que “mantiene unida” una comunidad profundamente no es tanto la identificación con la Ley que regula el circuito cotidiano “normal” de esa comunidad, *sino la identificación con una forma específica de transgresión de la Ley, de suspensión de la Ley* (2001: 87-89).

Mientras los críticos como Francisco Serratos sostienen que María Teresa constituye una “excepción” del sistema porque es una perversa y la “víctima de su propia disciplina” (2018: 76), consideramos aquí que el fenómeno refleja la propia *obscenidad* del autoritarismo. Al colocarse en una zona intermedia, María Teresa ha tocado el fondo obsceno de su propia política. Poder conseguir el goce significa la imposibilidad del totalitarismo político, presuponiendo la existencia de una fisura a

través de la cual el sujeto se deslizará del control ideológico sin darse cuenta¹⁷³. En un momento incluso se asoma por la puerta del cubículo para averiguar si el alumno en cuestión es Baragli, su alumno preferido: “no repara en el peligro que corre, o no le importa. Lo que quiere en este instante es una sola cosa: asomarse y ver...Es una grieta donde cabe apenas un borde apretado de su cara interrogante” (Kohan, 2007:162), poniendo de manifiesto la existencia paradójica de aquella “grieta” en cualquier sistema autoritario, que conecta el espacio de los reprimidos con el de los represores y se transforma en la zona intermedia donde la inversión de roles es imposible. No obstante, la operación clandestina de María Teresa es descubierta por Biasutto, que luego la viola en el cubículo del baño, simbolizando la imposición y la expansión de la ley del Padre en los espacios obscenos. A modo de puro castigo, Biasutto ejerce propiamente su poder en el cuerpo de la preceptora sin ofrecerle placer ninguno, comportándose esta vez como un militar tiránico, frío y violento:

[En la cita romántica] Por fin se inclina hacia María Teresa, en una especie de reverencia. Toma su mano en la suya, suspendiéndole los dedos con sus dedos. La besa justamente allí, y ella siente el pinchazo múltiple del bigote casi sobre los nudillos. (153).

[En el baño] “El dedo del señor Biasutto ya está afuera, afuera de ella...un perro soltado para el ataque que, al cabo de un rato, retorna fatigado al conjunto de la jauría...cuando ella cree que el dolor y el oprobio por esta vez se han terminado, el señor Biasutto prosiga y lo haga nada menos que con su tremenda cosa. Y entonces todo esto no solamente no será el final, sino que será un comienzo. Pero la cosa del señor Biasutto sigue tan ajena a todo como ha estado desde el principio. Nada de lo que ha pasado aquí la convoca, o si la convoca no ha obtenido respuesta alguna. Esa cosa, que ella teme, no crece, no ha crecido (199-200).

Después de la violación, María Teresa se da cuenta de la esencia cruel y obscena del poder y termina convirtiéndose definitivamente en la víctima. En la

¹⁷³ En la novela, hay espacios en los que pervive aquello punto contradictorio que duda de la legitimidad de la autoridad. Cuando María Teresa pasa por la calle donde la policía acaba de reprimir un grupo de “terroristas”: “La calle luce tranquila. Demasiado tranquila, a decir verdad: es eso lo que tiene de extraña. Es la hora que corresponde al más intenso movimiento urbano y sin embargo aquí, en pleno centro, los autos escasean...No es posible indicar con nitidez de dónde surge esa especie de congoja, pero se la puede tocar lo mismo que el aire” (35-36). En el cubículo del baño, María Teresa puede reconocer algunas frases revolucionarias (Patria o Muerte) escritas en la puerta de madera, a pesar de que la autoridad escolar intenta borrarlas añadiendo nuevas pinturas: “no lo hizo con tinta o con grafito, no lo hizo con algún medio que después tolerara el borrado, sino con un método más drástico, con la ambición de lo indeleble, algo cercano al grabado o a la talladura: sacarle tiras de madera a la puerta, arrancárselas, extirparlas, para crear así palabras ...abajo, seis letras que va desgranando, una por una, hasta determinar que, en su combinación, conforman la palabra «muerte»” (86).

medida en que el baño ha sido “imbuncheado” de nuevo simbólicamente y deja de producir los deseos, María Teresa se separa definitivamente de la esfera del poder y cobra consciencia del régimen para el que trabaja. Se genera el desmoronamiento del discurso institucional, hecho que también se manifiesta en la transformación de la personalidad de Francisco, su hermano militante en Comodoro Rivadavia y veterano de la Guerra de las Malvinas¹⁷⁴. No logra compenetrarse en el ejército le manda cartas cada vez más escuetas hasta que deja de escribir nada en ellas: el silencio de su hermano refleja el ambiente opresivo y tedioso en los campamentos militares argentinos, marcando un contraste con el discurso triunfal que propaga la dictadura argentina. El desmoronamiento de María Teresa y Francisco predice el fracaso de la Guerra de Malvinas, acontecimiento que se menciona tangencialmente y que acelera el hundimiento de la dictadura argentina, el verdadero cuerpo estatal¹⁷⁵. Antes de la derrota, María Teresa sueña con un océano donde flotan cadáveres de los soldados argentinos, entre los cuales está su hermano: “una magia no muy transparente suscita una relación entre un nombre y un destino: hay quien se hunde y hay quien se salva” (214). Confluyen así la figura de los dos hermanos porque ambos no logran integrarse en la estructura del poder y se vuelven los frustrados ante una doctrina nacionalista que han adorado fervorosamente desde siempre. De este modo María Teresa dibuja una línea “molecular” en términos deleuzianos, una línea bien maleable y flexible que se produce en forma de microfisuras sutiles que se van expandiendo para trazar una línea de fuga posterior¹⁷⁶:

en lugar de los grandes movimientos y de los grandes cortes determinados por la transcendencia de un árbol. La fisura se produce casi sin que uno se dé cuenta, pero se toma verdaderamente conciencia de ella de repente...Colaboran en la más dura empresa de control, la mas cruel, ¿cómo no iban a sentir una oscura simpatía por la actividad subterránea que les es

¹⁷⁴ Es una de las bases más importantes de la Fuerza Área durante la Guerra de las Malvinas.

¹⁷⁵ Mediante muchos detalla, se comprueba que Francisco forma parte de los veteranos de la Guerra de las Malvinas. Francisco se acerca cada vez “Al sur, bien al sur” (155) hasta Comodoro Rivadavia. Al final de la novela se menciona explícitamente un acuerdo firmado entre Mario Benjamín Menéndez y Jeremy Moore. Junto con Francisco, que regresa de la base militar, María Teresa se instala en un barrio periférico de Córdoba que se llama “Malvinas Argentinas”. Así la novela se incorpora al corpus de “las novelas de las Malvinas”.

¹⁷⁶ La línea molecular es distinta tanto a la línea de segmentación “molar”, que determina los segmentos bien desmarcados, y como a la línea de fuga, que simboliza la potencia constructiva de sujeto de crear nuevos nexos establecidos con una fuerza inmanente que provoca el desmoronamiento del sistema.

revelada. Ambigüedad de esta línea molecular, como si dudase entre dos direcciones (Deleuze y Guatarri, 1997: 203-206).

Así se preludian las rebeliones de las “María Teresas”. A medida que avanza el siglo XXI, el desplazamiento del cuerpo se desliza por aquellas microfisuras del poder y se libera cada vez más de una versión libidinosa y victimizada, marchando hacia un rumbo radical. Según Nelly Richard:

Ese estrato corporal debe ser liberado y potenciado como fuera subversivamente contraria a la hegemonía totalizante del logos masculino que opone la razón al deseo, el concepto a la materia. Pero habría que desbloquear ese estrato pulsional sin recaer en la fantasía primigenia de un cuerpo pre-cultural corta el sujeto de toda posibilidad de rearticular discursivamente y de transformar críticamente los signos hablados por las instituciones de la cultura... La escritura surgirá precisamente de esa conciliación móvil entre pulsión y concepto (1996: 740-741).

5.3 LA MONSTRUOSIDAD CONQUISTADORA

Si lo que ha hecho María Teresa es el tanteo preliminar del terreno ajeno, la narradora de *Sangre en el ojo*, de la escritora chilena Lina Meruane, ha sido una manifestación simbólica de la rebeldía corporal en pleno siglo XXI. La novela gravita sobre el derrame de sangre en los ojos que sufre Lucina, cuyo nombre oficial es Lina Meruane, la misma que la autora. Se encuentra en una encrucijada vital: adolece de una enfermedad óptica y en la medida en que empeora su visión, se tensiona la relación conflictiva que mantiene con su entorno (la institución sanitaria, la autoridad de la familia, su carrera de escritura estancada), lo que le conduce a una explosión psicótica. Merece la pena mencionar que desde las banderas socialistas hasta las sangres derramadas por las mujeres furiosas de Enríquez, la sangre, las venas y el color rojo simbolizan la furia, la rebeldía y la transgresión de los reprimidos, de modo que el título de la novela (*Sangre en el ojo*) y la mención repetitiva de la sangre reflejan la furia de los cuerpos sometidos a las regulaciones biopolíticas y sanitarias, marcando el límite entre los normales (videntes) y los discapacitados (ciegos)¹⁷⁷. Apenas arranca la novela, el estado colérico de Lucina estalla al darse cuenta de la

¹⁷⁷ “eso era lo último que vería, esa noche, a través de ese ojo: una sangre intensamente negra” (11); “Ignacio, triné, Ignacio, estoy sangrando, ésta es la sangre y es tan oscura, tan condenadamente espesa” (14)

pérdida de su visión: “Tragando aire, tragándome a mí misma con toda mi frustración, mi rencor, mi odio ciego a esa vida de la que quería divorciarme, aguantándome para no intoxicarlo con mi ira” (Meruane, 2012: 42); “atravesaría los carteles que prohíben el paso, rompería los cristales del quirófano, saltaría sobre la camilla, separaría mis párpados con mis propias uñas para que me metiera las tijeras” (119). La novela tiende a fragmentarse y a destruir la estructura sintáctica para volver a recomponerla, adoptando una forma entrecortada de ver el mundo que pertenece a un personaje a punto de perder la visión,.

Sin duda la primera autoridad a la que tiene que enfrentarse es las instituciones sanitarias y los médicos que regulan y califican el cuerpo de los enfermos. Frente al médico, Lina se reduce solamente a una mera masa biológica calculable, privada de sensibilidad, cuyo dolor concreto se traduce en los discursos concretos las recetas de médicos. Para el doctor Lekz, las retinas operadas son sus “obras de arte” (178) en vez de ser órganos vivos de individuos con nombres:

La enfermera y todos los niños de esa sala estaban hechos de cera, todos tenían cara definida pero ninguno identidad. Yo misma había perdido la mía ahí” (35)

No me dicen absolutamente nada sus voces, nada sus rostros. Él los miraba sin reconocerlos. Todos le resultan discretamente familiares, cada uno de sus gestos, de sus inflexiones generaba una pulsación, un latido en la corteza cerebral que no llegaba a constituir una memoria...no es exactamente hacer memoria o recordar. No es recuerdo sino reconocimiento (176-177).

Sin intentar hacer una crítica de los saberes médicos, Foucault pone en tela de juicio la legitimidad innata de la medicina clínica como una disciplina incuestionable en la mentalidad moderna en *El nacimiento de la clínica*. Revela la subordinación de “lo fundamentalmente invisible” (la dolencia física) ante “la claridad de la mirada, en apariencias tan simple, tan inmediato” (Foucault, 2001: 274) mediante las palabras científicas y descriptivas:

no es otra cosa que una reorganización sintáctica de la enfermedad en la cual los límites de lo visible y de lo invisible siguen un nuevo trazo...La salud sustituye a la salvación, decía Guardia. La medicina ofrece al hombre moderno el rostro obstinado y tranquilizado de su fin; en ella la muerte es reafirmada, pero al mismo tiempo conjurada; y si ella anuncia, sin tregua, al hombre el límite que lleva en sí mismo, le habla también de ese mundo técnico que es la forma armada, positiva y plena de su fin. Los gestos, las palabras, las

miradas médicas tomaron, desde ese momento, una densidad filosófica que antes había tenido el pensador matemático (274-278).

El discurso frío, inmutable y experto del médico la codifica y la transforma desde un sujeto con sensibilidades infinitas en un objeto inmutable con cualidades observables y cuantificadas. Lo que le preocupan al médico son las patologías categóricas en vez de la enferma misma. Mediante una mirada técnica y deshumanizada, los médicos intentan indagar en los diversos síntomas que presenta el paciente y buscar un denominador único para definir y describir la enfermedad, hiriendo la sensibilidad de la paciente: “entonces me quedé sola con ellos, a merced de ellos, aterrada de la vigilancia que ellos llamarían cuidado” (2012:75). Además de sufrir dolencias físicas, la estigmatización social y la sensación de ser una inútil le han impedido expresar su miedo más profundo: “supe que me había adosado a Ignacio como una piedra...succionando de él como una venenosa empecinada en su víctima” (24); “este estigma me había rozado, me había dejado una esquirla” (33). Diferente a las novelas en que la figura del médico constituye un referente de la autoridad estatal, en *Sangre en el ojo* se retrata, de forma más realista, la relación paradójica entre la paciente y la institución médica¹⁷⁸. Por una parte, repudia la complicidad que se mantiene entre los institutos médicos y el discurso paternalista, reflejada en la figura del doctor y sus padres en Chile, que también son médicos renombrados, cuando se siente objetivada y desempoderada ante una serie de preguntas que le dirigen con el motivo de hacer una precisión exhaustiva sobre su estado de salud:

¿alguna enfermedad congénita?, ¿qué medicinas está tomando?, ¿hace cuántas horas que no comes?, no lo sé ni quiero saberlo, ¿fuiste al baño esta mañana?, eso espero, ¿de qué te van a operar? ¿Qué ojo primero? Las voces van cambiando pero son siempre las mismas preguntas: ¿con qué ojo va a empezar el médico?

¿Eres diestra o eres zurda? ¿Con qué mano firmas tu nombre?... “¿qué ojo?, ¿cuál?, ¿estás segura?, ¿y qué seguro médico, qué plan?, ¿cuántos hijos tienes?, ¿algún aborto inducido o ilegal?, ¿cuántos?, ¿qué ojo?, ¿y el segundo?, ¿firmaste los papeles?, ¿el derecho o el izquierdo?, ¿el permiso para filmar la operación?, ¿cómo te llamas? (140).

¹⁷⁸ En las novelas mencionadas como *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso, *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit, y *Salón de belleza* en Mario Bellatín, el espacio médico es donde se llevan a cabo las prácticas de intimidación del poder estatal y patriarcal que operan siempre sobre los cuerpos.

Las decisiones imparciales, científicas y contundentes que toma el médico para examinar la historia clínica de Lucina sin ninguna compasión y para convertirla en "un manuscrito de mil páginas embutidas en una gruesa carpeta" (13), forman un contraste con la incertidumbre, la rabia, la frustración y el desamparo que siente constantemente la paciente. Tiene que mantenerse con la cabeza agachada para que la retina cicatrice, sentarse en la silla de ruedas, evitar el sexo y cualquier actividad excitante para no provocarse una hemorragia. El control riguroso sobre su estado físico, y el rechazo de la compañía de seguro médico a pagar la operación por no encontrar anomalías a pesar de su dolor físico, conducen la psicosis de Lina a una dimensión más inestable y destructiva que es incapaz de ser dominada: "quiero arrancarme los tuyos, meterlos dentro de los míos para que puedas ver la sangre" (161). Su identidad se quiebra en dos partes: Lucina, la identidad biológica y "social" asignada por sus padres y sujeta a los controles biopolíticos, y Lina, la identidad literaria y la afectiva que está desapareciendo por culpa de la enfermedad.

Por otra parte, ella se ve obligada a recurrir a los saberes epistemológicos de medicina, sometiéndose una y otra vez a pruebas y operaciones, a aquella "violación colectiva" (167) solamente para recuperar la vista: hace todo lo que pueda para ser operada e integrarse en "los normales": "me vas a operar aunque me esté muriendo" (126); "por más que odio ser manipulada decido entregarme" (169). Para Adrada de la Torre, Meruane ha "dejado de entender la biopolítica como una fuerza ajena y voraz, para concebirla como un conjunto de prácticas y conductas connaturales a cualquier miembro de una comunidad" (Adrara de la Torre, 2020: 186). La enfermedad también ha dinamitado su vínculo con sus padres y con su novio, quienes siguen a pie de la letra lo que dicta la autoridad médica como "las extensiones del biopoder" (189) y no son capaces de mostrar suficiente apoyo y empatía hacia Lina, poniendo de manifiesto la frágil relación interpersonal en la modernidad líquida: "Pero Ignacio no afloja y yo repito, quítame esa máscara o deja que yo misma me la quite...me quieres todavía, ahora que soy tu momia" (2012: 150). Guarda también una relación compleja con la

autoridad familiar: la profesión médica de sus padres ha marcado la infancia de Lina, ocultando un afecto filial que ni ellos saben cómo expresar ni ella sabe cómo sentir¹⁷⁹:

Agachada en el suelo, inclinada sobre mí misma, agitada, colérica, enseñándome con mi madre que acaba de transformarse en una niña temblorosa, mirándola de vez en cuando con los ojos muy ciegos y muy abiertos...pero nunca ha sido tan pobre, ella, como para perder el habla, y dice hija, yo solo quería. Ayudarme...Tu ayuda me invalida, repito, sin darle tregua a mi madre que es inocente pero también, en alguna medida, culpable... Yo la oigo llorar mientras cierro la maleta con toda la ropa, las cintas, la honda. Me levanto del suelo y me acerco. No siento nada y es mejor no sentir, mejor simplemente dejar que mis dedos le acaricien suavemente la cara, el pelo revuelto” (113).

Necesita urgentemente el apoyo sentimental de los familiares, quienes sólo son capaces de ofrecerle consejos médicos desde el punto de vista racional: “¿No sería mejor que te operaras en Chile? Me mordí los labios, Ignacio, me los mordí para no decirle que no había venido a pedir más opiniones médicas...venía a decirles que los necesita y que nunca más quería necesitarlos” (63). Confía y desconfía al mismo tiempo del entorno social: “esos ojos negros de Ignacio donde yo había visto derramarse un amor a veces desconfiado, hosco, cortante, pero sobre todo un amor abierto, expectante” (67). Para Lina, el apoyo de su novio/familia ha sido el único recurso para volver a tener visión y a engendrar discursos afectivos o monstruosos en contra de la realidad deshumanizada. Se trata de una reacción escéptica del ser en una sociedad atomizada, caracterizada por la inseguridad, incertidumbre y desprotección. En palabras de la propia autora, son “extraños reunidos por accidente en el acertijo imposible de la enfermedad” (69).

Aparte de la relación conflictiva con su entorno social, se aborda también con sutileza el tema de la memoria histórica. En búsqueda de una cura para su enfermedad, Lina llega a un Chile postdictatorial caracterizado por las sombras del pasado y un presente enfermo. A la vuelta de su pueblo natal y el lugar donde transcurre su infancia, que constituye “un tiempo pretérito al que yo quería volver”

¹⁷⁹En el capítulo “La otra de mi madre”, Lucina narra que hay una parte de su madre que tiene el instinto materno, y está allí la “otra parte”, la parte racional de su madre médica, que quiere desprenderse de su hija para cuidar a sus pacientes:” a mí no me importaba oírlas discutir o criticarse la una a la otra como lo habían hecho siempre” (77).

(126) y “heridas que ya no cicatrizan” (128), en ella se generan malestares y recuerdos contradictorios con el presente:

En medio de la imaginada ofensiva con la banda sonora del dictador anunciando su nefasta victoria se coló la voz viva, gutural y articulada de mi hermano Felix...Félix, dije yo, interrumpiéndolo, ¿y los hoyos? ¿En La Moneda?, cómo se te ocurre, contestó con impaciencia, ¡si la reconstruyeron hace siglos! Pero yo me refería a los edictos del frente... los viejos edificios con muros teñidos de tiempo y de pólvora, perforados particularmente en los pisos más altos, por unos funestos bucazos... pensé también, pero eso ya no se lo dije, que esos muros lo habían presenciado todo pero estaban ahora vendados por una gruesa capa de hollín que se desprendía, apenas, cada muchos años. Durante los terremotos (72-73).

¿Lo ves? (Abre bien los ojos, Ignacio, lo estás viendo sin verlo) Nada, suspiró Ignacio agotado como un ciego nuevo. No veo nada más que un local cerrado con la vidriera tapada de diarios... ese era el lugar donde yo solía comprar libros, le dije, en un tono inútilmente trágico (90).

A pesar de su ceguera, el pasado “amontonado en los ojos” (72) está dispuesto a saturar la retina como la sangre a punto de romper las venas. Integrada en una generación de autores postdictatoriales, Lina Meruane produce un discurso alternativo que implica la visión de los hijos sobre la historia: “las leyes visuales de mi memoria me dictaban el paisaje” (106). El cuerpo de Lina presionado y rabioso adquiere entonces una profundidad histórica y entra en contraste con el cuerpo estatal y el discurso de reconciliación oficial durante la postdictadura. Los recuerdos reprimidos que surgen de los hoyos irremediables de la cartografía mental de Lina contrastan así con La Moneda remodelada y renovada oficialmente para acelerar el olvido y enmascarar los hechos pasados. Así confluyen el cuerpo ciego, fragmentado y defectuoso de Lina con los cuerpos de los chilenos torturados por el régimen dictatorial y borrados de la memoria oficial postdictatorial, porque ambos son largamente ninguneados y abandonados en los rincones de la historia: “el Chile que era yo” (108).

Aquella relación de dependencia-antagonismo entre la paciente y el Otro es una metonimia de la relación entre las mujeres y la Historia, la Familia y la Sociedad que les dejan marcas a fuego. La historia termina de manera extraña y siniestra: incitada por su furia y rencor ante el control biopolítico, Lina se obsesiona por la idea

de pedirle a su novio sus ojos para poder volver a escribir, lo que constituye un acto de empoderamiento femenino y sensibilidad pura en contra de la cosificación humana: “yo, sin titubear, le dije que Lina Meruane resucitaría en cuanto la sangre quedara en el pasado y yo recuperara la vista” (154). El trasplante de los ojos masculinos significa la conquista y el desplazamiento al territorio ajeno, convirtiendo a una Lucina enferma en una Lina Meruane pervertida y monstruosa, con ojos llenos de sangre que desafían los límites reguladores: “a medida que mi boca se apropiaba de sus ojos experimenté un deseo despiadado de chuparlos enteros, intensamente, de hacerlos míos en el paladar” (89); “pronto lo estaba lamiendo entero, te estaba chupando entero el ojo con suavidad, con los labios, con los dientes, haciéndolo mío de un modo delicado, íntimo y secreto pero también apasionado, tu ojo Ignacio” (115). Se puede comparar aquí el ojo con el falo en el sistema masculino. Sin embargo, en vez de adoptar una postura sumisa ante el ojo-falo, Lina se lanza a los ojos de Ignacio con la intención de tener una posición igualitaria y que Ignacio pueda ser consciente de lo que le pasa y empatizar con ella: “Quiero arrancarte los tuyos, meterlos dentro de los míos para que puedas ver la sangre...eso que tú me entregarás nos uniría para siempre, nos iba a hacer iguales, nos volvería espejos el uno del otro, para el resto de la vida y hasta de la muerte” (173).

Algunos han opinado que el trasplante significa la incorporación de los códigos masculinos al lenguaje femenino. Sin embargo, la posesión violenta de los ojos masculinos significa la inversión del rol víctima-victimaria, permitiendo a las excluidas, esta vez empoderadas, invadir el territorio ajeno con dignidad. Nos extraña el desenlace siniestro de la novela porque la acción de Lina “tensa la red de relaciones arquetípicas prefiguradas e institucionalizadas en la sociedad” (Mancilla Troncoso, 2017: 204). La enfermedad logra su resignificación en la época contemporánea: en vez de ser una marca estigmatizada al servicio del discurso institucional como reclama Susan Sontag, *Sangre en el ojo* ha mostrado la potencia de las enfermas en

acometer simbólicamente contra el discurso patriarcal¹⁸⁰. La nueva identidad de Meruane mezcla lo masculino y lo femenino, lo racional y lo psíquico, lo humano y lo animal, elementos que resultan difícilmente identificables para lo simbólico y una amenaza más grande al sistema por su identidad heterogénea, haciendo de su cuerpo enfermo un lugar de resistencia social y reapropiándose de los espacios codificados para volverlos propios. Sin dirigirse hacia saberes médicos específicos, Meruane dramatiza así la rebelión desesperada y alucinada de una enferma, mediante la conquista del cuerpo biológico del otro. Por lo tanto, es necesario leer en clave alegórica la novela de Meruane.

Así pues, el panorama de la literatura hispanoamericana de hoy está caracterizado por la desterritorialización de los cuerpos subalternos y mutantes como gestos que superan la normatividad vigente. Convergen obras como *Salón de belleza y Flores* de Mario Bellatin, *Mátate amor* de Ariana Harwicz, *Sumar* de Diamela Eltit, *Yo era niña de siete años* de César Aira y *Las malas* de Camila Sosa Villada. *Salón de belleza* de Bellatin es una novela que indica la solubilidad de la frontera entre la excentricidad y la normalidad mediante la transformación de un salón de belleza situado en la periferia de la ciudad y regentado por un travesti en un moridero donde se refugian los enfermos masculinos. El travesti, perseguido antes por una banda de “matacabros” y que encuentra cobijo bajo las estatuas de los héroes nacionales, pasa a ser el dueño absoluto de un moridero simbólico que atiende solamente a los enfermos masculinos rechazados por el hospital público a causa de una pandemia repentina. El Moridero adquiere su propia legitimidad y predominan a los hombres enfermos, despojados de su identidad social con el motivo de tener una única condición: un moribundo desvalido y sin nombre propio, bajo el mando de un travestido mesiánico. Según la filóloga Mary Louise Pratt, la epidemia representa la decadencia de “una mentalidad racionalista, indiferente, antilúdica, fascista” o como “un virus capaz de activarse en cualquier momento convirtiendo el deseo de represión, libertinaje,

¹⁸⁰ Según la filósofa en *La enfermedad y sus metáforas*, la estigmatización de la enfermedad es metafórica, que revela la operación discursiva de higienizar los cuerpos biopolíticos, reflejando la ansiedad profunda de la sociedad ante el otro y el futuro: “Da la impresión de que las sociedades tuvieran necesidad de alguna enfermedad para identificar con el mal, que culpe a sus «víctimas»...el modo con que la enfermedad se presenta como perfecto depositario de los miedos al futuro más generalizados, hace que hasta cierto punto sean irrelevantes los predecibles esfuerzos por colgar la enfermedad como una etiqueta a determinados grupos o al continente negro” (Sontag, 2011: 8).

castidad, libertad en egocentrismo, igualitarismo en fascismo, ludismo en sadomasoquismo, movilidad en autoencarcelamiento” (2002: 100).

El tono frío e indiferente y la falta del sentimiento personal que caracterizan al narrador de Bellatin incluso en el momento de su propia muerte constituyen un intento de quitar las significaciones sociales impuestas sobre la identidad enferma, naturalizarla y volverla cotidiana:

“lo mejor era una muerte rápida dentro de las condiciones más adecuadas que fuera posible brindársele al enfermo. No me conmovía la muerte como muerte”; “el enfermo cada día está más decaído. Sigue su ritmo, sin subidas ni bajadas. Sin grandes sufrimientos súbitos. Sencillamente, continúan los cólicos y los calambres constantes. Largos y sostenidos...el cuerpo cae en un extraño letargo donde no pide ni da nada de sí” (Bellatin, 1996: 44)¹⁸¹.

La apertura del cuerpo impulsa hacia también identidades no humanas. En *Mátate amor* se genera una fusión mujer-animal que excede el territorio doméstico: “No sé qué pensarán las bestias que ahora forman un círculo y me miran atónitas, las mandíbulas desprendidas de sus cuerpos...no sé por qué fijé la mirada en un montículo de tierra como uno podría mirar las estrellas, las galaxias, los satélites, imágenes de lo que pasó hace millones de años, el pasado mirando desde el presente” (2012: 145-146), atacando de esta forma las huellas antropocéntricas que existen en el ámbito de la literatura. La disociación de la identidad humana es fundamental para entender la narrativa contemporánea, caracterizada por el gesto de desplazamiento y una vocación universal en perpetuo contacto con una alteridad que la interpela y cuestiona.

En *Sumar* de Diamela Eltit, el desplazamiento se manifiesta en un conjunto de vendedores ambulantes nómadas que se van sumando a la marcha perpetua hacia la “moneda”, alusión que tanto se puede interpretar como el centro del poder (Palacio de La Moneda) o el recurso imprescindible en el intercambio comercial del capitalismo

¹⁸¹ Flores afirma de nuevo la estética discrepante de Bellatin. En la novela protagonizan los cuerpos abyectos: un escritor con una pierna ortopédica, cientos de niños malformados por un fármaco comercial, las orgías sexuales, un amante otoñal travestido de anciana para ser maltratada en los ritos nocturnos, mujeres a las que les atraen los hombres homosexuales, un hombre que decide mantener una relación heterosexual al cambiar de sexo, etc.

actual, distribuido inequitativamente entre la población¹⁸². La invasión de los vendedores desarraigados, organizada a la intemperie, “en contra de la predestinación social que se dictaminó desde el centro mismo de la moneda” (Eltit, 2019: 16) ha mostrado una vez más la tendencia imparable del desplazamiento en la literatura subversiva. Privada del derecho a “las monedas” por el bloqueo de las empresas multinacionales y la limpieza de las ventas ambulantes, subordinada siempre al liderazgo del partido, reservado sólo para el líder masculino, y vigilada por los drones con vistas panópticas, el cuerpo de la narradora, Aurora Rojas, está a punto de desbordarse en un estado de desposesión absoluta: como la narradora de Meruane, Aurora estallará hacia el exterior : “un nerviosismo de tal magnitud que me ocasionaba una serie inacabable de palpitaciones en las mejillas...Se precipita entonces una hemorragia roja, roja, roja” (17,51). Conscientes del hecho fatalista de que nunca llegan a la moneda como esperan, la determinación de continuar marchando para “entender las nuevas monedas que se avecinan y así definir su extensión y el poder que podrían alcanzar” (180) ha sido un gesto que caracteriza la neovanguardia narrativa.

5.4. NI MONSTRUOSAS NI TRANSFIGURADAS: *LAS TEORÍAS SALVAJES* Y LOS CUERPOS VIOLENTOS EN LA ÉPOCA *CYBORG*

José Donoso ha hecho una interesante observación sobre lo monstruoso: “pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares que excluyen los conceptos de belleza y fealdad como categorías tenues, ya que, en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime” (Donoso, 1970: 234). Para el escritor chileno, la cualidad heterogénea que conjugan lo bello con lo feo ha dotado lo monstruoso de cualidades sublimes. En la tradición literaria, lo monstruoso se vuelve atractivo por los elementos enigmáticos, peligrosos y desconocidos en él. Para Diamela Eltit, el signo monstruoso en la obra de Donoso “va a ser adjudicado a la madre, asociada también de manera diversa al remanente popular o directamente a lo

¹⁸² Además de ser una alusión al golpe de estado de 1973, la escena de la Moneda en Illamas, que se repite con mucha frecuencia en la novela, también puede significar la descomposición del capitalismo desde dentro.

indígena y su carga mítica que, a su vez, lo relaciona con la brujería y al mal proveniente de un estadio cultural irracionalista, acientífico, responsable de la condición tercermundista” (Eltit, 2005: 10). Mientras que la estética de lo heterogéneo sigue siendo vigente en el Siglo XXI, en obras como *Las teorías salvajes* proliferan los cuerpos estigmatizados pero incorporados al sistema, que son los discapacitados (Miguel) y los cuerpos feos (Kamtchowsky, Rosa), figuras poco abordadas en la literatura anterior que no tienen nada que ver con lo monstruoso, modificando la percepción estructural en el espacio urbano.

Para apuntar los errores de la teoría salvaje de Van Vliet, formulada por Augustus García Roxler, y renovarla a través de su propia participación, Rosa lo persigue insistentemente en los sitios públicos: las aulas, los pasillos de la facultad, las reuniones de los intelectuales locales. Con un tono Kitsch, se describe cómo Rosa Ostreech se percibe a sí misma como una mujer hermosa, heroica de miradas fugitivas y labios trémulos, una “*débutante* de la Rusia imperial”, una “Atenea jovencísima” que “parpadea delicadamente ante la turba que compone el mundo” (2010:63), convertida en el centro de las atenciones:

debo hablar ahora -por razones de fuerza- de mi hermosura...El resto de mis partes son comentarios de vario tenor y cantidad de saliva sobre cuestiones de distinción innata y belleza rioplatense. De frente, las torres gemelas saludan egregias, elevadas con ímpetu hasta un fino cuello dórico, y la quijada de una dama carnívora. Detrás, pues par y anatómica gloria. Estos cruces de estética femenina y despliegue militar han conocido, *per secula seculorum*, un sentido bíblico...la ceja altiva brillando de determinación, y más abajo, fuera de campo, el órgano laberíntico por el que se perdería irremediabilmente (57).

La excesiva confianza en su cuerpo, que llega al nivel narcisista, forma un contraste con la realidad (su cuerpo gordo y feo), poniendo en evidencia lo exitoso del proyecto de disociación que realizan los sujetos estigmatizados por la estética actual. En la imaginación de Rosa ella se ha convertido en una *James Bond Girl* o una mujer lujuriosa protagonista de una película porno que seduce y se lanza contra sus enemigos, aunque en la vida real tiene muchos defectos físicos, dado que el sujeto femenino neurótico no está sujeto al sistema de estigmatizaciones. El cuerpo monstruoso ya no es el objeto de vejación y maltrato, sino un arma de empoderamiento que coloca a los antiguos victimarios en lugar de las víctimas. El

antiguo profesor e intelectual psicoanalítico se transforma en una presa domable bajo la mirada panóptica y agresiva de Rosa, invirtiendo así la dicotomía hombre-mujer o presa-predador: “Augustus tolerando interrupciones...Parado en medio del aula, dedicándome endecasílabos sombríos —mensajes sublimes que sólo yo podía descifrar” (62). Como Lucina de *Sangre en el ojo*, el cuerpo femenino se vuelve cada vez más combativo e intenta sobreponerse al cuerpo masculino para despatriarcar y radicalizar “las teorías salvajes”. Se exterioriza la lucha de las disconformes con el motivo de “hacer un laboratorio de mi cuerpo así como una atalaya desde donde comandar una operación terrestre” (117).

Para la escuela freudiana el autoerotismo es la práctica sexual del estadio narcisista de colocación de la libido. El narcisismo significa la deficiencia e inmadurez del sujeto y la incapacidad de proyectar la pulsión hacia el mundo exterior al volcar toda su energía en sí mismo. Es peligroso y muestra la imposibilidad de acercarse al prójimo y de ingresarse en la cultura colectiva¹⁸³. Siguiendo las ideas freudianas, la crítica lacaniana sobre el narcisismo se construye en torno a la formación de la identidad yoica en un ambiente alienante en el que la identificación con los otros llega a ser un desconocimiento: “Esta relación erótica en que el individuo humano se fija en una imagen que lo aliena a sí mismo, tal es la energía y tal es la forma en donde toma su origen esa organización pasional a la que llamaré su yo” (Lacan, 2009: 118). El narcisismo siempre está considerado como un atributo agresivo y patológico ¹⁸⁴.

Más que una patología, la contemplación embelesada de Rosa sobre su propio cuerpo simboliza un rechazo a la estructura gestáltica que estigmatiza los cuerpos feos. Para poner en la práctica la Teoría de Transmisión yoica, intenta seducir y asestar un golpe frontal a los acomodados intelectuales de izquierda como Augustus y Collazo. El cuerpo psicótico y narcisista que rechaza con contundencia el nombre del padre ya no

¹⁸³ “en el fondo, no es otra cosa que el narcisismo redivivo de los padres, que en su transmutación al amor de objeto revela inequívoca su pristina naturaleza” (Freud: 88).

¹⁸⁴ El sujeto tiene que colocarse en la cadena de significantes reflejada en la mirada alienadora y castradora del otro, de modo que tenga que desprenderse de la asociación indiferenciada del yo-otro (el narcisismo primario denominado por Freud) para someterse a la castración simbólica y formar parte del sistema nominal: “la agresividad es la tendencia correlativa de un modo de identificación que llamamos narcisista que determina la estructura formal del yo del hombre y del registro de entidades característico de su mundo” (114).

cuenta con un sentido negativo, sino que constituye un espacio en el que se libran las batallas mentales más encarnizadas: “Debo provocarlo para que la furia y la fascinación lo dejan absolutamente ciego, y no puede pensar...No podía escapar. Por ahora sólo ve la superficie de las aguas, sus retratos de seductor en escena meciéndose con el vaivén; no sabe (no puede saber) que ese océano está hecho de cabezas, miles, más (algunas de Augustus) riéndose de él” (2010: 79). El ataque, más bien simbólico que físico, marca un cuerpo insurgente que trata de renovar la izquierda latinoamericana obsoleta, aquella ideología que tiene por objetivo alcanzar la igualdad absoluta y que, sin embargo, hace caso omiso a las mujeres. Constituye un cuerpo en constante proceso de combatir y ser combatido, como la única "certeza con la que se puede contar y lo único que puede refutar, resistir la desazón” (Drucaroff, 2011: 446).

De acuerdo con la lógica de presa-predador en la Teoría de la Transmisión yoica, el cuerpo rechaza el proyecto de docilización y es entrenado para atacar la apariencias fantasmagórica de la realidad cruel, enmascarada por lo políticamente correcto, como los indígenas en el trabajo de campo de Van Vliet que aceptan la crueldad como una forma de vida: “Los traumas pasados se desligaron del discurso de víctima y explican el miedo a ser destruido y la obsesión humana de convertirse en dominadores, haciendo de la violencia un hecho positivo de la especie, y del miedo, el origen biológico de los comportamientos humanos” (148). El narcisismo corporal de Rosa adquiere un matiz más digno y (anti)humanista, según Erich Fromm, en el artículo “Narcisismo individual y social”¹⁸⁵:

Nuestro conocimiento se limita habitualmente a lo que nos permite conocer la sociedad a la cual pertenecemos. La ampliación del conocimiento en sí mismo, que trasciende la consciencia e ilumina la esfera de lo inconsciente social, le permitirá al hombre experimentar en sí mismo todo lo de la humanidad; experimentará el hecho de que es un pecador y un santo, un niño y un adulto, un cuerdo y un loco, un hombre del pasado y un hombre del futuro, que lleva en sí lo que la humanidad fue y lo que será (1980:87).

¹⁸⁵ Erich Fromm habla del narcisismo individual y colectivo y sus dos expresiones: una maligna, que gira en torno de sí mismo (persona colérica, superioridad racial, fascismo, cristianismo ferviente) y otra sana, digna y humanitaria: un narcisismo volcado al universo: “La imagen de la especie humana y de sus triunfos como objeto del narcisismo benigno podría estar representada por organizaciones supranacionales, como las Naciones Unidas; y hasta podría empezar a crear sus símbolos, sus fiestas y sus celebraciones. La mayor fiesta del año no sería la fiesta nacional, sino el "día del hombre” (85).

Mientras que Rosa utiliza su propio cuerpo como campo de batalla, reclamando la participación del Otro femenino, el cuerpo de Kamtchowsky adquiere también una dimensión emancipadora. Un collage en la novela intenta entablar relaciones entre dos experiencias corporales de Kamtchowsky: primero ha sido “sexualmente acosada” por Miguel durante su infancia, un camarero con síndrome de *Dawn*, y en la siguiente escena se pasa a un cubículo del baño en que se graba una película pornográfica entre varios hombres y Kamtchowsky, convertida luego en una estrella porno acogida por el círculo nocturno bonaerense. En vez de creerse víctima de los supuestos traumas infantiles, se pretende resignificar la primera experiencia corporal. K desvincula en este caso las actividades excéntricas de Miguel del acoso sexual, lo que resulta políticamente incorrecto hoy en día. El radicalismo de la ideología de género de Kamtchowsky consiste en una absoluta igualdad entre los dos sextos y la no-victimización: al estar rodeado de hombres atraídos por ella, el comportamiento de K pone de manifiesto “las significaciones que su cuerpo adquiere como arma de atracción” (Sánchez Flores, 2015: 79)

[después de que Miguel eyacule en ella] le divirtió la sagacidad con la que todo había vuelto a la normalidad; muchas gracias, murmuró Kamtchowsky”

[en la filmación de la película] La invadía una extraña paz, un protopensamiento en itálicas: son como osos, yo soy la miel; la puerta había quedado entreabierta y estaban entrando más pibes desabrochándose los cinturones (la cursiva es de Kamtchowsky). Lo que atraía y distribuía esos vectores de hombría era su cuerpo. Esta certeza la incendiaba por dentro. Que estuvieran desesperados por entrar en intersección con la geometría de su carne, que los vectores se cruzaran dentro y hacia ella, centro de las proyecciones, de algún modo los dejaba subordinados a ella” (Oloixarac, 2010: 202, 203).

En el siglo pasado, las feministas como Catharine MacKinnon argumentan que la pornografía es una forma de cosificación de las mujeres en el capitalismo contemporáneo mediante el aprendizaje repetitivo de la escena de humillación que estimula el acoso masculino hacia las mujeres¹⁸⁶. Décadas después, los estudiosos de género más radicales se oponen a la abolición absoluta de la pornografía/prostitución,

¹⁸⁶ “En la sociedad industrial contemporánea, la pornografía es una industria que produce en masa por dinero intrusión, acceso, posesión y uso sexuales por y para los hombres. Explota la desigualdad sexual y económica de la mujer para sacar un provecho. Vende mujeres a los hombres como sexo y para sexo. Es una trata de mujeres tecnológicamente sofisticada” (1995: 349-350).

alegando que la propuesta de las feministas conservadoras sobre el género pornográfico es una simplificación de la estructura de género, al considerarlo como la mera consecuencia del deseo de los hombres que “erotiza la desigualdad del género” e “institucionaliza la sexualidad de la supremacía masculina” (Brown, 2019: 170). Para ella, la idea de Mackinnon sobre la pornografía muestra el arraigado pensamiento dicotómico varón-dominador/ mujer-víctima, su insistencia en la herida y la humillación como base de la identidad femenina y una definición tergiversada de la pornografía como producto de la desigualdad de poder para anularla y no contribuyen sino a perpetuar el esencialismo patriarcal:

(el feminismo tradicional cree que) la posición vulnerable de la mujer y la posibilidad de violación sobre ella se convierten en feminidad...su gesto de considerar la pornografía como la representación literal y esencial de una heterosexualidad determinada por el género identifica de manera precisa al consumidor pornográfico masculino y al sujeto pornográfico femenino como la ontología de lo masculino y lo femenino (170, 180).

esta equivalencia conceptual unifica y universaliza el género a la vez que lo priva de contenido histórico; despojándolo de cualquier otra especificidad mayor que provenga de clase, la edad, la sexualidad, la raza o la cultura...convirtiendo el género en nada mas que una función de esa clase de pociones, sin concederle ninguna plasticidad, espacios interiores complejos y diversos, versatilidad o espacio de imaginación (174).

Existe, por lo tanto, una pornografía no masculina y de gozo auténtico, que se escapa de la lógica general sobre la desigualdad sexual. El cubículo del baño llega a ser un espacio emancipador donde se cancelan las jerarquías y las dominaciones. Gracias a la difusión online de su video pornográfico, Kamtchowsky llega a ser una auténtica estrella de la liberación sexual en la vida nocturna del país. El espacio urbano bonaerense constituye un laboratorio donde se despliegan las prácticas subversivas de absoluta igualdad:

algo en el comportamiento sexual de Kamtchowsky era percibido como incontrolado, irresistible...gritaba demostrando placer, no maullaba a propósito y tampoco podía decirse que estuviera pasándola muy bien, resoplaba concentrada, K participaba en la creación de un género *cuyas precursoras reales eran las cosas del mundo que volvían al mundo un lugar inseguro y hostil y que, por eso, incitaban al yo a replegarse sobre sí mismo; en oposición a la ortodoxia pornográfica, elementos morales y estéticos entraban en juego*”(2010: 260, cursiva mía).

McDonald's ha sido el lugar privilegiado para la pareja Kamtchowsky-Pabst: "todos hacían fila, y aquello que obtenían no era más que aquello a lo que podían aspirar...la clase media y la baja podían convivir en paz" (49). Junto con Andy, Mara y Pabst, Kamtchowsky utiliza el espacio cibernético como la extensión de su cuerpo físico: se inventa un juego (*Dirty War 1975*) que mezcla la tradición comunista latinoamericana (Che, Evita, Perón) y los paisajes urbanos de Buenos Aires, con los acontecimientos monumentales de la historia de Argentina, para romper con la historia lineal del país y conectar perspectivas y experiencias diversas, desestabilizando la percepción de los usuarios sobre su propia identidad, cada vez más voluble gracias al espacio cibernético:

mujeres empezaban apostando por los personajes de Hilda y Martín Romero Díaz, pero luego se cambiaban a Lobo Bahndor o Che I... también sentían especial predilección por el Escritor...La mayoría de los jugadores que escogían los personajes de Susana y Mónica la Piba eran hombres. Mónica "la Piba" Guzmán era extremadamente popular entre los jugadores... los datos examinados impedían arribar a términos concluyentes (239).

El dominio de la cibernética constituye el "afrodisíaco contemporáneo" que otorga el glamour que sus cuerpos inmaduros, torpes y feos no pueden asegurarles" (Orecchia Hava, 2015:426). Según Sánchez Flores, "la yuxtaposición de los tiempos definía una síntesis espacializada (2015: 81-82). Se trata de un cuerpo Cyborg que de ninguna manera deja de expandirse al separarse de su "unidad original" mediante la fusión de los medios tecnológicos más avanzados con la materialidad del cuerpo, la fusión de la máquina compleja con el organismo vivo:

Un *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción...es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo... El *cyborg* elude el paso de la unidad original, de identificación con la naturaleza en el sentido occidental. Se trata de una promesa ilegítima que puede conducir a la subversión de su teleología en forma de guerra de las galaxias. El ciborg se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad. Es opositivo, utópico y en ninguna manera inocente. Al no estar estructurado por la polaridad de lo público y lo privado, define una *polis* tecnológica basada parcialmente en una revolución de las relaciones sociales (Haraway, 1995:255).

Lo que pretenden alcanzar los *nerds* es “proveer un contexto decisional que complejizara la experiencia del esquema binario del intercambio recíproco de la guerra”, es decir, romper el formulario simple entre yo/otro mediante e la popularidad que adquieren los juegos de guerra en el siglo XXI e inyectar una sensibilidad histórica y cultural a los usuarios cibernéticos de los juegos online ya domesticados por la regla mercantil. En el juego proliferan los referentes de las revoluciones comunistas (Che, Lenin, Evita), figuras que superan la dimensión atemporal en los videojuegos contemporáneos y les dan una profundidad histórica. Se trata de una estrategia del “nerd heroico”: “activa el desarrollo histórico de la trama pajero-redentora donde técnica y know-how se imponen sobre los privilegios del nacimiento y la clase...como puede apreciarse en clásicos del género como *La venganza de los nerds* (1984), *Nerds in Paradise* (1987)... estas estudiantes organizaron la narrativa esencial de la épica onano-emancipatoria, donde conocimos técnico y opresión inicial avanzan necesariamente hacia el cálido núcleo de la aceptación sexual” (Oloixarac, 2010:207).

Hace treinta años, un grupo de artistas chilenos de CADA intenta colocar los objetos cotidianos en el espacio público como metáfora de la diseminación del cuerpo biológico en el espacio público mientras que los cuerpos Cyborg en *Las teorías salvajes* se conectan con las diversas coordenadas de la historia nacional para desafiar la homogeneidad del cuerpo del estado y presentando una visión perpetuamente inestable de la realidad: “Avanza a través de un espacio denso de fantasmas y geometrías intencionales; esto es la conformación del mundo, la totalidad de los puntos de vista pasados y presentes que atraviesan el espacio y se atraviesan entre sí. El mundo es el campo minado de perspectivas” (176).

Aunque desde la perspectiva de la crítica de posmodernidad muchos teóricos dudan de la eficacia de la lucha cibernética por su índole lúdica y utópica, y consideran el espacio virtual como una amenaza y un instrumento de manipulación, no hay duda de que el espacio cibernético se ha vuelto cada vez más crucial para el grupo marginado. De hecho, surgen muchos videojuegos que están fuertemente politizados durante la segunda década del Siglo XXI como una nueva forma de relatos

además de la literatura y el cine¹⁸⁷, y el movimiento feminista más renombrado del Siglo el #metoo tiene su base en el espacio cibernético y se extiende luego por las calles. Podemos decir que la literatura de Eltit y Oloixarac es, en este sentido, premonitoria. El cuerpo del ser femenino “se digitaliza” para convertirse en “el cuerpo sin órganos”, y se fragmenta en varios órganos virtuales, liberándose de los límites anatómicos y evolucionando hacia las nuevas formas de libertades colectivas¹⁸⁸. La relación cuerpo-espacio también se encuentra en constante movimiento dialéctico. De acuerdo con Judith Butler, se trata de una narración que “interroga los límites concebibles de lo humano. Lo que es inconcebible se concibe una y otra vez, a través de medios narrativos, pero algo permanece en el exterior de la narrativa, un momento de resistencia que señala la persistencia de la cualidad del ser inconcebible” (Butler, 2006: 99).

5.5. LA PROFUNDIDAD HISTÓRICA Y GENERACIONAL DE LOS CUERPOS

La teoría posestructuralista intenta vincular el desplazamiento y la supresión de límites con lo transgresor y lo esquizofrénico, fuerza motriz que crea las líneas de fuga. Sin embargo, la extensión del cuerpo no sucede solamente en la dimensión espacial sino también en la temporal. Además del significado transgresor, son cuerpos nómadas que registran y testimonian los cambios históricos y las memorias generacionales que cuentan con una temporalidad especial.

La figura de Auxilio Lacouture, la narradora de *Amuleto* de Roberto Bolaño, muestra cómo evoluciona desde su condición de víctima del autoritarismo estatal a la registradora de los hechos colectivos. En ella se reúnen la desterritorialización y la voluntad de documentar la historia contemporánea mexicana. En vez de dar cuenta de los hechos directos como hace el libro testimonial *La noche de Tlatelolco* de Elena

¹⁸⁷ En Chile sale *September 11*, el primer videojuego chileno sobre el golpe del estado pinochetista. En México, Mictlán, el videojuego en náhuatl que acaba de salir en este año y toma el punto de vista de los vencidos en la Conquista de México.

¹⁸⁸ Al analizar los fragmentos de Antonin Artaud y los cuadros de Francis Bacon, Deleuze y Guattari precisan la idea del “cuerpo sin órganos”, que se trata de un cuerpo lleno de intensidades que desestabilizan la clasificación anatómica de lo físico: “un cuerpo sin órganos no es un cuerpo vacío y desprovisto de órganos...se opone, pues, no tanto a los órganos como a la organización de los órganos, en la medida en que ésta compondría un organismo...es un cuerpo vivo, tanto más vivo, tanto más bullicioso cuanto que ha hecho desaparecer el organismo y su organización” (1997:37).

Poniatowska, la novela de Bolaño trata de reproducirlos elípticamente eligiendo una perspectiva muy peculiar: retrata a una chica psicótica y delirante atrapada en el baño durante más de quince días en la Facultad de Filosofía y Letras de UNAM, debido al miedo excesivo al ejército mexicano, cuando éste invade la universidad durante las revueltas estudiantiles del año 68. Al principio de la novela, ella, una uruguaya exiliada en México, una extraña profetisa que se cree “la madre de la poesía mexicana” (Bolaño, 2005: 11), advierte al lector de la llegada de calamidades: “La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores...la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensan moverse” (21).

Pese a la ausencia de una acusación directa y la presencia elíptica de la autoridad, el matiz político de la novela es obvio. Auxilio produce una serie de monólogos alucinados y psicóticos en el baño masculino de la universidad leyendo una antología poética de Pedro Garfías, un poeta español que compone versos melancólicos: “la lectura fue acelerándose hasta que finalmente se hizo enloquecedora, los versos pasaban tan rápidos que apenas me era posible discernir algo de ellos” (31). Auxilio representa “la llamada de auxilio” de la generación estudiantil de los 68 ligada estrechamente con el campo intelectual mexicano, frente a la política neoliberal y autoritaria del gobierno. Según Cecina Manzoni, Auxilio Lacouture “mantiene el carácter repetitivo, obsesivo, y redundante que se atribuye al discurso psicótico, pero también lo expande en un juego de sueños, pesadillas y visiones al que el texto se aproxima en un movimiento que el propio texto prefigura” (Manzoni, 2003: 27). El lavabo se convierte así en una pesadilla inalterable para ella y un símbolo de la represión, que lleva su delirio (o ¿lucidez?) hacia otra dimensión.

No obstante, las noches infinitas en el baño de UNAM constituyen el acontecimiento que tuerce el rumbo de la novela, y el momento que, según Manzoni, constituye una “anagnorisis” que sirve como un punto intermediario que se proyecta hacia el pasado y el futuro: “los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el pórtico de la tristeza en

el contínuum del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. Todos han vuelto, menos yo” (2005: 128). Después del episodio, pasa de ser una víctima que delira por miedo a una mujer que vagabundea por los barrios periféricos, trazando un itinerario abyecto y salvando a la “futura generación” de México. Deja de lamentarse y de tener imaginaciones alucinadas para tener una conciencia más concreta sobre el valor de la lucha de los estudiantes latinoamericanos sacrificados, que caminan hacia abismos con firmeza y dignidad bajo un ambiente ominoso. Adquiere la novela un tinte existencialista:

En ese momento decidí bajar de las montañas. Decidí no morirme de hambre en el lavabo de mujeres. *Decidí no enloquecer*. Decidí no convertirme en mendiga. Decidí decir la verdad aunque me señalaran con el dedo. Comencé a descender. Sólo recuerdo el viento gélido que me cortaba la cara y el brillo de la luna...

los oía cantar y nada puede hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta;

Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor, porque los niños sin duda se dirigían hacia la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor...

Y ese canto es nuestro amuleto (142-154).

De acuerdo con Manzoni, el confinamiento en el baño constituye una condición “para que el juego se oriente a la exploración de todas las posibilidades que permiten quebrar la rigidez” (2003: 29). Empieza también su propio desplazamiento. La novela narra su recorrido nocturno después de 1968, junto con Arturo Belano, para asumir un “secreto designio” de salvar a un niño moribundo, que representa la futura generación mexicana, de la mano del poderoso y mafioso “rey de los putos”, símbolo de la oligarquía política latinoamericana. Produce una especie de “estética de intemperie” en la medida en que la narradora sale del estado de confinamiento¹⁸⁹. En la novela se repite con harta frecuencia el pronombre “yo” como testigo de los acontecimientos y personajes pasados: “Yo lo conocí. Yo lo conocí en una ensordecedora reunión...Así que yo me hice amiga de él” (2005: 38); “Yo lo vi. Yo

¹⁸⁹ “Todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada” (42-43).

doy fé. Yo estaba sentada en otra mesa, hablando con un periodista” (73)¹⁹⁰. En su memoria se despliegan los episodios representativos de la historia de México. Se encuentra con el fantasma de Remedios Varo y Liliana Serpas, dos mujeres “fuera de lugar” en su época¹⁹¹, también con Arturo Belano, con los poetas o no poetas fracasados, con los vivos y muertos de la juventud mexicana. A lo largo de su recorrido urbano, ella desiste de los poemas románticos y Pedro Garfías, para fijar la mirada en los “poetas sin poemas”, que son los ciudadanos más periféricos del DF: “sus voces que no oíamos decían: no somos de esta parte del DF, venimos del metro...vivimos en lo más oscuro y en lo más sucio, allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa más que vomitar” (70). Su cuerpo se convierte en el cuerpo-testimonio que archiva todos los acontecimientos simbólicos de la historia latinoamericana, una generación de jóvenes latinoamericanos fracasados y “todo aquello que una vez quiso conducir a la vida pero ahora que solo conduce a la muerte” (116).

Logra una profundidad histórica que trasciende el conteso concreto de los años 60 y se convierte en un cuerpo anacrónico que conecta con el pasado e ilumina la generación futura mediante su resistencia en el tiempo: “el año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 56... me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado” (35)¹⁹². En *Sumar* de la chilena Diamela Eltit, Aurora Rojas, una vendedora ambulante, está embarazada de los cuatro “nonatos” que encarnan los hijos de la dictadura: “me molestan, se ríen, reclaman y la invisible lanza seriada que me habita se contrae locamente y me causa un severo espasmo en la cabeza...Ellos, los cuatro lóbulos o los cuatro puntos cardinales que me habitan, saltan adentro y llego a temer por mi garganta...” (Eltit, 2019: 51,54). Los nonatos

¹⁹⁰ Según Moira Álvarez, “parecería que en el afán por no olvidar, por contar lo que sucedió, por reunir los recuerdos de un pasado y un futuro que le son siempre confusos y mezclados, la voz de Auxilio necesita reafirmar su yo” (Álvarez: 426).

¹⁹¹ Remedios Varo es una artista exiliada en México como consecuencia de la dictadura franquista. Lilian Serpas es una salvadoreña que vive de sus pocos cuadros vendidos. Auxilio entra en diálogos con ambas, mujeres en cierto modo parecidas a ella: todos están expatriadas, y excluidas por la *doxa* de su época adelantando a su tiempo.

¹⁹² En un sueño de Auxilio, los médicos la llevan en camillas del hospital para que pueda asistir al parto doloroso de la Historia, que puede referirse a la matanza de Tlatelolco de 1968: “el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío” (129).

heredan el espíritu “arcaico” y “milenario” de las madres, que les empujan a continuar las memorias colectivas y las causas siempre inacabadas, recorriendo “el hálito del pasado más circular” (82). Quieren conservar el legado de la tradición anarquista del país, y “encabezar la real deriva ambulante” con principios más firmes y concretos, y nuevas técnicas para abrir una pequeña grieta en la “nube”: “Dicen que ya es hora de terminar con el suplicio que experimentan, y, de una vez por todas, poner la carta que guardan (con una obsesión que los supera y nos supera a los ambulantes) encima de la mesa... para conseguir toda la visibilidad posible” (187).

El cuerpo funciona como el punto de encuentro entre el pasado revolucionario y el presente turbulento, hecho que también sucede en *Impuesto a la carne* y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit. Enmarcándose en los temas recurrentes de Eltit (cuerpo doloroso, crítica al capitalismo y autoritarismo, lo fragmentario y lo barroco, la performance), *Impuesto a la carne* se centran en la pareja de dos ancianas (hija y madre) anarquistas habitadas en el mismo cuerpo durante más de doscientos años, consideradas como “las parias de los médicos” (Eltit, 2010: 33). Están enclaustradas en un hospital, rodeadas de los fans nacionalistas y convertidas así, en los testigos persistentes de sufrimiento de la humanidad durante más de 400 años¹⁹³. La simbiosis madre-hija está cargada de la significación histórica y el cuerpo, que no deja de producir hemorragias, es la viva crónica de las anarquistas marginadas y abandonadas y el testigo militante de las memorias enfermas de los proletarios como ellas: “somos testigos de una cantidad tan significativa de años que podríamos oficiar como las más confiables historiadoras inorgánicas de nuestro extenso tiempo” (33); “como en un libro para transformarlo en memoria. Quiero preparar mi cuerpo para convertirlo en una crónica urgente... Tengo que sobrevivir, junto a mi madre” (129). Según Laura

¹⁹³ El cuerpo sangrante, doliente y ardiente ocupado por la madre e hija sin nombre se encuentra “en el revés más agujereado de la patria o de la nación o del país” (121). Se compara la nación chilena con el hospital compuesto de un grupo de médico-violadores masculinos, blancos, altos y fríos que les inyectan dosis tóxicas y sacan sangre. También están acechadas por las pacientes sumisas y obedientes y escudriñadas por los “fans” nacionalistas. El cuerpo en estado perpetuo de vejación sirve para “demostrar que no cejaba en el ejercicio maniático de su medicina” (26) a lo largo de la historia. Son seres que habitan en el mismo cuerpo operado: “mi madreórgano ahora se abre paso a través de mis arterias y entona una inédita canción nacional” (184). La constante mención del norte tiene que ver con la matanza de los mineros en el norte del país (Matanza de la Escuela Santa María de Iquique, Masacre de Marusia) que sucede en la primera mitad del siglo XX: “no te atreves a decir una sílaba de la insurrección del norte” (80); “nunca vamos a hablar de la larga marcha del norte” (96), de manera que la novela representa no sólo a las mujeres dañinas, sino a todos los que sufren en la historia: los mineros, los enfermos hambrientos, los proletarios saqueados por el estado neoliberal, los bolivianos privados de la salida al mar, los migrantes deportados, etc.

Scarabelli, la simbiosis de las dos generaciones castigadas por la Historia, atrapadas en el mismo cuerpo bicentenario “es símbolo de disidencia, relato mudo de doscientos años de lucha” (Scarabelli:978). Al final de la novela, anuncian que van a vivir doscientos años más, haciendo hincapié en la perdurabilidad de la resistencia.

En *Jamás el fuego nunca*, publicada en 2007, aparecen los cuerpos decadentes, de dos moribundos, antiguos integrantes de la izquierda chilena, enclaustrados en una cama estrecha, que se ocupan de las tareas domésticas más básicas. La narradora anónima recuerda constantemente los tiempos turbulentos y dinámicos de la célula revolucionaria, acosada por los fantasmas de sus antiguos compañeros muertos en la agitación que “vienen a apoderarse de nuestros cuerpos y a auscultar los dolores que tenemos”, al mismo tiempo que está cuestionando a su marido sobre los errores que éste ha cometido y las discusiones ideológicas durante la militancia. El contraste legible que forman los cuerpos ancianos reclusos en una pequeña habitación con los vigorosos cuerpos en acción, convencidos de la victoria inminente, puede considerarse, como sugieren algunos autores, como la derrota de la utopía revolucionaria en América Latina¹⁹⁴. Sin embargo, una perspectiva más audaz podrá planear lo contrario: cuando la narradora recuerda la labor de agitación y los errores en la insurrección clandestina (dogmatismo, idealización, perspectivas dicotómicas), los está revisando y remendando a la vez, dotando la revolución de una continuidad anacrónica que se renueva a lo largo de la historia: “pese a que los huesos, los nuestros, milenarios, sean presionados por desagradables calificaciones... aún somos una célula, lo sabemos, desactivados y larvarios o casi ciegos, imperfectos, pero sólidos” (2007: 158-159).

Se trata de una rememoración crítica hacia el pasado: si en la revolución pasada es el líder masculino el que toma la rienda de la célula, hace resonar dogmas marxistas incuestionables y palabras contundentes, y cumple puntiliosamente con las órdenes, ahora la distribución de roles está invertida: es la mujer la que cuida, corrige, interpela, critica y cuestiona al débil y agónico hombre que cae en el pozo del olvido, representante de una generación de intelectuales de izquierda derrotada, mostrando la urgencia de incorporar lo femenino para continuar la tradición revolucionaria

¹⁹⁴ Para Auli Leskinen, la novela representa el proyecto social de los revolucionarios latinoamericanos “ahora definitivamente fallecido en su forma arquetípica y más ortodoxa” (Leskinen: 249).

latinoamericana¹⁹⁵. A pesar de que sólo participan en el transcurso de la historia como “ínfimos roedores en perpetua fuga”, ella reitera constantemente que “así se construye la historia” (81). Las resistencias y errores del pasado se suman al presente y permiten romper con una falsa apariencia de que “todo se ha normalizado” (185) en la sociedad postdictatorial, creando una lectura “capaz de intervenir en el tiempo” (Díaz, 2018: 194). La figura de Auxilio o la madre-hija adquiere una significación universal y surrealista, que adquiere una profundidad generacional a partir de su marginación y desesperanza. Como menciona el segundo apartado de la presente Tesis, Mariana Enríquez ha sido otra autora que registra los legados generacionales mediante la narrativa de terror. En el cuento “El destierro de la Ángelita”, la narradora encuentra a la Ángelita, el fantasma espantoso de la hermana de la abuela y símbolo del pasado argentino. Le lleva a la antigua vivienda como una forma de asumir el pasado traumático frente a la actitud ambigua de la población hacia él: “Alguna gente tenía que verla, eso me lo imaginaba...La gente ahora cuando la ve siente asco, pero también conmoción y pena. Ven a un bebé muy enfermo o muy lastimado” (Enríquez, 2009: 20). Son obras que proyectan una dimensión temporal con una “singularidad que establece un nuevo lugar en el no lugar del Imperio, una singularidad que es una realidad producida por la cooperación, representada por la comunidad lingüística y desarrollada por los movimientos de hibridación” (Negri y Hardt, 2002: 334).

6. LAS MUJERES Y LA POLÍTICA: LA RADICALIZACIÓN DE LA IZQUIERDA

6.1. LA RENOVACIÓN DE LA CRÍTICA AL CAPITALISMO: LA TRANSVERSALIDAD

Como se menciona antes, las mujeres/los homosexuales siempre aparecen como víctimas de la política heteronormativa y neoliberal (por ejemplo, *El lugar sin límites* y *Casa de campo* de José Donoso, *Nosotras que nos queremos tanto* de Marcela Serrano, *El cuarto mundo* y *Los vigilantes* de Diamela Eltit). En general, critican la complicidad entre el régimen patriarcal dictatorial y la política neoliberal, que aparece como algo abstracto. Aquellas críticas se radicalizan en las novelas contemporáneas del Cono Sur para ajustarse a la coyuntura contemporánea y a otros

¹⁹⁵ “Tus palabras eran sencillas y en su tono rondaba la humildad” (162).

problemas que proliferan en el siglo XXI: el consumismo, el deterioro de la ecología, los medios de comunicación, y sobre todo, la desigualdad de género que subyace en la apariencia democrática de la biopolítica neoliberal en la postdictadura. Entre ellas se destacan novelas como *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica.

Distancia de rescate de Samanta Schweblin puede considerarse como la novela ecofeminista más representativa en el panorama literario argentino de hoy¹⁹⁶. Esta novela distópica critica el daño que lleva a cabo la industria agrícola mediante el envenenamiento de una pareja de madre-niña que veranea en el campo argentino. El título de la novela (*Distancia de rescate*) se refiere a la distancia que Nina (la hija) no tiene que superar para que Amanda, su madre pueda tenerla ubicada y prevenirla de los peligros, aunque siempre arriesga “más de lo que debería” (Schweblin, 2017: 22). Sin embargo, en la medida en que se incursionan en el campo de soja transgénica y caen en un estado de aletargamiento con visiones fantásticas, resulta que el hilo madre-hija se alarga cada vez más hasta que es imposible de asir. Amanda se da cuenta de que es incapaz de mantener la distancia de rescate en un estado de alucinación: “el hilo no puede partirse, Nina es mi hija. Pero sí Dios mío, se corta” (117). La novela consigue equiparar al mismo tiempo la destrucción de la naturaleza con los desempoderamientos que han sufrido los sujetos femeninos subordinados al sistema industrial antropocéntrico, que se esfuerza por mantener el privilegio del yo-hombre-máquina-razón-ciudad frente a la otra-mujer-naturaleza-emoción-campo¹⁹⁷. Uno de los aspectos muy importantes en la crítica ecofeminista consiste en “la toxicidad ambiental en las mujeres y en su salud reproductiva, así como en niños y niñas” (2017: 46).

¹⁹⁶ Según Alicia Puleo, el androcentrismo y el antropocentrismo están profundamente ligados porque presentan la simbiosis de la “tecnociencia que se experimenta como agresiva, manipuladora y amenazante” y los “modelos patriarcales en la construcción del objeto y el sujeto de la ciencia en la Modernidad” (Puleo, 2017:42), de igual manera que los varones ocupan protagonismo en la toma de decisiones mientras que las mujeres son relegadas a papeles secundarios. Hace falta una ciencia más ajustada a la heterogeneidad del ser, “una ciencia empática que no produzca un sujeto escindido y un objeto reducido” (52).

¹⁹⁷ Es muy fácil encontrar investigaciones académicas sobre la aplicación de la técnica transgénica en el cultivo de sojas en la región pampeana. Al ayudar al país a aumentar la exportación al mercado agrario mundial, la expansión vertiginosa de la industria de la soja ha causado estragos en la ecología local, la deforestación, el agotamiento de la tierra, la disminución de biodiversidad, y sobre todo, el efecto venenoso del glifosato (una herbicida) sobre los cultivadores, el ecosistema y los habitantes nativos. Véase por ejemplo, “Un mar de soja: la nueva agricultura en Argentina y sus consecuencias” de Carlos Reboratti, publicada en la *Revista de Geografía Norte Grande*.

La crítica a un modelo del desarrollo agrario insostenible se combina con la crítica feminista. La deformación corporal de David, Abigail, y de otros niños a causa de la contaminación por glifosato es la consecuencia del neoliberalismo industrial y tecnológico agresivo, centrado en los beneficios tangibles que sin embargo hace daño al ecosistema, a las embarazadas rurales y a los trabajadores del sector agrario: “son chicos extraños. Son, no sé. Arden mucho. Chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también” (Schweblin: 108). La monstruosidad de los niños es lo que quiere tapar la civilización mercantil e industrial, encarnada en la novela por la figura madre-niña, que invade e irrumpe en la cultura rural. Para Catalina Forttes, el campo de Sotomayor intoxicado por las herbicidas rompe “el vínculo madre-naturaleza que garantiza no solo el alimento, sino la transmisión de la información y los saberes de cada especie” (Forttes, 2018 149). Sin embargo, el extenso monocultivo de soja que rodea la casa rural y amenaza la vivencia femenina puede considerarse como la venganza de la naturaleza “salvaje” largamente oprimida que acaba devorando la civilización industrial¹⁹⁸. Al final de la novela, transmigran las almas de David y Nina en el mismo cuerpo, poniendo de manifiesto el contraataque de los “contaminados” frente a la política regulatoria y utilitaria del capitalismo.

Una crítica más aguda del capitalismo encontramos en *Cadáver exquisito* de la argentina Agustina Bazterrica, una novela distópica publicada en 2019 y situada en un futuro remoto que sirve retrospectivamente como parábola del capitalismo contemporáneo. La protagonista de la novela, “la hembra”, una mujer-producto destinada para ser devorada por Marcos, nace en un futuro en el que se legalizan el canibalismo y el intercambio de la carne humana en la sociedad capitalista debido a que la carne animal es incomible a causa de un virus letal, poniendo de manifiesto carácter el carácter omnívoro del capitalismo contemporáneo y su legitimidad autojustificativa. Se sospecha que el virus es una mentira fabricada por el gobierno para reprimir a los subalternos, convertidos en meros productos vendidos por las multinacionales para su futura consumición. El canibalismo está avalado e

¹⁹⁸ “Sabido que es el momento de hablar pero inmóvil bajo el cómodo silencio...La soja se inclina hacia nosotras.” (Schweblin: 79).

investigado por los propios médicos, universidades y el poder eclesiástico¹⁹⁹, de modo que la frontera entre los dominadores y los subordinados parece infranqueable: “se refiere al número de cabezas a procesar, al lote que espera en el patio de descarga... Nadie puede llamarlos humanos porque sería darles entidad, los llaman producto, o carne, o alimento” (Bazterrica, 2018: 20). Las criaturas como “la hembra” genéticamente modificadas contra el virus y enjauladas en los frigoríficos especiales como objetos homogéneos y privados de conocimiento e identidad, están sometidas a todas las rutinas del intercambio mercantil: la exhibición, la exportación, la higiene y la tasación, como metáfora de los subalternos manipulables en el siglo XXI. A pesar de las mutuas empatías que se generan a medida que Jazmín, la hembra dispuesta a ser consumida y Marcos, su propietario establecen relaciones íntimas (acto prohibido por la autoridad), Jazmín es tratada como un vientre gratuito y abandonada por Marcos cuando nace el niño, poniendo de manifiesto una ideología patriarcal (la necesidad de tener un hijo) que permanece con el capitalismo.

La novela de Pola Oloixarac da cuenta de cómo la relación interpersonal se renueva gracias a la red: “en el juicio ajeno había odio...también había amor...estas sensaciones se reproducían a través de miles de links, lo que producía el estilo íntimoabierto de la comunicación” (Oloixarac, 2010: 45), de modo que la rebelión que llevan a cabo los jóvenes raciales también es virtual. Diseñan un programa denominado como “pornografía del Espacio y el Tiempo”, proyecto que se dedica a atacar a *Google Earth* y a colocar las imágenes del pasado de Buenos Aires en las coordenadas del presente, cuestionando directamente la hegemonía de la multinacional: “El yo de las transmisiones es idéntico a los “puntos de vista” de Leibniz, ubicuos e individuales, conectados hacia el pasado y hacia el futuro con todos los hechos del universo” (110). En vez de inventar una tierra utópica desprendida de la realidad material como el caso de *La ciudad ausente*, la utopía de Oloixarac radica en el espacio intermedial de hoy. Mediante al ataque al *Google Maps*, la imagen virtual de Buenos Aires en el siglo XXI se convierte en un “mamarracho” precioso por la proliferación de distintas figuras y momentos históricos

¹⁹⁹ Los institutos médicos investigan la viabilidad del canibalismo para la salud humana y la “Iglesia de la Inmolación” manipula la mentalidad y vincula el auto-sacrificio con la bondad humana, indicando cómo el poder logra adaptarse a los contextos específicos.

en la coordenada del presente, “una exhibición a la vez simultánea y sucesiva, cronológica y acrónica, de los principales datos de la vida y cultura de los argentinos” (Orecchia Hava, 2014:427).

Al abandonarse las determinaciones temporales que separan los hechos en intervalos distintos es la acumulación de relatos... carentes de ilación y jerarquía, y no es propiamente historia; este dispositivo, por una parte, parecía reclamar la libertad de una anarquía de relato...pero al mismo tiempo daba cuenta de un estado de cosas: la carencia de historia como fenómeno estudiable del que se pueden esclarecer causas y efectos, de modo de poder cambiar y mejorar...Se torna imposible visualizar las calles que tranquilamente creemos que nos pertenecen (Oloixarac: 272).

Se trata de borrar la causalidad de la historia y de “entregarse a las delicias de su ruina y de su eventual desaparición, grado más alto de la realización utópica a la que tienden los descubrimientos cibernéticos de los nerds” (Orechia hava, 2014: 428). En *Tesis de filosofía de la historia*, Walter Benjamin desmantela el concepto de la historia señalando que está sujeto a la interpretación de la clase dominante. Afirma que la reflexión de la historia deja los recuerdos actuar “retroactivamente en la lejanía de los tiempos” y pone en cuestión “toda nueva victoria que logren los que dominan” (Benjamin: 179), eliminando su complicidad con lo político. La propuesta de repensar la historia planea articularla como una serie de luchas plenas y dinámicas: “La revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna” (188). Gracias a la imagen virtual, la confluencia de los distintos momentos en el mismo plano es una “detención mesiánica” o “una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido” (190)²⁰⁰. La performance cibernética de Kamtchowsky es un esfuerzo por derribar toda hipótesis histórica que se ha establecido hasta hoy, dejando entrever a los sujetos históricos heterogéneos: los vencidos, los inmigrantes, los ilegales, los introvertidos, los enfermos, los ordinarios, los proletarios, los sin techos, las mujeres... El “mamarracho” de los hechos históricos rearticula la Historia con el motivo de desafiar una versión políticamente correcta de ella. En resumen, las narradoras contemporáneas son capaces de fijarse en los aspectos no abordados

²⁰⁰ Para él los historiadores normales repiten la causalidad de los hecho lineales mientras que para los adivinos “cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías” (191).

anteriormente en la modernidad, de incorporar el “afuera constitutivo” y vincularlo con las problemáticas del género²⁰¹ .

6.2. CUESTIONAR LO “MONUMENTAL”: LAS FIGURAS FEMENINAS Y LA REVITALIZACIÓN DE LA CRÍTICA A LA IZQUIERDA

A pesar de que *Las teorías salvajes* menciona tangencialmente la dictadura argentina²⁰², al vincular lo femenino con el desplazamiento, lo que se destaca con más claridad en la nueva narrativa es la parodia de una izquierda rancia. Para Valeria de Ríos, es una “novela de hijos, jóvenes de clase media y con educación, que estuvieron vinculados con adultos que lucharon y creyeron en el proyecto de las izquierdas latinoamericanas y que padecieron toda la violencia de las dictaduras” (2014: 153). La idea es acometer contra las izquierdas elitizadas y políticamente correctas y también contra una utopía izquierdista que nunca se ha hecho realidad mediante sus políticas logocéntricas. Estos símbolos de izquierda, que aparecen como “víctimas” de la historia, se vuelven cada vez más petrificados en la historia. En términos bourdieanos, ocupan un “habitus” especial en el campo intelectual, caracterizados como el defensor más directo de los derechos proletarios, el adversario dañado por el régimen dictatorial y el intelectual más comprometido con el sufrimiento humano. Según la crítica chilena Nelly Richard, a lo largo de la “transición” los intelectuales y los sociólogos también “transitan” hacia los puestos y cargos políticos importantes de la democracia, hecho que ilustra “el tan comentado proceso de conversión del intelectual en experto, y premia a quienes recurren a la *operatividad del dato o de la cifra* para garantizar la tecnocratización de lo social y su planificación del orden”. Son intelectuales capaces de integrar “los efectos de la violencia histórica a un marco de comprensión *técnicamente* adaptado a los requerimientos del mercado y del consenso” (Richard: 190).

²⁰¹ El concepto “afuera constitutivo” ha sido formulado por Mouffe para unir las fuerzas heterogéneas: “una interpretación democrática radical ve el bien común como un punto que se desvanece...una comunidad política completamente nunca podrá existir, siempre habrá un afuera constitutivo, un exterior a la comunidad que es la condición misma de su existencia” (1993: 17).

²⁰² Habla del “pasillo sangriento y majestuoso por donde corrían los grandes hechos de su tiempo” (18) de UBA, centro de la agitación cultural durante la dictadura y de “los grises fantasmas del tiempo de Rosas” (150).

Sin duda, lo que se intenta evitar es la canonización de una generación de izquierda revolucionaria, convertida en héroes absolutos y monumento histórico, sin necesidad de pasar por críticas rigurosas, según Drucaroff, son los que “no consiguen examinar abiertamente su lucha, sus errores, sus aciertos, sus viejas certezas, no logran criticarse y valorarse sin tapujos ni eufemismos, ofrecerse con sinceridad a la crítica implacable de los que nacieron después” (2011: 36). Las figuras prestigiosas de la izquierda estancadas en la historia gozan de “capitales simbólicos” abundantes, frente a los creadores jóvenes radicales, que están privados del discurso propio. Utilizando la metáfora de Pierre Bourdieu, se trata de una competición entre sacerdote y profeta que son las dos fuerzas opuestas durante la competición por el poder simbólico en el campo social: los “sacerdotes” se encargan de mantener una estructura estable de la sociedad, del monopolio de los bienes de salvación y de la construcción de sentidos invariables, mientras que “el carisma del profeta alerta contra los intereses rutinizados e institucionalizados del sacerdote en una tensión paradigmática entre ortodoxia y heterodoxia” (Fernández Fernández, 2013: 43). La crítica femenina a una izquierda monumental y una memoria congelada constituye una fuerza fresca y extraordinaria ante el ejercicio diario del poder sacerdotal y sus prácticas repetitivas.

Son jóvenes emergentes que cuestionan a los intelectuales rodeados de “auras de víctimas” y a los discursos considerados políticamente correctos, tomando una estrategia que “corresponde a la búsqueda no siempre consciente pero de cualquier modo altamente problemática y radical de una 'tercera vía', sin ceder a la "despolitización moderna” (Exposito citado por de los Ríos: 155). Para de los Ríos la novela actual discrepa con una “conformidad con el triunfo moral desde el lugar de la víctima” (157). Reflexiona sobre lo políticamente correcto que se vuelve cada vez menos dinámico, sin abandonar los espíritus contestatarios de la tradición comunista ni caer en una contemplación melancólica del recuerdo.

En primer lugar, critica la influencia de la izquierda en el campo académico y señala cómo se vuelve compatible con el sistema. En el comienzo de la novela, la autora narra cómo el gobierno del tercer peronismo modifica el programa de la carrera de psicología: con un plan de estudio orientado por la ideología socialista, tiene un auge explosivo entre 1973 y 1975: “en el año 1973, la modificación del plan de

estudios en Psicología promovió un fuerte énfasis en lo social, que orientó la carrera hacia áreas comunitarias y el trabajo de campo” (Oloixarac, 2010: 15). Al apropiarse de la psicóloga mediante los discursos positivistas del comunismo, el peronismo la fortalece, y al mismo tiempo la tiene enmarcada, depurando los elementos más transgresores: “(las terapias psicoanalíticas) conseguían inmiscuirse entre los intersticios húmedos de la clase media; [el psicoanálisis] percibido como una suerte de vanguardia lingüística emparentada con la ‘libertad de pensamiento’, cuya clave fue indudablemente su existencia justificada para aplacar dolencias” (16). Para Fromm, aquel tipo de domesticación y sectarización del psicoanálisis significa su propia decadencia²⁰³. Opina que:

La renovación creadora del psicoanálisis sólo es posible si supera su conformismo positivista y vuelve a ser una teoría crítica y estimulante, en el espíritu del humanismo radical. Este psicoanálisis revisado continuará internándose más profundamente aun en el mundo subterráneo del inconsciente, criticará todos los dispositivos sociales que desvían y deforman al hombre, y se preocupará de los procesos que puedan conducir a la adaptación de la sociedad a las necesidades del hombre y no a la adaptación del hombre a la sociedad (la alineación, la ansiedad, la soledad)... Concretamente, el psicoanálisis estudiará la ‘patología de la normalidad’, la esquizofrenia crónica, de tono menor, que engendra la sociedad cibernética, tecnológica, de hoy y de mañana (Fromm, 1971: 50-51).

Así se cuestiona en particular la aristocratización del psicoanálisis, y en general, a los intelectuales académicos que pierden la radicalidad. En la novela, la teoría de Johan Van Vliet ha sido arrinconada porque no ha podido integrarse en ninguna de las sectas freudianas. Fischer, el estudiante de Van Vliet y heredero de la Teoría, intenta presentarla como una versión del “trauma infantil” y adoptarla al sistema freudiano para asegurar “un mercado para el consumo de la teoría” (2010: 183), provocar a los freudianos ortodoxos y asegurar la difusión de la misma. Sin embargo, oponiéndose a convertirse en “vasallos de un imperio ínfimo”, Fodder, el otro discípulo de Van Vliet, refutó la idea. La teoría queda eclipsada como consecuencia de la disputa académica entre ellos, cediendo lugar a otras teorías más

²⁰³ En el artículo afirma la dogmatización del psicoanálisis y niega el solo uso de la disciplina como instrumento terapéutico de la clase media. Opina que hay un pacto indecible entre el paciente y el psicoanalista: “ninguno de los dos quiere ser sacudido fundamentalmente nueva; se conforma con pequeñas mejorías” (14), por no sacar el tema más importante: la enfermedad de la sociedad. Los séquitos de Freud se contentan con citar las formulaciones del alemán en vez de utilizar sus propios descubrimientos.

conservadoras y mediocres. Después de 20 años, Cuando Van Vliet integrado ya en la selva africana conversa con un equipo de antropólogos que sacan conclusiones precipitadas y estereotipadas sobre los indígenas, lamenta que “podría inspirar una teoría completamente distinta, dependía de la relación que Monroe deseara establecer con quien considerase su precursor y con algunos datos empíricos rehenes” (90).

Además de repercutir en el campo académico, lo políticamente correcto también afecta la forma de vida de los ciudadanos. En la primera parte de novela, Kamtchowsky recibe las cartas dirigidas a Mao Tse-Tung, ídolo del comunismo en América Latina, escritas por Vivi, su tía desaparecida por el gobierno militar, militante ferviente de la Alianza Revolucionaria Insurgente Pro-China y víctima “incuestionable” de la dictadura militar. Carente de una reflexión profunda sobre el panorama revolucionario, la tía Vivi muestra el lado oscuro de los militantes comunistas: aquellas cartas repiten los discursos grandilocuentes conformados por las poéticas revolucionarias con faltas de ortografías; cuenta las anécdotas de los compañeros y muestra la admiración ciega de los jóvenes por algunos conceptos comunistas (amor, revolución, pureza), “un modo de vida tan grotesco que puede parecer caricaturesco” (Sánchez Flores, 2016: 83). Constituyen una parodia de la revolución anti-capitalista: declarándose como la defensora ferviente del tercer mundo, de la abolición de la “propiedad privada” y el hecho de que “la revolución se hace en todos los ámbitos” (Oloixarac, 2010: 222), Vivi es incapaz de abandonar a su compañero pese a que le pone los cuernos: “La guerra es afrodisíaca, es calentona... ¡Ay, Moo, lo que daría por tenerlo entre mis piernas otra vez y hacerlo despacio, dejarlo saciarse y volver a empezar!” (34). Se utiliza *El discurso comunista* para tapar el machismo de los compañeros: “¿no lo vas a hacer? Me dijo que soy una pacata, que tengo metidos los valores burgueses hasta la médula” (220). De manera paradójica, los revolucionarios confían con semejante fervor en el horóscopo y en “las estructuras burguesas de alienación” (226). Otra militante comunista en cuestión es la madre de Mara, ex-militante trotskista “firme a sus ideales”, cuya narración revolucionaria se limita a las experiencias amorosas con los compañeros y los comentarios superficiales sobre la política: “sí, es muy lindo, es monto... pero acá se trata de ideología, no de ver quién coge mejor” (104).

Son pruebas de una generación estrangulada por el discurso altisonante de la izquierda. En el sueño de Pabst, éste pisotea todas las referencias monumentales de la lucha proletaria latinoamericana (Che Guevara, Paco Urondo, la Franja y Venceremos) como rechazo a la construcción de una identidad fija de la izquierda. Se empieza a reflexionar sobre la actualización de “las buenas intenciones” de la izquierda: “¿Y qué habrían de ser esas buenas intenciones si no pasaban de intenciones...e incluso la inoperancia del traspaso denotaba el despropósito y la criminalidad de algo que estaba lejos de ser ‘ideal’?” (154), poniendo en jaque así a los referentes revolucionarios del siglo XX²⁰⁴.

En la novela de Diamela Eltit *Jamás el fuego nunca*, que se dedica a pensar críticamente la tradición revolucionaria del país, se destaca cómo la lógica falocéntrica repercute en la toma de decisiones: las mujeres adquieren roles secundarios como copistas en la célula; la intolerancia del líder de la célula hacia las opiniones disidentes pone en peligro el proyecto revolucionario y contribuye a su decadencia. El líder de la célula cree que “la confusión en los conceptos trae trágicas consecuencias” (Eltit, 2007: 20) y no puede dormir ante la corrección de la narradora “acerca del trabajo materialista con la cuerda o los trapos o el pedazo de pantalón que formaron parte de su plan para conseguir un fin” (160), un argumento que “hace tambalear tu analítica, la horada y la interviene” (160). Critica la rigurosidad estricta del hombre al cumplir con los supuesto principios²⁰⁵, la misoginia en las células de izquierda, y sobre todo, la fragilidad de los dogmas revolucionarios y la falsa moral como el típico rasgo del logocentrismo político: con “la certeza, el arrojo y la valentía del mejor y más disciplinado militante” (174), el marido decide hacerse cargo del

²⁰⁴ Para Richard, “la objetivación del recuerdo, su clasificación en archivos y su ritualización en monumentos corren el riesgo de proyectar la imagen estática de un pasado detenido” (Richard: 191). El enfoque en la disarmonía y la aspereza del pasado potencia una exploración más profunda del pasado, lo que constituye “una cuestión tanto ética como estética” (192).

²⁰⁵ Son símbolos característicos de la izquierda (el materialismo histórico, La Internacional, los eslóganes monótonos y repetitivos), que cosifican la individualidad: “no quería equivocarme, era peligroso, sí, cambiar una palabra o una sílaba en el interior de esa letra magna y rutilante y convertir la canción, nada menos que *La Internacional*, en un lastre” (140).

parto de su hijo por no exponer la célula clandestina al peligro pero acaba renunciándolo en el último momento por su ineptitud²⁰⁶.

Cuestiona la posición acomodada de algunos intelectuales de izquierda: se ridiculiza a los profesores de izquierda militante. La tarea de revitalizar una izquierda inmovilizada va paralelo al asalto contra los intelectuales convertidos en los referentes de la revolución y los teóricos del estado, que privan a las futuras generaciones del derecho de interpretar la historia. Para Rosa, García Roxler es “un honor que la prueba de un ecosistema gagá donde ser permitía el académico gagá convivir a gusto con el deterioro institucional” (Oloixarac, 2010: 55) y “encarnaba a un jefe de manada preso de un repertorio morgue: un amasijo de ideas en descomposición, cuya cercanía necesitaba de escalpelos, bisturíes y un barbijo para soportar el hedor” (81-82). La incorporación de Rosa (el elemento femenino) a la teoría constituye la condición necesaria para actualizarla en el siglo XXI: “Me has dado una palanca para mover el mundo, y lo único que me importa es saber mover esa palanca” (123-124). La figura de Augustus y Collazo, autoritaria en su propio campo académico, se asemeja a la de un hombre mayor obsoleto y digno de risa bajo la óptica de Rosa: “Es en la soledad del trono donde te rodeas de gordos ineptos; es en el poder de los novios donde te afianzas en mí...la fosa está cerca” (131). Arregla un encuentro entre Collazo, el defensor oficial de los desfavorecidos en la academia o el “trasto viejo de ideologemas”, y Loki y Cacha, dos ladrones lumpenpropietarios verdaderos, “los excluidos del contrato social”, “los recipientes naturales de la benevolencia revolucionaria” o “los depredados del sistema” (156), quienes ejercen “su derecho natural de robar en el bosque” (154). De esta manera se burla de una “referencia colectiva que hace de *cita* para el recuerdo público” (Richard: 191):

²⁰⁶ Para Carolina Díaz, la obsesiva invocación de la revolución constituye una “paranoia reparativa” que rechaza el fracaso del proyecto político y postula una ética afectiva ante el férreo principio marxista. Lo que le distingue de los trabajos melancólicos sobre la memoria es la insistencia de la narradora en dudar de los aspectos defectuosos del dogma de la célula en vez de venerar a las figuras monumentales y congeladas de la revolución, lo que llega a ser una inestabilidad paranoica: “dudo y vacilo ante...la posibilidad de ser una mujer a la que conozco y a la que controlo” (187). En una entrevista, Eltit afirma que es un gesto de “solidaridad que se parece a la dependencia y la neurosis” entre los seres humanos (Leskinen: 252). En la novela, ella acata “ciega y virginalmente” el código militante de vestimenta...sí, yo misma...consciente del rechazo como procedimiento imperativo y liberador, me vi ante una vitrina que me convocaba hacia un vestido tortuoso” (145).

—Loki, Cacha: esperen. Déjenme decirles una cosa. Esa persona que tienen enfrente, a la que le han faltado el respeto, prácticamente ha dedicado su juventud y su vida por una causa que incluía salvar a villeros indigentes como ustedes...queridos. La patria socialista no fue un mero sueño nomás. Fueron años y años de lucha en la clandestinidad, de gente a las puteadas en las calles, de libros que no quería publicar nadie...

—¿Sos político vos? ¿Eh, eh? —lo cacheteó, Collazo trató de esquivar sin suerte—Contestá, ¿eh? ¿Ah, no decís nada? Chorro hijo de puta —y le empezó a pegar.

—¡No, no! —yo no salía de mi obstinación—. ¡No es un político! ¡Es sólo un intelectual de izquierda!

Cacha y Loki me miraron, lo miraron, y empezaron a pegarle más fuerte (Oloixarac, 2010: 154).

Los dos ladrones violentos se llevan todo el dinero y los libros salvo una “inútil historia de la revolución rusa” (158), mostrando el desfase entre teoría y práctica. Cuando Collazo habla a Rosa de las celebraciones callejeras en honor a Evita y los operativos y asesinatos planeados para provocar otro golpe de estado y recitar las canciones de los montoneros, Rosa siente que su acto de valentía se basa sólo en un complejo de inferioridad y “todo su ser exuda una vulnerabilidad tan desagradable que marea” (168)²⁰⁷. Después del ataque a Collazo, Rosa se lamenta ante la estatua fallida del Coloso, abandonada en un bosque: “los yuyos habían crecido alrededor, los hongos habían hecho nido entre sus ropas” (267)²⁰⁸. Despedirse del discurso paternalista y no-inclusivo del pasado socialista se convierte en una necesidad para abarcar los elementos polifónicos, una constante en las obras como *Sumar* de Diamela Eltit, *La novena* de la chilena Marcela Serrano y *El vuelo de la reina* de Tomás Eloy Martínez, que diluyen la división entre izquierdas y derechas. Para Nelly Richard: “Hay que trenzar nuevamente las marcas del pasado con narrativas en curso; hay que llevar la crítica de la memoria a intervenir en el campo de discursos del presente para que elabore nuevas *conexiones vitales* que la alejan del punto fijo (muerto) de lo ya *ha*

²⁰⁷ Lo mismo pasa cuando Meruane se da cuenta de que investigar la enfermedad que le atormenta se ha convertido en una moda en el campo literario: “Teorizar las estrategias de los sometidos y la resistencia del margen era una cosa y otra radicalmente opuesta era empatizar. La estrategia de mis colegas resultó ser esta...Protegerse en la academia y dejarse embetunar por sus jergas. Qué podían decirme si solo sabían hablar de arduos conceptos metidos en libros aún más oscuros que yo no estaba leyendo...[sobre]La enfermedad en la literatura latinoamericana” (2012:154).

²⁰⁸ Se trata de “El monumento al Descamisado”, una desorbitante estatua de 137 metros de altura para conmemorar a Eva Perón y la causa de los justicialistas, que nunca logra erigirse con el derrocamiento del gobierno peronista.

*sido...para abrir huecos y perforaciones que rompen los calces normalizados del presente” (Richard: 193)*²⁰⁹.

No se dejan de poner en duda las actividades y los congresos que persiguen ciertas modas y proliferan en los círculos académicos del mundo actual. El festival urbano de cine se denomina irónicamente *perfo y diapo* “otros y otras: flujos, vidas y voces” y en él Kamtchowsky proyecta su corto, llamado paradójicamente como “Hija, del Hombre al Nombre”, por los críticos *snob* y expertos prestigiosos pero obsoletos de la “Asociación de Orientación Lacaniana” con “cuello de ave lacanomonacal”, quienes no saben más que replicar el estilo hermético, las jergas (focluir, sistirse, goce no dado, la ley del Padre) y las referencias lacanianas a genitales, generando comentarios dogmáticos y vacíos ²¹⁰.

En segundo lugar, se da cuenta de una política de izquierda comercial y de la tendencia popular a escribir sobre los desaparecidos durante los años postdictatoriales como un gesto solitario, inquietudes muy frecuentes en el ambiente culto bonaerense que han dado lugar a una serie de obras cursis, pretenciosas y románticas conmemorando a las víctimas de la violencia del estado, elevadas al altar de la Historia. Después de “llorar un poco y tragar sus primeras tazas de café espeso”, la adolescente Mara, escribe un poema cursi denominado “Pégame y llámame ESMA”, lleno de versos como “El polvo de la piel aprisionada deja caer una cascada de brillos dorados al charco del suelo” (2010:102), estética “comprometida” que aparece frecuentemente en las novelas *best-seller*. La idealización sobre la revolución no es

²⁰⁹ *La novena* de Marcela Serrano, publicada en 2016, está ambientada en la época de la dictadura pinochetista. En vez de enfocarse en los estragos causados por la dictadura, nos presenta a Miguel, un estudiante de sociología que sufre la “relegación” (el destierro penal del estado), que llega a ser un traidor en contra de Amelia, una viuda acomodada y aburguesada que empatiza con su condición de vida. Miguel le expone al interrogatorio dictatorial cuando utiliza su funda como escondite de sus armas. La novela negra *El vuelo de la reina* de Tomás Eloy Martínez, ambientada en el gobierno menemista, se enfoca en la figura de Camargo, un magnate de los periódicos comprometido que se encarga de revelar los casos de la corrupción estatal, la venta de armas y la sociedad argentina manipulada por el poder neoliberal. Para él, “Argentina estaba enferma hasta los huesos” (Martínez: 30), en tanto que el mismo ejerce un poder abusivo sobre su amante Reina Remis para tomar el control de su cuerpo. Al ser rechazado por ella, se siente humillado por su masculinidad patológica y la mata violentamente creyendo poder salir impune de su crimen. En *Sumar* de Eltit, Casimiro Barrios es el jefe de los proletarios, que tiene una visión misógina hacia las vendedoras ambulantes como Casandra. En aquellas tres novelas se desmantela lo ideológicamente correcto, al incorporar a los personajes masculinos con caracteres complejos y contradictorios.

²¹⁰ El documental muestra los pormenores de la vida de K. Sin embargo, desde la perspectiva de la crítica es una niña oprimida por el Padre teórico: “la ley del Padre entra y sale del decir de la Hija —la H, la exhalación, el vacío del Habla castellana—, ella se ahueca...en esta afirmación-negación de la genitalidad, en este tapar-toda-la-boca en la Hija del Padre” (264).

sino otra influencia del neoliberalismo en la cultura argentina: la aspiración a la libertad absoluta y la tendencia de convertir el pasado en algo sensacional: [Mara] “lamentaba no haber nacido en el momento adecuado...porque según dictaban sus imágenes... no debía haber nada más hermoso en este mundo que trabajar por la Justicia y coger por la Patria” (105). Satiriza la izquierda “mercantil” y debilitada: “en este país la única diferencia entre la izquierda y la derecha es para qué lado se pone la pija en el pantalón, nada más” (95).

De acuerdo con Nelly Richard, además de luchar en contra de la política del olvido intencionalmente diseñada por el estado postdictatorial, los creadores culturales deben ser radicales para “desmontar los promiscuos artefactos del recuerdo que hacen circular la violencia por las redes—turbias—del éxito de mercado (documental o testimonial)” (Richard, 2002: 192). Son productos que llegan a comercializarse como “el exceso figurativo de un horror domesticado” porque “la voracidad del mercado se traga el horror en vivo y en directo con deleite consumista” (192). Critica la comercialización de los productos culturales llevada a cabo por las “sociologías triunfantes, lo que supone un paso adelante para la actualización de la crítica izquierdista:

halaga el ideal democrático en vigencia y otra sarta de eufemismos que no pueden ser puestos en duda...el clima siniestro que rodea las nociones de jerarquía y autoridad —nociones que resulta tan evidente rechazar... La violencia policiaca llega para borrar los actos, santificando automáticamente al bueno inapelable: la víctima. Así se pierde una guerra, pero se obtiene una victoria moral sobre bases filosóficamente carencias (Oloixarac, 2010: 207).

Para respaldar su punto de vista, Oloixarac no deja de revitalizar y citar los pensamientos olvidados. Coquetea con el pensamiento hegeliano para explicar la dinámica de la lucha: “es una negación dialéctica engendrada por el conflicto mismo...de una realidad creada por antagonistas también reales” (63-64), resemantiza a “los filósofos de derecha” (Maquiavelo, Carl Schmitt, von Clausewitz, Hobbes) para respaldar su teoría competitiva. En cambio, se están desacralizando los pensamientos “ortodoxos” políticamente correctos: el racionalismo cartesiano está puesto en tela de juicio por su dualismo mente-cuerpo,²¹¹ al igual que el nacionalismo argentino del

²¹¹ “Está en el centro del mundo...En estos instantes de gozo, Reni parece olvidar que sus rulos son de hecho inferiores a los de Leibniz” (46).

siglo XX y “las inspiraciones de todo un paredón de rojos” (137); las citas a Althusser, Kristeva o Chomsky siempre ocurren en los momentos más obscenos de la novela (cuando Pabst se masturba).

En *Sumar* de Diamela Eltit, no se destaca la figura de la subalterna sino sus *representantes capitalizados*: Ángela Muñoz Arancibia, cuyo trabajo no tiene que ver con vender productos en los puestos ambulantes sino con “exhibirse y conseguir unas monedas” (2019: 78) gracias a la flexibilidad de su cuerpo; los emprendedores “triunfantes del consumo” que promocionan el turismo a los contenedores de basura deteriorados como forma de experimentar “la estética de precariedad”; Casimiro Barrios, el ideólogo de los ambulantes, que los desprecia en el fondo; Diki, el rapero que produce y comercializa las canciones supuestamente subversivas que emergen de los “espacios liderados por un ruinoso pero legítimo anhelo de expresión”, un gesto de “desconocer el reclamo de la marcha” al ser catalogado como puro entretenimiento por la narradora (85,87)²¹². La figura de la mujer subalterna ha quedado eclipsada por los representantes de la revolución.

La crítica más feroz a la identidad congelada y capitalizada de la izquierda aparece en la recién publicada novela de Oloixarac, *Mona*, que problematiza los fenómenos excéntricos sucedidos en un congreso literario. Mona, la protagonista peruana afincada en los Estados Unidos, tiene todos los elementos a su favor: su ascendencia mestiza y exótica la convierte en “un animalito en extinción” y una “mancha humana lamida por todas las miradas” en el ambiente universitario durante el mandato de Trump, y su novela sigue cierta pauta estética vigente del momento (posboom, el compromiso, la autoficción, la identidad femenina) que le ha garantizado un espacio en la universidad y la convierte en una autora prometedora: “era necesario permanecer mujer, hispánica, sudamericana y con el cuerpo entero por la puta virgen santa de Judith Butler” (Oloixarac, 2019:18). Al asistir al congreso literario más prestigioso de Europa, celebrado en un bosque paradisiaco de Suecia, se sorprende al estar rodeada de una tribu de autores similares con modestia y deferencia académica. Mona se pierde en un “purgatorio de escritores” (59): todo el mundo

²¹² Se trata de la alusión a la industria musical comercial en América Latina. Géneros como los corridos mexicanos o el rageaton, que nacen para reflejar la cara oscura del capitalismo, terminan por reforzarlo con sus producciones homogéneas y las letras vacías que aspiran a cierto estereotipo (dinero, mujer, sexo).

intenta lucirse y mantener su propia autonomía al aferrarse a cierta identidad legible de la literatura occidental, mientras que “a nadie le importará tener *una personalidad*” (51, cursiva suya): Abdullah, el escritor iraní afincado en Copenhague que se pavonea de su hibridismo identitario y lingüístico obsesivamente, rasgo característico de los escritores inmigrantes; Hava, la escritora israelí comprometida que aborda exclusivamente el tema del Holocausto y los derechos humanos de los judíos; Lena, una escritora ultra-radical obsesionada por el feminismo teratológico y la transexualidad monstruosa; Philippe Laval, el francés desencantado que pretende intelectualizar el fracaso de la sociedad contemporánea; Marco, el colombiano cínico, que vocifera, con toque de actor de telenovela, en contra del neoliberalismo tecnológico en el congreso, quien admite privadamente que “la cultura de izquierda es mainstream” y no “significa absolutamente nada” (102).

Al verse cercada por las varias identidades literarias congeladas y capitalizadas, ella intenta salir de ellas desnudando su cuerpo, despojada de todas las identidades impuestas y sumergida en un estado de placer absoluto: “La única manera de encontrar la caverna de la cultura occidental era, justamente, salir de ella” (27). Cuando Mona se desnuda, el lector se adentra en un mundo distinto: el cuerpo de ella está cubierta de moretones que ha dejado una relación violenta, una herida simbólica marcada también por aquellas identidades refinadas y mercadotécnicas que se empeñan en una lucha *textual y literaria*, pasando por la subalternidad más concreta, con que Mona intenta empatizar. Mientras se celebran fiestas y partidos de fútbol entre los escritores²¹³, la mente de la escritora peruana se desvía hacia un ciervo matado por cazadores, y un feminicidio en Lima, explotado por la industria periodística para conseguir un mayor efecto sensacionalista y una mayor audiencia: “los golpes indicaban más de una persona. La prensa había empezado a llamarla Ofelia del Rímac...Sintió la garganta latiendo como un reptil” (124). Mediante la crítica a las identidades aburguesadas y congeladas de los intelectuales, se deconstruye así el binario bien-mal, confluyendo con la perspectiva hobbesiana: bajo la máscara de una identidad legítima y correcta, están el egoísmo y la debilidad que rigen en la

²¹³ El partido del fútbol se divide entre dos equipos: Suecia y Resto del mundo, que termina con el triunfo absoluto de los suecos, sugiriendo el predominio de la estética de “los blancos” sobre el resto del mundo.

humanidad y la necesidad urgente de superarlos ²¹⁴. En una conversación con Sven, el escritor alpino, se comparan dos diferentes tipos de autores: en primer lugar están los escritores cuya creencia radica en que “para realizarse se basta consigo mismo en sociedad con la mente” y creyendo que “la vida puede ser un libro, puede ser leída, inteligida en cada uno de sus signos”; mientras que otros escritores se enfrentan al agujero negro de su vida, rompen con la fantasía de una comunidad literaria y buscan el punto ciego cerca de la muerte que “vuelve legible el mundo” como si “un grupo de exploradores encontrara una serpiente fosforescente cruzando un bosque de noche” (138). Sin llegar a una conclusión definitiva, la novela termina de una manera dramática: en la ceremonia de entrega del premio, un gran diluvio de proporción bíblica y una sacudida de tierra destruyen el auditorio, acabando con la vida de todos los escritores allí reunidos. El abrupto desenlace de *Mona* corresponde al colapso de un sistema literario, sustentado hasta hoy por la complicidad entre el capital y los escritores de izquierda, entre la comercialización de lo políticamente correcto y la búsqueda de una identidad reconocible como etiqueta personal, entre una forma de escribir que siempre compromete con algo y otra comunidad colectiva dispuesta a interpretarla “correctamente”.

Se muestra que la verdadera literatura tiene la capacidad de desgarrar el sentido del mundo en vez de reproducirlo. En *El camino de Ida*, Ricardo Piglia describe un mundo académico norteamericano capitalizado y aristocratizado mediante la perspectiva de un extranjero: Emilio Renzi, para el cual los debates intelectuales del país camuflan la esencia violenta del ser bajo una apariencia puritana: “[los campos norteamericanos] están pensados para dejar afuera la experiencia y las pasiones pero corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados” (Piglia, 2013: 35) ²¹⁵, mientras que la crítica de izquierda suele “alzar

²¹⁴ Confiesa en una entrevista que “En *Mona* quería retomar esta idea...de la disputa con la izquierda local y trasladarla a un plano global para ver, además, de qué manera estamos importando la izquierda norteamericana, de qué manera encarnamos valores culturales y lo hacemos en términos de representación de una identidad, de una ideología...planteo el salto que se ha producido de la izquierda tradicional a la izquierda identitario” (Iglesias: 2019).

²¹⁵ En un encuentro de Renzi con el Don Amato, el crítico más renombrado de *Moby-Dick* de Melville, éste se jacta haber mantenido un tiburón blanco en cautiverio, que “cruzaba silencioso el agua bajo la superficie de una casa victoriana” (53), poniendo de manifiesto la violencia simbólica de los intelectuales. Como la antípoda del intelectual capitalizado, introduce a Tomas Munk, un ecoterrorista (la adaptación literaria de Theodore Kaczynski) que denuncia el adiestramiento y la domesticación que persisten en la civilización occidental desde los griegos.

melancólicamente en sus marchas pacifistas, la repetida apelación patética de los sentimientos altruistas” (264), mientras que “Los latinos se asimilan con los alimentos y los desperdicios” (85). Por lo tanto, el autor crea la figura insumisa de Ida Brown, quien intenta atacar los intelectuales estadounidenses derridianos “no como un defensor del canon como Harold Bloom o George Steiner sino los atacaba por la izquierda” (19), porque su interpretación despolitizada y extemporánea no podría contribuir a una lectura más radical adaptada a la época contemporánea.

Se vuelve urgente subvertir la creencia colectiva y rechazar una nostalgia melancólica por la izquierda del pasado, sustituyéndola con una actitud autocrítica que siempre se actualiza. Dicho de esta forma, la estrategia de Oloixarac logra llegar más allá de lo políticamente correcto y reformular una política más poderosa que no se basa en la lógica de torturador-víctima, lo ideológicamente correcto e incorrecto, y trata, a pesar de su lenguaje frívolo y esquema simple, de romper con la perspectiva hegemónica de entender el pasado y el presente. Crea un acontecimiento imprevisto que supera el dogma de la antigua izquierda radical: “un día una pone un tipo muy especial de bomba (una bomba simbólica), y pronto las contribuciones más sustantivas se hundieron fatalmente a manos de una triada de aceptables” (Oloixarac, 2010: 148). Para Drucaroff, la obra de Oloixarac es pionera en “hablar del pasado reciente en términos que no pertenecen a ninguno de los discursos codificados: ni el que ganó cierta hegemonía a partir del kirchnerismo, ni el que manejaron antes muchas organizaciones de derechos humanos (las víctimas inocentes), ni el de los nostálgicos de la dictadura que reivindican el genocidio perpetrado por las Fuerzas Armadas” (2011: 199).

EPÍLOGO: DESPUÉS DEL APOCALIPSIS Y HACIA LA POLÍTICA DEL AFECTO

Antes de la catástrofe final, Mona cuestiona la posibilidad de una crítica visceral en la literatura y la cultura de hoy en contra de la idea de comunidad colectiva: “El arte está marcado por momentos en los que los artistas se gustan unos a otros.... sin ese amor, no habría vanguardias, y las vanguardias son como barcasas de cierto arte raro, y sin esas vanguardias o barcasas, el arte no tendría una forma de navegación” (Oloixarac, 2019: 137). Saca la conclusión de que para escaparse de la

sensación de pérdida total es importante “gustarse, tratarse bien, quererse” (Ibíd). En *Las teorías salvajes*, para evitar que toda conversación “sea el prelude de un nuevo prejuicio” (2010: 67), Kamtchowsky insiste en que en ausencia de una moralidad universal, es necesario depender de “una ética de los procesos mentales” y “una forma de responsabilidad individual” (39). A pesar de enarbolar la bandera de una política de género radical, mantiene cierta reserva y afirma que hay “lugar puro adonde no se puede llegar” (53)²¹⁶. Rosa es criticada por Collazo por ser soberbia al nunca “haberse equivocado”. La tensión que se produce entre una ruptura radial que caracteriza la sociedad de hoy y las marcas indelebles que el pasado ha dejado se va convirtiendo en un tema general en la literatura del Siglo XXI. Todo esto se está refiriendo a un posible límite donde la Teoría deje de surtir efectos. ¿Cuáles son las estrategias para restaurar el nexo roto entre diferentes bandos irreconciliables en la historia? ¿Cómo será el mundo si las teorías finalmente logran destruir el Sistema? La autora ha ofrecido una respuesta incipiente, añadiendo nuevos materiales a la Teoría: “en las comunidades !Kung, volver al abrazo humano luego de cometer un crimen o una serie de crímenes es un acontecimiento místico. Entre las tribus maoríes, los guerreros que regresaban debían atravesar el ritual whaka-hoa, diseñado para volverlos “personas” otra vez” (266).

Se propone abrazar de nuevo la humanidad después de la ruptura y volver a contemplar el legado del pasado después de resemantizarlo. No se trata de un humanismo de acuerdo con la tradición filosófica occidental, sino de la responsabilidad moral hacia una “nuda vida” despojada de las implicaciones políticas, culturales, raciales y sociales. Se trata de un gesto de afecto que brota del respeto a la vida misma, que permite al sujeto aterrizar de nuevo sobre el terreno humano, también de una propiedad común que une a los oponentes y a las personas de varias generaciones, permitiéndoles conversar como seres humanos despojados de cualquier

²¹⁶ Aquellos “lugares” en la novela se refieren al sexo anal y el trío con un transexual, elementos que sin duda se pueden extenderse a más fenómenos. Afirma al final de la novela: “la única propiedad posible se entrelazaba ontológicamente con la responsabilidad moral” (250).

posicionamiento, antes de recibir la codificación socio-cultural.²¹⁷ Por lo tanto, en el festival de cine independiente que intenta transgredir los límites de la cultura *mainstream*, el documental de Kamtchowsky consiste paradójicamente en las escenas cotidianas entre ella y su padre en la infancia, aunque se lo etiqueta en seguida de “la nueva sensibilidad” y “el arte como función social” para codificarlo. En vez de atacar a Augustus frontalmente como ha planteado, Rosa decide “recapitular, ordenar, enlazar, componer, volver a numerar” su teoría para presentársela con más claridad (275), poniendo una tregua con el mundo para continuar el camino de la transgresión.

Vale la pena mencionar que dicha discusión sobre la forma de reconciliarse con el mundo y el respeto afectivo a la “vida desnuda” crece poco a poco en el panorama literario, sobre todo en la narrativa escrita por las mujeres. En los cuentos de Mariana Enríquez es frecuente el lazo empático natural y primitivo previo a la identificación con el otro y a la codificación. En el relato “El chico sucio”, se genera algún tipo de afecto entre la narradora y el Degolladito después de compartir un helado juntos. Le atormenta a ella no haberlo ayudado antes de que éste fuera degollado por su propia madre en el ritual satánico para San la Muerte, mientras el mundo insensible (el barrio, los medios) sólo prestan atención a la morbosidad de aquel evento sobrenatural: “Ahora nada más se hablaba del Degolladito” (Enríquez, 2016: 31)²¹⁸. No se trata de ninguna manera de la empatía superficial que propagan los medios publicitarios, ni de una sensación de satisfacción por haber hecho un favor al otro de acuerdo con el pacto de reciprocidad, ni de un eslogan vacío que sólo existe en las campañas electorales como “el compromiso con los más desfavorecidos”, sino de un afecto sincero que viene de la vida misma y una separación de la norma del mal

²¹⁷ El término es acuñado por Giorgio Agamben. El filósofo italiano, resignificando el concepto de biopolítica de Foucault, apunta que la vida civil ha sido incluida en el poder soberano desde los albores de la civilización occidental. De acuerdo con la etimología griega, la palabra vida puede entenderse de dos formas: *zoé* y *bíos*: “*zoé*, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses) y *bíos*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o un grupo” (Agamben, 1998: 9). La vida ha sido incluida en la esfera política como *bíos*, que está cargada de identidades, y excluida como *zoé*. Sin embargo, mediante el estado de excepción que convierte paradójicamente lo alegal en lo legal, la política moderna logra someter la vida biológica a su soberanía (los campos de concentración y del refugiado, la prisión de Guantánamo, etc.): “las implicaciones de la nuda vida en la esfera política constituyen el núcleo originario —aunque oculto— del poder soberano...reanudando así... el más inmemorial de los *arcana imperii*” (16). Se vuelve urgente liberar la vida primitiva y apolítica (*homo sacer*) del poderoso soberano de *bíos*, que es capaz de suspender la ley y quitar libremente cualquier vida sin cometer homicidio.

²¹⁸ Incluso la amiga de la narradora, Lara, una travesti, que debiera empatizar con el chico callejero por haberse encontrado en situaciones similares, ignora a los vagabundos callejeros.

universal del mundo que habita: “esperaba los golpes suaves de la mano pegajosa al chico sucio o el ruido de su cabeza rodeando por la escalera. Esperaba al chico sucio que iba a pedirme, otra vez, que lo dejara pasar” (33) ²¹⁹. Es un lazo auténtico, pero a la vez frágil que a veces está a punto de quebrarse a causa del propio egoísmo²²⁰. Abundan aquellas figuras femeninas en las obras de Enríquez: la juzgada en “Bajo el agua negra” que se empecina, contra viento y marea, en investigar sobre la muerte de dos jóvenes de un barrio abandonado, arrojados a un río por policías; la madre en “El carrito”, que defiende al mendigo leproso y harapiento que lleva un carrito del supermercado cargado (la alegoría del neoliberalismo consumista depredador), ante la comunidad agresiva e indiferente. Después del incidente del carrito todo el barrio empieza a caer misteriosamente en la miseria salvo la familia del narrador, lo que ha puesto de manifiesto la fuerza de aquellos lazos afectivos contra la explotación inmisericorde del capitalismo. En *Cadáver exquisito*, se establece un lazo de afecto entre Marcos y el “regalo”, una chica con carne de primera calidad dispuesta a ser comida. Frente a ella, se despierta la conciencia humana y empática de Marcos largamente dormida: “una imagen irrumpe en su cerebro. Es la hembra de su galpón. ¿Que estará haciendo? ¿tendrá comida suficiente?, ¿tendrá frío?” (2018: 46). Son formas de acercarse al mundo, después de que la literatura lo haya desmembrado completamente.

CAPÍTULO 3. LOS HIJOS EN LA NARRATIVA POSTDICTATORIAL: UNA ALTERNATIVA LITERARIA

1. RUPTURA ESTILÍSTICA: CAMBIOS GENERALES EN EL PARADIGMA LITERARIO

Este capítulo se propone abordar sobre la narrativa de los hijos. Es imprescindible mencionar la tradición literaria de los padres que la precede. Por

²¹⁹ Aquel lazo afectivo también se utiliza en el psicoanálisis, al referirse a la relación especial entre el paciente y el analista: “A partir de esta empatía, las vocales, consonantes o sílabas pueden ser extraídas de la cadena de significante y recompuestas...Es un registro infra y trans-lingüístico que, con frecuencia, hace falta tomar en consideración refiriéndolo al ‘secreto’ y al afecto innominado del depresivo” (Kristeva, 1991: 49)

²²⁰ “Necesitaba que lo ayudase; no tenía por qué saciar mi curiosidad morbosa Y, sin embargo, algo en su silencio me enojaba. Quería que fuera un chico amable y encantador, no este chico sucio que comía el arroz con pollo lentamente” (17).

nombrar a algunos, están Rodolfo Walsh, Juan Gelman, Manuel Puig, Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares en Argentina, José Donoso, Luis Sepúlveda y Ariel Dorfman en Chile, Mario Benedetti y Juan Carlos Onetti en Uruguay, autores que forman parte de un corpus gigantesco que es la literatura del “boom”. Las siguientes que la distinguen de la literatura postdictatorial.

I. La popularidad del relato testimonial. Una de las bibliografías más imprescindibles durante este periodo es el libro *La operación masacre* de Rodolfo Walsh, libro canónico que ordena y expone con detalles y técnicas narrativas, los testimonios recogidos de las víctimas inocentes de la violencia del estado argentino que han sido erróneamente fusiladas por los carabineros. El viejo género testimonial siempre tiende a exponer, minuciosamente, las torturas sangrientas, los diferentes mecanismos de represión, la inocencia de las víctimas, afirmándose una y otra vez en la legitimidad de los hechos que se cuentan. En *Operación masacre*, la voz de Walsh estructura, legitima y convalida los hechos, yuxtaponiendo la operación que termina con la vida de los civiles y la exploración del propio Walsh de la verdad bajo el ambiente represivo que reina en Argentina durante los años. Merece la atención que, en estos relatos testimoniales, la fidelidad de los hechos se suele justifica automáticamente gracias a la legitimidad propia del género testimonial, a pesar de que existen manipulaciones y articulaciones de los hechos.

II. Narrativa simbólica/ alegórica y relatos complejos. El uso de alegorías es muy frecuente en muchas novelas publicadas desde los años 60: *Casa de campo* de José Donoso, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Nadie, nada nunca* de Juan José Saer, *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato y *La aventura de un fotógrafo en La Plata* de Adolfo Bioy Casares. Suelen tener estructuras complejas donde se articulan distintas tramas y voces narrativas desencadenando una polifonía bajtiniana que engendra una serie de significados que resultan inagotables. Por ejemplo, existe una serie de formas para interpretar obras como *Cien años de soledad* o *El obscuro pájaro de la noche* (metodología mitocrítica, narratológica, antropológica, anticapitalista, psicoanalítica, sociopolítica, lingüísticas) debido a la estructura

compleja y polifónica que las convierte en novelas totales²²¹. La narrativa durante este periodo se ha vuelto más alegórica que nunca: los cuentos borgeanos, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares y *El túnel* de Ernesto Sabato, conforman aquella narrativa metafísica que explora, mediante episodios surreales y vanguardistas, la relación entre el ser y el mundo, el espacio y el tiempo, la verdad y las imágenes, etc.

III. Pesimismo filosófico e histórico. En obras como *El obscuro pájaro de la noche*, *La tregua*, *El astillero*, *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* permea el tono pesimista y existencialista al tratar sobre la sociedad latinoamericana hundida en la ambigüedad. Son obras profundas que averiguan la existencia del ser humano. Por ejemplo, *Sobre héroes y tumbas* de Sabato es una novela más que simbólica que refleja la crisis existencial que está viviendo el pueblo argentino durante los años 40 y 50 bajo una modernidad periférica y una política represiva. Martín, quien representa la generación huérfana, busca perpetuamente el anclaje espiritual en figuras míticas como Alejandra, como rechazo a una realidad inmundicia reflejada en la “basura de su madre”, quien “no cabía ya en su cuerpo y amenazaba en cualquier momento lanzar la inmundicia a chorros por las grietas” (Sabato, 1996:19); Alejandra es una figura contradictoria en cuanto a sus creencias religiosas y personales: cree frenéticamente en los dogmas cristianos pero ha sido arrastrada al pozo más profundo de su deseo erótico e incestuoso; el enloquecido Fernando Vidal encarna la irracionalidad reprimida del ser humano ante las grandes corrientes de la historia como el comunismo y liberalismo²²² en un mundo controlado por la Secta. Influidos por el psicoanálisis freudiano, muchos autores del boom utilizan las figuras psicóticas para plasmar la inconsciencia humana contenida. La tesis determinista del psicoanálisis, que consiste en la lucha incansable entre ello, yo y superyó, también repercute en la visión nihilista del ser humano en las obras de Sabato y Donoso.

²²¹ Según Selena Millares, el corpus de las novelas anteriores a los años 80 cuenta con “una poética de la sugerencia...las anfibologías, las omisiones y los silencios contribuyen a esta poética, y también la recurrencia constante a la técnica metonímica, que da una visión fragmentaria e impresionista de la realidad y que sólo un lector cómplice podrá recomponer” (Millares y Madrid, 1990: 118).

²²² En su análisis sobre los personajes sabatianos patológicos, Sánchez López sostiene que son “sujetos excepcionales en su inteligencia y en su sensibilidad, pero en conflicto permanente con la normalidad social y entregados a fuerzas irracionales que por lo común les llevan a la destrucción” (2009: 10). Es un antihéroe de Dostoievski que proclama “la defunción del pensamiento sistemático y la restitución de lo paradójico e incognoscible a un punto prioritario” (14).

He aquí las principales características de la literatura de los hijos publicada en el siglo XXI:

I. Desaparición de la verdad trascendental, autoficción y metaficción. En general, la predominancia de una idea discontinua, diversa y fragmentada sobre el mundo ha determinado que muchos narradores se centren en escribir relatos cotidianos y “desfamiliarizarlos” en vez de inventar una Epifanía memorable, bajo la influencia de la preferencia de las editoriales hacia la ficción íntima y cotidiana. Entre ellos se destacan narradores como Alejandro Zambra, Alan Pauls, Paulina Flores, Patricio Pron. Por lo tanto, se trata de una literatura de cotidianidad en la que se desvanecen las auras místicas del autor y se tiende a novelar sobre la propia vida, un gesto peligroso que expone al escritor ante las miradas del mundo. Opina Zambra en *Formas de volver a casa*: “Es mejor no salir en ningún libro/ que las frases no quieran abrigarnos” (Zambra, 2013:153).

Los autores tienen predilección por construir lo verosímil en vez de lo verdadero. Afirma el escritor argentino Federico Jeanmaire que lo verosímil le ayuda a escribir, porque allí está “esa montaña de mentiras que ayudan tanto a escribir” y que “entre la verdad y el verosímil el escritor siempre debe elegir el verosímil” (2003: 95). Afirma lo mismo su compatriota Patricio Pron: “lo verdadero en literatura es sólo lo verosímil, y entre lo verosímil y lo verdadero hay una distancia enorme” (2011: 27). Son autoficciones que rompen con el pacto ficticio y el pacto factual, con la yuxtaposición de los hechos reales y las tramas ficticias. En la autoficción, la identidad del sujeto narrador se sitúa entre el autor que planifica las tramas de la novela y el objeto narrado, es decir, el sujeto enunciador de la novela, mediante el cual el autor logra distanciarse de la realidad narrativa²²³. Mediante la operación de “un sujeto desdoblado”, aquellas novelas logran cuestionar la legitimidad de un sujeto narrador fidedigno y omnipotente, permitiendo también una forma de escribir sin ser sujetados a su propia experiencia. Opina Andrés Neuman: "Personajes imaginando lo que recuerdan, recordando lo que imaginan. ¿Es verdad? ¿Es mentira? No son esas las

²²³ Véase el libro fundamental sobre la autoficción escrito por Manuel Alberca: *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Sostiene el crítico malagueño: “pues, al irrumpir «lo real» en el terreno de la invención (y viceversa) y el autor-sujeto de la escritura en el campo de la literalidad, los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica resultan subvertidos”, trayendo como consecuencia la “inestabilidad referencial y enunciativa” de la ficción (2007: 121).

preguntas” (2003: 28). Disminuye la popularidad del género testimonial cuando todo el hecho que sucede en primera persona es en cierta medida *narrativa*. Según Josefina Ludmer: “el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, ‘sin metáfora’, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad” (2009: 42).

Por ejemplo, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba es una novela escrita sobre la infancia varias décadas después del exilio; *Una vez argentina* de Andrés Neuman recolecta las historias de la genealogía familiar del autor argentino que dura más de un siglo; *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela se basa en un episodio infantil del allanamiento militar; *La novela luminosa* de Mario Levrero es una pseudo-autobiografía compuesta de los diarios íntimos de un personaje, que incluye fragmentos de los episodios variados de su vida, reflexiones esporádicas sobre la filosofía y los comentarios de lecturas. En *El espíritu de mis padres sigue subiendo a la lluvia*, una autoficción de Patricio Pron, este distingue “la parte real del recuerdo” de “la que quizás sea la parte imaginaria del recuerdo” (2011: 175) y las analiza a partir de la diferencia entre lo verdadero y lo verosímil: “pero esto, siendo verdadero, no era en absoluto verosímil” (27). Son pruebas de que las *memorias narrativas* ya no precisan obligatoriamente de la fidelidad hacia los hechos sino que se enfocan en la historia narrada en sí misma, que parece cada vez más verosímil que verdadera. Los autores no constituyen el centro del universo sino que se encargan de “indagar en algunas imágenes, jugar, constituir o insinuar una presencia; habitar o construir una distancia, cubrir la melancolía con una página ligera, casi imperceptible, de humor, de ironía” (Zambra, 2019: 14).

Se destaca también la técnica metaficcional con la que las novelas revelan la artificialidad del procedimiento de la escritura, frecuente en autores como Alberto Fuguet (*Missing*), Ricardo Piglia (*Plata quemada*) y Alejandro Zambra (*Formas de volver a casa*). El autor se presenta abiertamente para hablar de sí mismo y nos advierte de la ficcionalidad y la índole narrativa de la novela. Su presencia rompe con el narrador omnipresente anterior, como si el autor estuviera dialogando con los lectores con el fin de exponer la ambigüedad de la novela ante el lector y sacar una conclusión consensuada entre ambos. En las primeras novelas de Alejandro Zambra,

hay muchos pasajes en los que el narrador interviene en el texto añadiéndole notas complementarias, rompiendo con el hilo conductor de la novela. En *Formas de volver a casa* surgen incluso dos “yoes” que se turnan para narrar la historia. Al comienzo de la novela un niño cuenta su infancia en primera persona la vida de Maipú en plena dictadura chilena y cómo desarrolla su subjetividad infantil. Cuando todo el mundo cree que es una novela de formación, interrumpe el otro “yo” que aparece como el autor del texto, quien se autodiagnostica, y analiza, comenta, valida o niega las partes narradas anteriormente y explica su relación con el niño. Indudablemente el doble “yo” es una experimentación novelesca que justifica la inestable identidad del narrador en la posmodernidad, como la citada frase de Natalia Ginzburg: “Todos los lugares, hechos y personas que aparecen en este libro son reales. Nada es ficticio. Siempre que, debido a mi costumbre de novelista, inventaba algo, me sentía obligada a destruirlo” (Ginzburg citado por Zambra: 151). Un pasaje de *Formas de volver a casa* muestra, con franqueza, la relación conflictiva entre el autor y el personaje, interdependientes entre sí, técnica que pone énfasis “en los procesos más que en los tipos definidos de situaciones y personajes, desafiando los juicios especialistas y cuestionando los códigos del realismo narrativo” (Macarena Silva, 2007: 11).

Me parece bello que no se encuentren. Seguir simplemente sus vidas, tan distintas, hasta el presente, y aproximarlas de a poco: dos trayectos paralelos que no llegan a juntarse. Pero esa novela debería escribirla alguien más. A mí me gustaría leerla. Porque en la novela que quiero escribir ellos se encuentran. Necesito que se encuentren” (Zambra, 2011: 63, cursiva mía)

II. La presencia de las nuevas corrientes culturales y ideológicas en la globalización. El “boom” ha inaugurado la reivindicación de la cultura popular que se extiende hasta el día de hoy. Debido al giro autobiográfico de la literatura contemporánea y la necesidad del mercado editorial, proliferan los nuevos elementos culturales vinculados con la vivencia cotidiana, sustituyendo las especulaciones y simbolizaciones políticas anteriores. El conocido grupo “Mcondo” compuesto de escritores como Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán y Rodrigo Fresán, que se considera una corriente más que nada simbólica, se inscribe en aquella generación de autores que problematizan la cultura mediática, la sociedad de consumo, los nuevos medios de comunicación y la ética líquida, de modo que el compromiso literario de

los hijos de la dictadura se visualiza desde un ángulo íntimo, cotidiano y no oficial. A fin de cuentas, son elementos que ayudan a dar cuenta de la nueva realidad sociocultural que vivimos día a día.

III. La simplicidad estilística y estructural. A pesar de que los nuevos autores siguen recurriendo a las antiguas técnicas narrativas (los monólogos interiores, el silencio, la incorporación de otros géneros no-narrativos, la fragmentación), en general adoptan una forma de narrar legible y escriben novelas cortas que no superan 300 páginas²²⁴. Las excepciones como *Nuestra parte de la noche* de Mariana Enríquez y *Poeta Chileno* de Alejandro Zambra también son novelas que retornan a la narración lineal y cronológica sin la intención de romper radicalmente la estructura narrativa. Se concentran en un solo tema y suelen tener pocos personajes complementarios. Para Daniel Noemí, se trata de una nueva forma de realismo:

un realismo que podemos denominar neoliberal, o mejor, realismos en plural, neoliberales, en juego oximorónico entre la realidad a que indican y la crítica que de ella podemos elaborar. Un realismo que se ha hecho cargo del legado realista decimonónico, social, mágico y sucio, y que ha hecho suyas, también, las experiencias de las vanguardias, tanto las históricas como las posteriores (Noemí, 2019: 95)

Tomamos como ejemplo la novela *Facsímil* de Alejandro Zambra, escrita a modo de la Prueba de Aptitud, el examen de la selectividad vigente en Chile durante muchas décadas. En el libro se abordan con pocas palabras temas que han sido narrados reiterativamente como la dictadura y el duelo. Mediante las múltiples opciones se enriquecen las posibilidades de interpretación sin gastar el espacio narrativo, haciendo que la nueva narrativa se distinga de una novela total que “imbunchea” los elementos dispersos para conseguir una coherencia narratológica. Por ejemplo, en el apartado TÉRMINO EXCLUIDO del libro de Zambra, los alumnos tienen que marcar la opción que se corresponda con la palabra enunciada:

13. PROTEGER

- A) encubrir
- B) cuidar

²²⁴ Para Camacho Delgado, en las novelas de la generación emergente ya son escasos los alardes técnicos o los nombramientos directos de la violencia y represión. Son frecuentes “los silencios, las omisiones, las elipsis que señalan de forma sesgada e insinúan lo que apenas puede decirse” (Camacho Delgado, 2003: 476).

- C) adorar
- D) custodiar
- E) vigilar

“25. Mil novecientos ochenta y tanto

1. Tu padre discutía con tu madre.
2. Tu madre discutía con tu hermano.
3. Tu hermano discutía con tu padre.
4. Casi siempre hacía frío.
5. No recuerdas nada más.

- A) 2 – 3 – 1 – 4 – 5
- B) 3 – 1 – 2 – 4 – 5
- C) 4 – 1 – 2 – 3 – 5
- D) 4 – 5 – 1 – 2 – 3
- E) 5 – 1 – 2 – 3 – 4

(2015: 17, 23).

Se combina así la discusión política con la cotidianidad íntima. Se eliminan también todo el fragor épico y las metáforas/ retóricas que agotan la imaginación para convertir la nueva narrativa en “una escuálida resma de cuarenta y siete hojas que él se empeña en considerar una novela” (Zambra 2007: 25). Abundan perífrasis verbales como “parece que”, “no sé si”, “digamos que”, mostrando una inseguridad lingüística que contrasta con el discurso definitivo del “boom”. Despojada de la jugosidad lingüística expresiva que permea las novelas totales, la escritura se vuelve cada vez más lacónica y minimalista, dispuesta a desprenderse de los elementos innecesarios y jugar con lo no-dicho. He aquí unos fragmentos de Alejandro Zambra:

El cuarto fue Julio

Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura (2006: 19, 13)

Verónica es una mujer que no llega, Karla era una mujer que no estaba (2007:52).

- 18. Familia
- A) familiares
- B) herederos
- C) sucesores
- D) alfajores
- E) pedofilia” (2015: 18).

IV. El cuestionamiento de la legitimidad literaria. La fundación de los grupos como Mcondo y Crack durante los años 90 ha inaugurado el largo proceso del parricidio durante el siglo XXI. Por ejemplo, en *Bonsái* de Alejandro Zambra, la figura de Julio, un escritor desencantado, entabla una contraposición con Gazmuri, otro escritor veterano que representa el canon cultural del país, un escritor que sin embargo no sabe utilizar el ordenador y no se interesa por la obra del joven Julio. Acosado por un sentimiento ambivalente (identificación/rechazo) hacia él, Julio empieza a reproducir una novela mimética fingiendo las letras y el estilo de Gazmuri, a través de la cual el autor parodia las herencias que han dejado los escritores viejos. Para Zambra, Gazmuri es “la tradición, la experiencia la legitimidad...pontificando contra el presente...llevándose la literatura a la tumba”, mientras que están los “apéndices” como Julio que se consagran a “encontrarse con el peso de las palabras, reconquistar su necesidad” (2006: 245). En *No leer*, declara: “¿Qué se hace con los libros escritos con el padre? ¿Solamente leerlos y aceptarlos? ...Es necesario leer esos libros y es necesario dejar de leerlos. Olvidarlos o llenarlos de notas en los márgenes. Corregirlos, sobre todo: corregirlos con amor y distancia” (Zambra, 2010: 27). La literatura de los hijos forma parte de ruidos que intentan derribar la legitimidad del “buen gusto” y la literatura elitista establecidos por los canónicos. Para desprenderse del peso de los padres también se reivindicaban, en el texto de los nuevos narradores, una serie de autores “de segunda categoría” que cuentan con el estilo distinto a los más canónicos (María Luisa Bombal y Enrique Lihn en Zambra, Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Marcedonio Fernández en Piglia, etc), las estéticas orientales (el japonerismo en Zambra y Bellatin, los elementos chinos en Berti y Jeanmaire) y personajes atípicos²²⁵. Acierta Julio Premat al comentar los primeros textos de Alejandro Zambra: “el escritor es el que borra y remite al trabajo de escultura:

²²⁵ Zambra entabla un diálogo con el escritor Tanizaki a través de su mención de *Elogio de la sombra* del autor japonés, quien analiza la luz en la cultura japonesa a partir de la sombra. En vez de ser ligada tradicionalmente con lo negativo y deprimente, la sombra ha formado parte de la belleza cotidiana por ser el elemento complementario de la luz. Realza la profundidad en la civilización oriental, estética utilizada por el autor chileno para hablar de la función del silencio en la novela. Afirma en *No leer*: “En lugar de sumar, restaba: completaba diez líneas y borraba ocho; escribía diez páginas y borraba nueve. Operando por sustracción, sumando poco o nada, di con la forma de Bonsái” (2010:94).

permitir que nazca de la piedra la representación deseada” (2017: 95)²²⁶. También aparecen las parodias de los géneros anteriores (novela histórica, novela neopolicial, relatos testimoniales experimentales). Por ejemplo, la novela *Historia del llanto: un testimonio* aparece como un anti-testimonio que parodia con el género testimonial y el “lugar social fetichizado del testimonio” (Sabo: 296). El sujeto narrador es un niño totalmente ficticio que contradice el discurso heroico y comprometido del género testimonial.

2. HIJOS EN EL NEOLIBERALISMO: EL CAPITALISMO NEOLIBERAL Y LOS HIJOS

Desde el inicio de la modernidad, la literatura hispanoamericana ha formado una relación conflictiva con el capitalismo imperialista. Se agrava la tensión entre la literatura comprometida y la sociedad capitalizada sobre todo después de las dos guerras mundiales, momento en que EE. UU establece su hegemonía económica gracias a los Acuerdos de Bretton Woods. En obras como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y *Hombres de Maíz* de Miguel Ángel Asturias y *El lugar sin límites* de José Donoso ya se entrevén las alegorías anticapitalistas. En general, la crítica se dirige hacia los símbolos capitalistas (la empresa bananera, la construcción del ferrocarril, los criollos que comercializan maíces, la ciudad de Santa María decente y moderna) que explotan, empobrecen y desempoderan a los latinoamericanos, sobre todo a las indígenas y los campesinos. El compromiso de los autores del “boom” radica en acusar la complicidad del régimen dictatorial con las multinacionales, entablando una alianza con el frente anticapitalista, lo que inaugura en gran medida el espíritu subversivo de los autores del “posboom” que oponen su narrativa al relato capitalista cuando las élites de los Chicago Boys, guiadas por la ideología neoliberal, dejan su huella profunda en el continente latinoamericano tanto a

²²⁶ En el análisis de Premat, la economía del discurso zambriano se debe también a su asimilación de Adolfo Couve, narrador/pintor chileno eclipsado por figuras como Neruda o Huidobro. Tiene, hace más de medio siglo, una estructura fragmentada, un estilo deconstruido y una poética de “proponer imágenes, formas, esquemas, esbozos, borradores, reducir la gran novela a una reparación sintética y extraerse de su tiempo” (94).

nivel económico como socio-cultural²²⁷. Diferente a los autores del “boom” que siguen criticando los estragos económicos que ha causado la política emancipadora y neoliberal (la inflación, la pobreza, la desigualdad social, la corrupción estatal), los hijos del neoliberalismo, que nacen o se forman en la dictadura, se enfocan también en los aspectos culturales emergentes: el consumismo mercantil, el simulacro de la sociedad de la imagen, el populismo neoliberal, el pluralismo cultural manejado por el interés económico y, sobre todo, cómo estos elementos heterogéneos logran fundirse con el nuevo consumismo neoliberal establecido en el panorama global. Para Néstor García Canclini: “en un tiempo en el que las campañas electorales se trasladan de los mítines a la televisión, de las polémicas doctrinarias a las confrontaciones de imágenes y de la persuasión ideológica a las encuestas de marketing, es coherente que nos sintamos como consumidores aun cuando se nos interpele como ciudadanos” (1995: 13). El consumo es entendido ante todo por una “racionalidad sociopolítica interactiva, que se sitúa en el “ciclo de producción y reproducción social” donde “los productores y emisores no sólo deben seguir a los destinatarios sino justificarse racionalmente” (43-44).

En la sociedad de consumo, los valores transgresores se tiñen de matices comerciales y por consiguiente se necesita una evaluación más crítica sobre ellos. La relación entre el hombre y la economía se muestra en la adquisición de los bienes tangibles y simbólicos a los que podemos acceder dependiendo de nuestra capacidad adquisitiva como “otro modo de establecer las identidades y construir lo que nos distingue” (14). Diferente a los “padres” que arremeten directamente contra el *establishment* capitalista (las multinacionales, los magnates financieros, el gobierno corrupto y capitalista) y definen el capitalismo como una serie de políticas coordinadas y desplegadas a nivel continental, la narrativa de los hijos centra la atención en los aspectos microeconómicos: se trata de entender cómo el

²²⁷ En términos generales, el neoliberalismo, acuñado por los economistas liberales de la Escuela de Chicago como Friedrich Hayek y Milton Friedman, apoya un mercado libre de la intervención gubernamental, la desregulación financiera, la competición entre los agentes comerciales, la privatización de las empresas estatales para fomentar la competición equitativa, el ajuste arancelario, etc., mientras que en general está en contra de las políticas de seguridad social (sueldo mínimo, contrato colectivo de trabajo) y el proteccionismo comercial de las PYMEs con miedo a perjudicar la libre circulación de mano de obra y capital. Dichas políticas se emplean en las distintas épocas históricas del continente: el régimen de Pinochet en Chile, el menemismo en Argentina y el gobierno de PRI en México.

neoliberalismo invade la experiencia cotidiana de los ciudadanos, o mejor dicho, de los consumidores. La nueva generación se identifica, directamente, con lo que consume y desea, e indirectamente, con el poder de adquisición que le permite acceder a esas mercancías, denunciando la extensión de la economía a los consumos diarios, la vida banal de los ciudadanos, las relaciones interpersonales y sobre todo, la configuración de la identidad propia ²²⁸.

Mano de obra de Diamela Eltit se publica en 2002 y renueva la forma de criticar el capitalismo en la narrativa contemporánea: la novela gira entorno a un supermercado y las “manos de obra” desfavorecidas por la explotación neoliberal. Reproduce con fidelidad la condición de vida de los trabajadores alienados por la luz divina y titilante, las mercancías cotidianas, los pasillos laberínticos, los supervisores exigentes y los clientes avaros en el supermercado. Sus ingresos dependen de los trabajos monótonos y arduos del supermercado, que funciona como la llamada de Cristo (o Anticristo) y ejerce sobre ellos una enajenación abrumadora como los regímenes autoritarios de antaño a los ciudadanos sumisos: “aquí estoy yo, protagonizando el espectáculo intransable de las horas” (Eltit, 2002: 72). Como “mártires de mala muerte, famélicos, extemporáneos”, los clientes tienen una actitud reverencial y fetichista hacia los productos y “los acarician con una devoción fanática” (15). En el supermercado el narrador se siente desorientado y poseído a la vez: “Digo, la majestad que se requiere para llevarme hasta ese punto sin retorno en que Dios y yo seríamos indistinguibles. Él y yo, uno, unidos para siempre” (64): “el mismísimo Dios es quién me sigue. Este Dios envuelto en una sofisticada y, a la vez, populista nomenclatura sintética, se monta encima de mis lentes” (52). Para Ana Forcinito en el supermercado simbólico tercermundista “la nación chilena del pasado es reformada como un espacio cotidiano, feminizado y despolitizado que ha cedido a la lógica del neoliberalismo globalizador” (Forcinito, 2010: 92). Tanto los trabajadores como los consumidores fetichistas, situados al micro espacio del supermercado, están subordinados al intercambio y del capital y la propaganda capitalista.

²²⁸ Según García Canclini, además de ayudar a ordenar la estructura social, “la lógica que rige la apropiación de los bienes en tanto objetos de distinción no es la de la satisfacción de necesidades, sino la de la escasez de esos bienes y la imposibilidad de que otros los tengan” (45).

En la segunda parte denominada “Puro Chile”, se presenta una familia compuesta de los trabajos del súper, entre los cuales están las mujeres de clase baja, física y mentalmente atormentadas y doblemente explotadas por el orden patriarcal y neoliberal. Tienen una relación cada vez más tensa con el supermercado y el orden simbólico que éste encarna: Isabel es obligada a ofrecer favores sexuales a los supervisores del súper para mantener su puesto de promotora, cuyo rendimiento cae cada vez más porque “ya no calienta a nadie” (2002: 133); Gloria, fracasada como la recepcionista y degustadora del supermercado, tiene una relación tensa con Alberto, el sindicalista de la casa, frustrada al mismo tiempo con los miembros masculinos de la casa por sus escasas nóminas; Sonia, la cajera del súper obligada a trabajar en la carnicería, que emana olores repulsivos por trabajar con la carne cruda pero “trozaba con una velocidad que nos dejaba estupefactos. Una velocidad absorta que la ubicaba a una distancia geométrica de los pollos”, es despedida por cortarse el índice durante el trabajo. En vez de estar rodeados de una “aura de víctima”, con un toque realista y las jergas chilenas vulgares, la autora describe a los proletarios como los egoístas, bruscos, emocionalmente inestables, entregados a vicios con poca visión de futuro, condiciones que se deben al fracaso estructural de la economía que su propia cualidad²²⁹. Sin embargo, tienen un implacable instinto de supervivencia y se van solidarizando con las causas anticapitalistas. Al final de la novela, frente a la extinción de la “débil línea de cariño y respeto” (175) que les mantiene unidos y el abandono de Enrique tras su ascenso al supervisor, cobran consciencia de la urgencia de la lucha proletaria a pesar de un destino fatal que les ofrece el capitalismo y de la necesidad de resistirse a las reglas capitalistas como un conjunto:

Gabriel dijo que teníamos que queremos...Por eso, por el cariño y el respeto que nos inspiraba, asentimos cuando nos dijo: “vamos a cagar a los maricones que nos miran como si nosotros no fuéramos chilenos. Sí, como si no fuéramos chilenos igual que todos los culpados chuchas de su madre. Ya pues huevones, caminen. Caminemos. Demos vuelta la página (175-176).

²²⁹ Lo mismo ocurre en sus obras posteriores como *Sumar*, *Fuerzas especiales*, y *Jamás el fuego nunca*. Las relaciones entre los pordioseros no están idealizadas sino están llenas de tensiones por el hambre, la falta de recursos básicos y la divergencia de intereses: “la desarmonía de los cercanos, así lo entendimos, era una de las armas más letales para mantener viva la desgracia que se había convertido, para nosotros, en un mal crónico” (164).

Más adelante se publica *La uruguaya* del argentino Pedro Mairal, que constituye una novela sumamente interesante al tratar sobre la relación del sujeto con el mundo del capitalismo. A primera vista, puede parecer una novela que trata sobre una crisis conyugal y el fracaso de la ilusión masculina: Lucas Pereyra, un escritor recién entrado en la cuarentena, sumido en la crisis de la mediana edad. Se ve obligado a sacar adelante un matrimonio fracasado y sus deudas económicas, estancado en los quehaceres de la escritura a pesar de su ambición de escribir una gran novela latinoamericana. Harto de su situación precaria como escritor fracasado y del matrimonio monótono con su esposa, quiere preservar un espacio sin ella e intentar buscar una escapatoria: “siempre me aterra esa cosa siamesa de las parejas... te volvés simétrico con el otro, los metabolismos se sincronizan, funciones en espejo... No me gusta esa idea del amor. Necesito un rincón privado” (Mairal, 2017: 9). El anhelo de escaparse de una vida monótona ha hecho que fantasee con “la uruguaya”, Magalí Guerra Zabala, una chica altiva y sensual a la que conoce durante un festival literario hippie y con la que sueña con tener una historia romántica. La idealización embellecida de los pasajes bucólicos y diáfanos de la región costera uruguaya y la infidelidad mental de Lucas con la uruguaya reflejan la carencia fundamental del mismo y su rechazo a la vida de un escritor fracasado que lleva: “un mundo sin compromisos, sin familia, sin trabajo, sin horarios, ni ciudad, ni autos, ni peligro de accidentes, arena blanda por todos los lados, calor, puro hedonismo playero... Ahí estábamos los intelectuales latinoamericanos armando nuestro número, hablando para nosotros mismos en un balneario” (22-23).

La ilusión sobre la uruguaya representa, por lo tanto, lo imaginario en términos lacanianos, sustancia que no se puede materializar en el mundo simbólico: “el sujeto impone siempre al otro, en la diversidad radical de modos de relación... una forma imaginaria, que lleva a él el sello, y aun los sellos sobreimpuestos, de las experiencias de la importancia en que esa forma se modeló en el sujeto... es siempre en el punto focal de lo imaginario en que se produce esa forma donde el sujeto tiende ingenuamente a concentrar su discurso” (Lacan, 2009: 332). La amante uruguaya es una imagen idealizada que se inventa de acuerdo con las necesidades de Lucas, de hallarse en una vida romántica e económicamente solvente, un espejo reflectante del

propio yo narcisista: “De nuevo mi constelación asociativa prendida fuego. El enamorado es como el paranoico, cree que todo le habla a él. Las canciones de la radio, las películas, el horóscopo, los volantes de la calle” (Mairal: 48). El carácter imaginario y utópico de la otredad ha predestinado el acceso fracasado a ella: el ansiado sexo con la uruguayo siempre ha sido interrumpido por distintos factores, la primera vez por los transeúntes en la playa, la segunda vez por el perro de Guerra que no la deja entrar en el hotel lujoso que ha reservado Lucas, y la última vez, por un ladrón que le roba todas sus pertenencias revelando la imposibilidad de llegar finalmente al punto culminante del deseo propio por su índole imposible.

Sin embargo, la historia no se detiene en la discusión sobre el amor fallido. La uruguayo también refleja la propia crisis monetaria argentina durante el siglo XXI. En el camino del reencuentro anhelado con la uruguayo, se menciona la precaria situación económica y la inflación que está experimentando Argentina durante la presidencia de Kirchner, motivo principal que lo lleva otra vez a Uruguay a cobrar sus derechos de autor en dólares debido a las restricciones de una Argentina financieramente inestable, sin las cuales no planearía reencontrarse con la uruguayo:

Ahí estaba yo viajando a contrabandear mi propia plata. Mis anticipos de derechos de autor. La guita que iba a solucionar todo. Hasta mi depresión y mi encierro, y el gran «no» de la falta (10).

Su último contrato [Messi] con el Barcelona había sido por cien millones de dólares. Y yo ahora contento a punto de retirar mis quince mil. Qué perejil. No podía esperar a sentir en mis manos los billetes nuevitos y crocantes...Era la época del dólar Blue, el dólar soja, el dólar turista, el dólar ladrillo, el dólar oficial, el dólar futuro... No sé cuántos tipos de valores del dólar andaban dando vueltas. Nadie sabía bien cuánto valían las cosas. El peso se devaluaba, había inflación. Y empezaron los controles de cambio. Como si en pleno verano te pagaran en hielo y prohibieran las heladeras. Todos buscando dólares desesperadamente... Una situación medieval, en el siglo XXI, tiempos de transferencias electrónicas y dinero virtual, y uno buscando unos papeles impresos del otro lado del río, escondiéndolos, buscando una alternativa, tratando de zafar de las medidas, de las consecuencias laterales de las decisiones del Estado, encontrando esa fisura por donde poder pasar” (48-49).

La novela era el asunto...ésa iba a ser mi Ulises, mi Gran Sertón, mi novela total; Quería mis dólares ya. Escribir escuchando que alguien pasa la aspiradora en algún cuarto de la casa, y no ser yo. Eso me parecía un lujo (55, 57).

Sin detenerse en analizar los elementos económicos en la obra, Johansson Márquez, en el análisis del texto y la película *XXY* de Lucía Puenzo, sostiene que la construcción ilusoria de lo uruguayo en la tradición de la literatura argentina se inscribe “en una dinámica del tiempo presente” y “una otredad constitutiva del imaginario nacional argentino” (Johansson Márquez, 2018: 95, 96), y se reconfiguran “las identidades de género y la figura de sujeto” (98), en vez de ser solamente un espacio alternativo singular y utópico en que halla una diferencia radical²³⁰. La ilusión por la uruguayo, por una infidelidad romántica y las ambiciones de inventar una novela ambiciosa (que nunca ha sido escrita) están íntimamente vinculadas con la solvencia económica del narrador, sin la cual toda toda creencia en una posible salida del presente sería imposible: “Toda esa plata que me había formado, me había hecho pertenecer a un grupo social, una serie de amigos, una manera de hablar, y eso era curioso: la plata había formado mi lengua” (Mairal, 2017:55).

Las agudas transformaciones neoliberales y la crisis cambiara a causa de la devaluación de la moneda y la inflación financiera del país, han empobrecido una gran cantidad de miembros acomodados de la clase media, grupo del que también forma parte el narrador. La devaluación del peso argentino y el derrumbe de la economía nacional repercuten inconscientemente en la forma de hablar y soñar de los ciudadanos. En la novela, la ensoñación con un espacio hippie y puramente literario y el deseo de volver a encontrarse con la uruguayo en un paisaje bucólico se vinculan con la esperanza depositada en un lugar financieramente estable donde se puede cambiar libremente dólares sin restricciones financieras, dejando entrever los deseos verdaderos del autor argentino: el deseo de escapar de una economía fluctuante y utilitaria que devalúa tanto las monedas y como la retribución de las labores de un

²³⁰ Para la crítica, la cartografía de Uruguay durante la literatura argentina se basa en la duplicación o la disimilitud que “no establece del todo contrapuntos nacionalistas ni fronteras demarcadas, sino una operación de sincronías, duplicaciones, coexistencias que se basan en un mapa cognitivo de superposición, de capas geográficas y culturales que se articulan de manera diversa” (Johansson Márquez: 107).

escritor, en este sentido, lo imaginario sirve “para explicarme a mí mismo” (135)²³¹. El deseo erótico e inconsciente hacia el otro no es puramente inocente y animal, sino que está influido por una mentalidad “capitalizada”. Después de cobrar su dinero en el banco, el encuentro con la chica uruguaya, despojada de repente del halo altivo y mítico, se convierte gradualmente en una comedia satírica: “¿Quién es esta mina? Me resultaba totalmente desconocida...el fantasma de Guerra que me había acompañado ese tiempo eres tan poderoso que me resultaba extraño que fuera ella ahora, frente a mis ojos, la verdadera” (75).

El halo de la mujer fatal se mezcla con el aura del capital que incita al narrador a desear. Después de cobrar su dinero, se va dando cuenta de su “pendejada inexplicable” (117) en toda su imaginación. Al final del relato, Lucas se despierta de su ilusión sobre la infidelidad cuando el dinero es robado violentamente por unos ladrones. Incluso siente frustración, vértigo e incertidumbre porque sospechando que ella podría estar detrás de todo el robo, empieza a desconfiar de la uruguaya, convertida esta vez en un ser despreciable. El mito uruguayo se derrumba al desvincularse de la fantasía que ha traído el capital, poniendo de manifiesto que el capital siempre se mezcla con la ilusión utópica. Al final de la novela, asevera el escritor uruguayo, amigo de Lucas: “Hay que tener cuidado con Uruguay, sobre todo si venís pensando que es como una provincia argentina pero buena...el paisito donde todos son buenos y amables y esa boludez. Te descuidas y Uruguay te coge de parado” (122). Se desmitifica lo uruguayo para presentarlo como “una prolongación

²³¹ La crisis monetaria y la devaluación del peso ha sido un problema duradero en la historia de Argentina. En primer lugar, el déficit comercial, la deuda externa gigantesca y los altos gastos de la seguridad social han hecho que el gobierno argentino emita nuevos billetes para que circule la moneda nacional. Con el motivo de atraer las inversiones extranjeras, la política neoliberal ha anulado muchas barreras financieras para que los dineros extranjeros (sobre todo los dólares) manipulen el mercado local. Debido a la predominancia de los dólares desde el régimen menemista y la inestabilidad de la economía argentina, se produce la fuga del peso argentino que se convierte en dólares estadounidenses, una moneda más estable, fenómeno que conduce a la devaluación del peso argentino y ha generado las inflaciones graves que convierten a las antiguas clases medias en los “nuevos pobres”. Cada vez que la Junta de la Reserva Federal aumenta el interés, encarece el dólar y devalúa el peso argentino y el gobierno tiene que pagar más deudas. En vez de invertir los recursos financieros en el desarrollo e investigación o los sectores fundamentales, el dinero se dedica al mercado financiero y se convierte en los dineros especulativos que no están invertidos en la economía real. A nivel internacional se genera una desconfianza en el valor del peso, agravada por la situación política inestable del país. En la novela, el viaje del narrador a Uruguay para recoger su derecho de autor es precisamente la consecuencia de la crisis financiera que experimenta Argentina durante el régimen de Cristina Fernández de Kirchner: con el motivo de estabilizar el tipo de cambio del peso, el gobierno limita la operación de cambio para que los ciudadanos consigan menos dólares, y ellos tienen que recurrir a las alternativas (mercado negro, el viaje a Uruguay) para conseguir más dólares.

del contexto argentino” (Johansson Márquez, 2018: 101). Después de regresar a Buenos Aires y separarse de su exmujer, Lucas se reconcilia con su (des)ilusión y renuncia a una imaginación idealizada, que no es más que el reflejo de su propia situación precaria: sale de su obsesión por lo exótico, deja el recuerdo “flotar en mi Uruguay idealizado” y aprende a convivir con los hechos cotidianos de una vida sin grandes altibajos ni dramatismos, renunciando a escribir una novela épica y total a sabiendas de su imposibilidad: “Las cosas que había vivido esa mañana —la felicidad en el ómnibus, por ejemplo— parecían haber sucedido hacía mucho tiempo... escribo sobre lo que me pasa” (Mairal, 2017:141). La descripción magistral de la obsesión humana, que liga “las pulsiones del deseo sexual” con los flujos libidinales del dinero” (Johansson Márquez: 100), convierte la novela en una de las mejores obras que abordan la relación entre el deseo humano y el flujo de capitales.

Algunos autores empiezan a escribir del dinero a partir del espacio familiar. En la antología *Qué Vergüenza* de la chilena Paulina Flores, publicada por Seix Barral, se muestra cómo la jerarquización social y la situación económica del país moldean la relación familiar e interpersonal. En los cuentos de Flores, la cuestión económica es la principal causa de la disfuncionalidad familiar y de la vergüenza personal. Abunda el prototipo del “padre fracasado”, madre ambiciosa y al mismo tiempo descontenta, e hijos que cargan con la desfortuna familiar, durante una época de la volubilidad financiera chilena debido a las medidas financieras neoliberales. Para Contreras, son “pequeñas humillaciones cotidianas” que “adquieren ribetes colectivos” (Contreras, 2019: 339). El cuento “Tía Nana” se sitúa a finales de los noventa, “cuando todo parecía fluir o flotar” (Flores, 2016: 121). El padre de la narradora deposita toda su ilusión en el negocio con los coreanos lo que resulta fracasado por la crisis económica²³²: “Perdió las energías... como la de un jugador que ha perdido, casi sin darse cuenta, todas sus fichas” (123). Incapaz de darse cuenta de que el problema radica en el sistema, los niños deciden confrontarse con los familiares y considerarlos como unos “frustrados”. Solo después de abandonar la casa y sufrir la hostilidad de la sociedad hacia los sin recursos, reconocen, aunque vagamente, que el

²³² Se refiere muy posiblemente a una de las fuertes crisis económicas que atraviesan el país después de la transición: la crisis económica chilena de 1998-1999. El freno brusco de la economía asiática ha golpeado también la economía chilena, cuyo PIB depende fuertemente de las exportaciones a las potencias orientales en aquel entonces (Japón, Corea).

problema es estructural y no pueden echar toda la culpa a la familia. En el funeral de la Tía Nana, su antigua cuidadora familiar con quien ha compartido recuerdos preciosos en la infancia, confiesa que

Yo no iba a agradecer, con diecisiete años decidí que debía preocuparme por mí. Pensaba que podía abandonar a mi familia, abandonar a quien fuera necesario, arrancar para siempre y deshacerme de las consecuencias. Tenía la esperanza de poder olvidar. Ansiaba la libertad de una heroína, *una vida propia, feliz*. En esa época me erguía ridículamente frente al mundo, *creyendo que podría vencerlo y salir ilesa* (137, *Cursiva mía*).

Además de generar sentimiento de rechazo y frustración hacia los seres queridos, la desigualdad económica también repercute en las percepciones cotidianas²³³. En el cuento “Últimas vacaciones”, el narrador se encuentra en la encrucijada a la hora de elegir entre una vida económicamente estable ofrecida por su tía y su prima, que pertenecen a la clase media y le proponen una mejor educación como sus tutoras legales, y una familia de clase baja rota con un padre preso. Seducido por la generosidad de su tía, las vacaciones en la playa y la oportunidad de ascender en la jerarquía social, el niño empieza a fantasear con un futuro más prometedor en el que se desprende de su familia original. Confiesa que la ilusión de deshacerse de su familia original es irresistible y “seductor”: “sentía curiosidad por todas estas cosas con las que no estaba familiarizado...para cualquier niño es aburrido y molesto recibir órdenes a cada segundo, pero para mí era algo desconocido y original a la vez, algo para valorar. No es tan fácil ser rebelde cuando nunca te han puesto límites” (191). Su deseo de incorporarse al otro mundo queda expuesto cuando toma el hogar de su tía como su verdadera familia y se olvida completamente de su madre y una vida económicamente precaria, cuyo recuerdo genera en él una vergüenza inexplicable: “lo que era aún peor, me di cuenta de que durante el último tiempo me había olvidado de ella [su madre] completamente, deseando, quizá, que fuera otra” (197). Al final del cuento, la decisión del narrador de rechazar la propuesta de su tía y seguir viviendo con su madre en la disyuntiva de su vida, ha revelado una

²³³ En Chile, el 20% de la población más privilegiada en 2017 gana 10,31 veces más que el 20% menos favorecido, y junto con México se convierte en uno de los países más desiguales dentro de todos los miembros de la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos).

ética del cuidado que da prioridad al apoyo al prójimo sobre la lógica utilitaria capitalista:

Pienso en las intenciones de mi tía. Ella quería ayudarme, mostrarme otra realidad, sacarme de la población, hacer que estudiara. Para ella eso era ser una mejor persona. *Pero yo me negué a ese destino de bienestar y, como ella dijo una vez, me desaproveché...* Durante mucho tiempo pensé que de haberme separado de mi madre me habría entrampado en una mentira tras otra, viviendo la historia de otro, una que no me correspondía. *Desaprovecharme, conformarme, fue para mí la única manera de ser honesto...* lo cierto es, y quizá por eso no logro olvidar los días en La Serena, que cuando volví con mi mamá y mi hermano tampoco seguí siendo el de antes. Una parte de mí se perdió para siempre y quedé en medio de dos yos, el que fui y el que podría haber sido... Pero mantenerme junto a mi mamá, y cuidarla tanto como me fue posible, se transformó para mí en un consuelo” (201-203, cursiva mía)

La propuesta utópica del narrador contra el sistema deshumanizador del capitalismo consiste en desaprovecharse de las oportunidades de ascenso para entregarse al cuidado de su madre, haciendo prevalecer, la lógica del cuidado por encima de la lógica del capitalismo patriarcal donde los hombres están sujetos al éxito personal, medido por fortunas y recursos. El capitalismo, orientado por el rendimiento y el éxito, deja de tener en cuenta, los conflictos que podrá conllevar su política económica²³⁴. De acuerdo con Carol Gilligan, el dilema “radicaba en cómo actuar frente al conflicto; cómo actuar de un modo responsable y cuidadoso... Cuidar es lo que hacen los seres humanos; cuidar de uno mismo y de los demás es una capacidad humana natural” (Gilligan, 2013: 43, 50).

Igual que Flores, Alejandro Zambra es capaz de criticar la desigualdad económica y su repercusión en el capital cultural (*habitus*) a través de la historia

²³⁴ Se destaca el trabajo de investigación de Carol Gilligan, que corrige la teoría de Kohlberg sobre el desarrollo psicológico del ser humano y resalta los diferentes manifiestos de maduración en hombres y mujeres. La ética del cuidado ha sido postulada por ella como un rasgo femenino singular ignorado por el antiguo valor patriarcal que pone el énfasis en la capacidad de justificar y razonar públicamente los argumentos de conformidad con la justicia universal, en vez de enfocarse en el dilema personal. Propone que se haga pública la ética privada del cuidado y la responsabilidad como la reivindicación de lo femenino. Se pretende en este artículo valorarla no como una ética privada y femenina, sino más bien universal, ante un capitalismo que deshumaniza los lazos humanos y sociales.

cotidiana²³⁵. En el relato “Vida de familia” en *Mis documentos*, Martín es un fracasado y asume la labor de cuidar perros en una finca lujosa. Cuando empieza a vivir una vida de simulacro fingiendo que es el dueño de la casa, se identifica cada vez más con los valores culturales de la clase alta y se apropia, cómicamente, de aquel espacio y sus objetos que nunca le han pertenecido, hasta el punto en que la imaginación alcanza el límite y choca con una realidad cruel:

piensa que él es el padre que abre la puerta y le exige a la niña, indignado, que ordena la pieza y que ella asiente pero sigue jugando. Piensa que va al living y una mujer muy bella le pasa una taza de café...mientras piensa en una vida con una mujer, con niños, con un trabajo estable. Martín siente una intensa puntada en el pecho. Y emerge y triunfa una palabra a esta altura inevitable: melancolía (Zambra, 2013: 174).

En lugar de criticar directamente la jerarquía social, el cuento de Alejandro Zambra consigue abordarla partiendo del *habitus* en que se sitúan los distintos sujetos sociales. A pesar de tener el mismo recurso material, está prohibido acceder a las pautas culturales y estéticas específicas de la clase alta. Después de enamorarse de una mujer del mismo barrio, varias veces tiene que inventar excusas para camuflar su ignorancia sobre los saberes de la clase alta. Constituye la ironía del cuento: mientras que el dueño de la casa, goza de su *habitus* con naturalidad, él tiene que inventar todo tipo de simulacros para perseverar temporalmente este estado privilegiado. Paradójicamente, en Chile la riqueza simbólica de la clase alta no se corresponde con el nivel cultural. En el cuento “Larga distancia” de la misma antología, a un profesor de un taller de escritura que cobra sueldos bajos se le encarga de ser el profesor de literatura de un chileno millonario con el motivo de mejorar su nivel cultural. Al final del relato, el ex-pinochetista admite que la lectura de las obras clásicas no le interesa para nada y tiene que despedirlo definitivamente. Irónicamente, en el continente latinoamericano, el *habitus* de los ricos equivale a un discurso conservador y de centro-derecha.

²³⁵ Para Pierre Bourdieu, el *habitus* constituye un conjunto de esquemas cognitivos que orientan a los sujetos para que actúen de cierta forma en el ámbito sociológico. En *Distinción*, señala que el sistema cultural se erige mediante los gestos diferenciadores que producen el predominio de la cultura hegemónica y los gustos estéticos derivados como representación de los intereses de ciertos estratos sociales, porque “el juicio del gusto sea la suprema manifestación del discernimiento que, reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender, define al hombre consumado...[el sujeto] no puede concebir que se le relacione con cualquier otra cosa que no sea el gusto mismo” (Bourdieu: 9). Por lo tanto, se naturalizan los distintos gustos sociales y acciones culturales de cada posición social como si fueran propios.

Uno de los libros que abordan directa y radicalmente la relación entre el sujeto y el dinero es *Historia del dinero* de Alan Pauls, publicado por Anagrama en 2013, después de la crisis financiera global. Es una historia hecha de digresiones, que gira en torno a un niño criado en los años 70. El dinero, que se infiltra en todos los ámbitos de la vida civil, desempeña una función puramente abstracta en la ficción del escritor argentino, inscrito en una estructura social fantasmagórica y un orden financiero irracional y esquizofrénico que pretende no aparentarlo. Mediante la experiencia de distintos personajes con el dinero (el narrador, su padre, su padrastro, su madre), *Historia del dinero* no sólo pone en evidencia la historia de una generación de la clase media argentina venida a menos debido al derrumbe del sistema financiero, sino que explora a fondo el concepto “dinero”, como una forma de relacionarse entre sujetos, intercambiarse créditos sociales y articular las relaciones interpersonales. Más allá de ser un instrumento que facilita el intercambio mercantil y ofrece certidumbre a sus poseedores, el dinero en la novela constituye un objeto-fantasma regido por las normas simbólicas que genera falsas esperanzas, cuya esencia no es más que un vacío fundamental. En otras palabras, el concepto del dinero no tiene ningún valor concreto salvo en una sociedad de intercambios infinitos y relativos, y la *Historia del dinero*, es la historia de un sujeto que bucea en un mundo dónde los sentidos son difíciles de capturarse salvo por los medios materiales (dinero). Es una historia de *la nada*, la de “desconfiar de cualquier ilusión de transparencia” o la de una “etiqueta que no comprende” (Sánchez Idiart., 2018: 91, 93).

La historia comienza con la muerte prematura de un amigo íntimo de la familia del narrador, un alto ejecutivo de una siderúrgica asesinado cuando viaja con una valija misteriosamente desaparecida y llena de dólares. Se trata de una figura crucial para aplacar el motín sindical provocado por los comunistas durante los años previo a la dictadura. Todo el mundo en su familia política especula sobre a qué se dedica esta gran cantidad de dinero (para sobornar o negociar con los sindicalistas, financiar la represión militar que acabará con “los rojos”). La indagación en el recorrido del dinero misteriosamente desaparecido evidencia los conflictos de las distintas fuerzas simbólicas durante los años 70: los sindicalistas que carecen de recursos económicos y los grandes empresarios aliados con los militares. Sin

embargo, el narrador-niño no entiende la dimensión económica del asunto y sólo siente una antipatía profunda hacia el difunto por el sonido intolerable que este emite cuando éste mastica los crostines en la mansión de Mar del Plata, experiencia desagradable que aparece de forma reiterativa en la memoria del niño, momento que “saca de cuadro y borra todo lo demás”, produciéndole una aprensión profunda que le incita a matarlo (Pauls, 2013: 13). Aquí está la brecha entre el mundo de los sentidos concretos vinculado con los impulsos y las intensidades, también con lo corporal y lo subjetivo, y el de las ideas, dependiente del recurso económico reflejado en la familia política del narrador y su entorno. La “osmosis” del dinero en varios ámbitos sociales ha hecho que la percepción subjetiva, inseparable del dinero, se deteriore y complique: “no consigue hacer coexistir la amistad y el dinero sin escandalizarse”, como si “dos reinos radicalmente extranjeros se interceptaran en una provincia inaudita, de la que quién sabe qué especies, qué plantas aberrantes nacerán” (49).

Idolatra y mitifica a su padre solitario y divorciado, un ludópata que sabe *hacer arte y malabarismo con el dinero*, quien siempre juega con el *cash* sin ensuciarse las manos y cuenta con un aire misterioso y un desprecio aristocrático hacia los billetes, rasgo que le distingue de los cajeros o los empleados de la casa de cambio, que corresponden a lugares más convencionales del capitalismo. La insistencia de su padre en utilizar *cash* como axioma único en vez de otros tipos de pago, evidencia su rechazo hacia cualquier entidad financiera y le refuerza la apariencia mística: “El tamaño del fajo, su modo tan arrogante de abultar...todo parece indicar que la señal es de riqueza y de la riqueza más rica, la riqueza directa, inmediata, que no requiere de traducción ni conversiones ni instancias intermedias para hacerse efectiva” (40). En la imaginación del niño, la identidad paterna, con la que el protagonista se identifica inconscientemente, se opone al sistema abstracto del dinero, un sistema de valores jerárquicos que alimenta durante mucho tiempo la cultura de la clase media en Argentina.

Nadie cuenta dinero como su padre...Nadie muestra ese aplomo, esa eficacia elegante y altiva que transforma el gesto de pagar en un acto de soberanía y hace olvidar el carácter siempre secundario...cuenta dinero es como si lo contara por contarlo, por amor al arte, como se dice: porque es un acto bello, nunca porque se lo exija la lógica de la transacción.

Como un agrimensor, traza las fronteras —más bien revela las que ya existen pero son invisibles— entre los simulacros de vida y la vida auténtica.

No quiere ser controlado por el dinero. No quiere ver su vida compendiada todos los meses en los resúmenes elaborados por un pobre empleado de banco (34-35; 53;183).

Para el niño, la ludopatía de su padre procede de una urgencia de emprender un recorrido desterritorializador para alejarse del mundo del dinero, las relaciones interpersonales, un “mundo vedado” que “escapa y llega hasta él” (Pauls: 62). Durante aquel período, la configuración del rol paterno se sustenta en el reino imaginario del niño, que sirve para afirmar los desencuentros del sujeto niño con el mundo simbólico²³⁶. En palabras de Jacques Lacan, es el proceso de desplazamiento imaginario donde se generan satisfacciones de otro orden, desvinculadas de los ritmos fijos que rigen en el mundo del dinero. Para el psicoanalista francés, un comportamiento es imaginario “cuando su orientación hacia imágenes y su propio valor de imagen para otro sujeto lo vuelven susceptible de desplazamiento fuera del ciclo que asegura la satisfacción de una necesidad natural” (Lacan, 1953: 9). En comparación con el padre-*Flâneur*, todo el mundo alrededor que deposita la esperanza en un trabajo fijo parece muerto e inanimado: “La gorda de vincha: muerta. El que escribe a máquina con dos dedos: muerto. El vendedor de café: muerto. La fea que te saluda como si tuvieras tres años: muerta, muerta, muerta” (Pauls, 2013: 66). Se pregunta por qué “no haya sismo ni revolución que pueda resucitarlos” (68). La imaginación embellecida sobre un padre que domina, conquista y trasciende la lógica del dinero, por el cual se vislumbra el propio deseo de salir de la lógica de gente común, y de una vida basada en gastos y cálculos medidos. La imagen que proyecta el padre no es de ningún modo objetiva, sino que se construye en torno al imaginario sobre los jugadores profesionales caracterizados por el espíritu aventurero y el halo místico que les atribuye la cultura popula²³⁷.

²³⁶ Sánchez Idiart considera las escenas de la novela de Pauls como trayectoria de “vidas errantes, signadas por la inadecuación y el extrañamiento antes que por la adhesión incondicional a un dogma” (2018:84).

²³⁷ La afición de su padre al juego está descrita por el niño como un “talento”. Al niño le parece que “si hay alguien competente para decidir dónde está la vida, ése es su padre” (65), quien tiene un “estilo desafiante y sobrador de un verdadero artista del peligro” (57), creyendo que “para un verdadero jugador la plata *nunca* es un problema” (63, cursiva del autor). Se resalta el carácter puramente ilusorio de la cognición infantil.

Según la mirada estructural de Georg Simmel, el dinero es el elemento abstracto que configura y equilibra las relaciones sociales y humanas. Basado en el principio de lo recíproco y lo traducible, desempeña la función de articular la estructura social. El dinero se convierte en una medida universal objetivada para que los diferentes agentes (sujetos, empresas, países) puedan relacionarse y determinarse recíprocamente en un mundo simbólico intersubjetivo, manteniendo la constitución estable del mundo y “una red de contenidos vitales personales y objetivos que, en su entrelazamiento ininterrumpido y en su causalidad estricta, se aproxima al cosmo de las leyes naturales, cohesionada por el valor monetario que todo lo impregna...a través de la regularidad de su esencia definitiva y de la transformabilidad de todas sus manifestaciones, vincula a todo, convirtiendo a todo en condición de todo lo demás” (Simmel, 1977: 540). Mediante los intercambios comerciales que ponen en marcha la consumición, la producción, la organización de las prácticas sociales, los proyectos de inversión y la distribución de los intereses, el dinero desempeña el rol mediador de la jerarquía social. Los seres son definidos por la cantidad de capitales que tienen en vez de las cualidades interiores e impalpables, reducidos a números cuantificables. Para Andrés Bilbao, las relaciones sociales se constituyen como “relaciones entre funciones” (Bilbao, 2000: 127), borrando los rasgos personales internos de cada individuo²³⁸.

Desde la perspectiva psicoanalítica lacaniana, el simbolismo del mundo se construye mediante los intercambios personales, los discursos que sientan la base de la cognición del mundo y la estructura del parentesco. Se trata de un reino simbólico donde cada uno de nosotros ocupa un rol relativo, que se remite eternamente a los otros, formando una cadena de vinculaciones sobrepuestas entre significantes. La idea del “Yo” es indisociable de la del Otro. Ahora bien, este sistema de lengua, visto como una estructura puramente estructural, es inseparable del dinero, dotándole de una función puramente simbólica que sintoniza con nuestra forma de ser, nuestro esquema mental y el habla cotidiana. Aquella estructura fantasmal tiene un núcleo totalmente

²³⁸ “Las obligaciones no son tipificadas como relaciones entre personas, sino entre las funciones en las que las personas exteriorizan sus acciones...la lógica de las relaciones sociales aparece, en último término, determinada por la lógica de las relaciones monetarias” (131).

vacío²³⁹. Sin el sustento del dinero, sería imposible el mantenimiento de las experiencias humanas ni las relaciones sociales, o, utilizando la jerga psicoanalítica, imposible sería “el sistema de las significaciones de las relaciones interhumanas como tales” (Lacan, 1953: 19), que está basado en la responsabilidad recíproca y el intercambio mutuo. Dicho de este modo, el dinero, objeto sin ningún valor sustancial, se convierte en algo sublime e incuestionable, porque pone en movimiento la relatividad absoluta de la sociabilidad:

La reciprocidad del equilibrio mutuo por medio de la cual cada objeto de la economía expresa su valor en otro objeto eleva a los dos por encima de la mera significación sentimental: la relatividad de la determinación valorativa significa su objetivación. Con ello está presupuesta la relación fundamental con el ser humano, en cuya vida sentimental se producen todos los procesos valorativos (Simmel, 1977: 45).

El niño empieza a entender gradualmente la vinculación entre el dinero y la permanencia de la estructura a partir del incidente del hombre de los crostines. Con el hombre muerto y el dinero desaparecido, se acaba el motín de los sindicalistas, de modo que el niño se da cuenta de la función que desempeña el dinero para cerrar acuerdos simbólicos y de que “la plata está pero no se ve... Tal vez desaparecer no sea un accidente indeseado... sino la lógica misma del dinero”, que [el dinero] “está siempre traducido o encarnado en algo: ropas, revistas, comidas, edificios...” (Pauls: 71). A veces la interpelación simbólica conlleva inevitablemente repercusiones físicas. En la novela, el niño gasta una suma mensual para la revista trotskista, guiado por una ansiedad psicológica y una dosis infinitesimal de “terror de ser identificado, encapuchado, torturado, terror de motor como un perro” (200). Más allá de los bienestar materiales, el dinero es capaz de provocar sensaciones (falsamente) concretas en el mundo simbólico, idea que discutiremos en la interpretación de la *Historia del llanto*.

²³⁹ Para el enfoque psicoanalítico, lo simbólico funciona a partir de “ese equivalente de la articulación del significante y del significado: la estructura misma del lenguaje”, que es siempre “plurívoco, superpuesto, sobredeterminado” (11). Las palabras-significantes cuentan con un sentido fijo que se dirige a otros significantes. Por ejemplo, en la estructura tradicional de parentesco, la figura del “padre” no se podrá erigir sin el “hijo” ni la “madre”: “el nombre del padre crea la función del padre” (35). Lo imaginario funciona a partir del saber “del yo como unidad del sujeto alienado él mismo, del yo como aquello en lo cual el sujeto no puede reconocerse en primer lugar más que alienándose” (16), lo que existe siempre dentro de la relación interpersonal.

Una vez convertido en el beneficiario del seguro de vida de su madre antes de su viaje continental, no puede dejar de pensar en la recompensa descomunal que obtendría si, por improbable que sea, su madre muriese en un accidente, imaginando la sensación de empoderamiento que tendría al recibir el dinero: “es como si descubriera de golpe un sentido de la expresión *costo de vida* que hasta entonces le ha pasado inadvertido. ¿Dónde ha visto antes la especie cotizada de ese modo?... ¿Dónde ha visto los órdenes de la carne y del dinero confluír así, con esa especie de evidencia impasible?” (78-79). La relación entre sujeto-dinero, lejos de ser la de poseedor-poseído/inventor-inventado, muestra la relación paradójica del flujo de capital: en vez de ser controlado por el ser humano, el capital, gracias a su fuerza alienadora, es capaz de evaluar matemáticamente y tasar cuantitativamente la vida del ser humano. Es un sistema que funciona de manera totalmente “metafísico”, arbitrario e irracional: el narrador asume el acto de pagar con una solemnidad extraordinaria y un “deleite sibilino”, con el motivo de integrarse en el Sistema. Intenta encontrar el sentido de las cifras espeluznantes y siempre variables que se propagan en los medios cuando se pide un rescate por un empresario o un alto ejecutivo secuestrado “Qué criterios siguen, a qué estimaciones se atienen, cómo razonan esa peripecia contable... Sólo hay una cosa más incalculable que el precio de una vida humana: el arte... Vuelve a leer la cifra y piensa: si al menos hubiera una lógica” (83-84).

Las reflexiones del adolecente sobre el inestable sistema financiero del país coinciden con la primera crisis monetaria del año 75, causada por el volátil tipo de cambio del peso argentino, que se convierte luego en hiperinflación bajo el gobierno dictatorial, cuando el valor del peso argentino cae en picado frente al del dólar, la moneda hegemónica después de la segunda guerra mundial: “como a todo el mundo, le cuesta entender el modo en que de buena a primeras las cifras trepan por las nubes y los ceros... hasta que de un día para el otro una ley les pone freno y los rebana de cuajo, y lo que antes costaba diez mil pesos cuesta ahora uno” (86). En un país tan dolarizado y privatizado como Argentina (y tantos otros países latinoamericanos), regular el tipo de cambio constituye un modo de aumentar la credibilidad del gobierno argentino, fracasado y debilitado en el juego económico y geopolítico del mundo que

lideran en aquel entonces los Estados Unidos y el “virus del dólar” que irradia sus “vahos tóxicos”.

Debido a la inestabilidad financiera durante el gobierno alfonsinista, el protagonista, siendo ya un adulto solvente, se da cuenta del carácter totalmente irracional del dinero: a medida que decora su nuevo hogar, los precios se disparan incluso en el mismo día debido a la inflación y devaluación del peso argentino. Con un presupuesto que no para de crecer en todos los momentos, su casa acaba convirtiéndose en un agujero negro que no para de absorber la fortuna del protagonista, igual que la Bestia, la mansión de lujo que construye su madre y siempre está modificándose pero nunca se acaba, que “se les escapa de las manos y por fin se les vuelve en contra, desangrándolos, y los destruye”, con una “naturaleza verdaderamente viva, animal” (146-147). Refleja cómo la espiral inflacionaria arrasa interrumpidamente Argentina y golpea el sueño fetichista de la clase media argentina y su obsesión materialista que al final deja de hacerse realidad y sólo se limita al nivel ilusorio.

El desencuentro con el mundo capitalista culmina cuando desmitifica a su padre después de su muerte. En la medida en que el protagonista comprende el mundo simbólico y se da cuenta de que su padre no cuenta con la magia de *hacer malabarismo* ni *multiplicar* el dinero, sino que vive más pendiente que nadie del dinero, y que el juego en el casino funciona perfectamente de acuerdo con la lógica del capitalismo, la imaginación sobre su padre se desmorona de repente y todas las figuras que parecen estar fuera de la economía cotidiana del mundo (comunistas, mendigos, niños, perros vagabundos) quedan incorporadas a la lógica irracional y oportunista del dinero, de la que sólo puede escapar el muerto, “lo contrario mismo del mundo” (69). Siendo ya un adulto integrado, consigue aceptar a un padre insolvente y volcado en los cálculos diarios y hundido en la miseria que finalmente admite formar parte de aquel mundo falta de afecto pero repleto de capital especulativo y caprichoso que “sólo obedece las órdenes que él mismo se dicta” (125).

A modo de pequeñas transgresiones en contra del capital, o mejor dicho, del mundo simbólico que encuentra su anclaje en el dinero, su “fetiche privado” consiste

en meter en la caja fuerte de su nueva pareja cosas insignificantes, que consisten en gran medida en los objetos íntimos totalmente fuera de la órbita del capitalismo: las fotos de su infancia, y una rana verde que “se pone a saltar como loca entre títulos de propiedad, fajos de libras esterlinas y estuches de terciopelo con collares de perlas” (127).

Afirma el narrador en medio de un pasaje literario: “el dinero es lo que está siempre *antes que el dinero*” (106, cursiva mía). En este sentido, *Historia del dinero* intenta abordar el dinero no como la propiedad física y virtual, sino como una existencia estructural que articula el mundo, configura a los sujetos y fabrica los sueños. Hay un fragmento magistralmente escrito en que el protagonista trabaja como organizador de un cine club privado para un grupo de ancianos acomodados con afanes por la cultura. En la proyección de cada película, los ancianos, entre ellos, “el Rey de la Cinta Magnética”, que cuenta con un deseo de profundizar y de saber, no dejan de preocuparse obsesivamente por el significado de cada uno de los elementos de la película, creyendo que cada plano proyecta algún sentido más allá de la apariencia: “Así empieza el desastre, la epidemia, el efecto dominó. ¿Qué quiere decir el trineo azotado por la nieve en la burbuja de vidrio que cae de la mano del moribundo? ¿Qué quiere decir la vieja bota de trabajo sin cordones abandonada en el refugio antiaéreo en ruinas?” (155). Se trata de una forma de “hacerse responsable del significado de las cosas” (ibíd) que no aguanta el narrador. Sin embargo, durante la proyección de una película rusa, en la coronación del nuevo zar, surge lo imprevisto que rompe con toda la armonía y el sueño de lo trascendental:

¡shht!: acaban de coronar al joven y resistido zar... [el anciano]despega apenas sus blandas nalgas del sillón de pana mostaza y, apuntando al televisor, dice: «*Profesor, ¿qué quiere decir?*» ...volviendo del brevísimo *black out* donde se interna en busca de bibliografía sobre rituales de coronación, ve ocho rostros desfigurados por el estupor, ocho máscaras atónitas y una, la del Rey, que, suspendida en una mueca de espanto, enrojece de golpe y estalla en un ataque de tos... Entonces se vuelve y descubre en el televisor un primer plano descolorido, con el grano inflado de una filmación de aficionados, *donde dos vergas colosales, nudosas como troncos, embisten sincronizadas contra una mujer acostada boca abajo*...Un cambio de plano...la cascada de oro que diluvia sobre el joven zar de todas las Rusias... *un semental mulato de pie, con las piernas ligeramente flexionadas, abastece el agujero del culo* (157-158 cursiva mía)

Lacan introduce el concepto de “sutura” como una forma de reunir y dar sentido a los hechos dispersos en lo simbólico, concepto psicoanalítico que se traduce rápidamente en el campo cinematográfico, como una forma de organizar los diferentes planos cinematográficos y darles un significado coherente: “la sutura representa la clausura del enunciado cinematográfico conforme a la relación que mantienen con el su sujeto (sujeto fílmico, sujeto cinematográfico más bien), reconocido y puesto en su lugar: el espectador” (Oudart: 51). Sin embargo, la ilusión de que todas las piezas encajen perfectamente con las otras y remitan a “algo” más profundo en un sistema cerrado es improbable por el déficit de la propia estructura, que está constantemente alterada por los elementos disonantes: “la sutura no es posible, porque el campo imaginario queda siempre como el de una ausencia” (55)²⁴⁰.

Se demuestra que la búsqueda incansable del sentido conduce a la quiebra de la subjetividad y del sentido mismo. La convicción de que cada uno de los hechos simbólicos, articulados gracias al dinero, la jerarquía social, el discurso hegemónico, conforma ordenadamente una cadena de causalidades impecables y coherentes se vuelve cada vez más imposible. Como la película proyectada, la noción del dinero sólo cobra validez cuando se explica a sí mismo en su propio ecosistema, cuyo sentido se escabulle cada vez que la noción está cuestionada y puesta bajo la lupa. En muchas entrevistas el autor compara *Historia del dinero* con el porno²⁴¹, porque ambos comparten la misma esencia: son cosas indecibles que sólo pueden existir secreta, impúdica y paradójicamente gracias al sistema de normalización, de la jerarquía social (el dinero) y los deseos humanos (el porno). Es aquel “algo” que se repite constantemente en la novela pero resulta imposible de nombrar, de decir con exactitud de qué se trata²⁴². Más allá del mundo de la *falta*, lo que sí existe y mantiene unido al hijo con su entorno es un lazo afectivo despojado de cualquier sustancia

²⁴⁰ Žižek también ha señalado la relación entre el Vacío central y estructural con una sutura fallida: “la apuesta de la fantasía ideológico-social es construir una imagen de la sociedad que sí existe, una sociedad que no está escindida por una división antagónica, una sociedad en la que la relación entre sus partes sea orgánica, complementaria” (Žižek: 173).

²⁴¹ En la portada del libro, se compara el dinero explícito con “el porno de sexo explícito”. En la entrevista con el periódico *El economista*, confirma que ve *Historia del dinero* como una novela porno sin escenas de sexo.

²⁴² “si le preguntaran qué quiere decir «algo», cómo mide ella «algo», no sabría qué decir. *Nadie* sabría qué decir” (161).

simbólica que se escapa de la lógica de la transacción: el desamparo y la tristeza profunda que siente cuando se divorcia de su exmujer; la confianza absoluta en su padre; la honestidad con que le paga un amigo una deuda olvidada por su padre después de su muerte; el recuerdo de infancia de los olores personales de su madre, y también, la sensación de orfandad que lo ataca en el funeral de su padre: “Llora porque acaba de sorprenderlo en privado, en una *intimidación frágil, obscena*, y lo ha visto hacer sin freno, *sin pudor alguno*, como en verdad desea hacerlo, lo único que hace porque no tiene más remedio, porque *se moriría si no lo hiciera*” (184, cursiva mía). Eso explica el derrumbe psicológico (el goce horroroso) del hijo al final de la novela, cuando se percata de que las relaciones filiales que mantiene con su madre funcionan de otra manera más allá del dinero.

Después de dilapidar todos los ahorros heredados de su abuelo para invertir en la Bestia, un proyecto inmobiliario ambicioso, o mejor dicho, un Xanadú ficticio que encarna la esperanza en el futuro de la clase media argentina, su madre acaba en la pobreza y la decadencia igual que la Argentina contemporánea. Se ve obligada a vivir en un cuarto de hotel, a soñar que le llueve dinero y a depender totalmente del hijo. En vez de recibir unas transferencias periódicas de dinero, la madre prefiere que venga a darle la suma exacta en efectivo cada vez que haga falta y lo trata como “a un empleado irreprochable e insípido” (192), manteniendo una relación filial de carácter puramente transaccional. Sin embargo, sucede la mayor sorpresa al final de la novela: el hijo queda desconcertado cuando descubre que todo el dinero que le ha entregado para cubrir sus necesidades básicas queda intacto y escondido. La relación de parentesco, una relación que siempre cree que está sustentada por el dinero se ha derrumbado y deja ver la necesidad de apego de su madre. El hijo se encuentra con *lo real* del mundo, un espacio terrorífico en el que el dinero pierde repentinamente su validez. Parafraseando a Lacan, en *lo real* puro y simple, “una especie de vértigo surge y [el sujeto] experimenta la necesidad de alejarlo” (Lacan, 1953:13)²⁴³, hallando “toda una parte de real en nuestros sujetos, precisamente, que se nos escapa”, una

²⁴³ Lo real lacaniano se difiere de la realidad humana en la que vivimos. Similar a “ello” de Freud, lo real demarca un reino imposible de acceder para el lenguaje. Es una sustancia gozosa, plena, e inaccesible para el sujeto, que paradójicamente desaparece cada vez que se pretenda verbalizarla porque “forcluye” la expresión simbólica. Se trata de una sustancia que siempre está escapando de la trama simbólica; “Lo real es, o la totalidad, o el instante desvanecido” (34)

sustancia “fuera de su aprehensión y de su alcance” (3). Es una sensación resistente que no proviene de ningún orden establecido, que deja ver lo “especular” y lo absurdo de los lazos simbólicos amparados en el dinero, un extrañamiento que pone entre paréntesis el conocimiento previo sobre el mundo:

Es el importe exacto de la cuenta de luz que recoge del piso apenas entra en el departamento, para la que su madre le pide la última dosis de dinero. Es *esa* plata...poseído por una furia rara... Encuentra más dinero, nidos de dinero sembrados entre pulóveres, en el cajón de los corpiños, disimulados entre medias, en el estante de las remeras, donde brotan como minas de naftalina o sorpresas de Pascua. Siempre *su* dinero...como las piezas de un rompecabezas, sólo encajan en ciertos huecos, una hora, un lugar preciso, donde la vida de su madre se anuda con la suya...lo que parecen decir del mundo es único, pero tiempo después, examinados con escrúpulo y paciencia, deparan amargura y terminan desalentando,... la lengua en que lo dicen es una lengua muerta, no impenetrable sino literalmente muerta, que sólo dos personas hablaron y casi siempre sin saber de que la hablaban, y a menudo sin saber tampoco qué se decían, ni para qué, ni qué valor especial, qué brillo, qué oscuro privilegio honraba eso que ellos, ciegos, tomaban por moneda corriente (Pauls, 2014: 207-208, cursiva del autor).

Se muestra que la madre necesita a su hijo de una manera que no está ceñida a la lógica del dinero, de modo que es una necesidad que se vuelve extraña, indecible e íntima que sólo encuentra una tapadera en el dinero. En este sentido, *Historia del dinero* no es una ficción exclusivamente argentina y nos incita a reflexionar sobre nuestra relación con el dinero, con el mundo y con nosotros mismos en la segunda década del siglo XXI, momento en que se vuelve urgente luchar contra la desigualdad.

3. ¿SER LIBERAL Y PRÁCTICO?: EL NEOLIBERALISMO CULTURAL Y SUS ESTRAGOS

Un mercado neoliberal libre de interferencias conlleva sus consecuencias socioculturales. En *Formas de volver a casa* del chileno Alejandro Zambra, el narrador niño confiesa que ha perdido la popularidad después de que el padre de su amigo viaja a Miami y le trae un guante de béisbol que “produjo un inesperado quiebre en nuestras costumbres”. Para el niño, el beisbol norteamericano constituye un "deporte lento y un poco estúpido que sin embargo hipnotizaba a mis amigos” (2011: 22). En el cuento “Camilo” de *Mis documentos*, el narrador tiene que robar en la tienda el nuevo CD de *Talking Head* para satisfacer su deseo de escuchar la música

norteamericana, cuyo tema central gira alrededor del mal y el desarraigo de la posmodernidad: “I was born in a House with the televisión always on/ Guess I grew up too fast/ And I forgot my name” (2013:49). Siguiendo la tesis foucaultiana que vincula el discurso con el poder, muchos críticos culturales de hoy (John Fiske, Stuart Hall) consideran la cultura popular como uno de los dispositivos de sometimiento en la cultura neoliberal.

Muchas novelas durante los años 90 ya hablan de la falsa identidad que la cultura popular ha concedido al sujeto. Uno de los textos preliminares es la novela *Mala onda*, de Alberto Fuguet, en la que se traza la vida de los adultos de la clase alta santiaguina a finales de los años 80. En la novela proliferan los símbolos culturales propios de o posteriores a la dictadura: la televisión, la música rock, las marcas comerciales y películas norteamericanas cuya esencia hueca subyace a la apariencia liberal y diversa. La subjetividad apolítica del protagonista, Matías Vicuña, que aspira a ser reconocido por el Otro, se configura totalmente de acuerdo con la lógica cultural del neoliberalismo: “A mí la política me da lo mismo. En realidad, no sé nada, solo conozco esos documentales contra la UP y todo el gobierno de Allende que dan en el Canal 7 y que a mí me parecen bastante entretenidos” (Fuguet, 1999: 44)²⁴⁴. No obstante, la “mala onda” surge cuando se ve eclipsado por un compañero norteamericano que representa todo lo nuevo y aventurero, poniendo de manifiesto la presencia ineludible del imperio estadounidense que se inscribe en la cultura posmoderna latinoamericana y en los malestares que ésta ha dejado en el campo de las letras. El enfoque en la vida de la clase media-alta y sus identificaciones con la cultura popular, que atraviesan casi toda la trayectoria literaria de Alberto Fuguet, no profundiza en la influencia que ésta tiene sobre las clases bajas. De acuerdo con García Canclini, la participación fragmentada en el consumo cultural “solidariza a las élites de cada país con un circuito transnacional y a los sectores populares con el otro” (1995: 11).

De hecho, algunas producciones cinematográficas de este siglo también se concentran en el simulacro de la cultura popular que fabrica una falsa sensación de

²⁴⁴ Para Olea Rosenbluth, el mundo de la cultura pop en la obra de Fuguet es descrito “desde su interior por personajes que se identifican con él, no pocas veces hasta la admiración” y las adquisiciones de los bienes culturales norteamericanos sirven como “una especie de compensación simbólica” (2011: 190).

empoderamiento. La obra *Tony Manero* (2008) del cineasta chileno Pablo Larraín es una película ambientada en la dictadura pinochetista que compara el “encanto” de la cultura popular y la apariencia limpia del régimen dictatorial. Raúl Peralta es un hombre de clase baja obsesionado por convertirse en una estrella mediante la imitación del baile de su ídolo, Tony Manero, protagonista de la película neoyorquina *Saturday Night Fever*. Al sentirse proyectado en ese personaje norteamericano perfecto y talentoso, se produce un choque entre su *superyó* (una vida maravillosa como en la película) y la realidad precaria que habita. La imagen icónica en el simulacro de la cultura neoliberal le dota de una engañosa sensación del empoderamiento: para mantener la imaginación de un *superyó* “fantástico” y poderoso y remendar la grieta entre su realidad y ficción, empieza a asesinar cruelmente a personajes débiles y mayores para demostrar su fortaleza imaginada.

Cuando Raúl está desesperado por mantener aquella imagen poderosa de sí mismo mediante los asesinatos, los militares del gobierno de Pinochet están persiguiendo a los revolucionarios clandestinos. Se establece un paralelismo curioso entre ambos: Raúl está gozando de las ilusiones fantásticas construidas por la cultura de simulacro, creyendo en el poder que le trae su identificación con Tony Manero, mientras que los carabineros disfrutan de la ilusión del control debido a un discurso que los ensalza como protectores de la población chilena y responsables del orden y la seguridad del país. Finalmente, Raúl se encuentra con la escena obscena del poder: en un descampado halla un cadáver de un “desaparecido” político. En vez de aceptar la cruel verdad de su impotencia, decide apartarse del cadáver para mantener intacta su ilusión fantasmagórica y el deseo obsceno y se alía con los carabineros para ayudarlos a informar de los subversivos. La ilusión “empoderada” se desintegra cuando se encuentra con seis diferentes “Tonys” en un concurso de imitación y no consigue lograr el primer puesto: la imagen singular de Tony Manero no es más que una elaboración capitalista.

Uno de los textos más satíricos sobre la cultura neoliberal y su poder falso es *La prueba* de César Aira, que aborda la complicidad entre el simulacro neoliberal y lo ideológicamente correcto en la generación de los hijos. Colocada en el libertario espacio urbano de Buenos Aires en pleno consumismo lleno de “signos flotantes”

(Aira: 8) de los años 90, y en la iniciativa colectiva de “dejarse llevar”, Marcia, una chica común y corriente, se siente desorientada y necesita encontrar explicaciones de todos los fenómenos a su alrededor: “fuera de su historia se sentía deslizar demasiado rápido, como un cuerpo en el éter donde no hubiera resistencia” (Aira, 2002: 8); “Ella no lo sentía, o no debía sentirlo, porque era parte del sistema...Era el sistema que tenía de ser felices” (9). Su recorrido vespertino por el espacio urbano da un giro imprevisto al encontrarse con dos punks marxistas apodadas como “Mao” y “Lenin”, que le preguntan directamente si quiere tener sexo con ellas insultándola a la vez que le profesan su amor:

—Estás buenísima y te quiero coger”

—¿Estás mal de la cabeza?

...

— Sos la que estaba esperando, gorda de mierda. No te hagas la difícil. Quiero lamerte la concha ¡para empezar! (12).

Cuando las dos punks profesan directamente su amor, cabe preguntarnos si este gesto abrupto se atribuye a la manipulación del capitalismo sobre el concepto del amor, que se vuelve cada vez más banalizado y pornográfico. César Barros, en un artículo sobre la subjetividad y el consumismo en *La prueba* de Aira, cree que la obra “critica y trata sobre demasiadas cosas, aunque todas ellas puedan resumirse en la noción, un poco vaga, de cierta ‘modernización’ latinoamericana” (Barros, 2012: 135). Por otro lado, los apodos de las dos chicas rebeldes (Mao, Lenin) implican una influencia profunda de la resemantización del marxismo en el contexto argentino de los 90 (el peronismo y el movimiento nacional justicialista argentino a favor de un estado benefactor), ostentando una ideología anticapitalista y antimperialista. El punk, la identidad musical de las dos, alude a un género vinculado con la música subversiva como el rock, que arrasa el mercado latinoamericano desde los años 70, con sus canciones alegres y engañosamente subversivas y revolucionarias.

Todos los discursos de las dos punks apuntan, en primer lugar, a una sociedad del simulacro donde se permite todo tipo de práctica culturales, que no hace sino fabricar réplicas de los valores políticamente correctos de antaño reduciéndolos a eslóganes simples y productos intercambiables con apariencias codificadas, con el motivo de mantener el *status quo* de la escena cultural de los años 90, sobre todo

durante el gobierno de Menem²⁴⁵. Mao y Lenin también se vinculan con el relativismo cultural posmoderno que rige durante los 90 e intenta cancelar la causalidad predeterminada. Así logran combinarse, una ideología peronista a favor de la libertad del pueblo y la ideología neoliberal a favor de la libertad del flujo de capital, teniendo como consecuencia un ambiente urbano libertario sin restricciones, y sujetos que sin embargo se someten a la manipulación invisible del capitalismo. En “Neoliberalismo y actores políticos en la Argentina contemporánea”, Juan Manuel Reynares explica cómo el menemismo logra reunir a la vez dos ideologías bastante contradictorias y excluyentes. Sostiene que el neoliberalismo cultural hegemónica en los años 90, influido por la lógica del neoliberalismo económico y su neutralidad ideológica, permite ejercer un ambiente crítico más liberal para opinar sobre el peronismo sin necesidad de socavar el fundamento del partido justicialista, cada vez más descentralizado. Nacen Mao y Lenin, hijas marxistas durante la generación del peronismo consumista: desprecian cualquier estado de normalidad en búsqueda de lo revolucionario y la experiencia extrema; son extremadamente críticas hacia la realidad material sin poder aportar discursos contundentes. Al intentar escaparse de los códigos hegemónicos con la intención iconoclasta de destruir todo inevitablemente repiten discursos carentes de profundidad como muchos adultos de la generación de los noventa.

Por apariencia, Mao y Lenin son productos de la mezcla extraña de las distintas ideologías que convergen en las políticas elaboradas del régimen menemista, que trata de conjugar el neoliberalismo económico con los discursos benéficos y nacionalistas heredados del peronismo. Los discursos comprometidos del maoísmo y del leninismo están despojados de sentido y mantienen solamente una exterioridad discursiva vacía gracias al efecto embriagador del simulacro en la sociedad de consumo. Como consecuencia, se genera una falsa sensación de libertad vinculada

²⁴⁵ La discusión sobre el rol que desempeña el partido en modificar la diferencia social ha sido reemplazada por “una serie de procesos discursivos con los que ciertas interpretaciones sobre el Estado, el mercado o la democracia...se volvieron hegemónicas” (Reynares, 2017: 284). La tendencia a la individualización en la cultura neoliberal elimina el protagonismo del estado central y destaca la figura de *homo oeconomicus* que luchan por el bienestar de sí mismo como los sujetos “empresarios de sí mismos”: “El individuo neoliberal es producido mediante una específica tecnología de gobierno para competir de forma aparentemente libre en espacios diversos bajo la lógica expandida del mercado ...el individuo se comprende como empresario de sí mismo, es también responsable de su destino, exitoso o frustrado” (290, 291).

con “la debilidad de la pertenencia a una sociedad que ha estallado en escenarios” (Sarlo, 2009: 92); los discursos huecos del consumismo que promueven una visión descentralizada “porque no hay un objeto predeterminado sino una multiplicidad de objetos que se van volviendo significativos para el relato” (96) y los acontecimientos mediáticos cada vez más violentos siguiendo una metanarrativa sensacional, que trata de banalizar la violencia y disolverla en las pantallas televisivas y los juegos electrónicos.

Sin embargo, al poner en práctica los valores “subversivos” y políticamente correctos que al parecer están bien adaptados a la sociedad de consumo durante el régimen menemista, se produce un exceso inesperado y una grieta en la realidad material: “la acción de las punks se inicia en la repetición de lo dado” pero introduce una diferencia, que “surge de la repetición desfasada de lo vigente producto del acto como ejercicio creativo de transformación del mundo” (Depetris Chauvin, 2014: 79). A lo largo de la conversación, Mao y Lenin niegan rotundamente la identidad de Punk que les otorga Marcia, produciéndose una disonancia entre una identidad real e indefinible y una identidad preestablecida impuesta por el sistema clasificatorio del neoliberalismo:

—Sos mucho más boluda de lo que vos misma creés, nosotras no somos “punks”

— ¿Qué son entonces?

— Jamás lo entenderías.

[...]— ¿Prefieren el heavy metal?

— No preferimos nada, Marcia.

— ¿No les gusta la música?

— La música es idiota.

[...] — ¿Qué les gusta entonces?

— La respuesta que estás esperando es “nada”. Pero no vamos a decir “nada”. Tendrás que seguir haciendo preguntas, aunque creas que no conducen a ninguna parte.

[...] ¡Y me decías que no eran nihilistas!

No lo somos. Vos sos nihilista. ¿De veras podrías pasarte la vida diciendo boludeces, preocupada por cosas como las que pasan aquí, en este macrocosmos de la hamburguesa? (Aira: 13-14; 45-46).

Marcia no para de clasificar a las dos chicas según la taxonomía racional: Primero las define como “punks” de acuerdo con su apariencia subversiva y su nihilismo. Luego piensa que “son feministas” después de que su hipótesis haya sido

negada por Mao y Lenin. Se frustra porque “el mundo punk no se hubiera revelado como un mundo al revés, simétrico y en espejo al mundo real, con todos los valores invertidos” (49), sin reconocer que la ruptura con la realidad siempre sucede dentro de ella. Al acercarse cada vez más a las Punks, se derrumba el sistema de creencias de Marcia, su “sistema de belleza y felicidad”: “como si un gas de dispersión instantánea los hubiera transformado. Era increíble cómo podía cambiar todo, pensaba Marcia, hasta en los detalles. No se necesitan catástrofes ni cataclismos” (14).

Distintas a otros jóvenes subversivos de la urbe bonaerense, las acciones de las dos punks suspenden la lógica comercial y les lleva a un territorio desconocido e inexplicable, “un vacío independiente de las leyes del Otro, del (super)mercado” (Barros: 136), que supera la lógica del neoliberalismo y lo políticamente correcto. La interpelación ideológica que mezcla el marxismo con el neoliberalismo para atenuar el significado de ambos deja de tener efecto cuando aquellas dos chicas la traspasan de una manera pervertida y excesiva. Las punks intentan poner en escena el amor “verdadero” entre ellas, noción que construye uno de los simulacros capitalistas convertidos en clichés (amor, belleza, amistad) en el “mundo de explicaciones” (50), un mundo equivocado. Sin detenerse en los aspectos discursivos, deciden ejercer *literalmente* y brutalmente la violencia, atacando el supermercado Disco, saqueando los productos y las cajas y quemando vivos a los clientes inocentes, como prueba del amor verdadero y del repudio fundamental hacia la estructura capitalista, reproduciendo literalmente la violencia mediática. Según Beatriz Sarlo, la violencia en la sociedad contemporánea se vuelve menos real gracias al efecto de simulacro de los medios de comunicación en el neoliberalismo²⁴⁶. Paradójicamente, al actuar según lo que dicta la sociedad del simulacro con fidelidad, rompen con su lógica y la pervierten, lo que constituye la poética de César Aira. Para Depetris Chauvin, las acciones de Mao y Lenin cuadran con la conceptualización deleuziana del

²⁴⁶ Sarlo se enfoca en una ontología televisiva que construye la subjetividad de los espectadores: “Todo se concentra en las pantallas: hay que entrar sin mirar, salir sin mirar, no hay nada que ver, no hay distribución de signos, ni arreglo del espacio, todo está reducido a sus funciones básicas...los medios presentan un registro ‘documental’ de la violencia...Se trata, por supuesto, del ‘documentalismo’ como género televisivo. El relato es ‘documental’ hasta el extremo de que casi no hay cortes en los canales más populares, pero tampoco en otros que quieren distinguirse del periodismo amarillo sin dejar de sucumbir a sus encantos y sus oportunidades de lucro” (2009: 89, 95, 96). Para Depetris Chauvin, los protagonistas y las tramas de César Aira dan cuenta de “la penetración del universo realista construido en el interior de lo televisivo” (2014: 73), al mismo tiempo que “la apropiación de los mecanismos visuales del simulacro hace posible lo monstruoso” (81).

simulacro²⁴⁷. Al funcionar *literalmente* en función de la lógica de la sociedad del espectáculo, la subvierten y resemantizan: “las jóvenes de *La Prueba* repiten la retórica del simulacro pero asumen toda la potencialidad de lo falso, al operar un desplazamiento de los elementos recibidos” (2014: 69).

El supermercado se sitúa en Flores de Buenos Aires, un barrio compuesto principalmente por los ciudadanos de la clase media-baja golpeados por las políticas inflacionarias que multiplican el precio de los productos más básicos y las inestabilidades sociales, como muchos otros barrios humildes en el sur de Buenos Aires. De acuerdo con Barros, “El supermercado aquí es la metonimia tipológica de la sociedad de consumo argentina de los años noventa” y representa aquí “una ética del consumo basada en la novedad como mandato regulador de la identidad y la diferencia” (2012: 137)²⁴⁸. A diferencia de los ciudadanos “libres” que actúan conforme al patrón cultural marcado por el neoliberalismo, Mao y Lenin practican el principio de libertad hasta desbordarlo y saturarlo, volviendo “al simulacro contra sí mismo” (Depetris Chanvin, 2014: 85): “hay un instante, en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: el mundo se vuelve mundo...es la felicidad” (Aira, 2002:51). Marcia, Mao y Lenin se ambientan en el simulacro del capitalismo pero lo transgreden, y la masacre en el supermercado consigue alejarse de la apariencia falsamente perturbadora del simulacro cultural para adentrarse en el reino de la violencia real como “tres marías que todos los niños del hemisferio sur miran hechizados” (71). *La prueba* cuestiona, mediante una estética del exceso, la falsa novedad/creatividad en el mercado cultural y una política menemista que funciona de acuerdo con la necesidad mercantil, enmascara la profunda lógica de explotación capitalista bajo la apariencia del relativismo cultural y lo políticamente correcto (la ideología maoísta y leninista), convierte la libertad de la población en la

²⁴⁷ Diferente a la hipótesis de Baudrillard, quien opina que el simulacro ha sustituido lo verdadero, Deleuze ve en el simulacro un valor positivo: se trata del desplazamiento del significado original de las cosas. Sin embargo, ninguna de las dos hipótesis es más válida que la otra dado que la de Baudrillard critica la desinformación “simulacral” de los medios de comunicación mientras que Deleuze se asienta en una perspectiva deconstructivista que problematiza la tradición filosófica del logocentrismo.

²⁴⁸ Para César Barros, el supermercado es el lugar sublime del capitalismo que permite una diferencia-igualdad regulada por el capitalismo que termina enjaulando a los consumidores con la engañosa novedad de los productos, manteniendo la homogeneidad fundamental del capitalismo: “la novedad, entonces, es uno de los principios del goce consumista, pero este goce funciona de manera reproductiva, a la manera de un mandato” (140).

libertad del flujo de capital y divisa y diluye las verdaderas expresiones violentas en imágenes lúdicas. De acuerdo con Laclau y Mouffe: “el límite de lo social debe darse en el interior mismo de lo social como algo que lo subvierte, es decir, como algo que destruye su aspiración a construir una presencia plena” (Laclau y Mouffe, 1993: 170). Afirma la propia Marcia: “si todo está permitido...todo se transforma” (Aira, 2002:69). Pretende reformular una crítica más aguda de la mezcla del capitalismo con distintas ideologías, señalando la insostenibilidad del neoliberalismo argentino (y latinoamericano) en su intento de encontrar un imposible punto de equilibrio entre la presunta neutralidad del relativismo cultural neoliberal (un neoconservadurismo) y las antiguas políticas radicales anticapitalistas, poniendo de manifiesto la urgencia de la revitalización de la crítica posmarxista. En la narrativa de Aira, el cuestionamiento social siempre radica en el inesperado y arbitrario giro del argumento, que se opone a sí mismo y conduce al sujeto narrador a un mundo *excepcional* donde se tergiversan e invalidan todos los códigos presentes, gracias a las técnicas vanguardistas del autor argentino²⁴⁹.

Otra obra de César Aira que cuestiona el marco ético de los conceptos contemporáneos (libertad, autodeterminación, belleza, felicidad) es *Yo era una chica moderna*. Es una novela que desplaza, critica y reflexiona los valores de la modernidad con tramas narrativas abruptas, deformes y excepcionales ambientadas en una sociedad moderna dislocada. Las dos chicas “modernas” están influenciadas por la hegemonía de la violencia virtual y la tendencia a romper con todos los artefactos culturales de la sociedad del espectáculo. Están dominadas por la vinculación entre belleza-violencia, felicidad-liberación, pero al mismo tiempo la desbordan. Son personajes que trabajan en “las empresas privatizadas” y legitiman diversos disparates en nombre de la “modernidad” y la diferencia: pronuncian discursos incoherentes, asesinan a una compañera a la que tienen envidia, etc. Asocian la violencia superficial con lo trascendental y llegan a equiparar la identificación con los espectáculos mediáticos violentos con la rebeldía; la aventura, el libre albedrío y el egoísmo con

²⁴⁹ Uno de los libros pioneros en la investigación de la narrativa de Aira es *Las vueltas de César Aira*, de la argentina Sandra Contreras. Para la crítica argentina, en la obra de Aira se trata de resaltar “lo artístico del arte” y “el proceso puro de invención”: “el reencuentro del arte con aquello que lo definió— que lo impulsó— antes de su institucionalización...el arte en el primordial, o en el inmediato” (Contrera, 2002: 17).

“la unidad profunda de la vida” y “una sola realidad” bajo distintas formas (Aira: 30)²⁵⁰: “Se necesitan largos y afilados y violentos tirabuzones para entrar en lo profundo y abrirlo, no es cuestión de sentarse a pensar. Buscábamos lo inolvidable. Lo irreversible” (27); “no podíamos sentirnos tan seguras de nuestra marginalidad e insignificancia, porque la modernidad nos hacía importantes a nosotras también” (100). Todos los gestos frenéticos de las chicas descontroladas están orientados por un dúo de cómicos con apariencia irreconciliable que sin embargo coopera entre sí, formado por Melón, referente de la izquierda progresista y Melamo, representante de la derecha recalcitrante²⁵¹. Pone de manifiesto el hecho de que el neoliberalismo cultural, al dejar proliferar los contradictorios mensajes identitarios e ideológicos en nombre de la libertad de expresión, suele ignorar los problemas fundamentales: la posibilidad del diálogo y el acceso imposible de las masas al bienestar material:

Antes, cuando estaba juntos, los habían llamado el “Dúo elástico”, por la plasticidad con que se adaptaban a las transformaciones ideológicas de la élite oligárquica en el poder. *Después, habían pasado de la elasticidad a la alternancia...* habían quedado ubicado a ambos lados de Ada, sosteniéndola uno de cada lado...esos dos patanes, que no entendían las órdenes nerviosas y seguramente contradictorias que emitía Porfiria desde el suelo, no daban pie con bola, a resultas de lo cual el conjunto oscilaba, en un equilibrio inestable, siempre a punto de derrumbarse (92-93, *Cursiva mía*).

He aquí el Gauchito, el feto monstruoso que nace directamente del cuerpo sin vida de Ada, la mujer asesinada por las dos chicas que simboliza la consecuencia nefasta del proyecto de modernización cultural incoherente y “abortado” bajo la apariencia de “la Belleza y la Felicidad” (77). Los tres empiezan a deambular por el barrio alto, atacar los establecimientos comerciales en la calle Florida; y seguidamente se insertan en el cuerpo de Osvaldo Lapergáudegui (una referencia clara al escritor Osvaldo Lamborghini) para convertirse en un hombre-monstruo cuya finalidad es

²⁵⁰Es un discurso muy superficial que da por sentado una subjetividad autónoma con la excusa de “una sociedad tolerante y abierta” sin tener en cuenta las distintas fuerzas detrás del acontecimiento. Vigentes en países como EE. UU, Francia y España, son modelos democráticos que influyen también en la población latinoamericana. Constituye el matrimonio del capitalismo con la democracia que utiliza un punto nodal en el que se entrelazan las distintas ideologías: “simplemente reorganiza los que ya estaban allí vinculándolos al mismo significante; la ideología está en juego en este gesto puramente simbólico, en la adición de un significante que ‘acolchona’ la pluralidad flotante de angustias” (Žižek: 165).

²⁵¹ Es una alusión paródica a Melón y Melame, un dúo humorístico chileno formado por Gigi Martín y Mauricio Flores, que también ha experimentado discrepancia y reconciliación entre sí.

oponerse al comisario Cipolletti, incompetente y con discursos grandilocuentes. Para Velasco Ezequiel, la novela constituye una alegoría de la crisis financiera de finales de los noventa que desencadena la revuelta generalizada de diciembre de 2001 a causa de la recesión drástica de la economía y la dimisión de Fernando de la Rúa de su cargo de presidente de Argentina. El personaje histórico de de la Rúa se ve reflejado en la novela por Porfiria, una mujer indecisa que acaba huyendo de los ataques de los “rabinos-mamotas”. Los monstruos son metáforas de los excluidos (económicos y culturales) durante la privatización neoliberal del país. A modo de autocrítica las narradoras se cuestionan la insostenibilidad del modelo de vida moderna: “siempre nos sentíamos ligeramente retrasadas...cuál era la velocidad justa de nuestro crecimiento espiritual?” (28); “Quizás nosotras nos comprometimos demasiado con lo moderno, y perdimos de vista los hechos de la vida” (46). El neoliberalismo cultural, al acelerar el ritmo de vida y la competición interpersonal y relativizar todos los valores culturales de antaño, inevitablemente aliena a los ciudadanos como sujetos atomizados y perdidos. Opina García Canclini: "exige tomar con prevenciones el elogio a la diseminación y la multipolaridad como bases de una vida más libre... No es lo mismo el avance de la autogestión y la pluralidad descentrada luego de un periodo de planificación, durante el cual se reguló el crecimiento de la ciudad y la satisfacción de necesidades básicas...que la explosión de intentos de sobrevivencia basados en la escasez, la expansión errática, el uso depredador del suelo, el agua y el aire” (1995: 77).

Sin embargo, siempre se permite la apertura de un intersticio donde se produce un exceso que trasciende las reglas presentes, donde el sujeto deja de ser consumidor y trabajador pasivo para romper con el equilibrio social y jurídico. En el cuento “Carne” de Mariana Enríquez, dos chicas fanáticas están locas por Santiago Espina, un cantante de Rock famoso en Argentina y el máximo representante del simulacro posmoderno. Desafían al límite cuando se alimentan del cadáver del cantante siguiendo al pie de la letra de su canción más famosa, “Carne”²⁵². El capitalismo proyecta los falsos deseos de liberación para atrapar a las “chicas

²⁵² “Si tenéis hambre, comé de mi cuerpo. Si tenéis sed, bebé de mis ojos” (Enríquez, 2009: 148).

modernas” y domesticarlas de acuerdo con la lógica comercial, pero los límites que trata de poner siempre son diluidos y rearticulados en los momentos más inesperados.

Una falsa sensación de libertad y autonomía es incompatible con una realidad restringida en muchos niveles, lo que conlleva una ilusión de plenitud imposible de alcanzar. Según el coreano Byung-Chul Han en *La sociedad de cansancio*, uno de los mayores rasgos de la sociedad contemporánea es la posibilidad hiperbólica: “La violencia parte no solo de la negatividad, sino también de la posibilidad, no únicamente de lo otro o de lo extraño, sino también de lo idéntico” (2018: 19). A fin de una mejor eficacia, el capitalismo es responsable de homogeneizar a los individuos, definiéndolos como “emprendedores de sí mismos” (25), idea arraigada que los somete a rutinas repetitivas e idénticas. El filósofo coreano atribuye el estado general de cansancio a “la superproducción, el superrendimiento” y “la supercomunicación” que garantizan su correcto funcionamiento. La apreciación del rendimiento se traduce en la vigencia de lo rápido y lo eficiente en la sociedad, lo que constituye una violencia sistemática bajo la apariencia de hiperactividad y desregularización: “La sociedad de rendimiento se caracteriza por el verbo moral positivo *poder* sin límites. Su plural afirmativo y colectivo «*Yes, We can*» expresa precisamente su carácter de positividad. Los proyectos, las iniciativas y la motivación reemplazan la prohibición, el mandato y la ley” (26)²⁵³, generando un conjunto de manifestaciones patológicas (histeria, nerviosismo), en un mundo de pseudo-libertad donde se acelera la disolución de la frontera entre la vida interior (yo) y la exterior (otro).

Beatriz Sarlo critica la cultura de consumo y la impersonalización por su rápido procedimiento de homogeneización: “ofrece su modelo de ciudad miniaturizada, que se independiza soberanamente de las tradiciones y de su entorno... ha sido construido demasiado rápido, no ha conocido vacilaciones, marchas y contramarchas, correcciones, destrucciones, influencia de proyectos más amplios” (Sarlo, 2009: 15). De acuerdo con la tesis ampliamente difundida por Zygmunt

²⁵³ El filósofo trata de diferenciar al sujeto del rendimiento del sujeto disciplinario de Foucault porque el primero está libre de la fuerza coactiva externa. Sin embargo, los ciudadanos en busca de intereses son más bien la versión actualizada de los sujetos explotados por el discurso instrumental de la modernidad, porque se subordinan más bien a las violencias invisibles como las informaciones excesivas, el consumismo libidinal, etc.

Bauman, la liberalización y desregulación de las economías privatizadas, la cultura laboral y la decadencia de un estado de bienestar han contribuido a una sociedad contemporánea marcada por lo líquido que ha reemplazado lo sólido. Los sujetos sociales están enajenados más por la proyección desenfrenada de los deseos frenéticos que por la prohibición de los mismos, de modo que en la modernidad líquida conviven, no sin conflictos, la incertidumbre, el ocio privado, el espíritu individualista y la obsesión por la eficiencia y la velocidad que cancela la nostalgia: “se habla de excedentes, lo que significa que la gente es superflua, innecesaria, porque cuantos menos trabajadores haya, mejor funciona la economía” (Bauman, 2004:69).

Siguiendo la misma línea argumental, la novela *Faster* del argentino Eduardo Berti, que reflexiona sobre el avance acelerado y deshumanizado de la modernidad que moldea la conducta de los ciudadanos. Ambientada en la dictadura argentina de los años 70, *Faster* parece ser una novela de desentronización o parricidio: el narrador es un niño obsesionado por la música Rock, la fórmula 1 y todo lo que alcanza la velocidad extrema, debido al “encendido entusiasmo, la rendida admiración ante esas hazañas que tienen ingredientes sobrehumanos” (Berti, 2019:12). Idolatra, junto con su amigo Fernán, a Juan Manuel Fangio, uno de los pilotos profesionales del automovilismo a nivel mundial, y deciden entrevistarle para un periódico escolar que han creado ellos dos, cuando en la escuela argentina se inculcan el respeto y el amor a los héroes de la patria. El encuentro de los dos chicos con Juan Manuel Fangio, ya retirado del mundo automovilístico y convertido en un vendedor del concesionario local de Mercedes, muestra otra faceta del ídolo: es un ser pacífico, tímido y un hombre “lento”, en contraposición con la imagen pública que se divulga en la propaganda mediática. Las preguntas de los niños dirigidas a Fangio no son respondidas por él de la manera en la que se imaginaban, y por lo tanto “una serie de adultos desconocidos se murieron en nosotros” (169). Fangio cuenta que “ser veloz es más que un mero asunto de velocidad. Que la clave reside, ante todo, en el arte de elegir los momentos de lentitud” (38). Lejos de ostentar una personalidad impulsiva y aventurera, dispone de una personalidad estable y modesta pese a su fama como piloto “heroico”. También aparece como un hombre retirado y envejecido que evita mencionar las proezas épicas, al contrario de lo que se esperaría de un héroe nacional.

La afición por la fórmula I y las experiencias vertiginosas y el desprecio del narrador y Fernán por la pedagogía de la disciplina y de la vocación, se deben a una cultura posindustrial saturada de un espíritu falsamente aventurero y libidinoso y una voluntad de transgresión que se proyecta hacia el futuro, debidamente acordes con la cultura consumista. Se fabrican ídolos impecables que cuentan con apariencias triunfales y cualidades mitificadas apartadas de los aspectos personales que, inventando un mundo adulto que no se corresponde con lo real, lo vacían de sentido. En la imaginación del niño sobre Fangio siempre existen códigos indescifrables de un mundo inalcanzable: "Corre como si lo controlase todo, llevando el ritmo, haciendo un uso racional de esos segundos de ventaja con los que parece haber nacido" (57). No obstante, la entrevista con Fangio muestra que todo reconocimiento del mundo resulta ser un desconocimiento con el transcurrir de un tiempo moderno que nunca retorna²⁵⁴. La desmitificación radica en desenmascarar el objeto fantástico, "el reino entonces quimérico de la adultez" (48). Tras el encuentro con Fangio y la elevación de su cara humana, el narrador se da cuenta de que "nada está a salvo de la impiadosa velocidad del tiempo" (13). Lo que conforma el mundo del adulto son pequeños detalles y opiniones, en lugar de una imagen monótona del triunfador con que lo mitifica la cultura popular:

«EN LAS CARRERAS NO HAY TIEMPO para tomar dos decisiones. Hay tiempo para una sola y debe ser la correcta.» *Lo podría haber dicho Fangio*. Lo dijo, ya enfermo, poco antes de morir, Steve McQueen en una entrevista.

«CUANDO UNO IGNORA DÓNDE VA, la velocidad con la que se desplaza no tiene ninguna importancia.» *Lo podría haber dicho Fangio*, que tantas veces subrayó la trascendencia de «pensar» en mitad de una carrera. Lo escribió y firmó Cees Nooteboom" (83, 127)

El título de la novela (*Faster*), es una referencia a una canción de George Harrison (uno de los miembros de los Beatles) dedicada a un piloto fallecido, describiéndolo como un ser "más bala que una bala de arma". La propuesta en Eduardo Berti radica en desdramatizar aquella imagen sensacional de la cultura popular, sustituyendo la imagen gloriosa de lo "mas rápido" por "lo más despacio". Se pretende tomar una perspectiva introspectiva hacia la realidad. Coincide esta vez con

²⁵⁴ En la novela el narrador se avergüenza de confundir un grupo uruguayo con los Beatles porque sólo tienen ritmos igualmente rompedores.

el filósofo coreano Byung-Chul Han, quien propone añadir un “elemento contemplativo” a la vida cotidiana, método que consiste en una profunda atención introspectiva y “alcanzar en sí mismo un punto de soberanía”, “liberándose del Algo atosigante que se impone” (2018: 50), con el motivo de mitigar los daños “excitativos” del neoliberalismo cultural. Asevera el autor argentino: “con los años comprobé el peligro de ciertas ideas singulares, de ciertos inicios potentes, a la hora de hallar un final” (Berti, 2019: 124). Infundidos por el valor del consumismo moderno, tanto los autores como los lectores de hoy están acostumbrados a un modo producir y leer *Best sellers* en forma de periplos sinuosos y excitantes. El narrador afirma que aquella entrevista le lleva al camino del periodismo en lugar de dejarse arrastrar por otras carreras populares como la medicina o la ingeniería, porque define el encuentro como “Una especie de práctica y aprendizaje público de la adultez” (164) desde donde aprende a “jugar en serio. Jugar con responsabilidad” (148). Por lo tanto, *Faster* es una lenta biografía que propone una “velocidad ideal” para reflexionar y atravesar apariencias efímeras y fragmentada de los objetos. Mediante la reflexión lenta y paciente de un pasado que no deja de impactarle. También niega una visión forjada en la posmodernidad que remite perpetuamente al futuro para enfocarse solamente en el presente.

Desde la perspectiva cinematográfica, el daño que causa la civilización industrial al espacio idílico de la lentitud y la infancia también se convierte en el tema central en *Tarde para morir joven* de Dominga Sotomayor, ambientada en un Chile recién salido de la dictadura. Unas familias con varios adolescentes se mudan a la Comunidad Ecológica Peñalolén sin provisión estable de agua y luz. Acechadas por una ciudad de Santiago en expansión, los adolescentes de la familia se sitúan en la disyuntiva de su vida: Clara, la más pequeña, pierde su perro al comienzo; Sofía está esperando a una madre que nunca vuelve y a un hombre que le lleve fuera de la comunidad rural; Lucas está pendiente de lo que haga Sofía. Se trata de una historia del desencuentro mutuo, la ambigüedad general y la pérdida de ilusión, la misma situación que experimenta Chile con la vuelta de la democracia²⁵⁵. Al final de la película, un fuego arrasa toda la comunidad bucólica, anunciando la invasión de la ola

²⁵⁵ Según la directora: “Quería dialogar eso, observar la transición de los jóvenes de un país que se debe reconstruir, y aprender a dejar una etapa y tomar otra” (Sotomayor: 2019).

de urbanización global y la nueva modalidad de vida que desecha las nociones nostálgicas albergadas por la juventud chilena.

Diferentes a la propuesta de Berti, novelas como *Navidad y matanza* del chileno Carlos Labbé y *La cena* de César Aira han propuesto la creación espontánea como método de deshacerse de la máquina cultural codificadora. El hijo en *La cena* de César Aira habita en un espacio cultural que se articula siempre según lógicas relacionales. La madre del protagonista es una persona fiel al sistema relacional impuesto por el neoliberalismo cultural que penetra en Coronel Pringles, un pueblo abocado a la decadencia. Se trata de un sistema “nominal”: “un nombre traía otro, conducido por una práctica de toda la vida que la gente pueblerina efectuaba toda su educación intelectual y afectiva hablando unos de los otros...cada nombre era un mundo de sentido en el que confluían muchas otras cadenas de nombres” (Aira, 2006: 8). Son personajes fieles a un espacio donde el objeto cobra sentido mediante su ubicación y su relación de los demás. Como consecuencia, se desenvuelve “un desarrollo normal de las historias” (12), sistema que por consiguiente remite al discurso neoliberal que coloca a los sujetos en sus lugares “debidos” para mantener la funcionalidad: “Delia Martínez, ¿la casada con Liuzzi? ¿La que vivía en el Boulevard? Sí, era ella” (13).

Todo cambia cuando los muertos se resucitan y salen del cementerio convertidos en zombis (tengamos cuenta la estrecha vinculación de las obras de Aira con el Cine de serie B) para atacar “el sistema de nombres” y devorar a los humanos humanos que hacen de “la producción de endorfinas su razón de ser” (92). Los zombis están desesperados por conseguir endorfina, sustancia crucial “de esperanza de Luna de Miel, hijos y hogar” (94) que se genera en la vida ociosa de los conciertos y las discotecas. La endorfina se apunta a una forma de vida “feliz” que se divulga en la sociedad capitalista. La invasión de lo macabro y lo escatológico remite a la fuerza destructiva de la muerte que anuncia el advenimiento de una fractura de la realidad. Se rechaza así la consumición pasiva de los saberes culturales que fabrican la falsa sensación de felicidad. Paradójicamente, cuando todo el mundo empieza a llamar a los zombis por su nombre que tenían en la vida, éstos vuelven a la tumba y rigen otra vez en el pueblo el ocio y el hábito de “reconquistar la felicidad perdida” (112). Por el

contrario, mientras son atacados los habitantes del pueblo, que hacen zapping todo el rato y compiten por estar más felices que el resto mediante la adquisición de objetos materiales, se destaca el amigo del narrador que permanece en un estado “infantil” libre de la interferencia de las señales normativas, cuyo pensamiento puede “ilustrarse con dibujos de libro para niños” (26). Inventa una máquina de romper huevos y muñecas gigantes que invierten el concepto de la utilidad y resaltan la relevancia de la libre y espontánea creación humana. Arroja luz sobre una cultura capitalista carente de la creación poética:

El secreto del éxito es el empeño inteligente, el trabajo acompañado por el pensamiento, la autocrítica...sobre todo la exigencia. No la *exigencia mezquina de la ganancia sino la de los sueños juveniles a los que no es necesario renunciar*...Hay que saber mirar más allá de los intereses de la supervivencia y proponerse darle algo al mundo, porque sólo los que den van a recibir. Y para eso se precisa imaginación. La prosa de los negocios tiene que expresarse en la poesía de la vida (134).

En *Navidad y matanza* del chileno Carlos Labbé un grupo de trabajadores son obligados a encerrarse en un laboratorio panóptico y “sometidos a relaciones afectivas también reguladas por la iluminación” (2007: 33) con la finalidad de fabricar Hadón, una sustancia química que incita el odio y el temor entre personas. Se decide improvisar “novelas de juego” hechas de extensiones y digresiones para criticar la condición inhumana de la empresa tecnocientífica a la que se enfrenta,. En aquella novela de juego se intenta tergiversar la realidad y revelar, mediante pasajes delirantes y surreales, las facetas oscuras de la clase alta chilena en la democracia y desenmascarar una cultura posindustrial que esconde su irracionalidad y sadismo bajo una apariencia ordenada y feliz como la de la familia Vivar.

A fin de cuentas, la creación literaria “mimética” que no se limita a ser la representación fidedigna de la realidad es capaz de configurar un mundo que se escapa de la deriva de la cultura y el curso de la historia, con un sujeto verdaderamente autónomo que no se sojuzgue al “sistema del nombramiento”. Mediante este tipo de creación literaria se hace efectivo el gesto de atacar y contagiar al otro, como los zombis de la novela de Aire, a crear algo distinto de la realidad que percibimos, deshaciéndose siempre de los límites circunstanciales. Como dice el

escritor chileno: “ciertamente no se debería escribir para niños, sino que se debiera escribir como un niño” (Labbé, 2007: 73).

4. LO MEDIÁTICO Y LA SUBJETIVIDAD

Desde Baudrillard, los críticos han notado el giro de la sociedad hacia lo mediático. En el intercambio simbólico todos llegamos a ser signos manipulables, que contribuyen a enmascarar el valor real. Las imágenes y los signos cobran autonomía y se vuelven autoreferenciales al remitirse los unos a los otros, formando un tejido hiprrreal. En la novela *Kentukis* de Samanta Schweblin se ha abordado uno de los temas más contemporáneos: la relación entre el sujeto con la intermedialidad. *Kentukis* es el artefacto en forma de peluche que sirve para “edulcorar” el mecanismo de la manipulación capitalista y satisfacer los deseos siniestros y el voyerismo patológico de los ciudadanos globales. El peluche, que es el avatar físico de un internauta remoto anónimo (el kentuki), se mueve para espiar la vida del “amo” y divertirlo en las actividades cotidianas, formando así un lazo inseparable entre la persona que necesita identificarse con el otro (“ser” Kentuki) y la que necesita constantemente la atención (“Tener” Kentuki). Ese artefacto constituye una parodia auténtica a los medios de comunicación de hoy (Instagram, Tiktok, Facebook) donde elegimos los avatares que queremos, contemplamos la vida ajena para complementar nuestra carencia fundamental y idealizamos las relaciones virtuales que debilitan la capacidad de comunicación afectiva en la vida cotidiana. A pesar de algunos casos positivos y de que “el consumo de los *Kentukis* permite la salida de este estado y la apertura hacia una renovada subjetividad” (Jiménez Barrera, 2020 89) mediante la ocupación de los territorios ajenos (hay personas como Nikolina que lo utilizan para salvar a las niñas secuestradas), en la medida en que los dispositivos como *Kentukis* virtualizan el lazo humano, las relaciones interpersonales se vuelven cada vez más sádicas y pervertidas: tanto la vida de “Kentuki” como la del “amo” depende de un ser remoto, como los millones de usuarios enganchados a los medios de comunicación de hoy en día, reflejando el estado de la soledad colectiva y la ilusión de tener contactos

afectivos mediante la tecnología avanzada y deshumanizada²⁵⁶. Se agrava la alienación cuando nos fundimos con nuestro avatar virtual, aspirando al tipo de liberación y comunicación que nos enclaustran paradójicamente²⁵⁷. Los Kentukis empiezan a proliferar en las noticias y los espacios públicos con sus “amos” y surge el negocio del intercambio de Kentukis para sacar beneficios, en virtud de la lógica de funcionamiento capitalista.

En la novela, Alina se da cuenta de lo ridículo que es recurrir a las máquinas a buscar afectos perdidos en la vida real: “<ser> Kentuki, pensó Alina, esa es una condición mucho más intensa. Si ser anónimo en las redes era la máxima libertad de cualquier usuario... ¿Cómo se sentiría ser anónimo de la vida de otro?” (Schweblin: x). Inventa mecanismos del contraataque al reconocer que la máquina está invadiendo su intimidad y que es compatible con la manipulación capitalista: “¿Por qué ni un solo usuario de los miles que circularían en ese momento sobre papeles realmente importantes tomaba nota de un dato de peso y quebraba la bolsa de Wall Street, o se metía en el software de algún circuito y hacía caer, a una misma hora, todos los ascensores de una decena de rascacielos?” (Schweblin, 2018:189). Encierra al Kentuki, lo golpea y tortura cuestionando la intervención de las nuevas tecnologías en el modelo de vida del ser humano. Al final de la novela, los rituales sádicos ejercidos al Kentuki está grabada por su novio que los exhibe públicamente como una pieza artística, después de que éste pone en contacto con el “ser” Kentuki, un chico curioso pero humillado por su “amo”. La pieza artística muestra la interacción entre Alina y el chico sin la mediación del peluche:

²⁵⁶ Los caracteres femeninos comparten una soledad común como motivos de adaptar a los Kentukis: Alina lo adopta porque su novio no le hace caso y se concentra solo en los trabajos artísticos; Emilia lo usa por el desencuentro con su hijo que trabaja en Hongkong; Chengshi-xu lo compra fantaseando que pueda encontrar el amor de su vida. Se cree que “dos personas solas, de dos mundos posiblemente muy distintos, tenían mucho para combatir y para enseñarse” (171).

²⁵⁷ Marvin intenta escapar a Noruega y conocer la nieve a través de “ser” el Kentuki: “tenía algo de superhéroe, y si al fin lograba encontrar la nieve, podía vivir el resto de su vida en ella sin que ni siquiera le diera un poquito de frío” (196) y la realidad material le parece irreal: “la casa se sentía demasiado liviana, irreal. Tardó en reconocer el silencio, en aceptar que llegaba desde la tablet” (194-195).

se vio gritándose al chico a cámara. Mostrándole las tetas. Atándolo para que no llegue a su batería... [el chico] estaba allí frente a las decapitaciones, paralizado de terror... estaba allí cuando, aburrída en la cama y sin saber qué hacer, lo levantó del piso y, con el cuchillo que había usado para almorzar, le apuñaló los ojos hasta rayar la pantalla (219).

El desenlace de la novela se puede interpretar de dos formas contrarias: por una parte, la conversión de aquel espectáculo íntimo en una pieza artística supone la ruptura con la seducción capitalista mediante el arte performativo; por otra parte, al creer que está libre de vigilancias y puede desobedecer al sistema, Alina está vigilada por alguien más poderoso que permanece escondido.

Vale la pena mencionar también la novela *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit, que muestra la frontera soluble entre lo humano y lo maquínico y cómo los ciudadanos marginales se conectan con otras vías de emancipación. La narradora es una prostituta que ejerce su profesión en el cubículo de un cibercafé acorralado por las armas destructivas de “una pandemia de policías” (Eltit, 2015: 113). Su familia precaria ha sido desmantelada por el estado: el hijo de su hermana está “confiscado” por el ejército por la insolvencia de su hermana psicótica. Como muchas otras novelas de Eltit, la rebelión de la narradora está impregnada de lo performativo y lo espectacular para paliar el “miedo ascendente” tanto a nivel físico como psicológico que le ha generado debido a su condición miserable de prostituta²⁵⁸: “quiero bailar ritualmente las tardes crepusculares. Bailar para la policía arriba de la copa de agua con una jeringa tomando mi pelo mientras muevo músculos, huesos y grasa en lo más alto de la copa iluminada por una luna tóxica... el estallido sería la única forma de consumación” (42).

Sueña con fusionar sus órganos con el mundo entero como hace el cuerpo Ciborg frente a las balas del ejército dispuesto a aniquilar el barrio y los llantos de niños: “Soy multitudinaria, estoy en todas partes, me proyecto como Dios y me amplifico dotada de una esquirla de divinidad. Pero no soy yo, somos el yo bloque que habita genéticamente en cada uno de nosotros... soy totalmente bloque y voy a terminar fundida al cemento o convertida en un ladrillo de mala calidad” (78,104). Se

²⁵⁸ En la novela, la identidad de la prostituta sigue siendo despreciada por el capitalismo patriarcal y se cree inferior por eso: “Porque podría ser posible que el lulo costara mil pesos, no yo, no yo. Que yo costara menos de mil pesos” (109).

distingue de todos sus compañeros de la villa que sobreviven como animales insensibles, porque trata de desahogarse y buscar una conexión posible con el espacio intermedial y las imágenes virtuales en el internet, que le han dado una vía de escape ante la precariedad que vive y la deshumanización del barrio²⁵⁹. Es un intento que resulta al principio fracasado porque ella se deja absorber y manipular pasivamente por las imágenes visuales de la moda, sin intentar intervenir en ellas y modificarlas:

tengo que olvidarme de mí misma para entregarme en cuerpo y alma a la transparencia que irradia la pantalla...una detrás de otra, sentada, mirando la mariposa y su aleteo tecnológico, un aleteo falso, decorativo...Fue una imagen que me pareció anestésica por su constante aleteo. Pensé que si me hacía una con sus alas podría evitarme a mí misma, huir, salirme de mí y dejarme afuera con todo el dolor por las clavadas del lulo. Pero la mariposa me falló porque lo que nunca pensé fue que la mariposa incentivaría mi dolor con sus alas que se movían amarillas tal como yo me muevo amarilla encima del lulo (101).

En la novela *Sumar* también se aborda el tema de la alta tecnología. La marcha de los vendedores callejeros está vigilada por los drones e infiltrada por los miembros de la “nube”²⁶⁰. Sin embargo, al darse cuenta de que el internet puede liberarlos también de la seducción mediática, se aprovecha de lo extensivo del espacio cibernético interviniendo en el mismo. La moda fantástica deja de convencerla porque se trata de una máquina de fabricar fantasías capitalistas: “no hay un sitio que me convenza totalmente o me seduzca totalmente” (163); “La moda no avanza sino más bien vuelve a los mismos giros de siempre” (169). Frente a la amenaza de cortar la conexión y el desalojamiento forzado de todos los miembros de la comunidad, operación tramada por el gobierno, la narradora ha inventado, junto con su amigo, un juego virtual como una oportunidad de desafiar el poder material, coincidiendo así

²⁵⁹ “los bloques son todos iguales, cuatro pisos. Escaleras de cemento... una medida invariable” (115).

²⁶⁰ La “nube” se refiere al sistema online de almacenamiento de datos, muy utilizado por las multinacionales capitalistas como Facebook, Twitter, Tiktok para captar identidades de los usuarios y manipularlos. Para los desamparados que forman parte de los “archivos del fracaso”, la nube “nos retiene y nos archiva como un derruido recuerdo” (127).

con los protagonistas de *Las teorías salvajes*, presagiando para ellos un espacio emancipador que constituye el malestar para la cultura hegemónica²⁶¹:

Pero entiendo con un optimismo demente que tenemos otra oportunidad.

Había doscientas mil armas de sensores fusionamos CBU-97

Estamos parapetados en el ciber. Ya nos digitalizamos.

Navegamos en el cubículo para probar el primer video juego chileno.

Un veloz juego de defensa... Movemos el cursor con maestría. Empieza el juego. Y entonces aparecemos en la pantalla con el título que diseñamos: Pakos Kuliaos (189).

4.1. HISTORIA DEL LLANTO: EL SIMULACRO MEDIÁTICO Y LA POLÍTICA

Un lenguaje novelista más inclusivo y tolerante se vuelve posible después de que la crítica postestructuralista disuelva los límites entre la política y otros saberes epistemológicos, al mismo tiempo permitiéndonos disertar sobre el imaginario monumental y petrificado de la izquierda desde el distanciamiento y la sátira. Se crea una perspectiva revisionista, exclusiva del siglo XXI, que nos permite adentrarnos en el pasado desde un ángulo distinto, ajeno a los saberes políticos más ortodoxos. Una de las consecuencias más directas de la sociedad es la dificultad de “seguir hablando en nombre de la totalidad. Se engloban los grupos más heterogéneos en una categoría de la “sociedad civil”, lo que constituye un obstáculo para llegar a un acuerdo entre diversos grupos y estatus sociales. Surgen alternativas, discrepancias, posibilidades narrativas que contraponen las versiones oficiales, monumentales, catalogables, y sobre todo, políticamente correctas en la literatura²⁶².

A modo de un falso testimonio, *Historia del llanto*, la primera obra de “la trilogía de los 70” del escritor argentino Alan Pauls, constituye una reproducción contradictoria de la versión generalizada sobre el pasado revolucionario y una obra

²⁶¹ Para Patricia Espinosa, el espacio virtual y el juego en *Fuerzas especiales* no significan un nuevo marco de acción sino un espacio hiperreal que “opera como una prótesis vacua, incapaz de generar un relato reivindicatorio con efectos en la realidad” y “la virtualidad, por tanto, no logra compensar la falta que acontece en el mundo diario” (2018:69), sin tener en cuenta la vinculación intrínseca entre el espacio virtual y la realidad material.

²⁶² Según García Canclini, la sociedad civil tiene la ventaja de “diferenciar a sus ‘voceros’ del Estado, pero “la variedad de sus representantes, el carácter a menudo antagónico de sus reclamos y la adhesión casi siempre minoritaria que los sustenta reproduce los problemas que había dejado irresueltos la conceptualización de lo popular” (1995: 28).

singular dentro del panorama narrativo argentino del presente siglo²⁶³. Es una novela “políticamente incorrecta” que confronta la idea de “una reconstrucción del pasado como mecanismo de reparación del trauma social” (Sabo, 2015: 275).

El narrador es un niño chileno de 4 años que vive la dictadura de Pinochet. Tras intentar volar como su Idolo Superman y darse de bruces contra el suelo, el narrador prematuramente comprueba el lado doloroso y vulnerable de la heroicidad, cualidad que forma parte de los dispositivos culturales construidos artificialmente. Lo que le despierta su interés por las aventuras de Superman no es la existencia de “un héroe absoluto, monumento” ni “las proezas que lo encandilan”, sino los escasos momentos en los que el héroe norteamericano muestra sus debilidades morales y físicas quedando “completamente a merced de sus enemigos” (Pauls, 2007: 12). La sensibilidad que muestra a la vulnerabilidad y el dolor ajenos le permite acceder al núcleo traumático del ser pese a un aluvión de propagandas audiovisuales: “el dolor es lo excepcional, y por eso *es lo que no se soporta*” (11, cursiva mía); “siempre parece interponer entre él y ella [la felicidad] una distancia, la misma, probablemente, que lo separa de cualquier libro, película o canción que representen o giren alrededor de la felicidad” (16). Al descartar la existencia del mito fundamental y reconocer que ninguna plenitud es posible, llega a ser un niño “superdotado”, que encuentra la ambigüedad polisémica en una identidad social homogénea (curas, policías, militares). Se convierte en una persona que muestra una habilidad espectacular en recibir, con neutralidad, las confesiones secretas de todos los adultos (su madre, sus abuelos, la mucama, su padre) que ponen de manifiesto la faceta oscura y la interioridad sádica que nunca se atreverían a revelar bajo la apariencia feliz y autosuficiente de la clase media argentina: “en todo uniformado no ve una persona sino dos, al menos dos y que se oponen, una que promete seguridad y otra que roba y viola a punta de pistola, una que vigila las fronteras de la patria y otra que se hace pajarear por monaguillos en el confesionario” (65-66). Con la misma impasibilidad y tranquilidad contempla la noticia de la muerte de Salvador Allende y el bombardero

²⁶³ Se trata de una trilogía que se ambienta en la Argentina y Chile de los años 70 (el régimen peronista, el golpe de estado pinochetista) y que gira alrededor de los tres elementos cotidianos (pelo, dinero, llanto). Las tres novelas están preconizadas por un niño que crece a lo largo los últimos 20 años más turbulentos durante la historia de Chile y Argentina.

del Palacio de La Moneda, frente al llanto de un amigo simpatizante del comunismo, profundamente compungido y triste por la tragedia:

antes de que entienda con todas las letras por qué llora, antes de conectar todo lo que sabe de las convicciones políticas de su amigo, muy parecidas a las suyas pero, según la impresión que siempre *lo ha torturado*, tanto más convincentes, a tal punto que desde que lo conoce y se familiariza con su posición política, como ambos llaman a eso que por entonces es obligatorio tener, que nadie puede darse el lujo de no tener, siempre se ha sentido de algún modo *como un impostor, el doble pálido de su amigo*, el farsante que repite en un lenguaje débil, *plagado de reflejos automáticos y fórmulas de segunda mano, todo lo que de labios de su amigo parece brotar en la lengua natural de la verdad...* mientras convoca a las apuradas las tragedias, todas *virtuales*, en las que confía para recibir la bendición de una congoja instantánea, se da cuenta de que no llorará...su amigo, sentado frente al televisor, con la cara, como buen miope, casi pegada contra la pantalla, *absorbe de tal modo el significado y la fuerza de la información que irradia el aparato...* (83-85 cursiva mía).

La necesidad del llanto ante un acontecimiento de tal magnitud refleja la influencia duradera de cierta idea, que logra una legitimidad exclusiva que no permite ningún secreto ni crítica salvo las conductas más convencionales y consensuadas. Ante el imperativo general de llorar, la instancia colectiva de sentirse parte del dolor y la revolución fallida como el último gesto posible, la incapacidad de repetir el gesto de su amigo militante que sigue al pie de la letra las doctrinas de la ideología, y la capacidad de sospechar lo que se esconde del llanto colectivo, ponen de manifiesto el desconcierto del niño ante la divinización de la revolución, que no es sino una forma de lidiar con un mundo deshumanizador que programa los sentimientos colectivos e inhibe la expresión auténtica del afecto propio mediante los dispositivos mediáticos que hacen de todo un acontecimiento hiperreal. Compara las lágrimas en el baño de su vecino-militar con la tristeza que está experimentado la multitud a la muerte de Allende: “Pero aun si llorara y si llorara así, sentado, sin moverse y sin parar durante días y días, jamás lloraría lo que llora la multitud que acompaña el automóvil y el cajón que ese cortejo de media docena de hombres empuja *bajo la lluvia en la pantalla del televisor*” (105).

Muestra la misma frialdad hacia el dolor del “oligarca torturado” por la junta militar, una persona incapaz de soportar las alegrías de los demás por sus experiencias traumáticas de la tortura. Constituye la figura prototípica de víctima que ostenta la

superioridad moral codificando su discurso, e impone tajantemente su experiencia traumática por encima de la experiencia de los demás, causando la culpabilidad moral de los seres “ajenos”. Por lo tanto, el énfasis excesivo del “oligarca torturado” y una actitud intransigente frente a la alegría ajena reflejan los artefactos culturales predominantes (libros, radios, televisiones) que vinculan estrechamente el trauma con la identidad nacional y su protagonismo en el debate sobre la memoria histórica del Cono Sur. La obligatoriedad de llorar se convierte en una lección obligatoria para los que han estado en la dictadura. Frente a la acusación del oligarca torturado, el narrador no deja de atormentarse a sí mismo: “cómo liga su felicidad, en una palabra, con las cicatrices que el oligarca torturado “esconde bajo el algodón de sus calzoncillos de marca... porque todavía quedan en el mundo personas como él, desconocidas... parecen existir para enrostrarle al mundo la evidencia descarada de su dicha” (59). El dolor y el sacrificio simbólico en este caso, nunca son inocentes, sino una forma de justificar la legitimidad de las víctimas, una “fascinación sugestiva” (Sánchez Idiart, 2018: 87) que interpela sin cesar al sujeto social con sus propias retóricas²⁶⁴.

La novela de Pauls pone en entredicho la forma de articular los discursos políticos, que operan según los códigos del espectáculo y del simulacro en el tejido social gracias a operaciones técnicas, reflectados en “los relatos que reifican los sesenta como utopía incontaminada, interrumpida...por un terror venido desde un afuera impensable” (Sabo, 2015: 278). García Canclini habla de la codificación de la narrativa mediática sobre los discursos populistas y socialistas del Siglo XX: “la narración o simple acumulación de anécdotas prevalece sobre el razonamiento de los problemas, y la exhibición fugaz de los acontecimientos sobre su tratamiento estructural y prolongado... Lo público es el marco 'mediático' gracias al cual el dispositivo institucional y tecnológico propio de las sociedades posindustriales es capaz de presentar a un 'público' los múltiples aspectos de la vida social” (1995: 24, 27).

²⁶⁴ En *Historia de dinero*, son descritos como “una brigada de monstruos monumentales que dan tres pasos y ya han cruzado todo el planeta”, un mundo que reduce “a una triste dimensión pigmea el mundo de novias, fútbol, discos y plazas” (Pauls, 2013: 200)

Lo mediático logra repercutir en la subjetividad cuando se aprovecha de la mezcla entre un acontecimiento social y ciertos sentimientos universales (dolor, placer, empatía), convirtiendo el golpe de estado en una tragedia televisiva y colectiva, *expropiando* nuestros sentimientos naturales y *propios*. Si hace 50 años los críticos mediáticos como Baudrillard ya insistían en que la realidad, sea en su forma material o metafísica, se vuelve más relativa e hiperreal después de la superposición de los acontecimientos mediáticos²⁶⁵, para el filósofo francés Bernard Stiegler, hoy en día nos enfrentamos al hecho de que la psique humana está condicionada por la tecnología que ha creado él mismo. La interpelación “técnica”, que incluye las formas tradicionales como libro, radio, revista, y las más renovadas como la publicidad comerciales, la propaganda televisiva, las bibliotecas/bibliografías, la ideología política, el lenguaje, la fotografía, el cine, cobra un sentido totalitario que impone implicaciones unívocas. Es decir, la conciencia subjetiva deja de serla porque se combina con el maquinismo sociocultural, un proceso denominado por él como “epifilogenético” o la industrialización de la memoria que proyecta lo no-vivo (tecnología) en los vivos: “eso se debe en gran parte a la *velocidad* que el desarrollo técnico ha ido adquiriendo desde la revolución industrial... resulta que la *memoria mundial* ha sido finalmente sometida ella misma a una *industrialización* que afecta directamente a los procesos psíquicos colectivos de identificaciones y de diferenciaciones, es decir, de individuación” (Stiegler, 2002b: 10).

Al cancelar el saber-hacer y saber-vivir en la práctica real, el conocimiento ideológico abstracto, programado por los dispositivos culturales, que “comienza a reaparecer como tal”, nos lleva a la “interioridad como evidencias, situaciones que en realidad eran artefactos insostenibles” y “la proletarización de la vida del espíritu” (32, 33), nos impide ser productores de los conocimientos prácticos que transforman el mundo, convirtiéndonos en receptores pasivos de los mensajes mediáticos ritualizados y repetitivos. Vivimos la realidad mediante los dispositivos mediáticos en lugar de utilizarlos para abrir nuevos horizontes de realidad. Son procedimientos

²⁶⁵ Para el crítico, los simulacros abstractos preceden a la realidad material, tergiversan los sentidos y borran las huellas de elementos metafísicos, teniendo como consecuencia “una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera” y “una suplantación de lo real por los signos de lo real” (Baudrillard: 7), que enmascaran la realidad y generan las diferencias cardinales incapaces de resolverse por sí mismo.

técnicos-mediáticos que fabrican informaciones equipadas con retóricas discursivas y semántica específicas que predominan sobre la cualidad humana. En la filosofía de la tecnología de Kittler, son informaciones que sirven como *a priori* histórico, es decir, el trasfondo ontológico y epistemológico que prefigura la percepción humana y pone de relieve la precisión de los mensajes emitidos: “la información no es solamente una magnitud probabilística, sino que también refiere a la gestión de órdenes, comandos o instrucciones que conducen hacia una destinación específica” (Rubio y Rodríguez, 2020: 174)²⁶⁶. Las operaciones culturales, mediante las fórmulas existentes, moldean la manera en que se concibe el mundo y se construye el sentido. Coincide con aquello a lo que aspira el mercado cultural moderno: subyace, bajo su apariencia fantástica, diversa y conmovedora, la manipulación de preferencias y el cálculo probabilístico de rendimiento. De allí emerge “la industria de la sensibilidad” (Sánchez Idiart, 2018: 89), el oxímoron inventado por Sánchez Idiart para hablar de las técnicas del campo cultural que codifican la pureza de los valores sociales y los exalta como la máxima representación del compromiso revolucionario sin tener en cuenta la condición humana desprovista de lo ideológico.

Las presencias mediáticas son los megarchivos que “avanzan sobre los derechos a la intimidad y a la vida privada de las personas, consagrados en casi todas las constituciones modernas” (Ford, 2011: 176). Dicho control “no está espacialmente marcado, asociado a un ambiente cerrado, sino que puede seguirlo a uno a todas partes” (205). Son deliberadamente calculadas y reguladas las reacciones de los receptores de los mensajes, mediante la formalización de “lo supuestamente no formalizable” y la reducción de las diversas identidades “a un conjunto -necesariamente finito y arbitrario- de registros en una base de datos”, generando “un sistema formal de proposiciones o enunciados derivados de un número necesariamente reducido de variables” (208). Ostentan una veracidad y la credibilidad con la que se autolegitiman solamente gracias a su existencia, de modo que la

²⁶⁶ La información en la teoría de la tecnología de Kittler se caracteriza por “el modelo matemático de la comunicación” y “la dimensión técnica de la comunicación” (171, 172). Sin importarle demasiado la agencialidad de los receptores de mensaje, el teórico ha hecho hincapié en reducir la incerteza en la difusión de mensajes y se tiende a creer que lo que se denomina hoy como “la cultura” emerge del propio sistema de información.

virtualización de la vivencia humana se vuelve inevitable a causa de la fuerte ola de tecnologización.

Para no ser programado ni inscrito en un mega-archivo generacional, que en la novela son “imágenes, textos, periódicos, libros, testimonios en primera persona, narraciones noveladas, versión vibrante, llena de sangre, pólvora y coraje” (Pauls, 2007: 116), surge la “imagen de la desorientación” que trastoca una memoria *tecnológica*: “Hay programa. No existe memoria ‘natural’ del ser vivo epifilogénico que no sea siempre ya artificial: producida por programas que son otras tantas *prótesis de la memoria*. Sólo hay eso... se debe aplicar a todo lo que formalice ritmos, repeticiones, costumbres bajo las formas más complejas” (Stiegler, 2002: 275)²⁶⁷. Se explican así el escepticismo y la indeterminación del autor, mostrando “una capacidad de reproducción y no de producción” que “no es la simple copia sino la transformación de lo reproducido” (355).

El narrador de Pauls desconfía del sistema complejo que fabrica las conductas “copiables”. Desconfía de las lágrimas de su novia y sus amigos después de cada fracaso sentimental, también del famoso “cantautor de protesta” exiliado en Argentina, de la “humanidad empalagosa de canciones”, el “suave dialecto de calle de clase media”, los valores de sus canciones que “a fuerza de estar a la vista se han vuelto invisibles” (2007: 40). Al ganar adeptos por medio de sus letras subversivas, las canciones de protesta se convierten en una etiqueta que inevitablemente está empapada de tintes comerciales e idealistas, de modo que pierden su matiz subversivo y se enmarcan en una cierta categoría musical que repite tópicos consensuados como “«de estar vivo», «de estar juntos»” (51)²⁶⁸. Lo que descubre el niño en la figura de cantautor no es el héroe que desempeña el rol del cantante adaptado a la necesidad

²⁶⁷ Para el filósofo técnico, los humanos evolucionan mediante la tecnología mnemónica. Mediante la exteriorización de saberes en los diferentes soportes técnicos (por ejemplo, las láminas y las imprentas, los libros, las técnicas informáticas hoy en día), se logra depositar la civilización humana en los objetos materiales como una forma de retención terciaria del conocimiento. Se establece una relación indisoluble e interdependiente entre las diferentes formas de almacenar el conocimiento *a priori* y la mentalidad subjetiva. La exteriorización del conocimiento por la técnica funciona como “epifilogénesis que libera nuevas posibilidades de individuación en relación a la regulación genérica” (Stiegler, 2002:112), o “una articulación en la cual la vida misma se exterioriza en un depósito externo” (Vaccari, 2018: 15). Para el filósofo francés hay un avance mutuo entre el intelecto humano y el desarrollo tecnológico, mientras que hoy en día estamos condicionados por las diferentes formas de técnica.

²⁶⁸ En cierto momento se pregunta el narrador “a quién puede habersele pasado por la cabeza que pueda ser peligroso, que valga la pena hostigarlo, hacerle la vida imposible, forzarlo a dejar el país, borrar del mapa sus canciones” (44).

mediática, sino la dimensión personal desprovista completamente del halo triunfal y romántico de las canciones, cargada de defectos y vulnerabilidades: “mientras cantaba...hasta sabía plasmar cierta «bonhomía argentina», ahora es un desastre... se pondría a hablar hasta por los codos, a confesar, a verter en el oído de él su veneno dulce y exclusivo, los secretos que nunca le contó a nadie, los más recónditos y los más miserables” (52). El discurso comprometido que experimenta una serie de estandarizaciones en los medios massmediáticos (publicidad, foto, cine, conciertos) comienza a ser *hiperreal*, que no es “solamente lo que puede ser reproducido, sino lo que está siempre reproducido” (Baudrillard, 1978: 201)²⁶⁹. En cambio, desaparece el valor introspectivo y trascendental de los objetos en la dimensión de Heidegger.

En *Realidad*, del escritor argentino Sergio Bizzio, un grupo de terroristas yihadistas irrumpen en un canal de televisión argentino para cometer una masacre simbólica. Sin embargo, el acto destinado a romper con la lógica simbólica del capitalismo ha tomado un giro imprevisto: cuando descubren que se está filmando el Gran Hermano, el famoso programa donde los participantes compiten en un espacio cerrado por un gran premio que convierte a “una decena de chicos incapaces de organizar un cumpleaños en un grupo de estrategias rigurosos y fríamente calculadores” (Bizzio, 2009: 31), deciden toman como rehén a los participantes, que serán manipulados para cometer actos frenéticos con el fin de propagar las ideas fundamentalistas islámicas y revelar las “estupideces de Occidente” (48). Los torturan, les incitan a la promiscuidad entre ellos, a repetir frases antisemitas, a destapar los deseos más oscuros de sus corazones y confesar secretos escondidos hasta que terminan matándose entre ellos bajo la mirada autoritaria y panóptica del “Gran Hermano”. Se produce un choque frontal entre la realidad subjetiva y la ficción televisa, y “el Rating y el Corán” (15).

Sin embargo, cuando las reacciones esquizofrénicas y “reales” de los participantes son proyectadas en la pantalla televisiva para transformarse en el centro

²⁶⁹ Recordemos también *La desesperanza* de José Donoso, obra en la que las canciones de protesta del exiliado Mañugo Vega deja de ser subversivas para convertirse en objetos simbólicos y aburguesados del capitalismo. Gracias por José Manuel Camacho por esta analogía.

de espectacularización, dejan de serlo y empiezan a tener el efecto del simulacro²⁷⁰, de modo que el gesto performativo de los terroristas también está mediatizado y domesticado, promoviendo una falsa ilusión de transgresión y ruptura. De acuerdo con Colomina Garrigós, “la base real del programa constituye así el ‘gancho’ de la realidad necesario para que el telespectador acepte un pacto de credibilidad que al mismo tiempo se aúne a la ilusión de verse representado” (2015: 277). Pese a la intención de los terroristas de romper con el espacio lúdico y falsamente heterogéneo de la televisión, sus actividades acaban siendo codificadas como un drama televisivo intenso que se vuelve cada vez más espectacular.

Por ejemplo, uno de los participantes siente en el programa "Gritos pegados a palabras sin sentido. Era exactamente eso lo que había imaginado. Estaba en la cima” (Bizzio, 2009: 58). En cambio, cuando sale del plató, está en un mundo verdadero donde “la amistad que se evapora, la simpatía que no prospera, las miradas defensivas” (60). Como consecuencia, lo que sienten unánimemente todos los concursantes es “nada” después del accidente terrorista. Lo que expresa *realmente* el sujeto se traduce en las imágenes hiperreales de la pantalla televisiva que entretienen a los espectadores curiosos, quienes se identifican con el aparato televisivo en vez de con los sentimientos *reales*: “«A ellos tendría que tirarles», pensó. «¿Quieren realidad?», les gritaría, apuntándoles. «¿Quieren un poco de realidad?», y empezaría a disparar [la televisión]”; “¿Se entretienen!? —dijo Ommar a cámara, dirigiéndose a las autoridades—. ¿Ven lo real que es esto!? (132,191).

Al final de la novela, los comportamientos excéntricos y singulares de Robin, quien gana el concurso aprovechándose de la simpatía que suscita la muerte de su hijo, resulta ser nada menos que una actuación bien elaborada. Sin embargo, la realidad deja de ser real para Robin cuando ésta se mezcla con sus actuaciones ficticias en el *Reality show*, difuminando la frontera entre lo real y la realidad televisiva. Admitiendo que “Todo el tiempo me parece que me están grabando”(204). Los sentimientos íntimos también están codificados por los medios de comunicación

²⁷⁰ Recordemos lo que pasa en la versión española del Gran Hermano: el equipo de filmación enseña a una concursante el video en el que se muestra la escena de violación donde ella figura como la víctima. Su reacción profundamente sorprendida y triste se convierte en una noticia sensacionalista y espectacular y deja de ser *real*, siendo ésta el foco de los periódicos sensacionalistas y una parte obscena de la cultura de la televisión.

y se vuelven performativos: “soltó una lágrima, sólo una, justo sobre la mejilla que mejor tomaba la cámara” (223). Aquí la televisión no es más que un *a priori* tecnológico que prefigura la percepción humana, anticipando y despolitizando lo que percibe la audiencia a pesar de su contenido desmedido y aparentemente transgresor. Por lo tanto, el acto terrorista que inicialmente pretender abarcar con la civilización occidental deja de ser subversivo para afiliarse al orden social, convertido en un objeto de consumo banal y destinado a la sustitución y el olvido, teniendo como receptor un público pasivo incapaz de tomar la decisión propia: “lo que prometía la escena era tan bajo que todo el mundo olvidó que la acción de Chaco era una acción terrorista” (119). La única *realidad* no domesticada por los dispositivos massmediáticos constituye la desesperación psicológica de los concursantes y el susto instintivo ante el acecho de los terroristas y de las pantallas, sensaciones irreproducibles y efímeras para las cámaras fotográficas²⁷¹, que fabrican una “realidad” fantasmagórica y espectacular y apartan a la audiencia de lo verdaderamente real: la sensación corporal y la sensibilidad somática.

La contadora de películas de Hernán Rivera Letelier es una versión chilena de *Cinema Paradiso*, que narra la vida de María Margarita, una niña oriunda de las salitreras de la pampa que tiene la facultad especial de imaginar, actuar y reproducir verbalmente las imágenes virtuales cinematográficas gracias a su conocimiento de géneros menores como radioteatros e historietas, de modo que se encarga de contar vívidamente las películas proyectadas en el cine a aquellos que no pueden permitirse una entrada. La creatividad de la niña en su interpretación verbal y actuación teatral que trae color y alegría a los sin recursos despertando en ellos su propia imaginación, se opone a un ambiente tedioso y premoderno de zona desértica chilena. No obstante, la actividad de la niña pierde popularidad con la introducción de la televisión, “esa caja tan fría” que “ejercía una fascinación irresistible” como “una epidemia desconocida y altamente contagiosa” (Rivera Letelier, 2009: 107) sobre los espectadores que disminuye la capacidad de creación de cada individuo. En este aspecto, lo técnico, reflejado en las representaciones massmediáticas, homogeneiza la

²⁷¹ Según Colomina Garrigós, la novela intenta hacer un “replanteamiento de ciertos criterios y códigos de representación” y una crítica al “populismo mediático” y la medida en que “los colectivos sociales están siendo desplazados por los mass media hacia criterios despolitizados” (2015: 272).

mente humana y pone fin a la época en la que el potencial humano es capaz de conectarse activamente con la máquina²⁷².

Volvemos a la novela. Reacio a la predominancia de lo doloroso y lo heroico en la vida cotidiana, al “compromiso total que se exige como marca de pertenencia” (Sánchez Idiart, 2018: 87), el narrador apuesta por un contacto íntimo, desnudo y descodificado despojado de cualquier saber *a priori* y legitimado que se difunde por medio de la red interpersonal: “de dónde se sacan las cosas, de dónde que no sea ese adentro impreciso, blando, siempre ya saturado de emoción, tan convincente y extorsivo, por otra parte, como su contrapartida exterior, el afuera igualmente inmundo hacia el cual las cosas siempre deben sacarse?” (Pauls, 2007: 35-36). En cuanto al vecino-militar en el departamento de Ortega y Gasset, lo primero que el niño nota en él no es el traje reluciente e impecable como todos los militares que ha visto en la calle, “una fachada trampa” para el niño, sino un forro de chaqueta levemente descosida. A partir de aquel descubrimiento sobre el lado “humano” del vecino-militar, éste aparece en la vida del niño, como el cuidador temporal en ausencia de una madre vanidosa e irresponsable. Son ocasiones donde predominan los momentos nimios, cotidianos y tiernos y el vecino deja de encarar lo cruel, lo autoritario y lo rígido en el tradicional imaginario nacional sobre militares. Limpia los vómitos del niño, que observa sus movimientos más íntimos en el apartamento, lo acoge con su triciclo, comparte con él todas las nimiedades de la vida. El niño parece entablar un contacto corporal y *real* con el vecino-militar borrando las imágenes o las apariencias que tiene de él como representante de los miembros de la dictadura militar, y que “parecen brotar más de su costumbre o su imaginación que del contacto entre sus sentidos y el mundo” (109). La imagen privada del militar entra en confrontación con fábula nacional sobre aquel grupo intocable.

Las operaciones narrativas que despliega el escritor argentino despojan al vecino-militar de las apariencias calcadas sobre los militares en el imaginario nacional. Entra en juego aquí lo corporal, que no necesariamente se ciñe a los contactos físicos, sino que representa lo cercano y lo instintivo, desvinculando la subjetividad de la interpelación ideológica y dogmática. El malestar corporal del

²⁷² Consulte también “La vida dura en un puñado de fotogramas” de Camacho Delgado, artículo que analiza la presente novela y habla de la relación entre fotografía y política.

narrador que se menciona constantemente en la novela, “uno de esos nudos súbitos y aterradores”, refleja su disconformidad con lo simbólico donde cada cosa corresponde a una definición y legitimidad predeterminada. Consciente del valor inquebrantable del gesto corporal, el niño deja de utilizar el llanto para complacer al padre, o mejor dicho, *al nombre del padre*, que funciona paralelamente a la interpelación del sistema tecno-lógico. Diferente de su amigo que llora ante la pantalla televisiva, el llanto deja de ser un instrumento de integración y “una especie de moneda, un instrumento de intercambio con el que compra o paga cosas”, para así ser conservado en los momentos insubjetivables. Al dejar de ser instrumental, el dolor se vuelve desnudo y más *propio*.

Al final de la novela, estalla el auténtico llanto explosivo del narrador, como la muestra de la singularidad de lo sensible ante los gestos universales y esquematizados de llorar ante las figuras heroicas. El cuerpo desnudo y mutilado del vecino-militar aparece en la revista de la propaganda peronista, *La causa peronista*, figurándose esta vez como la comandante Silvia, quien se infiltra en el campo enemigo. La sorpresa y el llanto desconsolado del niño pone de manifiesto que el sufrimiento visceral más profundo no se puede etiquetar artificialmente y verbalizar por escrito. El llanto y la congoja desmesurada constituyen aquí un secreto privado e íntimo que deriva de *lo profundo* de la experiencia empírica hacia una *persona real* en vez de ser una conmemoración colectiva hacia un *héroe* entregado a la lucha militar, como en “la clásica biografía de la que está llamada a vencer o morir” (122). La congoja del narrador es más profunda y *real*:

Abre los ojos. ¿Llueve? No: llora. Lloro en la ciudad como llueve en su corazón. [...] reconoce en ella al vecino de Ortega y Gasset, el militar, el abusador que le ha cantado al oído, le ha dado asilo, ha leído en los hollejos de sus dedos el secreto de su dolor...Se pregunta qué habría sido de él, qué vida tendría, si la comandante Silvia lo hubiera tocado, si en vez de limitarse a ofrecerle el tazón de sopa...lo hubiera obligado a meterle una de sus manitos de niño abandonado hasta el fondo último, húmedo, de la concha (123).

En el mismo momento de llorar por la comandante Silva y por sus cuerpos mutilados, encuentra a su madre llorando en la oscuridad. Se tiende un puente entre la madre y el hijo a través de compartir entre ellos el gesto universal de llorar despojado

de cualquier significación externa, explorando así la posibilidad de “la tarea de recomposición del lazo social” mediante sentimientos afectivos. *Historia del llanto* cuestiona y “desnaturaliza algo asumido como natural” (Sabo, 2015: 288): la legitimidad del sentimiento colectivo reflejado en un acto cotidiano bajo la influencia de los medios de comunicación y los discursos tipificados de la izquierda. La novela no desconfía de la ideología de la izquierda en sí, sino de un efecto *mediatizado* y *elaborado tecnológicamente* sobre la imagen heroica y mesiánica del ex-presidente en la pantalla televisiva, y en la memoria colectiva a través de varios dispositivos audiovisuales que utilizan unas retóricas sensuales y provocativas para tipificar, de forma no coercitiva, los sentimientos de los sujetos sociales y ciertos rasgos característicos. Duda de cómo cierto contexto y cierto paradigma social, sea histórico o político, moldean la experiencia empírica de la masa, diluyendo la frontera entre lo público (la dimensión discursiva) y lo íntimo (la dimensión corporal), como muestra al final de la novela: “Quien dice dolor dice secreto, dice *doble vida*” (61).

Diferente al pensamiento matemático y tecno-determinista de Friedrich Kittler, el filósofo francés Gilbert Simondon valora la idea de la *indeterminación* de la máquina y del individuo como una de las cualidades que ayudan a desarrollar la capacidad técnica humana²⁷³. Rubio y Rodríguez también han destacado la *tensión* entre el emisor (las señales técnicas) y el receptor activo y renovador (la resignificación de la información original) que impide el predominio de uno sobre el otro. La máquina televisiva y mediática de las novelas mencionadas tiene que someterse a la revisión de los receptores: “no hay sistemas objetivos, sino sistemas que se complejizan a partir de su propio funcionamiento...de manera que la información no es una entidad definible fuera del sistema sino un producto de la interacción de las partes de ese sistema” (Rubio y Rodríguez, 2020: 188). En el caso de *La historia del llanto*, está aquel observador indeterminado que guarda una distancia respecto a los efectos verosimilizantes de los medios basados en el mecanismo de simplificación abusiva y la externalización de las clasificaciones contundentes.

²⁷³ La crítica de Simondon y Stiegler pone énfasis en la dinámica del ser humano y su interacción con los medios técnicos mediante acciones “transductivas” que se oponen a una cibernética totalmente racional que regula la dinámica humana.

Dicho de este modo, esta obra sólo es posible en el siglo XXI, momento en el que desaparece el discurso literario absolutamente correcto, la pertenencia a una cierta marca ideológica o comunidad política que “supedita la potencialidad de la vida a una forma que delimita sus contornos y la uniformiza” (Sabo, 2015: 287), y se agota la versión consensuada sobre una memoria traumática que forma parte de (o sólo es posible para) la identidad nacional, cuando se postula la necesidad de suplantar el duelo colectivo como la táctica convencional y única de acercarse al pasado. La técnica de extrañamiento y desfamiliarización, utilizada por Pauls en muchas ocasiones, sirve precisamente para mantener distancia con la versión consensuada de la memoria reciente del Cono Sur, y más aún, con cualquier criterio “congelado” y fijo en la historia. En un pasaje de la novela Pauls cita a Manuel Puig: “Puig, que no soportaba que lo real estuviera tan lejos, que llegaba a lo real acelerando, acortando camino por la vía de la ficción...Él, la ficción, la usa al revés, para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real, algo de otro orden” (2007: 73). Citando a Stiegler, la novela “políticamente incorrecta” de Pauls produce una *différance* porque representa una prueba de lo indeterminado y “la (re)constitución de un quién” histórico frente a la operación tecno-lógica en el sector cultural, que “determina lo indeterminado” (Stiegler, 2002: 121), reforzando a algunos gestos colectivos atemporales, en este caso, el llanto.

Lejos de ser un manifiesto anti-comunista o anti-izquierdista, se trata de acceder a otros testimonios del pasado, en este caso, el de un niño prodigio, y de mostrar un escepticismo hacia el lado recóndito de la versión hiperbólica y mediatizada del discurso de la izquierda que se dedica a propagar lo atractivo, lo heroico y lo reivindicativo de la revolución, convertidos en los tópicos más consensuados y vendidos en la esfera pública, una novela que critica la complicidad de la política con otros medios²⁷⁴. Por lo tanto, la novela es una obra iconoclasta en el campo intelectual del país que critica “la necrofilia argentina reverberante en el

²⁷⁴ María José Sabo divide la novela de los 60 y 70 de acuerdo con un sistema que “administra lo decible” (la heroicidad, el idealismo, lo mítico, la intangibilidad de la víctima), elementos que permean en libros como *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria* de Martín Caparrós y Eduardo Anguita, y “lo no decible” (el contacto corporal) (277). Prefiero llamar aquí a aquellas novelas canónicas como las novelas ideológica/políticamente correctas, para aportar un punto de vista revisionista a una izquierda intocable y consagrada que utiliza la entronización del dolor como legado histórico y marca identitaria.

tiempo” y equivale a un “acercamiento al pasado desde lo astillado” (Sabo, 2015: 298) que “busca mantener el relato de la memoria como un ejercicio siempre en proceso y atravesado por la poética de los cuerpos en contacto” (275), problematizando “el consenso tranquilizador y edificante respecto al pasado” (278). Refleja la necesidad de renovar e incorporar los nuevos elementos culturales (la afectividad, el parricidio, la sensibilidad y la autocrítica) a la máquina discursiva de la izquierda más allá de las formas mediáticas y técnicas de interpretar la realidad.

5. UN PROYECTO (ANTI)IDENTITARIO: ESCRIBIR DESDE LA PERIFERIA

Interpreta Rancière que la política se deshace cada vez más de las luchas ideológicas del pasado y se encamina hacia la inevitable tendencia de la despolitización, o el fin de la política en su sentido tradicional. Señala que, en la medida en que se da menos importancia a la lucha de clase y la transformación formal de la estructura social, la discusión política se articula sobre todo con el mantenimiento del orden y las rutinas políticamente correctas condensadas por los ciudadanos mediante el pacto de “acuerdos”²⁷⁵. Para él, la conceptualización sobre la política que rige en el mundo actual más bien se opera según un cálculo *policial* que fija cómo participamos en el mundo (elecciones, quejas, integración en el partido político, votos y celebración de actividades reivindicativas) y cómo lo percibimos a nivel personal: “El primer proceso es el de gobernar y entraña crear el asentimiento de la comunidad, cosa que descansa en la distribución de participaciones y la jerarquía de lugares y funciones. A este proceso lo llamaré policía” (Rancière, 2005: 145). La verdadera política tiene objetivo de romper con la experiencia empírica del mundo conformado por acuerdos: intenta dar visibilidad a las partes consideradas como sujetos de la sociedad, es decir, los excluidos que no pueden fijar ningún pacto con la sociedad basada en su orden presente. Para el filósofo, hay que subjetivar lo “insubjetivable”:

²⁷⁵ La despolitización contemporánea radica en que “La política denunciaría hoy su largo compromiso con las ideas de lo futuro y de lo allende; al llegar a su fin en tanto viaje clandestino hacia islas de utopía se identificaría, desde ahora, con el arte de conducir el navío, de esquivar las olas; con el movimiento natural y pacífico del crecimiento, de esa producción que reconcilia la *physis* griega con el arte cotidiano de propulsar paso a paso las cosas delante suyo - producción que el siglo enloquecido confundiera con el gesto homicida de la promesa” (26).

Por subjetivación se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia... La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución policial de la comunidad, una multiplicidad cuya cuenta se postula como contradictoria con la lógica policial; deberes. Pasa por la constitución de sujetos específicos que toman a su cargo la distorsión, le dan una figura, inventan sus nuevas formas y sus nuevos nombres y llevan adelante su tratamiento en un montaje específico de demostraciones: de argumentos "lógicos" que son al mismo tiempo reordenamientos- de la relación entre la palabra y su cuenta, de la configuración sensible que recorta los dominios y los poderes del *logos* y la *phoné*, los lugares de lo visible y lo invisible, y los articula en el reparto de las partes y sus partes (52-53; 57-58).

La política de subjetivación está orientada por lo sensible y novedoso sin ceñirse a los dogmas y acuerdos policiales arraigados. De allí surge la política del reparto de lo sensible, que presta más atención a las subjetividades de los invisibles de la sociedad. Sin duda la narrativa postdictatorial pertenece a los marginales, pobres, transexuales, rurales, obreros, hijos bastardos. La reinención de la subjetividad implica el cambio de la estructura del reconocimiento que incorpora versiones ilegítimas. La reivindicación de lo periférico coincide con la tesis derridiana del descentramiento, que cuestiona la existencia misma del centro en una estructura cerrada²⁷⁶. Cuando el centro no está considerado como un lugar fijo sino como una función temporal dentro de un sistema discursivo específico, la historia de la filosofía es una historia de la sustitución, transformación y permutación del centro, que se encuentra siempre en el proceso de disgregación: "el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente... La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación" (Derrida, 1989: 385).

Los periplos de la historia latinoamericana han hecho que los autores enfoquen la mirada siempre en la periferia (los mestizos en el período del Virreinato y la Independencia, los comunistas y anarquistas, y por extensión la clase trabajadora, durante el siglo XX, la clase baja en el Siglo XX). Dicho de este modo, la literatura

²⁷⁶ "Así, pues, siempre se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura justo aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad. Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del centro puede decirse, paradójicamente, que está *dentro de* la estructura y *fuera de* la estructura" (383).

hispanoamericana nunca ha dejado de ser periférica y la nueva narrativa contemporánea sigue la búsqueda de una identidad a partir de lo marginal. En la medida en que la literatura anterior se ha canonizado y vuelto aristocrática (pensemos por ejemplo en Vargas Llosa). Muchas veces, más que escribir de lo periférico, se trata de pronunciarse a favor de la alianza entre todos los sujetos que han sido excluidos de una forma u otra. Enfatiza una forma de imaginar un espacio Otro donde la resurrección es posible. Autores como Roberto Bolaño se interesan por escribir sobre los marginados, sea a nivel o social, geográfico, o económico. Novelas como *Los detectives salvajes* y *Una novelita lumpen* del autor chileno son una amalgama de personajes en diáspora, configurando una ética y estética de la marginalidad sobre la cual existen ya bastantes investigaciones. De acuerdo con el geógrafo marxista David Harvey, los esquemas alternativos de forma espacial:

abren típicamente la construcción de la persona política a la crítica. Lo hacen imaginando sistema de derechos de propiedad, organizaciones de la vida y el trabajo, formas de trabajo reproductivo completamente distintos. Esta reorganización propuesta (incluidas sus relaciones sociales, sus formas de trabajo reproductivo, sus tecnologías, sus formas de provisión social) posibilita el establecimiento de una conciencia radicalmente distinta... junto con la expresión de diferentes derechos, deberes y obligaciones basados en formas colectivas de vida (Harvey, 2003: 272).

A través de la cultura popular, la arquitectura, y la filosofía, la novela *Los fantasmas* de César Aira habla de una identidad perpetuamente inestable y del ser humano como algo siempre inacabado e indefinido. Al principio de la novela, Patricia, “la Patri” es una joven chilena que llega a una Argentina económicamente todavía próspera durante los años 90, junto con sus padres que trabajan como obreros en un edificio medio construido de Buenos Aires, un espacio muy bien definido y legible, como los estereotipos que proliferan al principio de la novela: la argentinidad se refleja en los pelos largos de los hombres de la clase baja mientras que en Chile “le habrían hecho una entrevista en la televisión; o, lo más probable, lo habrían metido preso” (Aira, 2021: 21); los argentinos son más altos y consideran el dinero como símbolo de virilidad, mientras que los chilenos son bajos y serios²⁷⁷. Las

²⁷⁷ Para Ilse Logie, la novela de Aira intenta resolver el problema de lo chileno, o mejor dicho, la vaciedad en la noción de la marca nacional. En un fragmento de la novela Patricia dice: “para nosotros siempre hay fantasmas. Resta un chileno de un argentino, o viceversa. O súmalos. Haz lo que quieras, de acuerdo. El resultado será el mismo: un fantasma” (139).

clasificaciones taxonómicas hacen que las evidencias visibles prevalezcan sobre lo inestable y rigen las perspectivas definitivas y aceptables dentro del marco cognitivo humano: “es la circunstancia de saberlo todo anticipadamente, porque todo es repetición de sí mismo, tautológica, reflejo. Ser frívolo entonces es deslizarse por esas repeticiones, y sólo por ellas (114).

Sin embargo, al llegar al edificio, la Patri se da cuenta de que está rodeada de unos fantasmas indefinidos que sólo resultan visibles para ella. Se mueven con una lentitud “colmada de diversas e innumerables velocidades extramundanas” que “podía ser el flujo mismo de la luz o de la visión” en alguna dimensión (108). A medida que se adentra al mundo de los fantasmas situados en el intersticio entre el mundo real y el fantástico, Patricia aprende a cuestionar los conceptos fijos como la felicidad, la identidad, el protocolo, lo chileno, lo argentino y también “los hombres de verdad” (95). Estando en un edificio a medio construir con fantasmas dentro, afirma la Patri sobre lo alienador en una sociedad definida: “la saciedad de la existencia era una ilusión que afectaba tanto a las cosas como a las personas” (51). Los fantasmas apuntan a la inconclusión y la indefinición del ser humano como una cualidad eterna: “Eran como hombres, y no había más remedio que verlos como tales; pero también existía la posibilidad de verlos como hombres de verdad, aun sabiéndolos reflejos” (80). Ajena a un espacio de los vivos donde la frontera entre la realidad y la ficción está bien establecida, a un estado que sirve de “una salvaguarda, una especie de garantía, que aún remitiéndonos al fondo de la escala, impide que desaparezcamos” (138), para la Patri los fantasmas, “tienen que ser maricas” debido a lo híbrido y lo inestable de su identidad y porque debería haber “otra forma de virilidad que no necesita del dinero” (138).

Para Ilse Logie, Aira “nos ofrece una cartografía enteramente ficcional y resueltamente antimimética, que deja ver cuán rígidas tienden a ser las redes de pensamiento con las que abordamos la realidad” (Logie, 2018: sin paginación) y “Aira se burla de la actitud acomodaticia del hombre, que se conforma con la repetición de burdas inexactitudes y con la mecánica de los lugares comunes” (2018). La parte esencial del ser humano reside precisamente en aquella parte no-construida, que se hace posible a través de la imaginación literaria:

El caso más típico [de lo no-construido] es el cine. Cualquiera puede pensar en una película por hacer, pero las trabas que imponen el saber hacerla, los costos, el personal, hacen que noventa y nueve veces de cada cien la película no se haga. A tal punto que podría pensarse si ese cuantioso engorro que los adelantos de la tecnología no han hecho nada por aliviar, todo lo contrario, no forman parte esencial del encanto del cine, y paradójicamente lo *ponen al alcance de todo el mundo*... Pero podría pensarse un arte en el que las limitaciones de la realidad tocaran su mínimo, en el que lo hecho y lo no-hecho se confundieran, un arte instantáneamente real y sin fantasmas. Quizá existe, y es la literatura” (Aira., 2012 62-63, cursiva del autor).

En muchas novelas de Aira el desplazamiento sin cesar de lo humano viene paralelo con un argumento que *creativamente* rompe con la lógica del tiempo y el espacio. Gracias a la imaginación novelesca, lo no-construido deja de ser “el fracaso personal de un arquitecto al que no le financiaron” para llegar a ser lo absoluto. Como el famoso cuento borgiano “El jardín de senderos que se bifurcan”, lo no-realizado desempeña la función de abrir violentamente una grieta en el mundo. Son momentos en que los saberes y las estéticas fundamentales están suspendidos por el momento de *anagnórisis real* del sujeto: “una persona puede no haber pensado nunca en su vida, ni una sola vez, puede ser un conjunto desorganizado de temblores y pasiones fútiles, momentáneas, y sin embargo, en cualquier momento, a pedido, pueden amanecer en él o ella las ideas más sutiles que alguna vez se le hayan ocurrido a los más grandes filósofos...” (140). Habla de la estructura vacía del mundo: “El pensamiento se absorbe de otros; los otros a su vez tampoco piensan, y lo toman de otros, y así sucesivamente. Se diría que es un sistema que gira en el vacío, pero no es tan así, hay un anclaje, aunque sea difícil decir cuál es...no puede decirse que hay un completo vacío” (140). Como modo de retirarse (violentamente) del mundo, la protagonista termina tirándose del edificio para fundirse con el mundo de los fantasmas, desapareciendo voluntariamente para entregarse a una dimensión temporal y espacial indefinible que pertenece al reino de los fantasmas. La deconstrucción de César Aira del propio sujeto novelístico lo coloca a la cabeza de la neovanguardia hispanoamericana. Opina en la novela *El error*: “era la única puerta para salir, la que

decía «error». Y yo tenía que salir...” (Aira, 2010: 7)²⁷⁸. Para Aira, quien oscila entre fantasmas y humanos, novela folletinesca y filosófica, lo equívoco se convierte en una fórmula constante. El centro empieza a contagiarse de lo equívoco, lo híbrido y lo periférico.

Opina García Canclini cuando habla de una antropología con un enfoque híbrido: “las muchas formas de entender la otredad que conviven en una gran urbe multicultural...lo que los hombres y mujeres somos, sino también a lo que tratamos de hacer con aquello que no logramos ser” (1995: 75- 76). Hoy en día en la literatura presenciamos de nuevo la reordenación del centro narrativo desde la ciudad hasta el campo. Distinto al “boom” literario que se ambienta en el campo por el ansia colectiva de buscar una identidad latinoamericana, la narrativa contemporánea se enfoca en los grupos marginados por la práctica hegemónica de la política neoliberal. Nos gustaría por aquí mencionar de paso el dialogismo bajtiniano, concepto que ha sido ampliamente utilizado para entender la creación literaria como una forma de intercambio. Hoy en día, la incorporación de las identidades ajenas llegan a redefinir la identidad hegemónica y enriquecer el corpus literario de la narrativa contemporánea: “La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico” (Bajtín, 1991: 94).

Se destacan, entre las novelas características, *Racimo* del chileno Diego Zúñiga y *Cometierra* de la argentina Dolores Reyes y *Mapocho* de Nona Fernández, donde la periferia entra en diálogo conflictivo con la gramática hegemónica con la finalidad de resemantizarla. Existen también algunas novelas históricas que

²⁷⁸ Las contradicciones y las incongruencias en la novelística de César Aira la transforman constantemente en un viaje sin fin. En general no tiene un hilo central sino que se desarrolla rizomáticamente. Mientras que otras novelistas toman el conflicto (de los valores, los personajes) como la cuestión central que tienen que resolverse, en Aira el contrasentido y la alteración de la línea narrativa son presentados como la constante y el único sentido fijo, rompiendo con el pensamiento logocéntrico y taxonómico: “La vida le había enseñado que en realidad no había anversos y reversos, sino una sola superficie móvil”.

reivindican figuras eclipsadas del pasado (por ejemplo, *Ema, la cautiva* de César Aira).

Mapocho, la ambiciosa novela de Nona Fernández, revisa todos los grupos marginados a lo largo de la historia de Chile mediante la reescritura de la historia chilena. La publicación de la obra ha provocado interés en el círculo crítico. Convergen en la novela todas las figuras que se sitúan en las antípodas de la Historia chilena en mayúscula: los hijos bastardos e incestuosos, los mapuches, las travestis, los indios, los pobres, los desaparecidos durante la dictadura, etc. Al comienzo de la novela, Rucia, el fantasma de la narradora muerta en un accidente, afirma su condición bastarda: “Nací maldita. Desde la concha de mi madre hasta el cajón en el que ahora descanso. Un aura de mierda me acompaña, un mojón instalado en el centro de mi cabeza, como el medio melón de los piantados, pero más hediondo, menos lírico. Nací cagada” (Fernández, 2002: 13). Vuelve al Chile postdictatorial desde España para echar las cenizas de su madre en el río Mapocho y buscar la casa antigua, y se encuentra con una amalgama de fantasmas olvidados a lo largo de la historia del país. Exploran distintos modos de exclusión que ocurren a nivel familiar, social, sexual, religioso e histórico.

Como hijos abandonados de un historiador chileno de referencia convertido en el historiador oficial del régimen dictatorial, Rucia y su hermano Indio son dos “huérfanos”, criados por una madre posesiva y psicótica. La relación incestuosa entre Rucia e Indio, que se vuelve cada vez más obsesiva a pesar de la prohibición de la madre, significa la transgresión del imperativo moral y ético que insta la autoridad normativa en ausencia del rol paterno. En el psicoanálisis freudiano la prohibición de las pulsiones significa la regulación de la libido, lo que resulta provechoso para el establecimiento de los vínculos sociales. Desde la perspectiva antropológica, dicha inhibición de los deseos pervertidos se somete a la índole cultural y religiosa de la relación de parentesco simbolizada en el estatus sagrado de tótem²⁷⁹. Para Levi-Strauss, la prohibición del incesto y la exogamia sirven para fomentar el parentesco y la reciprocidad entre las tribus por el intercambio simbólico de mujeres, de modo que

²⁷⁹ Para Emile Durkheim, la prohibición del incesto, concebida como algo fundamentalmente amoral, refleja el carácter simbólico de la configuración del totemismo que figura la experiencia del parentesco del propio clan. Al suceder la relación carnal dentro entre los miembros de mismo clan, se rompe el sentimiento “religioso” que se mantiene entre los congéneres.

se normaliza el proceso de socialización, sugiriendo la predominancia de lo cultural sobre la naturaleza²⁸⁰.

No obstante, dicha trama simbólica ha sido desmantelada por los posestructuralistas. En los tres tomos de *Historia de la sexualidad* Foucault empieza a criticar los matices no biológicos de la sexualidad. Para Jacques Derrida, la prohibición del incesto refleja una dualidad coercitiva entre cultura y naturaleza cuya frontera se diluye mediante el trabajo de deconstrucción: "Pues desde el momento en que la prohibición del incesto no se deja ya pensar dentro de la oposición naturaleza/cultura, ya no se puede decir que sea un hecho escandaloso, un núcleo de opacidad en el interior de una red de significaciones transparentes;...es lo que escapa a esos conceptos y ciertamente los precede y probablemente como su condición de posibilidad....para dejar en lo impensado lo que la hace posible" (Derrida, 1989: 390). El incesto entre hermanos, reflejado en la novela en la metáfora del ombligo, imposibilita una tradición cultural validada por el poder de los padres y basada en la prohibición. La relación entre Rucia e Indio, derivada más de la interdependencia afectiva y dolorosa en lugar de un morbo simple y amoral, se parece a la de Adam y Eva, quienes cargan con el pecado original pero al mismo tiempo dan a luz a toda la humanidad.

Por lo tanto, la búsqueda del padre por la hija bastarda se convierte en un camino de parricidio en el sentido figurado: la autoridad del padre-historiador se derrumba cuando se comprueba que la legitimidad de una historia oficial del país que ha sido retocada una y otra vez por los historiadores²⁸¹. La rebelión se extiende desde el espacio familiar e íntimo hasta el discurso público e histórico. Utilizando la definición de Sonia Montecino de huarache, Nan Zheng sostiene que los hijos "huachos" como "Una chilenidad bastarda y mugrienta" (Zheng, 2019: 143) y apunta que en el Chile de la dictadura "el amor a la familia y el amor a la patria fueron el

²⁸⁰ "Las mujeres no son en principio un signo de valor social, sino un estimulante natural... el único por el cual, en el acto de intercambio, y por la percepción de la reciprocidad, la transformación puede producirse del estimulante al signo y, definiendo por este paso fundamental el pasaje de la naturaleza a la cultura, constituyéndose como institución" (Levi Strauss, 1969: 102-103).

²⁸¹ "En el año 1541 el conquistador Don Pedro de Valdivia escucha la voz inmaculada de la Virgen que le dice que en el Valle del Mapocho debe fundar una ciudad. Mentira. Corre el año 1782 y el intachable corregidor Zañartu inaugura el Puente Cal y Canto con el cariño de toda la población que lo aplaude feliz...Mentira. Mentira. Mentira" (156).

sustento moral y justificativo del régimen” (143). La transgresión con la imagen de familia nuclear, “una de las instituciones sociales más adheridas a los principios sociopolíticos del autoritarismo y el conservadurismo patriarcales” (154) asienta la base para una futura rebelión. Dice Fernández: “Guacho es el que no tiene padres. El que es echado al mundo a la buena de Dios... Guacho es el que tiene que inventarse el mundo solo” (2002: 143); “las guachas no respetan a nadie que tenga canas” (159).

La historia escrita por Fausto, el padre de Rucia y el historiador endosado por el estado, no es más que una *narrativa nacional* de los vencedores que ningunea a los excluidos con el discurso falsamente legitimador y neutral, que “va ganando terreno, va anulando a las otras” (39). Se trata de una historiografía nacionalista dedicada a “subrayar lo esencial, omitir lo que sobra” (42) como una narrativa que cae poco a poco en la decadencia²⁸². Acosado por los fantasmas de la historia que no pueden ser reivindicados en su historiografía “ortodoxa” sobre Chile, el padre de Rucia se siente cada vez más culpable. Al final del libro, las pupilas negras de Indio, extirpadas y sepultadas bajo los tomos de la Historia de Chile escrita por el padre, simbolizan la crítica de los bastardos hacia el canon, “convertido en basura” (187). De igual forma se cuestiona la religión cristiana que ostenta puro poder abstracto y la ideología de los conquistadores españoles que excluyen a los feligreses pobres y fieles desprotegidos:

El poto de la Virgen. Cada vez que te pierdas, Rucia, recuerda que vivimos mirando el poto de la virgen. La doña no tiene ojos para nosotros, sólo mira a los que están del otro lado del río, así es que mientras el resto de la ciudad reza a su cara piadosa, nosotros nos conformamos con su traste.

La [virgen] del cerro vino de Francia. Fue un regalo enorme que mandaron los galos y con un gran despliegue se ubicó por ahí... Santiago tiene rostro de Virgen y brazos abiertos de loza blanca a los que algunos acuden de rodillas, subiendo el cerro entero, sin importarles que ella, por ser extranjera, no entiende ni sus rezos, ni sus súplicas... disimula con maestría su ignorancia del castellano y mira a sus devotos con su sonrisa tranquila (27, 30).

²⁸² La enunciación de la historia puede variar dependiendo de la ideología (radical, conservadora), el motivo (informar, alegorizar) y la perspectiva (universal, local) del historiador, quien elige y enuncia las historias pese a tener metodologías similares. Según el norteamericano Hayden White, la historiografía contiene componentes artísticos que prefiguran la especificidad de cada relato a través de las estrategias argumentales como metáfora, sinécdoque, metonimia e ironía: “tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie ‘histórica’. Este paradigma funciona como elemento ‘metahistórico’ en todas las obras históricas de alcance mayor que la monografía o el informe de archivo” (White: 7). Durante la redacción de su historia nacional, Fausto piensa que la Historia “se inventa a partir de las palabras como un verdadero acto de ilusionismo” (2002: 37).

Lo que hace la novelista chilena es dejar que los sujetos silenciados por la política de representación hablen por sí mismos (recordamos la tesis de Spivak en “¿Pueden hablar los subalternos?”). Bajo la óptica de Fernández, la historia chilena ha sido entendida como un melodrama folletinesco “armado con episodios llamativos y escandalosos, en los que se demuestra que las únicas fuerzas que finalmente operan son la fatalidad” (Areco Morales, 2011: 226) y el parricidio deja de limitarse al nivel personal e ingresa en el panorama de la lucha colectiva. Afloran desde allí escenas carnales subversivas (en la jerga bajtiniana), donde los miserables se inscriben en la historia nacional que “quieren ser parte de esos diez tomos que lucen impréciles en su estante de caoba” (Fernández, 2002: 61): las locas expulsadas por el Coronel Carlos Ibáñez, quien supuestamente niega su supuesta transexualidad; los mapuches y los jinetes conquistados por la tropa española; el indio Lautaro que mata a Pedro de Valdivia, gobernador del Perú virreinal; los ciudadanos quemados en el estadio, los subversivos asesinados durante la dictadura pinochetista, el barrio de La Chimba construido por el Diablo, un padre incestuoso que encierra a sus hijas en el convento; el puente de Cal y Canto demolido por la lluvia; el niño Bernardo O’Higgins abandonado por su padre... Son personajes que luchan por la reivindicación en una democracia amnésica. Como menciona antes, no son figuras “excluidas”, sino una parte intrínseca de la modernidad obscena.

El río Mapocho, cargado de los fantasmas del pasado y presente, sirve como una metáfora de la nación chilena moderna, cuya hediondez refleja la faceta sucia inherente a la modernidad chilena y el proyecto de docilización que estos se esfuerzan vanamente por borrar: “pienso que las aguas del río son demasiado sucias como para tirar a mi madre” (14)²⁸³. Encarna aquella parte discordante pero imborrable de la ciudad de Santiago que está planificada para ser un calco importado de las ciudades europeas, intento condenado al fracaso. La ciudad “anacrónica” de Santiago se convierte en un intersticio del poder discursivo por donde se deslizan los elementos heterogéneos: “Dicen que los muertos todavía gimen...Flotarán en el río y aullarán

²⁸³ En *El baile de la victoria* de Antonio Skármeta aparece también el río Mapocho donde se acumulan las escorias y los cuerpos de los desaparecidos políticos. Sin embargo, se vuelve “dócil a los designios de los ingenieros” y se convierte “en una suerte de remanso que incluso atravesaba la ciudad a las puertas del centro financiero de Santiago (2003: 113), eliminando el elemento subversivo del mismo.

tan fuerte como puedan” (75). A modo de crítica, para Areco Morales, el hecho de que los diferentes elementos marginales parezcan yuxtaponerse de forma unidimensional en una escritura “limada y redondeada a través de formas cerradas como la alegoría y melodrama” (2011: 227) impide indagar en la polifonía de las visiones disidentes, y además la cuestión pública sólo se resuelve en los espacios privados y subjetivos. Para ella el eterno retorno de los reprimidos en la novela de Fernández la vuelve “una entidad hierática e incommovible, más allá de las posibilidades de acción humana” y el relato se convierte en “una alienación perpetuada que niega el tiempo como creación y el advenimiento de lo nuevo”, una posición que se acerca a la estandarización de la izquierda que se formula en el segundo apartado. No obstante, *Mapocho* todavía es una novela perturbadora, dispuesta a poner en evidencia la confabulación entre el poder y el discurso familiar, historiográfico y nacionalista²⁸⁴.

Publicada en 2019, *Racimo* de Zúñiga narra la travesía de Torres Leiva, un fotógrafo desencantado y cansado de fotografiar matrimonios felices a lo largo de su averiguación del paradero de las chicas desaparecidas en Alto Hospicio, un pobre pueblo perdido que se funda sobre el desierto onírico del norte de Chile. El gobierno local ha intentado categorizarlo como casos sueltos de feminicidio realizados por un psicópata para poder archivarlos cuanto antes sin investigar a fondo, a sabiendas de que es una hipótesis infundada: “Les daba lo mismo pensar en las coincidencias, detenerse en los detalles que las unía” (Zúñiga, 2015: 128). En la medida en que Torres Leiva va desentrañando las tramas y atraviesa la frontera para llegar a Tacna, un pueblo peruano, se va dando cuenta de la realidad oscura de la desaparición de las niñas. Gracias al testimonio de Camila, una sobreviviente que se escapa de los burdeles clandestinos de Tacna, Leiva se entera de que la mayoría de las niñas están atrapadas en una cadena de prostitución infantil que quizás involucre a la propia autoridad²⁸⁵. Los secuestradores las drogan y las encierran en un lugar durante un

²⁸⁴ La visión de la novelista chilena se acerca al eterno retorno nietzscheano porque los hijos “nacerán de la basura otra vez, y luego morirán nuevamente...la muerte es mentira” (206). Véase también *Escenario de Guerra* de Andrea Jęftanovic, novela con perspectiva similar donde la guerra se convierte en una constante que retorna eternamente con la finalidad de mostrar la injusticia perpetua.

²⁸⁵ La novela ficcionaliza una fiesta celebrada en la finca lujosa de los Biaggini donde se invita a los magnates en el régimen de Pinochet y aparecen prostitutas adolescentes, poniendo de manifiesto la decadencia y la corrupción de la alta sociedad.

tiempo infinito y las convierten en víctimas de la discriminación sistemática y el olvido deliberado que experimentan las mujeres marginadas en el siglo XXI.

Curiosamente la novela intenta establecer un paralelismo entre el Golpe de Estado ocurrido el 11 de septiembre de 1973, el atentado de las Torres Gemelas de 2001 y la prostitución de las mujeres, acontecimientos que suceden casi al mismo tiempo. Para Felipe Oliver, la vinculación deliberada del golpe de estado chileno, el atentado yihadista y la desaparición de mujeres marginadas se debe a que “la memoria local es sometida a examen desde problemáticas globales contemporáneas” (2020: 305), poniendo de manifiesto que la violencia está globalizada a una escala sin precedentes, siendo todos “el resultado de una intervención violenta del Imperio, la globalización, el libre mercado y otras tantas panaceas siempre celebradas por metrópolis que se reservan el derecho a responder por los monstruos engendrados en la periferia” (315). Sin embargo, avanzando sobre su tesis, sostiene aquí que la analogía entre los tres acontecimientos resalta cómo el proceso mediático logra dar importancia a algunos y eclipsar a otros de acuerdo con los intereses neoliberales. Cuando llega al pueblo, la difusión de las actividades de conmemoración del golpe de estado en la radio local se mezcla con los “comerciales y después una canción” (Zúñiga, 2015: 28) mientras que el productor quiere saber si “ya comenzaron los problemas en las calles de la capital” (29) sin “ahondar realmente en las implicaciones de los eventos rememorados” (Oliver, 2020: 309), reflejando la amnesia de la sociedad chilena con respecto al tratamiento de temas de la memoria.

Al suceder el atentado del 9/11, éste ha suplantado rápidamente el tema de la conmemoración histórica como centro del debate durante un mes, borrando las huellas de cualquier otro incidente: “Se acaba de cumplir un mes desde que los aviones chocaron contra las Torres Gemelas, y la imagen se repite ahora, en el televisor del diario: los aviones, el golpe, el humo y el derrumbe” (Zúñiga, 2015: 149), en tanto que los campesinos humildes y las víctimas de la prostitución infantil procedentes del estrato bajo han sido ignorados por una “comunidad internacional” homogénea del neoliberalismo, colocados perpetuamente fuera de la órbita de la hegemonía política e ideológica. Cuando halla a una víctima del caso y quiere entrevistarle, Torres Leiva piensa que “al director le da todo lo mismo... debe estar preocupado por quién va a ser

el que cuenta la historia de los aviones y cómo eso afecta a Iquique” (41). El ambiente despoblado, somnoliento en el espacio de Alto Hospicio y Tacna, los pasajes fantasmagóricos de las niñas atravesando el desierto, los rituales que invocan a los desaparecidos, la virgen local que llora lágrimas de sangre en conmemoración de la gente humilde y la discoteca perdida en la miseria del desierto, contrastan con una realidad regulada, definitiva y fantástica del neoliberalismo. La puesta en escena de los pueblos diseminados por la frontera como un residuo del neoliberalismo desafía a una mirada que se proyecta en el progreso y en el espacio urbano en virtud de la lógica del capital y la jerarquización que borra a los campesinos de la agenda debido a la distribución desequilibrada de recursos económicos y capital simbólico:

un hombre mayor coreando cada una de esas canciones, bailando solo, borracho; un dj que mueve sus manos, arriba del escenario, frente a una pista en la que ya nadie baila; un travestí, sentado en una cuneta, llorando...

[Camila] Vivió profundamente drogada todos esos años, fuera del mundo, Aprendió que eso era lo mejor: dejar que los días pasaran sin darse cuenta...Pasó años comprendiendo que no iba a haber otra vida fuera de esas casas grandes que recorrió en todo ese tiempo. Casas antiguas, llenas de habitaciones en las que había otras niñas iguales a ella (183, 221).

Son "pequeños muñones con los que no había mucho que hacer” (216), las pequeñas piezas descentralizadas que se acoplan en el torso central del sistema, que sin embargo siempre quedan ocultos: la globalización ha hecho reunir, aunque virtualmente, todas las industrias que se dispersan entre los distintos rincones. Las industrias militares de Iquique que permanecen como un secreto intocable de la región, componen una parte del arsenal global de los Estados Unidos que se extiende a regiones como Medio Oriente y Europa. A pesar de que la explosión de una fábrica ha causado la muerte de 29 iquiqueños y el atentado del 9/11 es susceptible de ser una conspiración propia de los americanos, prefieren “desviar la mirada” porque “aquella empresa era vital para la economía del lugar” (117) en lugar de atreverse a cuestionarlos frontalmente. Los medios de comunicación son apropiados por la fuerza política para lavar su imagen: al mismo tiempo que el presidente Ricardo Lagos visita el colegio de la ciudad para mostrar la “solidaridad” con la gente común, afuera las madres de las desaparecidas están celebrando manifestaciones que no obstante son ninguneadas por los periodistas.

Los iquiqueños humildes y las víctimas de la prostitución infantil son los huérfanos abandonados por el discurso paternalista y neoliberal del gobierno que da importancia a los asuntos económicos. Solamente adquirirán visibilidad si interviene una política afectiva. Como un fotógrafo periodístico, Torres Leiva cree que la fotografía se utiliza para captar realidades desapercibidas y fotografiar a las víctimas y sus familiares para los beneficios mediáticos es una forma de invadir en la intimidad del sujeto, mientras que García, su compañero, quiere sacar provecho de los efectos mediáticos deshumanizadores que traerá la noticia: “Ha soñado todos los días con el momento en que publique la entrevista y explote todo” (227). La manera en que Torres Leiva se aproxima al pasado también es afectiva, es decir, está vinculada con la experiencia propia: evoca constantemente recuerdos con sus familiares. La historia nacional se mezcla con los recuerdos íntimos sobre los seres queridos: el mismo día en que sucede el atentado de Pinochet muere su abuela y “desde ese día, durante los 80, nunca dejó de pensar que la culpa de ese infarto fue de Pinochet: o moría él o moría su abuela” (154)²⁸⁶. En vez del cementerio o casa familiar, el lugar emblemático que escoge para fotografiar a Camila, la víctima de la prostitución infantil, es un parque infantil en Iquique. Al final del libro, la mirada afectiva y empática le ha permite aproximarse a ellas como seres humanos dignos de vivir, en vez de víctimas que aparecen en las noticias sensacionalistas reducidas a una pura imagen miserable y patética. Son fantasmas desaparecidos que están condenados a volver una y otra vez a la superficie violentamente. Funciona así el nombre de la novela (*Racimo*), porque están destinados a permanecer invisibles y escondidos, pero habitarán y conquistarán la tierra masivamente cuando desterritorialicen hasta una dimensión más amplia.

Merece mencionar de pasada aquí a Hernán Rivera Letelier, el autor de *El arte de la resurrección*, obra ganadora del premio Alfaguara de 2013, y *La contadora de películas*. Sus novelas giran en torno a la vida de los habitantes en la salitrera del desierto de Atacama. *El arte de la resurrección* retrata la vida del Cristo de Elqui, un curandero religioso, con apariencia pobre y sucia, descrito como “un Cristo Chileno”

²⁸⁶ Un conjunto de pasajes en la novela narra la orfandad y el desamor que sufre Torres Leiva a lo largo de su vida, lo cual funciona como metáfora de las víctimas de la prostitución abandonadas por el gobierno, la mayoría de las cuales provienen de familias miserables y disfuncionales.

(Rivera Letelier, 2010: 45) y un evangelizador herético. Ha sido descalificado por la ortodoxia católica por sus conductas erráticas (sexo, alcohol, propaganda radical) y por su determinación de no pertenecer a las instituciones religiosas, y su predilección por los asuntos humanos sobre los divinos: “él los ungía y bendecía sin distingo de credo, religión o clase social” (13). Entre todas sus acólitas fieles destaca Magalena (no Magdalena) Mercado, la prostituta del pueblo que cuenta una fe cristiana beata y piadosa, “puta tan puta y a la vez tan devota de las cosas de Dios” (74). Como su nombre, la prostituta “lujuriosamente beatífica” es una figura paradójica: cree con fervor en la Virgen María pero ofrece con el mismo sentimiento religioso el favor sexual como un servicio caritativo y desinteresado para sus feligreses mineros²⁸⁷. Ambos están excluidos por los ideólogos y los “redentores falsos” (52) de los derechos humanos: Magalena Mercado ha sido abusada por el cura y el Cristo de Elqui ha sido confinado en un manicomio por predicar a su antojo e incitar a los mineros humildes a defender sus derechos. Ambos apoyan la huelga de los obreros de la salitrera chilena, la mayoría de los cuales “se había hecho humo, había desaparecido en el aire como desaparecen en el desierto las reverberaciones de mediodía” (33). La cristiandad “descarrilada” de ambos forma un contraste con el discurso tautológico y abstracto de la religión oficial y la figura prototípica de un “charlatán, un embaucador, un desfachatado” y las “papanatas que creen tener la verdad agarrada de la cola” (165) cristalizada en el cura del pueblo, Padre Sigfrido. Perturban el discurso homogéneo de la religión oficial al afiliarse con los creyentes más humildes y desfavorecidos, de modo que suceden en ellos las providencias divinas e inusuales. Al final del relato, el prostíbulo de Mercado se mezcla con el espacio de evangelización del Cristo de Elqui, desafiando directamente la moralidad imperativa: “sus más inspirados sermones no los había hecho en las plazas públicas, ni en púlpitos de iglesias, ni en los paraninfos de las grandes ciudades, sino en polvorientas esquinas de caseríos sin nombre, en donde sólo lo escucharon, además de los cuatro vientos, algunos atónitos niños descalzos y un par de borrachitos adormilados en la hora de la siesta” (126). A fin de cuentas, a pesar de que las

²⁸⁷ En la novela aparece como trasfondo político la Matanza de la Escuela Santa María de Iquique durante la presidencia de Pedro Montt, una de las matanzas más crueles en la primera mitad del siglo XX que acaba con la vida de entre 2000 y 3600 obreros de distintas nacionalidades que sufren las condiciones inhumanas de su trabajo en la salitrera.

novelas de Rivera Letelier ofrecen una visión bastante ideal de la vida campesina y obrera, son obras que aportan un enfoque distinto en lo que respecta a la identidad chilena.

En la novela recién publicada de la escritora argentina Dolores Reyes, *Cometierra*, surge de nuevo “el pacto de los desechos”. La narradora es una niña prodigiosa que devora la tierra en la que están enterrados los difuntos, sobre todo las adolescentes del pueblo, para adivinar cómo han muerto. También es una hija bastarda que ha sido abandonada por el padre porque éste ha asesinado a la madre y se ha fugado de la casa. La capacidad de tragar la tierra se convierte en un gesto corporal y visceral para que la bastarda se comunique con los difuntos olvidados. La afinidad entre la niña-médium y las imágenes telúricas (el animal, la tierra, las plantas) nos sugiere una interpretación ecofeminista de la novela: “Sentía que la tierra pasaba de ser una cosa en mi mano a ser algo vivo, tierra amiga en mí, y seguía comiendo” (Reyes, 2019: 19); “Como no podía imaginarme a mí misma muriendo, me imaginaba a una perra que arrastraba una de sus patas” (43). Sin embargo, en la medida en que entabla conexiones con las difuntas, víctimas del feminicidio hundidas en la violencia familiar y social y la lucha de bandas, se pone en evidencia la vida miserable de los pueblos “chonis” y periféricos en Argentina con escasez condición material, desprotegidos y ninguneados sistemáticamente por la práctica económica y el cuerpo institucional del país. Después de averiguar la muerte de Hernán y una lucha de dos bandas vinculada con la misma, ella y su hermano deciden dejar aquel pueblo sin esperanza. Como dice una de las muertas de la novela: “el lugar donde aprendiste a comer tierra ya no existe. Se va a venir todo abajo” (161).

Igual que los pueblos, la ciudad en la literatura latinoamericana se transforma en el lugar donde distintos agentes sociales entran en conflicto con los otros. La ideología capitalista de la modernidad trata de hacer de las ciudades espacios meramente funcionales y homogéneos para poder capitalizarlos. La ciudad está dividida (zonificada) en partes falsamente heterogéneas (oficinas, supermercados, cine, restaurante, gimnasios) con el único fin de dejar los capitales circularen ella sin restricciones, infundiéndole el valor de una vida ordenada y haciendo desaparecer las subjetividades disidentes, mientras que la sensibilidad humana está “manipulada

claramente por la ideología capitalista” (Cápona, 2016: 286). La casa deja de ser un espacio de introspección y ensoñación para convertirse en el lugar tránsito entre el trabajo y el descanso, mientras que el espacio urbano “bien distribuido” está saturado de discursos individualistas y se reduce a un lugar productivo y eficiente que fabrica experiencias similares²⁸⁸. Debido a la administración regulada del capitalismo sobre la experiencia ciudadana, se despoja la sensibilidad empírica y se la sustituye por los componentes preestablecidos y repetitivos que hacen parecerse unas ciudades a otras. Se trata de “un campo de fuerzas multidireccionales y multicomplejas, donde cada lugar es extremadamente distinto del otro. Pero también claramente unidos a todos los demás por un texto único, que proviene de las fuerzas motrices del modo de acumulación hegemónicamente universal” (Santos citado por Cápona: 286). Se construye un espacio sometido a la lógica instrumental que “ha permitido despolitizar a la sociedad quitándole su derecho a la ciudad” (290). De acuerdo con Harvey: “Nuestra «posicionalidad» o «situacionalidad» en relación con éste es un constructo social...esta «posicionalidad» define quiénes o qué somos (al menos por ahora), y si nos desenvolvemos desde dentro, ese proceso proporciona buena parte del material para nuestra inconsciencia y nuestro imaginario” (2003: 271).

Frente a la expansión perpetua del flujo capitalista que homogeneiza y jerarquiza el lugar que habitamos, la reactivación o la repolitización de un espacio urbano segregado funcionalmente requiere la reivindicación de las voces eclipsadas por el flujo del capital y la apertura de espacios simbólicos de encuentro y debate, que no se erigen en el centro limpio y bien organizado de la ciudad sino en la periferia, consecuencia inevitable del desarrollo neoliberal. Se parte de la visión de que la ciudad es una entidad cultural construida por los ciudadanos heterogéneos de distintas raíces e ideologías que “alimentan a los significantes” (Cápona, 2016: 292) en vez de ser la pura fuerza motriz económica. Para David Harvey, autor marxista norteamericano, el espacio plural e insurgente donde se pueden “contemplar normas completamente... y se pueden articular ideas e ideales de democracia y pertenencia”, podrá aportar una alternativa para emanciparse del estado de alienación que conlleva la ciudad posmoderna. Las críticas marxistas como Henri Lefebvre y Edward Soja

²⁸⁸ La posición ha sido apoyada por los arquitectos positivistas como Le Corbusier.

también insisten en la justicia del espacio²⁸⁹, mientras que la literatura contemporánea ahonda en la frontera centro-periferia cada vez más disoluble, construyendo un “espacio dislocado o espacio del deseo común, este espacio de la ensoñación y del desvío o del sentir político”, una forma de politizar el espacio orientado “a la desmaterialización de las relaciones fundamentales del hombre” (293). Conlleva como consecuencia una relación interpersonal apoyada en lo afectivo en vez de los lazos deshumanizados basados en los intercambios recíprocos.

Mis dos mundos de Sergio Chejfec parte de una caminata sin rumbo que conduce a una serie de descentralizaciones y digresiones novelísticas. La caminata en un parque anónimo de Brasil, que constituye el tema principal de la novela, refleja la estrategia de auto-distanciamiento y desfamiliarización que no se conforma con la distribución uniforme y estructurada del espacio urbano: “Quise olvidar el motivo de mi visita a la ciudad y hasta me tentó la idea de olvidar mi propio nombre y tratar de ser otro, alguien nuevo” (Chejfec, 2008: 11). Pone en duda la lógica logocéntrica de la modernidad dado que sus perspectivas nómadas y rizomáticas durante la caminata “toman la forma de enlaces de internet” (24) y entablan “relaciones caprichosas” (25) con el mundo borrando la sensación de familiaridad. Por ejemplo, al cruzarse con una ave el narrador siente “el temor, la memoria estremecida de ese momento” (52). Para María Paz Oliver, Chejfec apela a la imagen prototípica de *flâneur* o dandy para sugerir una mirada “escéptica frente a las impresiones del paisaje” (2016: 22) y un mundo puesto en suspenso que se superpone con otro mundo definitivo y normativo: “como si cada raya, por pequeña que sea, fuera una concisa o magna concentración de energía a disparada desde el ojo que al llegar a su objetivo se desvanecerá” (Chejfec, 2008: 52). Su posición marginal también ha causado una perplejidad hacia el pasado común de los judíos siendo el autor mismo parte del grupo: para Oliver, en el texto de Chejfec “la identidad judía se transforma en lo inenarrable” (2016: 26). Sin invertir la lógica espacial, el recorrido arbitrario del novelista asume una forma de pensar ajena, constante e introspectiva que “tiende a cerrar el diálogo meditativo entre sujeto y objeto” (23), una desgana narrativa que se evidencia más bien en la estructura

²⁸⁹ “El reconocimiento de que el espacio importa, ofrece, no sólo de cómo la injusticia es producida a través del espacio, sino también cómo el análisis espacial de la injusticia puede avanzar en la lucha por justicia social, informando las demandas concretas y las prácticas que visibilizan dichas demandas” (Soja citado por Link L: 175)

digresiva de la novela (la “desexualización” de la novela) y la reivindicación de los detalles no esenciales. Resulta apremiante cómo incorporar los “espacios otro”, los lugares inclasificables y las relaciones sutiles e incaptables entre personajes cotidianos que ha visto Chejfec en el panorama más amplio de la novela.

No olvidemos también que los escritores, sobre todo los profesionales, también constituyen una suerte de figura marginada por la lógica del neoliberalismo. Novelas como *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* del chileno Alejandro Zambra retratan al escritor-antihéroe desencantado que “está en tensión con los otros discursos - institucionales o no—, que circulan sobre el pasado reciente” (Frank Osorio, 2007: 191), produciendo perspectivas disconformes con el sentido común del presente. Afirma en *La vida privada de los árboles*: “Quería—quiere ser escritor, pero ser escritor no es exactamente ser alguien... Entonces puso la radio. Pasaban una entrevista al candidato presidencial de la derecha, que más bien parecía el candidato presidencial de la izquierda. Prometía empezar desde cero y llegar a un millón, a dos millones, a un millón de millones: “Marcaba bien los énfasis, deslizaba frases oportunas, muy bien estudiadas” (2007:114). El lugar que habitan los narradores de Zambra pertenecen a un submundo periférico como los “moteles de sábanas que olían a pisco sour” (29) que contrastan con el espacio limpio, ordenado y apolítico de la propaganda capitalista. Como Chejfec, Zambra guarda una distancia prudente con el espacio urbano: “Vagaré por los parques todo el día recogiendo hojas del suelo” (2007:63); “Fue a Madrid, pero no fue a Madrid” (2006: 56). Presenta el espacio urbano eliminando los adjetivos descriptivos y calificativos, utilizando “verbos que refieren a una separación o un alejamiento”, poniendo de manifiesto el rechazo voluntario del espacio hegemónico, de un sujeto que insiste en el gesto del “vagabundeo espacial”.

La colocación en el margen refuerza el escepticismo frente a una democracia defectuosa. En *Facsimil*, opina que el Chile democrático ha sido un país “A) conservador en lo valórico y liberal en lo económico. B) conservador en lo alcohólico y artificial en lo ecuménico, C) innovador en lo cómico y literal en lo mágico. D) emprendedor en lo católico y conyugal en lo mágico. E) agotador en lo equívoco y pendular en lo rápido” (Zambra, 2015: 75-76). En *Bonsái*, enterado de la muerte de

Emilia, a Julio le entra un deseo tumultuoso de gastar, de manera despilfarradora y desproporcional, el dinero recién ganado. Como un modo de sublevación desambula sin rumbo en el espacio urbano regulado que funciona de acuerdo con el cálculo, eficiencia y orden del capitalismo, oponiéndolo con el gasto desproporcionado como reclama Bataille:

En lugar de caminar hacia su departamento detiene un taxi y le pide al chofer que conduzca treinta mil pesos. Le repite, le explica y hasta le da el dinero por adelantado al taxista: que siga cualquier dirección, que vaya en círculos, en diagonales, da lo mismo, me bajo de taxi cuando se enteren los treinta mil pesos. Es un viaje largo, sin música. Durante el trayecto Julio no contesta ninguna de las preguntas que le hace el taxista. No lo escucha (2006: 94).

En vez de detenerse solamente en observar los paisajes urbanos, la novela *Wasabi* de Alan Pauls es un libro de rearticulación territorial, que se enfoca en la periferia como el lugar de posibilidad donde se cumplen los deseos no codificados por la máquina capitalista. El narrador es un escritor cuarentón acomodado que ha obtenido una beca de residencia en Saint-Nazaire, una ciudad turística francesa de apariencia apolítica. Desde su llegada empieza a hallar en él una grieta con la realidad simbólica mediante unos sucesos perturbadores: le crece un quiste que no puede curar la terapia homeopática del médico, cae ocasionalmente en un letargo instantáneo que pone en suspenso su conexión con la vida exterior y su escritura parece haberse estancado. Para Alejandra Laera, “la imposibilidad de cumplir con la deuda, de salvar la descompensación simbólico-material, hace emerger la monstruosidad siempre latente del escritor...la imaginación ficcional sólo puede figurarlo como una deformidad” (Laera, 2009: 462, 464). Sin embargo, encuentra un placer extraño y emancipador al probar una pomada recetada por el médico, sustancia que tiene el sabor del wasabi, convertido en un *objeto a* lacaniano. Inmerso en aquel goce descomunal y inverbalizable, se escapa temporalmente de la codificación de lo simbólico que se traduce en los síntomas corporales: “Apenas entraba en contacto con la lengua, un súbito chisporroteo parecía convertirla en aire, en una especie de inspiración ardiente que atravesaba el paladar...nos volvíamos carne, carne reducida a un estado de máxima pureza, pura carne dura” (Pauls, 2005: 30); “el roce con la piel desencadenó un escalofrío fugitivo” (44).

El tamaño del quiste crece desmesuradamente hasta convertirse en un espolón pese a la pomada, augurando el desajuste cada vez más intenso que tiene con el mundo simbólico: resulta fracasado el intento desesperado de cometer el asesinato a Pierre Klossowi, un escritor emblemático a modo de un parricidio simbólico; su esposa Tellas lo ha abandonado para juntarse con un grupo de hippies en Londres; le han robado todas sus pertenencias violentamente en las calles parisinas; Bouthemy, su editor, lo ningunea en la presentación del libro de Klossowi. Todas las escenas de abandono y expulsión denotan su incongruencia con el mundo paternalista externo y el mercado cultural capitalizado, de tal manera que el quiste simboliza la desilusión del autor con el mundo calculador y frío del neoliberalismo que “no era más que esa obstinada voluntad de dividir” (76). En un estado de desamparo total, empieza a insertarse en el mundo ajeno y desconocido para él: un dramaturgo chino se ofrece desinteresadamente a cuidarle, lo que sirve como un preludio de la materialización progresiva del goce indecible del *wasabi* en el mundo simbólico.

Logra encontrar constantemente para el quiste un lugar en el mundo simbólico: el escritor chino saca fotos del quiste con fines puramente estéticos, un intento de “estetizar” aquel punto incómodo que refleja la incongruencia del narrador mediante creaciones artísticas. Al final del relato se consigue traducir el goce imaginario en un acto concreto: en un barrio periférico una prostituta se ofrece a copular con él sentada en su espolón sin cobrarle nada, gesto que rompe con la lógica de la reciprocidad capitalista, de manera tal que el espolón se convierte en una sustitución “protésica” del falo masculino que sin embargo renuncia a su implicación paternalista, despertándose finalmente en el letargo simbólico: “Sólo yo podría percibirlos así, orquestados en un mismo punto del tiempo y del espacio, y a la vez desmenuzados en capas, en distancias, en intensidades” (140).

Al dislocar y actualizar los elementos periféricos en lo simbólico, todo lo legítimo se deforma y desarticula automáticamente y se cambia la forma de ver el mundo: “[Bouthemy] actuaba como el que ha usurpado una identidad ajena, no vacilaba, pero sus movimientos llevaban impresa la tardanza de un eco...Quizá no se llamaba Bouthemy ni era editor” (36). Lo que queda es la sensación insubjetivable del *wasabi* que le ayuda a distanciarse de la mirada multitudinaria: “[la sensación]

permanecía allí, ocioso, con su aleteo imperceptible, sin imponer ni exigir nada” (108-109). El exceso, que cobra la forma de un quiste incómodo que encuentra constantemente su nuevo sitio, no solo es una transgresión sino que abre la posibilidad de irrumpir de nuevo en el orden simbólico, o según Alejandra Laera, “un modo imaginativo de negociar esa riesgosa inflexión de la ficción en mercancía” (2009: 464)²⁹⁰. La reterritorialización consiste en re-negociación con el mundo simbólico, en vez de someterse pasivamente a ello: después de encontrar el lugar apropiado para el espolón en el cuerpo de la prostituta, decide asumir la paternidad de un hijo que presuntamente va a llamar “Wasabi”, como forma de nombrar lo indecible y una "paternidad pervertida"²⁹¹. Opina la mujer del narrador: “nos viene perfecto: [Wasabi] no es de nena ni de varón” (2005:104).

Prins de César Aira adopta un enfoque muy similar. Un escritor dedicado a escribir novelas basura al estilo *Best Seller* deja de ejercer su oficio para emprender la ruta creativa y liberarse de “mis escrúpulos sintácticos, mis transiciones suaves y las bellas asimetrías en las que sustentaba mis pretensiones de estilo” (Aira, 2018: 14) que exploran las verdades literarias. Un viaje descomunal por el barrio periférico de Buenos Aires le hace cambiar de idea: bajo su apariencia tediosa existe un submundo que conforman “la Antigüedad”, una tienda de drogas y Alicia, una ama de casa marginal que le hace enloquecer y perder la sensación de “lo obvio”. La obviedad para Aira es un conjunto de conocimientos estructurales que se teje bajo la máscara de lo fácil y “[lo obvio] tiene también un aspecto deletéreo que justifica la mala fama de la que goza. Es el discurso inútil, la redundancia, la repetición, el parloteo...es invasivo, porque lo demás inteligente y novedoso que uno puede decir se vuelve obvio no bien se lo acepta” (25). Después de despegarse del mundo de la obviedad deliberadamente diseñada y de adentrarse en un mundo donde lo inmediato, lo instintivo y “lo figurativo” (46) se convierten en lo trascendental y en lo

²⁹⁰ La crítica argentina analiza la novela desde la relación entre el escritor y el mercado a partir de las imágenes típicas del mercado cultural que aparecen en la novela: los libros empaquetados dispuestos a su distribución, las librerías, el agente literario, etc. Para ella, la novela aborda la paradójica relación entre un escritor disidente y el mercado cultural, y la imaginación artística sirve como un “rechazo a la optimización del espacio-tiempo de la producción literaria” (2009: 468).

²⁹¹ Con la proliferación de las escrituras de la maternidad perversa en las obras feministas, es importante subrayar el tratamiento del tema de la paternidad pervertida en algunas novelas hispanoamericanas, como *Las malas* de Camila Sosa Villada y *Wasabi* de Alan Pauls.

“verdaderamente obvio”, se escapa de la lógica y empieza la desterritorialización. Se compara la tradición filosófica y cultural formada desde la antigüedad con aquella tienda de drogas apodada Antigüedad: “dado que previamente me había convencido de que el conocimiento profundizado de la Antigüedad era el *sine qua non* de la cultura, no me quedaba sino renunciar a toda ambición seria en el plano intelectual. Mi veneración por la cultura se trocó en odio al sentirme traicionado por ella” (40). La reterritorialización ocurre cuando trae a dos personajes marginados (Alicia y Ujier) al mundo normativo para transformarlo en un espacio donde se rearticulan los flujos dinámicos. Por apariencia, tanto *Wasabi* como *Prins* pertenecen a la presunta categoría de las “novelas de escritores” que vinculan la figura del escritor con los discursos novelísticos. Sin embargo, también son “novelas periféricas” porque aquellos escritores siempre se afilian a una minoría no comprendida en la producción espacial.

6. EL PARRICIDIO POLÍTICO

6.1. ADIÓS A LA REGLA DE LOS PADRES: EL PARRICIDIO Y LA DEMOCRACIA

En *Tótem y tabú*, Freud intenta resignificar el parricidio en los estudios antropológicos para explicar el flujo histórico mantenido gracias al complejo de Edipo. El totemismo, trascendental en la creencia de las hordas primitivas como el método simbólico que une toda la tribu, deriva de la nostalgia de los hijos hacia una autoridad ausente. Los hijos asesinan al padre por miedo a la castración, considerándolo como un “temido adversario de los intereses sexuales infantiles” (Freud, 1994:152). Sin embargo, después del parricidio emerge el sentimiento obligatorio de culpabilidad y la figura paterna logra volver y simbolizarse en las fiestas totémicas que representan la articulación social y la prohibición moral (la prohibición de incesto) a partir de la cual se construye la civilización occidental como una “necesidad psicológica”. Así la figura del padre ha sido desplazada hacia una imagen totémica que ha sido, una y otra vez, derribada, reconstruida y conmemorada a través de sacrificios. La historia universal está compuesta de una serie de

acontecimientos iconoclastas que restablecen luego su propia autoridad paterna, en otras palabras, una historia de amor-odio entre hijos y padres²⁹².

Los conflictos entre hijos y padres son perennes, evidenciados hoy en día en las modalidades de vida incompatibles entre ambos: la generación de los padres todavía se ciñe a la lucha política, la época de las propagandas ideológicas y los pensamientos totalitarios y duales, mientras que los hijos suelen recibir con los brazos abiertos a la experiencia descentralizada y las estéticas desbordantes que predominan en los medios de comunicaciones nuevos. Como consecuencia de dicho conflicto, surge una serie de obras que muestran la sensibilidad de los hijos y sus críticas hacia las gestiones políticas de los padres. Sus versiones sirven como un “instrumento ideológico y cultural de la política” (Sarlo, 2009: 145) que interroga y reflexiona sobre el pasado de sus padres, siendo el parricidio un proceso impregnado de acusaciones y malentendidos pese a la cantidad de historias de los hijos sombreadas por las de padres. La narración de los hijos no sólo cuestiona “la autoridad paterna, su verdad y decir, trascienden esa posibilidad hacia formas de crítica de la herencia social, cultural y política nada desdeñable” (Amaro, 2014: 111). En la narrativa latinoamericana contemporánea proliferan muchos relatos del parricidio. Se destacan obras como *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo, *Los informantes* de Juan Gabriel Vásquez, *La hora azul* de Alonso Cueto, o *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán, donde la búsqueda de “la verdad del padre” lleva inevitablemente al parricidio y a una transformación radical de la visión que se contradice con las narrativas anteriores,

Entre los autores más jóvenes del Cono Sur que abordan la literatura de los hijos, se destacan Alejandro Zambra, Nona Fernández, Andrea Jeftanovic, Alia Trabucco, Félix Bruzzone, etc. Para Julio Premat, los autores como Alejandro Zambra forman parte de “una generación ochenteña en busca de un sentido para la vida amorosa y de una posición propia ante la experiencia generacional de los padres, actores directores o indirectos de la dictadura” (Premat, 2017: 91). La disfuncionalidad de la democracia actual se mezcla con los problemas ligados al

²⁹² “Después de haberle suprimido y haber satisfecho su odio y su deseo de identificación con él, tenían que imponerse en ellos los sentimientos cariñosos, antes violentamente dominados por los hostiles... surgió el remordimiento y nació la consciencia de la culpabilidad, confundida aquí con él, y el padre muerto adquirió un poder mucho mayor del que había poseído en vida” (141)

sistema dictatorial. Como consecuencia, se genera el sentimiento de perplejidad colectiva al tratar de derribar el monumento del pasado, que en la literatura consiste en los diferentes modos en que se abordan los conflictos con los padres.

En *Hablar solos* de Andrés Neuman, la inocencia, el discurso inmediato y el juego del niño entran en contraposición con la falacia, la debilidad y la contradicción que caracterizan a los padres. La novela está compuesta de monólogos de los tres miembros de una familia: Mario, el padre enfermo de un maligno que revisa con desgana el pasado; Lito, el hijo pequeño que acompaña a su padre a hacer un viaje por carretera; Elena, la esposa que se queda en casa, tentada por la seducción del otro hombre. La visión “madura” de los padres se refleja en las mentiras, las infidelidades y los secretos constantes, imprescindibles en el mundo adulto por la debilidad del ser y los códigos imperativos pero contradictorios entre sí, mientras que es el hijo quién dispone de ideas sinceras y pensamientos desterritorializadores: “En los trabajos, hijo, dice él, hay muchas cosas que no tienen sentido. Por eso mismo te pagan, ¿entiendes? Más o menos, contesto.” (Neuman, 2014: 17). A lo largo de su monólogo, Elena realiza una suerte de apuntes de lectura donde reflexiona sobre el carácter profundamente paradójico del mundo adulto, atribuido a la tensión constante entre la regla moral impuesta y los deseos más animales imposibles de borrar: “«Hypocrite lecteuse! Ma semblable! Ma soeur!», subrayo con color en un ensayo de Margaret Atwood, la hipocresía iguala, la hipocresía hermana” (33). Como consecuencia, se producen desencuentros y la incompreensión de la madre hacia el niño hasta el punto en que dudan de la misma paternidad/maternidad : ante la presencia del niño, Elena se siente "como una mujer mayor o con una vida más previsible que la suya” (24), mientras que para Mario “todo niño es el comienzo de un posible hijo de puta” (67). Opina que “Te la infunden ellos mismos, su ansioso amor, su miedo expectante. Y la reclaman de ti como olfateando carne fresca. A veces tengo la sensación de que la maternidad es un agujero negro.” (55). Inevitablemente en este tipo de novelas el juego lúdico del niño es visualizado desde la perspectiva de un autor-adulto, figura que reflexiona sobre la vida desencantada y un mundo del otro donde la ingenuidad de la infancia es inviable y la transgresión es impensable, por lo cual persisten en ellos las ganas de jugar “para volver a ser niños” (67).

Cómo me hice monja del argentino César Aira es otra novela simbólica que pone de manifiesto la tensión generacional entre los típicos padres sudamericanos y sus hijos. Narrada al estilo de una falsa autobiografía (autoficción), el sexo de la protagonista, el niño (la niña) Aira, es indefinido. A pesar de que los otros personajes lo tratan de hombre (don César, el niño César Aira), se concibe como “una niña difícil” o “una niña problema en algún sentido” (Aira, 2005: 29). La ambigüedad del género en aquel un niño “tarado” se debe a su incompreensión sobre las conductas despóticas de la generación de los padres. La historia comienza con una pelea violenta entre su padre, un hombre “distante, violento, sin ternura visible” (8) y el dueño de una heladería que vende un helado malo que ha intoxicado a la niña Aira. La riña violenta entre dos hombres sobre un simple helado implica, simbólicamente, las guerras ideológicas libradas entre los peronistas y sus adversarios en el contexto argentino, discusión que se ha extendido por todos los aspectos de la vida cotidiana. Su padre mata al heladero, hecho que ha traído consecuencias funerarias a las conductas de la generación posterior, como el niño Aira en la novela, que siempre aparece delirando como una niña subnormal. Al final ella (o él) es matada por la mujer del heladero como señal de venganza y se convierte simbólicamente en una víctima bajo la lucha de “los padres”. El desequilibrio del poder entre las dos generaciones es obvio, cuando su padre la obliga a devorar el helado caducado:

El helado se me aparecía como el más cruel dispositivo de tortura que se hubiera inventado. Papá me arrancó la cucharita de la otra mano y la clavó en la frutilla. La levantó bien cargada y me la acercó a la boca. Mi única defensa habría sido cerrarla, y no volver a abrirla nunca más. Pero no podía. La abrí, redonda, y la cucharita entró. Se posó en mi lengua.

— Cerrá.

Lo hice. Las lágrimas ya me velaban los ojos. Al apretar la lengua contra el paladar y sentir cómo se deshacía la crema, se formó un sollozo en todo mi cuerpo. No hice los movimientos de tragar. El asco me inundaba, me explotaba en el cerebro como un rayo” (12-13).

Para Aira, las dos figuras paternas adoptan la forma de monstruos y les amenazan constantemente: “Gritaban mi nombre, hacía horas que lo estaban gritando[...] con las voces de papá y mamá[...] ¡Las voces también!” (28). Surge entonces la actitud de indeterminación y un juego constante con la realidad para abrir una fisura donde se escapan palabras inconvenientes. Según Carmen de Mora, la

anormalidad de la niña es una forma de solucionar las crisis espirituales: “la imaginación y la creatividad se convierten así en un medio para sobrevivir en circunstancias difíciles” (De Mora, 2003:166). Aparecen muchos espacios simbólicos caracterizados por el castigo y la vigilancia, por ejemplo, el ambiente escolar, el hospital con “la enfermera-Perón” y la cárcel²⁹³. El ambiente escolar es una “mímica abstracta de maestra y alumnos” y no ve más que “unos movimientos sin objeto, una gesticulación abstracta” (Aira, 2005: 41) cuando los niños a su alrededor entienden perfectamente lo que significan cada gesto y cada palabra. La obvia inadaptación de la niña en estos ambientes y su creatividad soñadora representan una lucha con inocencia sospechosa contra la autoridad patriarcal y su discurso de símbolos fijos. Cuando visita a su padre encerrado en la cárcel de Rosario por matar al heladero, empieza a delirar con fragmentos barrocos ante la autoridad carcelaria: “De la cárcel en cambio no se podía salir por otro motivo. No sabía bien cuál: la fuerza era un concepto todavía confuso para mí. Me hice una idea mixta, cárcel-hospital... todos los hombres presos eran mi papá. Y yo lo amaba” (64).

Bajo la apariencia de un relato “universal”, está la reproducción lúdica de la realidad argentina durante las últimas décadas: las tramas de la novela representan las distintas fórmulas de autoritarismo como tortura, envenenamiento, homicidio, persecución, secuestro, desaparición” (De Mora, 2003: 174). El hecho de que muchas novelas de César Aira se construyan en clave autoficcional, con un sujeto narrador debilitado, llorón y sentimental situado eternamente en el limbo entre el sueño y la realidad, la diferencia completamente de los narradores y las novelas realistas: “En el mismo movimiento la realidad se hacía delirio o sueño, pero el sueño también se hacía sueño, y eso era el ángel, o la realidad” (2005: 61)²⁹⁴. En vez de agudizar confrontaciones entre víctima y victimarios, el juego se convierte en la estrategia de

²⁹³ Para de Mora, la razón de la conversión del niño Aira en una monja, nunca expuesta en la novela, es la religiosidad del peronismo en la Argentina moderna. La novela aparece como una parodia de la confesión de las monjas en la Edad Media, para aludir a la religiosidad agobiante del peronismo encarnado por el padre y las autoridades escolares, sanitarias y carcelarias en la novela: “Aira asociaría la saturación de religiosidad que impregnaba la vida pública y privada en determinadas épocas— siglo XVIII, en particular... en que proliferaron las autobiografías espirituales- con la invasión del peronismo” (167).

²⁹⁴ También se juega la idea convencional del autor crédulo como portador de verdad presentando a figuras “poco heroicas cuya pequeñez propaga la idea de fragilidad del sujeto” (Vanden Berghe, 2012:267).

Aira para deconstruir el estado fálico de la literatura: “lo que me asombra es que yo haya entrado tan bien en el juego” (45); “el juego era mi libertad” (77).

Como refiere el apartado anterior, *Qué vergüenza* de Paulina Flores es una antología de cuentos que se enfocan en la diferencia de clases sociales por medio de las relaciones tensas entre los miembros de familias disfuncionales chilenas. Para la autora, el juego infantil se convierte en la única forma de desenmascarar los códigos de “los padres”, que consisten en los cálculos diarios, las comparaciones con los demás, las desigualdades, la clasificación las clases sociales, las responsabilidades familiares y sobre todo, la *vergüenza* que sienten al verse incapaces de seguir el ritmo de la sociedad. En el cuento homónimo, la niña Simona tiene mucho respeto y amor hacia su padre Alejandro, que sabe hacer trucos de magia para alegrarle la vida, a pesar de que está recién desempleado y es considerado un egoísta fracasado por su madre competitiva, impulsiva y manipuladora que controla todos los aspectos de su vida. Desde la perspectiva del padre, todo es diferente pese al amor de las hijas: resulta “abrumador” el tiempo que pasa con las dos hijas por la vergüenza que acarrea su desempleo y “ni siquiera lograba sostener sus miradas” (Flores, 2016: 20). Para ayudar a su padre y preservar el amor filial, ella decide llevarlo a un *casting* que ha visto en una publicidad callejera, creyendo firmemente que el encanto de Alejandro y sus modales heroicos lo cualifican como un buen actor. Sin embargo, al final del cuento, resulta que el *casting* es la excusa para la típica trampa de estafar a los aspirantes cobrándoles comisiones para hacer un porfolio fotográfico, y más aún lo que le interesa al gerente son las dos hijas de Alejandro, porque piensa que Alejandro es el típico padre que quiere convertir a sus hijas en actores infantiles. Engañado y frustrado por el “juego” de las niñas y su punto de vista infantil, crece la vergüenza de Alejandro por ser un adulto que se identifica, aunque temporalmente, con las niñas:

«Qué estúpido», soltó el padre y se tomó la cabeza con ambas manos. «¡Qué vergüenza!», gritó liberando su rabia. «¡Qué vergüenza!», dijo una vez más y volvió el rostro hacia Simona. La miró directo a los ojos, que eran de un café rojizo, iguales a los de él, y ella le mantuvo la mirada y por fin pudo ver el desprecio de su padre. «¡Qué idiota! ¡Qué estúpido! ¡Qué vergüenza!»
[Simona] Se había equivocado. Había cometido un error terrible (27).

En el cuento, la vergüenza marca el punto de división entre lo puro y despreocupado de la infancia y una adultez supeditada al disciplinamiento social. Para

Jacques Rancière, es el libre juego lo que contribuye a la revolución plena estética, donde prevalece el acceso a la sensibilidad más que las puras formas. Un arte de la igualdad radica en el hecho de que “el libre juego y la apariencia libre suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad” y se invierte “el poder de la forma sobre la materia” y “el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza: “Si el ‘juego’ y la ‘apariencia’ estética fundan una comunidad nueva, es porque son la refutación sensible de esta oposición entre la forma inteligente y la materia sensible que constituye en la diferencia entre las dos humanidades (las élites y la masa popular)” (Rancière, 2005: 25). En vez de sentirse agradecido por la ayuda “inocente” de sus hijas, la vergüenza de Alejandro revela la prevalencia los códigos de adultos (dinero, responsabilidad) y su incapacidad de ponerse en lugar de los niños. El juego está dotado aquí de un sentido más allá de lo lúdico: simboliza lo indefinible, lo subversivo frente a lo fijo, lo autoritario de las reglas paternas/maternas.

La infancia, periodo previo a la regla del padre, está despojada de cualquier sentido estricto y estable salvo las propias reglas del juego. En el cuento “Teresa”, como una reacción contestataria ante el descuido y la irresponsabilidad de sus padres, Claudia rechaza adaptarse al mundo de los adultos, haciéndose pasar por “Teresa” como su nueva identidad: “los niños no mienten, pero a quienes se les cree es a los adultos. Las palabras finales son adultas” (Flores, 2016:34). Después de un encuentro sexual con un padre soltero, establece una conexión sentimental, no con él, sino con su hija que está igualmente arrinconada como ella en su infancia. En “Talcahuano”, los niños de Talcahuano están inmersos en sencillos placeres, como traducir el nombre de las calles en mapudungun, deambular libremente por ellas y robar los instrumentos musicales al pastor evangélico, a pesar de que toda la región se cae abajo por la pobreza y la disfuncionalidad de sus familias: “no nos molestaba vivir en un lugar que la gente consideraba feo, todo lo contrario, al menos yo me sentía extrañamente orgulloso” (31). Sin embargo, el mundo infantil es frágil frente al capital. Después de enterarse del suicidio del padre y del abandono de su madre por la pobreza familiar, el narrador decide abandonar aquel el mundo impoluto de los niños e integrarse en el

mundo adulto, que le convierte en un hombre “cansado” que se mueve de una región periférica de Chile a los barrios marginales de la capital:

No iba a vagabundear como mi padre ni a preguntarme, temeroso, qué sería de mí. Iba a resistir, a olfatear las amenazas en el viento y a construirme una vida propia...Y me endeudé para estudiar, y trabajé doce horas diarias y gasté dos más en viajes en micro, e hice todas las cosas que hace la gente para alcanzar cierto bienestar, y me cansé, me convertí en una persona cansada y viví en Renca, en Recoleta y en Quilicura, sin saber nunca qué significaban los nombres de todos esos lugares (86).

En todo el libro permanece aquella tensión que se produce en el momento de la integración del niño frustrado en el mundo de los adultos: en “Olvidar a Freddy”, se narra el enfrentamiento entre una madre excesivamente manipuladora y exigente y una hija desobediente que lucha contra la inseguridad y tapa su carencia afectiva en ausencia de un rol paterno buscando constantemente nuevas parejas²⁹⁵. En “Afortunada de mí”, la amistad inocente entre Nicole y Carolina, dos chicas de clases sociales completamente diferentes, se establece como la manifestación del puro afecto, ajeno a lo cínico y lo utilitario de los adultos: “ningún adulto se entrometió en lo que hicimos o dijimos y no volvimos a mencionar el colegio o los padres, porque casi parecía que no existían” (218). El compromiso incondicional entre las dos niñas que ha superado la barrera de la clase social se va quebrando al ocurrir la intervención de sus respectivos padres en su vida. Una vez que Raquel, la madre de Carolina, se convierte en la sirvienta de la casa a petición de la madre de Nicole, la relación entre ellas se mezcla con la de empleador-empleado impuesta por los padres y la amistad íntima entre ellas empieza a deformarse. Un día Nicole se topa con Raquel y su padre en la cama, un acontecimiento que marca el punto de inflexión de su vida y le hace desconfiar del “otro mundo”, el mundo regido por el egoísmo y el arribismo. Incapaz de dirigirse directamente a los adultos, se venga sobre Carolina y arruina la amistad al obligarla a imitar el sexo entre personas mayores.

²⁹⁵ Para Contrera, los cuentos toman la forma de *bildungsroman*, porque intentan reproducir momentos traumáticos cuando los niños y los adolescentes se convierten en los adultos (2019: 341). Más allá de la temática del libro, quiero señalar aquí que el género *bildungsroman* en la narrativa de Flores sirve como una denuncia social hacia un sistema que demarca la frontera entre el mundo de los adultos (el del capital y de la jerarquía social establecida) y el de los niños (el de la creatividad y la imaginación).

Después de la prematura experiencia traumática, Nicole cambia su nombre por Denise y se convierte en una mujer pesimista y escéptica, con carencia afectiva, aparentando indiferencia y hostilidad hacia el mundo de mentiras que ella habita. Logra encontrar el refugio psicológico en los momentos más desnudos de las personas comunes y corrientes, despojados de la apariencia fantástica del mundo: son momentos cuando sube junto con los trabajadores humildes a la media noche al bus de regreso a casa; cuando comparte los momentos de soledad con su vecina; cuando saluda a la inmigrante musulmana en el vecindario que sufre machismo; cuando ofrece su habitación para que su vecina y su amante puedan encontrar sitio para satisfacer las necesidades carnales más primitivas. En cambio, su compañera del piso, “la Francesa”, es una chica europea de mentalidad positiva que quiere conocer Latinoamérica, vivir “experiencias nuevas” y corregir la visión negativa de Nicole:

Había oído tirar a la Francesa en otras ocasiones. Pese a ser unos gemidos bastante bonitos, suaves y rítmicos, tintineantes, a Denise la ponían muy nerviosa, casi al borde de la desesperación... Los sonidos de Juan Carlos y la vecina fueron distintos... son indudablemente de dolor, de una aflicción que no puede ser domesticada, sin concesiones ni simetría. Como si el sexo, el amor, fuese algo que debía soportarse, como si el sufrimiento fuera una disciplina y un don. Los observa con sus ojos obscenos y conmovidos, completamente ida, desahogada, sintiendo que está ahí, junto a ellos, que es parte de su intimidad, que pertenece a ellos, que está ahí, de verdad está ahí (267-268).

Espía el coito de los cuerpos viejos y feos como una forma de reparar el trauma que le ha dejado aquel momento dolido en la infancia. Aquellos momentos sin disimulo, que dejan vislumbrar la tenacidad, la voluntad y la “cierta energía afirmativa” (270) del ser humano, los contempla Nicole como la reacción contestataria ante la hipocresía, las mentiras y el egoísmo del mundo adulto. El rechazo a la subjetividad adulta genera una nueva sensibilidad inédita que presta atención a lo brillante, lo dinámico y lo bondadoso de los hombres fracasados en una cotidianidad desesperanzadora, rutinaria y sin novedad ninguna. También nos presenta, mediante la perspectiva del niño, una sociedad donde se agranda la brecha entre los privilegiados y los marginados.

En la película *Aquí no ha pasado nada* dirigida por Alejandro Fernández Almendras, se despliega una ácida crítica social hacia la forma de actuar de los padres

en la democracia. Vicente es un chico chileno de clase media que despilfarra su vida, integrado por coincidencia en un grupo de hijos de los poderosos. Durante una noche de juerga, uno de los hijos de los poderosos ha atropellado a un transeúnte y ellos intentan culpabilizar a Vicente, que se encuentra borracho en el coche, ofreciendo conjuntamente pruebas falsas al juez con la ayuda de uno de los mejores abogados del país. Al final del relato, consciente de que el abogado del político puede hacerle condenar de todas formas, Vicente acepta la acusación de homicidio imprudente y se integra de nuevo en el círculo de los hijos poderosos después cumplir su pena en prisión, poniendo de manifiesto cómo los hijos se acostumbran los códigos hipócritas del mundo impuestos por los padres sin orientarse por la justicia.

La estrategia del parricidio no se despliega solamente como crítica a figuras paternas concretas sino a instituciones y conductas patriarcales abstractas en la sociedad presente, por ejemplo, en obras de Zambra se vive una relación tensa entre los estudiantes y el instituto pedagógico. Ha opinado directamente: “nos enseñaba la democracia ateniense dictando como se dicta en dictadura” (Zambra, 2013: 106). En la novela *Facsimil* de Alejandro Zambra, critica el ambiente represivo y la falta de creatividad en los institutos secundarios chilenos que les infunden la idea de la sumisión y obediencia:

40. Los estudiantes van _____ la universidad _____ estudiar, no
 _____ pensar.

- A) a a a
- B) a a a
- C) a a a (2015: 31).

Son la corrupción y la rigurosidad excesiva en instituciones públicas paternalistas (la escuela, el gobierno y sus funcionarios, la prensa, el instituto cristiano, el círculo artístico ortodoxo y nacionalista) lo que provoca la “delincuencia” de los ciudadanos sin recursos. *El baile de la victoria* de Antonio Skármeta narra el enfrentamiento de un grupo de marginados con las instituciones públicas. Se destaca Victoria Ponce, la hija de un desaparecido político con una madre depresiva, que crece desamparada debido al ninguneo del estado hacia los hijos de las víctimas y simboliza el lado terrible de “la tragedia superada de Chile” (Skármeta, 2003: 48) en

una época donde la conciliación superficial se transforma en un requisito colectivo y obligatorio. La crítica se dirige a un sistema de educación demasiado dogmático y manso que pasa por alto la creatividad, la rudeza y la espontaneidad de Victoria, repitiendo el cliché típico de que “hasta cuándo le vamos a seguir echando la culpa de todo a Pinochet” (66). Cuando el profesor de literatura le pregunta sobre las metáforas, aliteraciones, antonimias e hipérbolos contiene el texto de Jorge Manrique, responde que “es el hombre de carne y hueso...sufre y se desangra verso a verso en las palabras que encadenan las imágenes de su obra” (185). En el mismo colegio se enseñan pensamientos dualistas como “Muerte o vida”, mientras que otros piensan que “Entremedio está el magnífico y abigarrado espectáculo de la existencia” (244). Tiene que apoyarse en el dinero ganado durante la etapa de delincuencia de Ángel Santiago para llevar a cabo sus bailes de la muerte, en un país donde rigen los boleros románticos y canciones amorosos y en que “no se atrevía a castigar a los asesinos y a los violadores” (138).

En *Las malas* de la argentina Camila Sosa Villada, pervive la figura concreta del padre, que sin embargo se ha extendido a los distintos espacios en los que se practican las reglas omnipresentes del patriarcado: las universidades, la policía, los clientes, el capitalismo, la cultura religiosa, etc. La historia narra la vida de una joven travesti que se prostituye en el parque Sarmiento y estudia en la Universidad de Córdoba al mismo tiempo. La decisión de travestirse es indisociable de la violencia y la amenaza de lo patriarcal. Con un padre violento y religioso que la humilla y le prohíbe mostrar su lado frágil, y una madre indiferente y sumisa, desde infancia se desarrollan su deseo de transgresión, la necesidad de desestabilizar la sexualidad para llegar a ser “el niño puto”²⁹⁶.

La crítica también se remite a la idea abstracta de Argentina que se articula conforme con la perspectiva logocéntrica del hombre blanco y las instituciones ortodoxas. Opina la narradora: “Si alguien quisiera hacer una lectura de nuestra patria, de esta patria por la que hemos jurado morir en cada himno... entonces debería ver el cuerpo de La Tía Encana... La huella dejada en determinados cuerpos, de manera

²⁹⁶ La narradora ha dicho que su sexualidad no es innata sino consecuencia de la construcción sociocultural: “Se ejerce la prostitución casi como una consecuencia. Durante toda tu vida te auguran la prostitución” (68).

injusta, azarosa y evitable, esa huella de odio”; “era una porción de historia de nuestro país, la pornográfica y feliz historia de este país... en que todos esos hombres hubieran ardidido en la hoguera pública por acostarse con una travesti (Sosa Villada, 2020:28, 221).

Por lo tanto, existen varias escenas donde las travestis se confrontan con las prohibiciones patriarcales. La Tía Encarna, la parodia bíblica de la Virgen María y la jefa del grupo de los travestis pobres, ha adoptado a un niño en el bosque y asume sola la labor de maternidad y paternidad, bautizándolo como El Brillo de los Ojos, quien crece bajo la custodia de los sexualmente marginados e “irá al cielo de las travestis” (94)²⁹⁷. Cuando La Tía Encarna ingresa a su hijo adoptado en el instituto, ésta tiene que figurar con un nombre falso masculino (Antonio Ruiz). Por medio de las peripecias detalladas de la vida de prostitución que rompen con el estereotipo forjado sobre las travestis (promiscuas, frívolas, enfermas), vemos que hay un caleidoscopio de travestis distintas que no se identifican como víctimas del sistema sino como sujetos autonómicos y aliados que se defienden: “Que había que trabajar para nosotras, no para pagarle ningún caprichito al chongo” (35); sabe defenderse y sale con su cuerpo travestido al espacio público sólo para ostentarlo: “este cuerpo era mi responsabilidad” (64); emerge el amor entre mujer y travestis que no se fundamenta en visión binaria hombre-mujer; admite que en vez de ser algo prescindible, la prostitución es una parte constitutiva de la realidad social porque refleja la cara sádica de la misma.

Representan las manchas ilegítimas, olvidadas pero imposibles de eliminar del sistema. La animalidad de los travestis se vuelve como una cualidad en contra de la civilización logocéntrica. Se utilizan con frecuencia las referencias animales y palabras como perra, animal, aullar, enloquecer... María está cada vez más deformada hasta que deviene un pájaro oscuro, lo que significa la superación de las restricciones impuestas sobre el cuerpo humano, mientras que Natalí se bestializa en cada noche de luna llena, simbolizando la rabia de las reprimidas bajo el nombre del padre:

²⁹⁷ Se comparan repetidamente las travestis con las figuras cristianas. Cuando describe el primer encuentro entre Encarna y el niño, ella “tiene los ojos derivados hacia atrás, un éxtasis absoluto. Susurra, bañada en lágrimas que resbalan por sus tetas y caen sobre la ropa del niño” (26). La muerte de la Tía Encarna también simula la muerte de la Virgen María, que “con los pies enormes” y “la boca abajo en la cama” (226). En la novela aparece una sordomuda que se llama María, que ha sido “bautizada” como travesti y se convierte en una figura santa dentro de la banda de las travestis.

“Terminar de una vez con todo aquel mundo fuera de nuestro mundo, el mundo legítimo” (127). Al comparar la vida en el espacio diurno con la experiencia prostibularia nocturna que compone una parte intrínseca de su personalidad, la narradora siente más bien gratitudes que penas:

Aquella vida donde siempre fui extranjera, donde no era dueña de nada, la visita al mundo de los normales, de los correctos, mis compañeros y compañeras de clase media en la universidad, esa montaña de secretos y mentiras que siempre tuve para con todos ellos...*Pero era lo que hacía posible la otra vida*: la de la noche, la del sexo por dinero, la de la desesperación por los hombres (135, cursiva mía).

Para ella son dos vidas extrínsecas incapaces de separarse. Al fin de cuentas, *Las malas* no sólo constituye una novela que rechaza las reglas simbólicas paternas que se apropian de las travestis, sino que las ataca: los integrantes del sistema patriarcal que suelen ser sus clientes resultan siempre endeble y mezquinos: hay travestis de clase alta que solo se atreven a aparecer cuando no están sus padres; hombres decentes “ruegan por llevárselo a la boca y metérselo bien adentro” (148); clientes que roban su dinero y sobre todo, una sociedad patriarcal indiferente, hostil e hipócrita donde el amor y la alianza entre los travestis, entre La Tía Encarna y su hijo constituyen la última salida.

6.2. EL PARRICIDIO Y LA POLÍTICA *DICTATORIAL*

Además de concentrarse en un presente inhumano, hay novelas del parricidio que tratan de escribir sobre la dictadura en la postdictadura, procurando aportar un punto de vista alternativo sobre los acontecimientos de ese periodo. Claire Mercier sostiene que no es necesario haber sufrido directamente la dictadura para contarla y las respuestas de los nuevos narradores son la “mediatización de la experiencia” exponiendo las huellas que ha dejado la dictadura, que “les permiten captar el ambiente y exponer las fisuras dudosas de la realidad oficial” (Mercier, 2016: 28) . Son los niños ansiosos por tomar el protagonismo frente al monumento del pasado. Exceptuando de las novelas que siguen cuestionando a los padres colaboradores del régimen (por ejemplo, *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela que acusa a su padre de racista y conservador, ex-oficial graduado de ESMA, de colaborar pasivamente con

el régimen), surge otro tipo de obras que ponen sus miras en figuras poco criticadas en el pasado.

Una de ellas es *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, escritora de origen argentino exiliada en Francia. En la novela, el pasado es recordado como una acumulación de anécdotas vinculadas con la vida de la pequeña Laura, hija de los Montoneros. Los códigos de los adultos y la violencia que reinan en su vida terminan adueñándose de la visión infantil y entran en confrontación con la mirada inmediata y subjetiva de la niña. El título de la novela se refiere a la casa de Laura durante la clandestinidad, un supuesto albergue de conejos que camufla las actividades subversivas durante la dictadura, cuya construcción ha sido finalizada por un montonero apodado “el Ingeniero” inspirándose en la lectura de un cuento de Edgar Allan Poe. La elección del título (*La casa de los conejos* en vez de *El escondite* o *Vida clandestina*) supone ya la predominancia de la voz infantil y muchas palabras que dicen los adultos siempre están entrecomilladas²⁹⁸. Al comienzo de la novela, la narradora sólo quiere “una casa como aquéllas, también, que yo me paso el día dibujando, con un enorme sol muy amarillo encima” (2008: 13-14) y abundan las perspectivas infantiles de entender el mundo: “si no nos ocupamos de la Argentina, nos convertiremos todos en vaca: ¡¡¡¡MUUUUUUUUUU!!!!” (117). Sin embargo, se ve obligada a asumir las mismas responsabilidades que los montoneros adultos: tiene que aprender a manejar el arte de callar, sustituir palabras y esconder la identidad²⁹⁹; cuando camina por las calles como los adultos tiene que volver a mirar atrás disimulándolo todo al modo de un juego infantil para evitar a los perseguidores; se mueve desde el reino infantil e imaginario (muñecas rubias y juegos espontáneo) hasta el espacio disciplinario de los adultos (cárcel, instituto religioso), desde un mundo donde afloran las preguntas espontáneas hasta otro donde rige el silencio más absoluto para evitar las persecuciones de los grupos militares o paramilitares.

Opina la narradora: “he querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña” (59). En

²⁹⁸ “Mi madre me explica que eso se llama ‘pasar a la clandestinidad’ ”; “Siente una profunda ternura por esos ‘atorrantes’ que le suelen profesar” (18).

²⁹⁹ El ejemplo que toma la narradora es la palabra *embute*, jerga empleada en la vida clandestina que alude al lugar de refugio de los revolucionarios, suplantando así su uso habitual (la carne que rellena las salchichas).

la medida en que se cruzan los dos mundos, surge inevitablemente una grieta en la psique de la niña que consiste en las perplejidades ante ciertas prohibiciones y las reacciones contestatarias ante la violencia del discurso de los padres, tanto el comunista como el dictatorial. Cuando intenta hacer fotos en la casa para divertirse y asiste a clase con un saco con el nombre de su tío, El ingeniero la tilda de “loca”, “pendeja” y la insulta violentamente con palabrotas porque corre el riesgo, aunque ínfimo, de infiltrar información del partido. Al final de la novela, ella también cuestiona que los militantes en el frente tienen que dar la vida mientras los jefes pueden refugiarse en el extranjero y sospecha que es el propio Ingeniero quien ha traicionado al Partido Montonero y filtrado la ubicación de la casa a los militares.

La casa de los conejos está criticando el discurso revolucionario contundente y una forma directa de hacer la política que la vacía de humanidad y una época en que lo político prevalece sobre cualquier otro aspecto. Eso explica una de las mejores escenas del relato: cuando Diana, otra montonera compañera de su madre, pide a la pequeña niña que le ayude a asestar varios golpes frontales a un conejo para matarlo y cocinarlo sin misericordia, orgullosa de que “lo matamos juntas” (Alcoba, 2008: 76), pasando por alto la empatía de la niña por los pequeños animales. Mientras tanto, la voz infantil también retrata los detalles de la represión dictatorial, a través de la cárcel donde está preso su padre y el colegio de monja donde gobierna el dogma religioso absoluto. La ubicación en el margen de lo infantil y lo maduro la contrapone las antiguas formas de escribir la revolución y permite a la autora despegar una crítica más cabal y renovada. He aquí la alegoría del crucigrama hecho por Laura al final de libro, que insinúa una mirada infantil que utiliza una gramática arbitraria pero incorpora inevitablemente palabras políticas (Véase Anexo 4).

En las narraciones cinematográficas que abordan los hijos de la dictadura, se destacan la película chilena presentada a la mejor película de habla no inglesa: *Machuca* de Andrés Woods. En *Machuca*, en el prestigioso colegio Saint Patrick’s, comandado por el padre McEnroe, un cura progresista que introduce un grupo de niños de clase baja para eliminar los prejuicios sociales dentro del recinto escolar, Gonzalo Infante y Pedro Machuca traban una amistad que supera las respectivas clases sociales a que pertenecen. Gonzalo logra conocer a Silvana, la hermana de

Machuca y visita su chabola ubicada en los barrios periféricos, en tanto que Machuca se integra en la familia de Gonzalo, quien comparte con él zapatos y libros que de otro modo le serían inaccesibles a Machuca. La sinceridad infantil con la que conversan ha hecho que puedan entenderse y adentrarse en el mundo del Otro a partir de los sentidos comunes, más allá de una jerarquía social y la posición política bien establecida. He aquí una de las escenas más memorables de la película: los tres niños juegan con darse besos con la leche en la boca (Véase el Anexo 5). Teniendo en cuenta la relevancia simbólica que cobra la leche durante el gobierno de Allende y la dictadura pinochetista³⁰⁰, se comprueba que los juegos infantiles son capaces de trascender las diferencias sociales, lo que constituye el ideal soñado por el régimen socialista.

Sin embargo, con el Golpe de Estado y la expulsión del padre McEnroe, la situación política cambia drásticamente. Los chicos pobres son expulsados del colegio y en una manifestación a favor del dictador, se produce una querrela entre Silvana y la madre de Gonzalo por posicionarse en bandos opuestos. Entre los niños se genera una hostilidad que desencadena en la ruptura final. Al final de la película, cuando Gonzalo y Silvana son capturados por los “milicos”, Gonzalo enseña sus zapatillas Adidas como muestra de su poder adquisitivo y social, y los milicos le dejan marchar yéndose luego al chalet lujoso de su padrastro sin atreverse a solidarizar con los milicos. Es una señal definitiva su abandono de los juegos infantiles para pertenecer el mundo “protegido” de los adultos. El zapato *Adidas* que ha compartido con Machuca se convierte ahora en la seña de identidad y la tarjeta de acceso a la clase alta chilena. No sólo se trata de una crítica a la violencia simbólica que ejerce la dictadura en las relaciones interpersonales, sino que demuestra cómo la regla de los padres (política, dinero) y las diferencias discursivas hacen perder la posibilidad de diálogo sustancial.

6.3. FORMAS DE “SALIR DE” CASA

³⁰⁰ El gobierno de Salvador Allende ha promulgado el programa Medio Litro de Leche para la adolescencia. Sin embargo, con la inflación y la escasez material al final de su mandato, la leche se convierte en un producto de lujo al que sólo puede acceder la clase alta.

Formas de volver a casa de Alejandro Zambra es una novela que atraviesa las dos décadas desde la dictadura hasta la transición en la que el punto de vista de los hijos intenta sobresalir entre los relatos monumentales de los padres. La primera parte de la novela está contada por un niño, dando cuenta de su propia subjetividad e intimidad que todavía no han sido codificadas por los padres. La percepción de la dictadura no está exenta de las escenas cotidianas en el recuerdo infantil. Para el niño-narrador, Pinochet “era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo” y “lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes...por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra (Zambra, 2013: 20-21)”. Muestra la misma perplejidad ante *La batalla de Chile* dirigida por Patricio Guzman, película emblemática y monumental de la lucha proletaria producida bajo el mandato de Salvador Allende, y obligatoria en los recintos escolares para formar sentimientos patrióticos.

La visión del niño choca con la del adulto: no puede invitar a los amigos porque su madre lo ha prohibido con la excusa de la suciedad en la casa; como toda una generación de padres en la dictadura, el padre “prefería la grandilocuencia de algunas frases que al comienzo impresionaban, pues las decía con absoluta seriedad” (10). Cuando los niños se divierten con la visita de Chespirito al Estado Nacional, el centro de detención y tortura más grande del gobierno dictatorial, los adultos experimentan sentimientos complejos. Entre el mundo de hijos y el de adultos existe una larga brecha que dificulta el entendimiento mutuo: “mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en formas de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (56-57). Por lo tanto, el discurso de los hijos es capaz de decir lo indecible a modo de juego³⁰¹. En su infancia, el narrador se siente como un intruso cuando se aventura en la ciudad de Santiago, espacio que pertenece a los adultos. Para

³⁰¹ En *Mis documentos* del autor chileno, después del atentado de Pinochet, el niño Dante empieza a preguntar, solamente a los adultos, si son de izquierda o de derecha, sin saber lo que representan ambas ideologías. En el cuento “Camilo”, el niño Camilo es un *Demian* extraño por su disconformidad con muchos discursos sociales compartidos: el fútbol, los poemas bien rimados, la masculinidad y el nacionalismo chileno, trasgrediendo las conductas modélicas que hay que seguir en la dictadura.

el niño, la ciudad aparece como “un espacio sin forma, abierto también clausurado, con plazas imprecisa casi siempre semi-vacías... [los peatones] concentrados en el suelo con una especie de sordo fervor, como si únicamente pudieran desplazarse a lo largo de un esforzado anonimato” (46). Se crea un pacto secreto entre el narrador y Claudia, la hija del vecino Raúl con quien los padres del narrador mantienen una distancia enorme. El narrador asume la tarea de seguir al padre de Claudia para averiguar si está involucrado en alguna relación extramatrimonial, sin saber que es un comunista en la clandestinidad, de modo que la figura del niño es una parodia de los milicos en la vida real.

Al comienzo de la novela, el niño ha estropeado una cinta de Rafael y piensa recordar sus propios versos para camuflar la ausencia de la voz del músico. La música de Rafael adulterada de la voz del hijo es una metáfora de impostar una voz alternativa que evidencia la perspectiva secundaria de los hijos. Mientras que la hija de los montoneros comete el parricidio reflexionando sobre el impacto psicológico de una vida en clandestinidad en *La casa de los conejos*, el narrador de *Formas* se dirige directamente a sus padres conservadores y todo un conjunto de “padres” que camuflan la presencia de los hijos. Al crecer, como “el único que provenía de una familia sin muertos” constata que la ausencia de muerte le “llenó de una extraña amargura” (105). Como una forma de empatizar con las víctimas, refuta la versión una infancia tranquila y apolítica que vive él: “mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros” (105).

A pesar de las confusiones y los olvidos, emerge una voluntad clara de escribir la historia desde la perspectiva de los hijos: “Deberíamos simplemente describir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más. Por eso mentimos tanto. Por eso un libro es simple el reverso de otro libro inmenso y raro” (150-151). Ser hijo de la dictadura no significa la anulación del derecho de retornar al pasado a partir de la propia experiencia, a sabiendas de la imposibilidad de plasmar fidedignamente los hechos pasados: se escriben las cicatrices del padre, las anécdotas entre los niños durante la dictadura, el antiguo Peugeot de la casa. Al principio de la novela se habla de los niños que juegan a esconderse mientras que los padres miran

las noticias de un allanamiento y lloran por los muertos. Teniendo en cuenta la vinculación entre las memorias individuales y colectivas, son huellas nimias que completan el panorama de la memoria colectiva. Afirma el propio Zambra: “al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia” (105)³⁰². El mismo Paul Ricoeur está a favor de una fenomenología de la memoria que consiste en la interacción dialéctica entre las huellas el pasado y la vivencia del presente:

la polaridad básica que existe entre el espacio de experiencia (*Erfahrungsraum*) y el horizonte de espera (*Erwartungshorizont*). Tal espacio consiste en el conjunto de herencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen en cierto modo el suelo en el que descansan los deseos, los miedos, las previsiones, los proyectos y, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro. Recíprocamente, el espacio de experiencia es irreductible aquel (el horizonte de espera); La dialéctica entre ambos polos asegura la dinámica de la conciencia histórica. El segundo aspecto es el siguiente: el intercambio entre el espacio de experiencia y el horizonte de espera se lleva a cabo en *el presente vivo de una cultura* (Ricoeur, 1999: 22, cursiva del autor).

Durante la infancia, el narrador niño tenía “la ilusión de que alguna vez me golpearía hasta casi matarme” (2013:26). Al crecer en un ambiente democrático que favorece todas las expresiones del parricidio y enfrentarse a un gran vacío que ha dejado la historia, toman una conciencia políticamente más correcta en la postdictadura y se muestra ansiosos por revisar los hechos dolorosos del país, de modo que empiezan, una y otra vez, a juzgar sus padres apolíticos y la actitud reticente que ha adoptado en la dictadura una inmensa mayoría de la clase media chilena que la apoya silenciosamente sin gestos explícitos, opinando que “Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden (129)”. A él le “molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo (131). El narrador tiene ganas de que sus padres se confiesen débiles y culpables ante sus hijos para demostrar su superioridad moral y el imperativo ético de la época. Como muchos chilenos conservadores marcado por el nacionalismo y la subordinación inherente, el padre del narrador es un hombre al que le gusta hilvanar discursos grandilocuentes y recibir “el presente con calma y

³⁰² Se trata de la “fenomenología de la memoria” que “depende de la fenomenología de la conciencia subjetiva” (1999: 18).

resignación” (13). Es poseedor de la típica actitud apolítica pensando que “el descontento era cosa de pobres y el poder es asunto de ricos, y nadie era pobre ni era rico, al menos no todavía, en esas calles de Maipú” (23). Para el narrador-adulto, le extraña que su madre se identifique con otra clase social mediante las obras literarias, cuando él mismo se posiciona a favor de la clase baja a la que no pertenece. La posición política de los hijos aparece como la respuesta contestataria ante una figura autoritaria y violenta del padre, de modo que el hijo siempre niega al padre en su propia historia, aunque ésta resulta siempre borrosa. Escribe en *Facsimil*, en la sección “ELIMINACIÓN DE ORACIONES”:

58.

(1) No quería hablar de ti, pero es inevitable.

(2) Ahora estoy hablando de ti. Y estás leyendo, y lo sabes.

(3) Ahora soy un texto que tú lees y no quieres que exista.

(4) Te odio.

...

(8) Me cagaste la vida.

(9) Ahora soy un texto que no puedes borrar” (2015: 40).

El “tú” aquí puede referirse a cualquier figura autoritaria. Una de las imágenes recurrentes en la novela es el hijo sentado en los asientos traseros del coche, que simboliza una posición irrelevante y secundaria: “éramos justamente eso, personajes secundarios, centenares de niños que cruzaban la ciudad equilibrando apenas las mochilas de mezclilla” (2013: 58). Impulsado por una necesidad presuntamente ética, de escribir la memoria traumática, y de rebelarse en contra de un padre conservador, se ve obligado a volver una y otra vez al pasado incompleto, negando una memoria alegre del pasado para apropiarse de la memoria de las víctimas que no le ha pertenecido en ningún momento tras haber “saqueado la memoria”: “Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado” (64). Se añaden detalles que no existen, hilos ficticios, comentarios que reflejan el juicio de valor del presente: toda la memoria *narrativa* sirve para criticar una memoria insuficiente y la posición conservadora de los padres y las instituciones democráticas que favorecen una política de reconciliación y olvido. La figura del narrador coincide con los que no

están contentos con el resultado que ha sacado la Comisión Nacional Chilena de Verdad y Reconciliación, cuestionando la complicidad de la clase media y su posición neutral³⁰³. Concluye el narrador: “Nos une el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios...Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente” (122).

Todo es diferente en el caso de Claudia, cansada de vivir una vida bajo la sombra de sus padres, víctimas del terrorismo estatal, quien quiere escapar de la historia dolorosa del país y poner fin al recuerdo infantil lleno de mentiras y ausencias, aunque dicho gesto también sirve para escribir su propia historia: “En vez de honrar silenciosamente a esos muertos yo experimentaba la necesidad imperiosa de hablar” (100), poniendo de manifiesto la necesidad de no atarse a un pasado en que rigen la confusión y la imposibilidad de llamar a su padre por su nombre y sobrellevando la culpabilidad por la falta de culpa. Al entrar en la democracia, también intenta confrontarse directamente con sus padres como todos los hijos: “les preguntaba detalles, los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios; de una forma terrible y secreta” (115).

Sin embargo, en vez de empeñarse en *recordar* como muchos narradores, ella aspira a empezar una nueva vida mediante el olvido. Para que el sujeto pueda progresar en la historia, se vuelve fundamental el olvido, que equivale a la decisión de no recordar, o el recuerdo conservado o retenido que reaparecerá en la conciencia colectiva en algún momento y “el olvido posee un significado en la medida en que «el carácter de haber sido» prevalece sobre el «ya no» en el significado vinculado a la idea de pasado” (Ricoeur, 1992: 56). Después de que la situación política ha vuelto a la normalidad, Claudia va al aeropuerto a recoger a su padre, disimulando su indiferencia: “Claudia recuerda haber sentido una cierta amargura al verlos abrazar a sus familias...Había alrededor emociones verdaderas. Y de vuelta a casa pensó que su emoción era también verdadera” (Zambra, 2013:118-119). En *La vida privada de los*

³⁰³ Se trata del Informe Rettig, que reúne 3550 denuncias de violaciones a derechos humanos, entre ellas los 2296 casos fueron considerados como homicidios calificados. Después también sale el Informe Valech, que colecciona una gran variedad de casos de las víctimas vivas, esfuerzo que resulta insuficiente para los radicales. En el ensayo “Informe Rettig”, Pedro Lemebel señala que la memoria no se borra simplemente por el hecho de que el discurso oficial tiende a olvidarla: “Nuestros muertos están cada día más vivos, cada día más jóvenes, cada día más frescos, como si rejuveneciera siempre en un eco subterráneo que los canta” (Lemebel, 1998: 103).

árboles, se menciona “La jardinera” de Violeta Parra: “Para olvidarme de ti/ voy a cultivar la tierra/ en ella espero encontrar/ remedios para mis penas” (2007 :78-79)³⁰⁴. Quiere que “no sea la hija o la hermana de nadie”, visión que entra en conflicto con la de su hermana mayor Ximena, que se queda cuidando a sus padres y se resiste a vender la casa familiar considerándolo el único legado del antepasado. El conflicto generado entre ambas evidencia la disputa de los diferentes bandos políticos respecto al tratamiento del pasado: algunos aspiran a hacer avanzar la historia mientras que otros como Ximena se empeñan en la persistencia del dolor y una política de no olvidar: “de alguna manera fantaseaba con este final: ella [Ximena] cuidando a mi padre hasta el último momento y yo regresado de prisa, llena de culpa, para su funeral” (Zambra, 2013:111). Las diferentes actitudes hacia el pasado han desencadenado en un malentendido inevitable de ambas: “Eso es lo que Ximena no entiende: que nuestra historia no es terrible. Que hubo dolor, que nunca olvidaremos ese dolor, pero tampoco podemos olvidar el dolor de los demás; “Porque estábamos protegidas, finalmente; porque hubo otros que sufrieron más, que sufren más” (119).

El tema de la memoria es una cuestión abierta y ambigua que cobra legitimidad frente a la versión monumental de los padres. Dice el narrador de la novela: “Nos creemos inocentes, nos creemos culpables: no lo sabemos” (138). Dado que la opinión política de los hijos no es más que una reacción contestataria ante el peso de los padres, es difícil sacar una definición definitiva. ¿Cómo concilian la visión del narrador y la de Claudia? ¿Cómo logran el acuerdo los hijos y los padres para evitar una incompreensión generacional? Lo vamos a tratar en el apartado de “consensos”.

³⁰⁴ En *Infancia clandestina*, película dirigida por Benjamín Ávila, se enfoca en la vida de un hijo de dos montoneros. Lleva una vida de clandestinidad como sus padres y utiliza un nombre falso para estudiar en el colegio, lugar donde se enamora de una compañera. Se abre un intersticio entre una vida confinada llena de restricciones y silencios que se somete a los mandatos abstractos del comunismo (el mundo de los padres) y otra vida de intensidades, tactos e inquietudes con la que se siente identificado. La revelación de la propia identidad ante su novia adolescente del colegio pone en evidencia el difícil equilibrio entre las dos vidas y la subversión del hijo, aunque pasiva, frente a un ambiente familiar supeditado al discurso deshumanizado de la revolución que lo expone al peligro.

7. HISTORIA DEL PELO: LA IMPOSIBILIDAD DE LA INTEGRACIÓN Y UNA ESTRATEGIA DE DESIDENTIFICACIÓN

7.1. EL PELO, EL FETICHISMO IDEOLÓGICO Y EL GOCE

Publicada en el 2011, *Historia del pelo* es la segunda obra dentro de la trilogía de Alan Pauls. Como las otras dos, indaga en cómo los objetos cotidianos adquieren relevancia histórica a través de ser marcadas por los mecanismos de la historia. En lugar de ayudar al protagonista central a integrarse perfectamente en la sociedad, aquellos elementos (llanto, dinero, pelo) ponen de relieve la brecha irrecuperable que mantiene el sujeto con el *mainstream* que predomina en cierto contexto (democracia y dictadura durante los 70, transición durante los 80, el neoliberalismo político/cultural desde los 90) observando lo público mediante lo privado. Así funciona también el pelo en la novela, el órgano imprescindible que siempre está transformando y nunca desaparece y el elemento corporal que conecta nuestra forma de ser con el mundo simbólico. Según Martínez M, la trilogía de Pauls se puede considerar como autoficción que “resquebraja la seriedad que se le exige a la narración de un período particularmente convulso, sino que además señala la inestabilidad del imaginario que se desprende de lo privado y lo íntimo” (2019: 189). Como menciona antes, no constituye un registro panorámico de la sociedad durante los años 70 y 80, sino que representa las voces más disidentes y heterogéneas de los hijos, cuya versión trasciende la literatura de los padres y se distingue por su singularidad ideológica y las miradas minuciosas.

La novela comienza exponiendo el deseo fetichista del niño-protagonista y su búsqueda incansable de un estilo de pelo idóneo³⁰⁵. El estilo de pelo se convierte así en una forma de incorporarse a la realidad material, un instrumento de situarse *correctamente en el mundo*. La obsesión por un estilo de pelo que puede representarlo perfectamente y la elección maniática de la peluquería se convierten en una cuestión vital con respecto a la *identidad subjetiva*: llega a pensar en el pelo “como otros en la muerte” porque para él, ambos son asuntos metafísicos que influyen en el sujeto al mostrar la manera de entender el mundo: “lo que era invisible y sigiloso se vuelve

³⁰⁵ Es interesante también como se utiliza la perspectiva del niño en todas las novelas de la trilogía para oponerla a la visión de los adultos, reflejada en el *Zeitgeist* de la época.

material, de piedra, ineludible, un obstáculo oscuro que no llega a bloquear del todo el camino pero contra el que no hay forma de no tropezar” (Pauls, 2010: 19). El pelo adquiere una relevancia casi ontológica más allá de su implicación biológica, siendo una forma de mostrar la subjetividad individual en el mundo alienador.

Su primer estilo de pelo personal que realiza a los doce años es cambiar el pelo lacio por el afro como “su manera de proletarizarse” (22), desprendiéndose de la herencia obsoleta de la clase media. Se tiñe el pelo para ocultar su color original (rubio), que constituye un elemento “burgués” para él. Se trata de una manera de acoplarse activa y voluntariamente al imaginario social sobre la clase proletaria glorificado a principios de los años 70, acompañado de las imágenes estereotípicas de “la mano del fogón, la peña, la asamblea sindical, la militancia radicalizada” (23). He aquí la relevancia imprescindible que cobra el peluquero, porque llega a ser el agente a través del cual el individuo se conecta con el mundo consumista³⁰⁶. Según Martínez M, el relato de Pauls se basa precisamente en el “propósito neoliberal de un proyecto anclado en la idea de felicidad” (2019: 191), que se puede entender “a partir de las marcas y huellas que se imprimen en el cuerpo” (194).

Se trata de una versión actualizada y comercializada, impulsada por el neoliberalismo, de la antigua idea de la ilustración: las marcas cartesianas de “yo” (*Res Cognitan*) que priorizan la calidad autonómica, biempensante y racional del ser humano capaz de reflexionar sobre sí mismo han logrado su actualización en el siglo XXI. De acuerdo con la formulación kantiana, las actividades de los sujetos se despliegan en virtud de la ley moral objetiva y universal, cristalizada luego en un conjunto de reglas y axiomas rigurosos que hay que cumplir. El autogobierno, la agencia del yo y el ejercicio del derecho propio (*Sui iuris*) constituyen el punto de partida fundamental en la construcción de la identidad propia y las acciones subjetivas en función de “las leyes éticas necesarias de una voluntad libre en general” (Kant: 102). Se premia la capacidad del razonamiento lógico y abstracto, sin tener en cuenta

³⁰⁶ El ejemplo que se toma en la novela es la relación entre Elvis Presley y Larry Geller, el peluquero que le ha llevado a otra dimensión espiritual.

las necesidades naturales del hombre ni ciertas claves contextuales que puedan influirlo³⁰⁷.

No obstante, en la medida en que el postestructuralismo señala la limitación de lo humano y el neoliberalismo económico y cultural sólo conllevan la ilusión de la libertad, el hombre aparece cada vez menos como un ser autónomo y fuera de tiempo para convertirse en el objeto en la mirada del otro, hecho del que el protagonista también es plenamente consciente: “A fin de cuentas, no es por ellos que ha renunciado a ser lacio...Es la época” (Pauls, 2019: 26). La hipótesis de un “yo” trascendental, coherente y dispuesto a decidir con autonomía sus identidades distintivas y personales conviven perfectamente con la sociedad de consumo, que ha ideado a un grupo de consumidores falsamente emancipados y los interpelan como sujetos independientes y solventes con plena libertad de encontrar una identidad idónea, mediante la identificación simbólica con el imaginario que se construye bajo la demanda de lo mercantil. En la medida en que se acelera el proceso de individualización, se crea una ilusión modernizada de que el sujeto, consciente y “emprendedor de sí mismo”, aparece como un agente social voluntario y activo, capaz de hallar la identidad propia entre una multiplicidad de representaciones sin darse cuenta de lo fragmentario de la identidad.

Es un mundo juvenil en que las mercancías culturales están enmascaradas de significados singulares, libidinosos, icónicos y épicos para ser comercializadas: “intervalo cargado de puras novedades, vertiginoso, en el que hasta dormir, comer o bañarse son pérdidas de tiempo imperdonables, único período, en verdad, digno para él de llamarse histórico, a tal punto los acontecimientos que lo pueblan, nimios o radicales, son siempre únicos” (28). Las marcas identitarias, en vez de ser autónomas, están sobredeterminadas por los diversos síntomas colectivos, que se transforman en una condena atroz: “apenas descubre que puede perderlo, el que tiene

³⁰⁷ Según el formalismo kantiano, la libre voluntad de actuar está conforme con la realidad nouménica y la razón interna y objetiva en la constitución de los objetos. La capacidad de síntesis es la premisa principal para aproximarse a lo trascendental. Según el filósofo alemán: “el psiquis no podría pensar, y menos *a priori*, la identidad del yo en miedo de la diversidad de sus representaciones, si no tuviera presente la identidad de su acto, identidad que somete toda síntesis de aprehensión (que es empírica) a una unidad trascendental y que hace posible su interconexión según reglas *a priori*...En relación, pues, con la variedad que me ofrecen las representaciones en una intuición, tengo consciencia de la identidad del yo, ya que las llamo a todas representaciones *mias*, que forman, por tanto, *una sola*” (133, 147, cursiva del autor).

pelo sabe que ha dejado de ser inocente” (54). Lejos de ser seres pensantes y creadores, la mayoría de la población sólo repite el gesto de imitación en función del megaarchivo de los símbolos culturales, trayendo como consecuencia la imposibilidad del encuentro con el ideal: “el corte espléndido que ilustra la foto de revista que lleva como modelo para su corte no simpatice con su pelo, o pegue mal con su cara, o simpatice y pegue bien pero convierta su cara en una estúpida cara de foto de revista (55-56).

En la novela, el estilo afro que obsesiona al protagonista, pronto aparece sucesivamente en las publicidades comerciales como sinónimo de liberación y felicidad: el estilo afro aparece en la cabeza de los actores televisivos, el entrenador de fútbol, el cantante de tango, componentes de una clase media que comercializan y resignifican el símbolo antiguo de la resistencia, gesto repudiado por el narrador. El esfuerzo por acercarse a la época resulta siempre fracasado: su pelo nuevo resulta “irrisorio y patético” como “los blancos cuando usurpan papeles de negros” (25-26), mientras que “la mata enrulada” de su mejor amigo Monti parece más viril y apropiada para la estética *afro* de la época debido a su “sobredosis de alegría” (46). A lo largo de su constante comparación con Monti, el referente de lo argentino en su pequeño mundo que concuerda más con el mundo adolescente lleno de “rupturas” y pasiones, él parece haber quedado atrás: Monti ha empezado a desafiar a las policías y a dejar embarazadas a las chicas mientras que él sigue manteniendo una relación paradójica con el mundo.

Después del intento fracasado llevar el estilo afro y volver a tener su cabello natural, se encuentra con la mirada desaprobadora de su padre, representante típico de la clase alta conservadora en Argentina “con la tríada fútbol-política-espectáculos a la cabeza” y su autoridad indiscutible en el mundo de “mecanismos, reglas, procedimientos adultos” (63), hecho que le obliga de nuevo a buscar un estilo que pueda complacer a la vez al Otro y a él mismo. A lo largo de la adolescencia, el pelo ejerce en él una presión simbólica, una presencia fantasmagórica y “un acoso siniestro” (40) que le incitan a encontrar una identidad singular³⁰⁸, y el desencuentro frecuente con el estilo *propio*, convertido en una experiencia perpetua, simboliza las

³⁰⁸ “¿A qué se reduce, cuánto dura una época sin mentir o evaporarse si no cristaliza en un nombre propio, un estilo personal, un cuerpo marcado por señas particulares y por huellas?” (27).

relaciones imposibles entre el mundo real y el deseado por el sujeto, un espacio imposible de precisar por las palabras:

«¿Qué querés que hagamos?»

Más de una vez se ha preguntado si hay alguien en el mundo... que pueda contestar esa pregunta.... Contestarla, no balbucear, irse en generalidades, distraerse con fobias vagas...«sabés qué ... me gustaría ... no soporto cómo... una vez, hace mucho tiempo, me hicieron...»

¿Dónde arranca esta maldición del pelo, la condena de decir con todas las letras qué quiere del pelo, qué es lo que él mismo quiere de su propio pelo? (42-43).

Ante la pregunta del peluquero, la imprecisión sobre el estilo de pelo deseado pone en evidencia el mecanismo sofisticado de las propagandas ideológicas del capitalismo: se encargan de crear deseos e inculcar vagamente ideas sublimes a través de establecer una conexión entre ellos y cierto estilo de vida, siendo esta una vinculación siempre vaga y artificial. El corte de pelo soñado por el narrador materializa el deseo del sujeto de ser *reconocido* dentro del entramado social y de *superarlo*, intento que resulta imposible porque nuestro deseo siempre está superpuesto con los deseos de los demás que siempre se encuentran en un proceso de desplazamiento.

Slavoj Žižek explica cómo funciona el deseo psicoanalítico con respecto al mercado capitalista. Después de entrar en el mundo simbólico, que funciona a través del reconocimiento intersubjetivo, el deseo del sujeto siempre se refleja en el deseo del Otro, articulado a modo de un cortocircuito cerrado donde los sujetos se remiten entre ellos. Por lo tanto, el deseo propio del sujeto siempre ha sido *apropiado* por un sistema simbólico alienador y el intento de cumplirlo dentro del marco de lo eterno está abocado a ser un fracaso: “el sujeto como tal se constituye por medio de un reconocimiento falso: el proceso de interpelación ideológica por medio del cual el sujeto se ‘reconoce’ como el destinatario del llamamiento de la causa ideológica” (Žižek, 2001: 25). Aquí la emergencia del deseo se corresponde con un “proceso sin sujeto” que fabrica ilusiones fantasmagóricas y un discurso universal que convenga a todo el mundo (modelos de vida, gustos estéticos, dinero) facilitando la identificación intersubjetiva. El concepto que ocupa el centro de esta estructura hueca (la monarquía, la razón, la moda) se convierte en el objeto del deseo colectivo. De allí viene la

famosa advertencia lacaniana de “no ceder al propio deseo”, poniendo de manifiesto la necesidad de romper con la estructura capitalista fundada en el mecanismo del reconocimiento y la identificación, que nos convierten en sujetos atados a la sintaxis común que articula el orden del mundo simbólico³⁰⁹. Eso explica el hecho de que el objeto que por fin logramos después de desearlo durante mucho tiempo nunca resulta tan atractivo como antes: porque se trata de un producto del Otro en vez de ser la representación de los deseos *proprios*.

Como el dinero y el llanto, el pelo adquiere un significado atemporal que aparece como el denominador común que reúne los componentes dispersos de la sociedad³¹⁰. La utilización de las marcas yoicas, en este caso, el pelo rebelde, es más bien un préstamo de lo ajeno, dejando ver la falta fundamental del ser, una falsa identidad “de la que ninguna otra región del cuerpo o la memoria presenta rastro alguno” (Pauls, 2010:69): “¿De qué va a hablar con Laura mientras dure el corte? ¿Del pelo? ¿De rock nacional, del que lo ignora todo? ¿De la marihuana, que nunca probó?” (57). Dado que uno nunca es capaz de encajar con el mundo en constante transformación, es evidente la imposibilidad de encontrar un estilo de pelo perfecto y duradero. Es la misma imposibilidad del encuentro con lo pleno lo que fagocita a los sujetos y los deja en un estado perpetuamente deseante. En eso consiste la lógica del consumismo, mediante el cual “aprende el dolor de la insatisfacción, esa tortuosa mezcla de hastío, de hambre y de insomnio” (55). Hay momentos en que gozan de la cultura pero están siempre condenados a ser efímeros, cuando surgen nuevos fenómenos culturales que cancelan lo anterior. Por ejemplo, la sensación de orgullo por el nuevo corte desaparece cuando descubre que han rapado a Monti recién encarcelado como símbolo de su subversión e intransigencia política; cuando está tentado de raparse, se da cuenta de que la cabeza se convierte en una nueva moda vulgar de la ciudad.

³⁰⁹ “El sujeto (\$) es atrapado por el Otro mediante un paradójico objeto-cause de1 deseo en pleno Otro (a’), mediante ese secreto que se supone que está oculto en el Otro: \$ <a — la fórmula lacaniana de la fantasía” (75).

³¹⁰ No es la primera vez que el pelo adquiere un sentido simbólico en la literatura hispanoamericana. Se puede establecer una analogía entre la obra de Pauls y *Tijeras de plata* del uruguayo Hugo Burel, obra en la que la rememoración íntima del peluquero atraviesa varias décadas y sincroniza con las modificaciones y los deterioros que han tenido lugar a lo largo del desmoronamiento de Uruguay desde los años 50. Muchas gracias al Dr. José Manuel Camacho por la recomendación.

Sin embargo, el filósofo esloveno reconoce la distinción entre el deseo y el goce, que proviene de *lo real*, insubjetivable para el mundo simbólico y un núcleo que “resiste la integración-disolución simbólica” (Žižek, 2001: 25). Representa lo transgresor, caótico, destructivo, reprimido, pervertido que refleja el desequilibrio constitutivo de nuestro ser y la falta fundamental que el sujeto pretende eludir en la vida cotidiana en búsqueda de la homeostasis. Tanto para Lacan como para su discípulo, el verdadero despertar del mundo se corresponde con *lo real* de nuestro deseo, un espacio donde se revierte la regla de lo simbólico, cuyo encuentro mutuo genera goces inexplicables: “la única manera de romper el poder de nuestro sueño ideológico es confrontar lo Real de nuestro deseo que se anuncia en este sueño” (79). Es este intersticio entre lo Real y lo simbólico, o este espacio excedente donde se desliza el sujeto para encontrar el goce auténtico que pone en marcha nuestro deseo en la sociedad capitalista, denominado por el filósofo como el plus-de-goce. Lo explica aludiendo a la plusvalía marxista: mientras que el capitalismo logra avanzar y poner en marcha la máquina de producción gracias a la plusvalía de los obreros, el plus-de-goce constituye un punto excedente que se sitúa *dentro y fuera del sistema simbólico* que pone en movimiento el deseo subjetivo ubicado en lo simbólico:

Es esta paradoja la que define el plus-de-goce: no es un plus que simplemente se conecta a un goce “normal”, fundamental, porque *el goce como tal surge sólo en este plus*, porque es constitutivamente un “excedente”...el poder excesivo como la forma de apariencia de una impotencia fundamental [del capitalismo]—este pasaje inmediato, esta coincidencia de límite y exceso, de falta y de plus— precisamente la del *objet petit a* lacaniano, del resto que encarna a la falta fundamental, constitutiva (85).

Según la lógica del *objeto a*, la búsqueda de la identidad fija en el mundo simbólico siempre ocurre de forma atrasada. Por ejemplo, el agente de una película le pide asistir a un *casting* para el papel de un revolucionario de los años 70. Después de dejarse tentar por la oferta, se da cuenta de que la razón de que lo ven perfecto para desempeñar el rol del abogado guerrillero en una película política ambientada en la

época revolucionaria, consiste precisamente en el hecho paradójico de que *no ha sido una figura revolucionaria* en aquel entonces³¹¹:

Lo tienta la época. A tal punto llega su entusiasmo que en un momento empieza a imaginar, a barajar hipótesis sobre su personaje...pelo largo y en desorden, incluso sucio, estilo crencha, y bigotes, y barba, y matas de pelo saliendo de los oídos, todo junto...cae en la cuenta de su insensatez. Porque si vuelve atrás en el tiempo para cambiar, para ver qué sería de él con otro pelo, *estará cambiando la única razón de ser de su regreso*, la única razón, al menos, por la que a alguien, un empleado menor de la producción de una película, alguien que probablemente se haya olvidado de él y de su cara un segundo después de entregarle su tarjeta se le ocurrió que *era el más indicado para regresar*” (Pauls, 2010: 146-147, cursiva mía).

El encuentro con el peluquero ideal (el *objeto a* en términos psicoanalíticos) pasa así milagrosa e intempestivamente. Gracias a Celso, un peluquero zurdo y marginal con pelo “triste y desolador” en una peluquería desconocida (69) de la que el protagonista no se hace ninguna expectativa, consigue por fin su corte soñado que le permite lucirse a pesar de los cambios constantes de *look*. Logra afirmarse y *gozar* de verdad de su pelo singular, sin necesidad de arrastrarse por la moda corriente sin la identificación especular con el Otro: todo parece detenerse y el mundo se concentra en el goce mismo. Como menciona antes, el choque con el deseo verdadero viene de lo real inexplicable, de tal manera que lo primero que experimenta el protagonista es el terror y la incertidumbre más allá del éxtasis: “todo le da miedo: que no sea verdad, que sea un hechizo, que el hechizo se rompa...De golpe está apurado. Querría estar afuera, muy lejos...” (75,77). Ha encontrado la forma de ser singular en función de los códigos predominantes y llega a volverse, aunque temporalmente, una persona diferente, *saliendo del entramado social y a la vez permaneciendo* en él: “no exactamente una interrupción, la acción que limita, pone freno a un desorden y cierra de algún modo un pasado, sino un salto hacia adelante, un cálculo en el vacío, una especie de visión que ve un horizonte y alucina un rumbo que son invisibles para todos menos para uno ” (91-92), un estilo que genera un nuevo “yo” que adelanta y se libera de la tendencia social, en vez de sujetarse pasivamente a ella. Empieza a ser

³¹¹ En muchas producciones cinematográficas, la identidad de los actores no encajan necesariamente con los personajes cinematográficos, haciendo de las películas versiones “verosímiles” de la realidad: por ejemplo, se escogen a los heteros para desempeñar caracteres homosexuales, actrices para los roles transexuales.

irreconocible para su entorno y descubre “una pieza del sistema que cuando libera aniquila el sistema mismo” (103). Se forma entre el peluquero y el cliente una relación peculiar e indecible entre ellos que supera la cognición social. No hay duda de que la primera persona a la que quiere enseñar su nuevo pelo es Monti, su amigo de adolescencia que parece adaptarse, siempre con bastante agilidad, a la identidad social predominante en el mito capitalista³¹².

No obstante, el deseo auténtico desaparece a velocidad vertiginosa porque la máquina de codificación de lo simbólico siempre está puesta en marcha: “si el milagro es realmente un milagro es porque es el segundo” (96). La desaparición repentina de Celso, la vía única fundamental para que el protagonista se coloque en la sociedad especular, le deja en un estado de desolación y derrumbe, provocándole una nostalgia hacia el estado de goce imposible de recuperar como un niño que experimenta la sensación de duelo, después de forzarse a separarse del cuerpo materno y someterse a la privación simbólica. Explica el protagonista tras perder a Celso: “No pierde sólo a su artista exclusivo sino algo más grande, más básico, más fundamental. Pierde el único reino en el que es capaz de sobrevivir: el reino de la necesidad. ¿Qué tendrá ahora el mundo para ofrecerle sino el puro inventario de sus contingencias, sus «opciones»... todas idénticas por definición, y todas desoladoras? (109)³¹³. Todo cambia cuando Celso reaparece e irrumpe en su casa, es decir, en su propio sistema, a petición de su esposa, para que le corte el pelo: el peluquero paraguayo pierde el aura mística y acaba dándose a la fuga y robándole el dinero del bolsillo al protagonista, quien al verse incapaz de captar su marca identitaria desarrolla un fuerte complejo antisocial: “Todo se interpone, lo obstruye, lo incomoda... No ve otra cosa que el rojo de su propio furor” (125).

³¹² La mitología despoja los acontecimientos reales de su sentido histórico y humano y los deshumanizan, borrando las cualidades concretas de lo humano: “consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible humano, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz, las cosas parecen significar por sí mismas” (Barthes, 2008 :239).

³¹³ En la interpretación de Pelegrí Moya y Romeu Figuerola sobre Lacan, apuntan que el duelo no sólo es la pérdida de un ser querido, sino de “algo de sí mismo que se pierde en el duelo”: “el doliente sufre siempre un colapso traumático y queda expuesto a lo real...por eso un sujeto en duelo se queda muchas veces no solo sin palabras sin que se queda vacío” (Pelegrí Moya y Figuerola, 2011: 140).

Por lo tanto, al admitir la implicación sociocultural del pelo, éste se convierte en *peluca verdadera*. Contesta él durante el encuentro con el “veterano de guerra”: “«La única peluca que tengo yo la tengo puesta. Es ésta», y se apunta al pelo con el dedo índice... «¿O te creés que esto puede ser pelo verdadero?»” (152). Diferente al pelo que lleva el ADN del sujeto y crece y cae siguiendo el reloj biológico, la peluca es una metáfora de la identidad “protésica” que se aplica a los impostores. Más que identidades distintivas, los pelos desempeñan *las diferentes funciones simbólicas*, de tal manera que los estilos de pelo que él quiere obtener (*afro, rapado*) están determinados tanto por la lógica económica (el mechón de Che en subasta) y como por la política del capitalismo.

7.2. LA PELUCA IMPOSIBLE Y LA POLITIZACIÓN DE LA IDENTIDAD

Siguiendo con el argumento de la novela anterior, el encuentro entre el protagonista y el “veterano de guerra” sucede cuando el posterior le pide una peluca de valor incalculable, la peluca de la montonera legendaria Norma Arrostito, la mujer que ha asesinado a Pedro Eugenio Aramburu, dictador argentino de los años 50. Es una peluca heredada que pertenece al veterano de guerra, hijo exiliado de un antiguo militante desaparecido por el gobierno que vuelve a Argentina desde Francia e insiste constantemente en recuperar la “peluca paterna”. Se trata de un objeto peculiar que todavía en el tiempo presente “conserva íntactos su sentido, su valor simbólico” y “su poder de provocación” (Pauls, 2010: 185) que sin embargo no se asocia directamente con el ex refugiado político sino con su padre asesinado por la dictadura cuando él tenía seis años. La *peluca* de la joven mártir constituye el símbolo de una generación militante víctima de las políticas autoritarias durante la dictadura del gobierno militar. Un objeto simbólico que pertenece a su padre ejemplar, atesorado como uno de los *archivos históricos* imprescindibles, que está dispuesto a ser traspasado a un coleccionista “ejemplar”.

Como menciona el primer capítulo de mi Tesis, los recuerdos sobre la patria que evoca la segunda generación de los exiliados (los ex-liados) siempre son vagas y se limitan a los pocos objetos idiosincrásicos que en el caso del veterano, es la botella de whisky Ye Monks. Sin embargo, a pesar de las escasas memorias sobre su país, se

le imprimen la argentinidad característica de los años 70 durante su exilio francés “con esa hospitalidad compulsiva que sólo un pasado traumático común puede prescribir” (164), confinándolo en la comunidad de los hijos de exiliados que “nacen por obligación y se constituye por necesidad”. A pesar de que se convierte en un adulto independiente, el recuerdo de su padre todavía ejerce una influencia aplastante sobre él. Utiliza la metáfora de la arquitectura del búnker para hablar de “una rémora de un pasado dramático que no eligió”:

Nace en respuesta a la posibilidad de los bombardeos aéreos, pero siguen obstinadamente vigentes una vez que el tiempo ha pasado pero siguen obstinadamente vigentes una vez que el tiempo ha pasado y se ha llevado lo que los había hecho necesarios, aferrados a las reglas y costumbres que se impusieron al principio, basadas esencialmente en el culto de un espíritu de cuerpo incondicional, sin fisuras, aun cuando afuera no quede nada ya que justifique que los conserven y el aire que respiran, que alguna vez, cuando el mundo era pura opresión, fue el único saludable del que gozaron, ahora se haya vuelto tóxico (158-159).

En vez de funcionar con fines comerciales, la metafórica peluca simboliza aquí un discurso histórico que sólo se detiene en el nivel teórico, académico y tautológico durante los velorios, seminarios y mítines políticos que transmiten mensajes estáticos. Cuando el veterano de la guerra vuelve a Argentina, lo incorporan enseguida al círculo de amigos de su padre difunto y a varias actividades culturales dedicadas exclusivamente a conmemorar el pasado para hacerlo compartir con ellos “los sellos de fábrica de víctima” (160). La peluca nos recuerda “la historia de los padres” que el veterano de guerra desconoce y funciona como una parodia actualizada de los que perpetúan los gesto de duelo propios de los relatos colectivos, quienes permanecen “en un presente inmovilizado por la supervivencia de los restos cristalizados del pasado de la militancia y la represión” (Sánchez Idiart, 2018: 85) y “expresan el dolor, la marginalidad y la enfermedad de vivir en *las marcas que la humanidad señala*” (Martínez M, 2019: 192, cursiva mía). Merece mencionar que la identificación política, proyectada en el imaginario nacional a modo de dogmas religiosos, todavía está sustentada por algo simbólico *exterior* y objetivo, es decir, por los intermediarios materiales exteriores. En una mesa redonda en la ESMA, el veterano halla un fetichismo latente en el dolor de los asistentes:

todos parecen apoyarse en algo que tienen muy cerca, el puño de un bastón, una gorra, el borde del respaldo de la silla de adelante, la propia rodilla, la mano del que está al lado, un par de anteojos, un pañuelo algo que les pertenece, o les es íntimo, o los ayuda, o *les infunde valor...y a lo que se aferran con una desesperación que los cala hasta los huesos*. Eso explica, piensa el veterano de guerra, la tuerca de dolor que les endurece a todos la cara” (Pauls, 2010: 168, cursiva mía).

Desde el principio, las disciplinas como la semiótica intentan encontrar un denominador común con “función simbólica” que englobe un conjunto de imágenes, datos, actividades desordenadas, concretas y originales de los seres humanos. Ernst Cassirer, el filósofo neokantiano, señala la necesidad del ser humano de apoyarse en los símbolos verbales y materiales (bandera, tótem, eslóganes, mitologías) que unifican, por analogía, las señales dispersas, y configuran la totalidad de los sentidos³¹⁴. Las imágenes simbólicas, como el corte de pelo en la novela de Pauls, se despojan de su significado sensible y biológico y cuentan con una alegoría específica. Gracias a la exteriorización material de lo interior, las formas simbólicas logran “asegurar” los significados que permiten a los hombres superar el estado sensible para llegar a ser trascendentales. Son objetos elevados a la posición pura y absoluta, convertidos en *el sublime objeto de la ideología*.

La necesidad de materializar los saberes abstractos siempre mensurables y cuantificables, refleja la tendencia a la *reificación*. Los objetos inorgánicos (pelo, peluca, bastón) parecen cobrar vida propia y obtener cierto sentido estable como *artefactos ideológicos*. Como la novela *Bonsái* de Alejandro Zambra, la planta adquiere aquí un sentido trascendental porque en ella se proyecta la subjetividad del narrador: “permanecía observándolo por lo menos una hora, esperando, quizás que se moviera” (2006: 29-30). *Bonsái* se inspira en el cuento “Tantalia” de Marcedonio Fernandez donde una pareja decide cultivar una plantita de trébol como símbolo de su amor profundo. Luego se dan cuenta de la excesiva simbología que sobrelleva aquella plantilla y deciden abandonarla entre una multitud de plantitas idénticas, antes de darse cuenta de que después de abandonarlo, la autopercepción deja de ser la misma.

³¹⁴ Las señales son inmediatas y efímeras en tanto que los símbolos, siempre sintéticos, corresponden a leyes universales: “señales y símbolos corresponden a dos universos diferentes del discurso: una señal es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido. Las señales son “operadores”; los símbolos son “designadores”. Las señales... poseen...una especie de ser físico o sustancial; los símbolos poseen únicamente un valor funcional” (Cassirer, 1967: 57).

Para el narrador en *Bonsái*: “un bonsái nunca se llama árbol bonsái. La palabra ya incluye el elemento vivo” (86). El cuento “Yo fumo muy bien” del mismo autor gira en torno a la dependencia emocional que él entabla con su cigarro. Su fetichismo se debe a que ése se vincula con todos los detalles que experimenta en la cotidianidad³¹⁵.

La misión socrática de conocerse a sí mismo no se despegaría sin la ayuda de las materias intermediarias. Según el sociólogo argentino, Mario Margulis: “lo ideológico se expresa...en los que se advierten los síntomas típicos que caracterizan a los efectos negativos de la ideología: empobrecimiento en la significación, presentación de la parte por el todo, alejamiento de la historia, apelación a la naturaleza” (Margulis, 2006: 36)³¹⁶. La transferencia de los sentimientos en objetos simbólicos refleja “formas del conocimiento en las que se ha perdido la capacidad de percibir su origen en el reconocimiento previo...se cree autárquica frente a todas las condiciones no epidémicas” (Honneth, 2007: 91). En la novela, la presencia casi totémica de símbolos materiales muestra la *objetivación* en la construcción de la identidad y la desaparición del reconocimiento existencial y afectivo. En la medida en que la dictadura está concebida como un acontecimiento que debe ser conmemorado como obligación mecánica y compulsiva o un pasado que siempre se queda en objetos memorables, fracasa la *educación sentimental* de los hijos de la dictadura. Frente a los ponentes parlantes, el veterano tiene la impresión de que estos “no tienen adónde ir” a pesar del retorno de la democracia: “Una y otra vez, sin embargo, como sonámbulos... y vuelven a ese lugar inhóspito, brutal, que sólo los acoge para

³¹⁵ La transmigración parcial de la identidad personal a los objetos también está en “Árbol”, el cuento más famoso de María Luisa Bombal, autora chilena que elogia Zambra en muchas ocasiones. En el relato, una mujer se identifica con un árbol por el semejante estado de sometimiento. Cuando el árbol está mutilado por su marido, Brigada, la protagonista, logra su redención y decide romper con ello y el sistema patriarcal. La simbología del árbol también está presente en *La vida privada de los árboles*: la niña tiene que escuchar la historia de un mundo de árboles para conciliar el sueño. El diálogo intertextual también se establece con “Las hortensias” de Felisberto Hernández, autor al que el propio Zambra homenajea en *Bonsái*. En el cuento se narra la historia de un hombre que se dedica a cuidar dos muñecas chicas y se enamora frenéticamente de ellas, dándoles todo tipo de simbolismo irreal.

³¹⁶ El concepto de reificación ha sido formulado primero por György Lukács en sus críticas al capitalismo. Cuando la razón instrumental objetiva las vidas humanas y orgánicas convirtiéndolas en átomos cuantificales y abstractos, se pierde lo “humano” del ser humano. La tesis de Lukács pone de manifiesto como el ser humano y las relaciones sociales han sido reducidos al estatus de objeto. Para Honneth, el académico de la Escuela de Frankfurt, la reificación significa el olvido del reconocimiento emocional con el otro concreto o con “una neutralización reflexiva de una experiencia cualitativa originaria” (Honneth: 87). Extendiendo la idea de Honneth, creemos que la reificación también se refleja en la relación fetichista de los humanos con los objetos simbólicos (medalla, tótem, dinero) dotándoles todo tipo de significados y conocimientos como muestra de la alienación.

torturarlos, y ahí se quedan, más huérfanos y a la intemperie que nunca...en una espera sin fin” (Pauls: 170), hasta que él mismo piensa en un futuro siempre asociado con las torturas de la ESMA.

7.3. LA DESIDENTIFICACIÓN: UNA ALTERNATIVA POLÍTICA E IDENTITARIA

Mediante un verso de Roberto Contreras, Alejandro Zambra muestra el escepticismo hacia el discurso político: “Desconfiar de todo/ Desconfiar de todos/ desconfiar de ellos/ vivir en estado de sospecha...estoy hablando de sospechas y no está de más recordar que en ese tiempo todavía era legal la detención por sospecha” (2010: 244). Cada uno de los personajes de *Historia del pelo* tiene su propia manera de evitar la vaciedad del sentido. Ubicados siempre en los márgenes de la sociedad, empiezan a emprender un camino de desidentificación que rechaza cualquier identidad impuesta y preestablecida. Todos los personajes de la novela se enfrentan continuamente a las peripecias de la vida y no cuentan con ningún sentimiento de pertenencia, tanto a nivel político como emocional. De hecho, desde principio ya existe cierta tensión paradójica entre el sujeto narrador y el mundo, “una manera sutil pero incondicional de no coincidir del todo” (Pauls, 2010: 34) con él³¹⁷. Es evidente la brecha entre sus ideales, siempre individuales y privados, y la sociabilidad del mundo que aparece como una “fraternidad inestable”. Siendo todavía un joven traductor *nerd* y ambicioso que se dedica a la traducción de obras clásicas y rechaza la superficialidad del mundo, se ve obligado a adaptar sus traducciones teatrales de William Shakespear a las referencias frívolas de la cultura popular y local para venderlas a los clientes vulgares que “harán retumbar sus salvas de carcajadas y sus eructos en el circuito de salas moribundas que persisten en programarlas” (11). Intenta acortar la distancia con el mundo de reciprocidad y de referencias a los asuntos cotidianos: “Rescata en suma todo aquello que lo contradice y lo saca de sí, de su ensimismamiento, aun a riesgo de incomodarlo” (14). Sin embargo, su instinto

³¹⁷ Es una constante que aparece casi en todas las novelas de Pauls (*El pudor del pornógrafo*, *Wasabi*). Según Martínez M, el protagonista de la novela nunca tiene un nombre propio sino una seña de la marginalidad y la no-identidad que forman “un distanciamiento del conocimiento del duelo que el nombre implica” (Martínez M, 2019: 196), en otras palabras, constituye una desfamiliarización voluntaria ante una sociedad que *nombra* las categorías.

artístico sigue luchando para entrar en los meollos de la apariencia: “a lo largo de veinte años sólo cree haber hecho una cosa: persistir, profundizar, ir a fondo con su propio ser, indiferente al hecho” (89).

Tanto el veterano de la guerra como Celso no cuentan con profesiones fijas y tratan con los otros marginados, deambulando desde París y Asunción hasta los rincones recónditos de Buenos Aires. Son gestos que les alejan de la cultura massmediática que interioriza las ideas convencionales y renuncia a la búsqueda de la profundidad a través de las imágenes apabullantes. Adoptan, aunque inconscientemente, estrategias de desidentificación que les apartan de la interpelación política imperante y superficial. Gracias a la venta de drogas y una serie de profesiones extrañas, el veterano consigue un aire solitario que “se vuelve *demasiado invisible*” (163, cursiva del autor), que borra las huellas de su identidad colectiva y su existencia en el mundo. Surge la sensación de alienación, esta vez en su propio país, cuando éste empieza a *confundir e indeterminarse*, a dejar de identificarse con ciertos prototipos basados en el ecosistema de los 70³¹⁸:

le parece que no es a él a quien reciben, saludan, invitan a entrar, presentan gente, sino a otro, alguien probablemente muy parecido a él pero menos definido, más general, una especie de categoría con forma humana, que siempre se las ingenia para llegar antes que él. Y le parece que todas esas personas que ve comer, reírse, discutir, incluso bailar, o besarse, o emborracharse –están todas muertas...Ve en ellos el mismo extraño fenómeno de inautenticidad en el que siente que él mismo está atrapado, ellos porque, como actores esclavos, están condenados a reproducir gestos, poses y textos originales de los que serán siempre las sombras, no importa el grado de perfección con que los ejecuten; él porque llega siempre después, demasiado tarde, cuando el otro ya ha llegado, y lo que queda para él no es más que la copia pálida, las sobras de lo que el otro se llevó (166).

Al final de la historia, se produce el reencuentro entre el Veterano y Celso en la discoteca Hypnosys donde Celso trabaja como peluquero. La discoteca constituye un punto de encuentro entre los emigrantes extranjeros y “una especie de plaza pública cerrada” donde el protagonista se siente “visible por primera vez” y se diluye lo trascendental entre todas las identidades autónomas. La realización de las prácticas

³¹⁸ El ejemplo que toma Cecilia González es *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, que recoge casi todos los aspectos de la militancia setentista en Argentina, caracterizado por “el paradigma humanitario y la centralidad de la figura de las víctimas” (2017: 17).

de peluquería en un no-lugar invalida con antelación cualquier esfuerzo de etiquetamiento. Es en aquella frontera entre el espacio de identidades y el interior donde el veterano ha sido rapado completamente, una metáfora de la renuncia del veterano a todos los pesos ideológicos que le imponen, un proceso de “destete” que augura nuevas subjetividades y sensibilidades. Se genera entre el veterano y Celso una intimidad extraña. También es el momento cuando la fuerza sorprendente de *lo real* entra en el mundo simbólico: “a su cuerpo le ha crecido una parte nueva, todo un paño de piel virgen, flamante, sin edad... siente un escalofrío, se le ponen lívidas las manos, la punta de la nariz, y empieza a temblar... Qué bendición no tener un pasado común. Qué bendición no verse obligados a progresar. Nada atrás, nada adelante” (178). Es desde este momento cuando el veterano de guerra deja de serlo y empieza a alejarse de los vástagos de las luchas revolucionarias y de la peluca de Norma Arrostito, y a depender *del instinto* en vez de *la cultura*. Queda liberado del *nombre del padre* y de la “influencia espectral que su nombre sigue ejerciendo desde el más allá” (187).

Sin embargo, cree todavía en algo sólido en este mundo inabordable y se torna explícito el deseo de volver a la propiedad básica del mundo: “todo lo que se ve y sucede en este mundo precario y cuelga del hilo tenue y descabellado de una o dos frases que...sin ellas...él mismo, todo temblaría hasta evaporarse” (45). El retorno del protagonista al estado primitivo de la cosa se debe a su reencuentro con Monti, su viejo amigo, quien esta vez tiene un cáncer del pulmón. La noticia de su enfermedad cancela todos sus prejuicios sobre Monti, pone en evidencia la futilidad de las marcas identitarias, fundadas en la interpelación colectiva y comparación interpersonal, y le desvía la atención hacia uno de los rasgos comunes de la humanidad: el deterioro del cuerpo, “ocupado por un ejército de células monstruosas” (139), trayendo de vuelta un sentimiento de empatía primitiva largamente perdida desde que empieza a identificarse con los símbolos identitarios artificiales. Cuando la muerte o la enfermedad invalida cualquier apariencia engañosa que implica un sentido preestablecido y obsoleto, el pelo deja de ser un símbolo de división (identitaria) sino un punto del encuentro donde se reconcilian las personalidades distintas y las

disidencias superficiales. Lo que le impacta de la muerte “es la verdad que le enseña sobre la composición del mundo” (135).

En el caso del veterano de guerra, la percepción sobre el mundo deriva de las intuiciones corporales más directas: cuando recuerda las situaciones horribles que experimenta su madre, le “corre frío por la espalda” como “una fuerza que nace adentro, en las profundidades de su organismo”, diferente a un frío “objetivo”, una sensación cuantificable que deriva de la cognición epistémica *aprendida* desde los espacios externos. La misma sensación gélida también la experimenta en la charla celebrada en la ESMA, cuando imagina el sitio no como “el escenario improvisado de una mesa redonda sino “la gran fábrica de atormentar y matar” (169). La relación con el pasado revolucionario del país se entabla a partir de la empatía corporal que constituye la condición básica de la vida. Para el protagonista, la memoria del guerrillero no se limita al “pelo duro, enrulado, como de alambre” ni a las imágenes públicas, sino que incluye también el “gusto metálico” que sienten en la boca los miembros de las organizaciones clandestinas cuando muerden las cápsulas de cianuro para no caer vivos en manos del régimen dictatorial. Es una sensación física despojada de codificaciones ideológicas y soportes materiales, traducida en un elemento anacrónico que atraviesa el tiempo e involucra diferentes perspectivas y generaciones sin ser eclipsado por los discursos imperativos. Se trata también de recuperar el terreno perdido de lo privado por la interferencia del ordenamiento público, dando cuenta de los afectos inherentes y la sensación de perplejidad.

Al final de la historia, frente a un Monti maltrecho y demacrado por la enfermedad, el protagonista se pregunta “cuánto tiempo deberá pasar hasta que el pelo se les una” (193). Decide raparse todo el pelo y entregárselo a Monti como una forma de deshacerse de la identidad y de “recuperar la ilusión” y ofrecer “la esperanza de la vida” (Martínez M, 1997: 205). Desprovisto de cualquier significación ideológica, el pelo se reduce al estado orgánico y natural del ser humano. Dice Žižek: “cuando atravesamos la fantasía tenemos la vivencia de cómo esta fantasía-objeto (el ‘secreto’) sólo materializa el vacío de nuestro deseo” (2001: 99). Dicho de este modo, la desidentificación no equivale a una negación o cancelación simple de la identidad impuesta, sino que implica una mirada empática que nos permite acceder al mundo

del otro y con que los marginados se desplazan constantemente por el mundo sin cargar encima con el peso de la ideología. A pesar de que la novela no discute sobre los acontecimientos políticos del pasado, manifiesta una actitud bastante explícita: no rechaza el dolor, el sufrimiento que ha atravesado Argentina durante muchas décadas, sino un traumatismo convertido en la seña de identidad colectiva impuesta y sofocante.

Historia del pelo revisa la apropiación ideológica del pasado y aporta una perspectiva revisionista sobre la historia del país, cuando la considera no como un archivo monumental sino como un pasado recordado por la empatía carnal sobre un tiempo turbulento en que los padres luchan por la justicia: “lo único que no debe ser olvidado: que la patria de ese corte es la Argentina y que la época en que florece es la época en que todo lo que nace y crece de la tierra es hijo de los ríos de sangre que reemplazan a los abonos tradicionales de que se nutre la tierra” (Pauls, 2010: 154). El énfasis en la inmediatez perceptiva y las intensidades emocionales nos ayuda a comprender la gran Historia a partir de la afectividad y la introspección que resisten a la codificación de la fantasía capitalista y la interpelación ideológica del deseo. del deseo. Más que una ruptura con alguna ideología específica, se trata de un gesto que toma distancia con lo políticamente hegemónico y lo moralmente correcto, proyectando una mirada escéptica ante un conjunto de medidas técnicas que administran, *reifican* y ordenan las subjetividades. En palabras de Sánchez Idiart, son excesos de vida y desvíos que no se identifican con la figura de un yo ni se someten a la normatividad de los dispositivos del biopoder” (2018: 93). Son manifestaciones afectivas que recuperan los lazos humanos inmanentes, deteriorados por una modernidad regida por los principios del egoísmo, la eficiencia, el beneficio y la autosuficiencia que pertenecen a los *Homo oeconomicus*. Son alternativas para sobrevivir en un mundo fantasmagórico donde la supuesta autonomía e identidad individual está reificada, medida y apropiadas, reducidas a puras *representaciones*. También pone de manifiesto el gesto perpetuo de la autocrítica que mantiene la izquierda siempre a la vanguardia. Se trata de un tipo de contra-interpretación de lo sucedido y lo relatado que se mantiene “refractaria a la canonización de los hechos y

sus versiones legitimadas” (Richard, 1998: 18) ³¹⁹. En este aspecto, el narrador constituye el hombre “contemporáneo” a que se refiere Agamben:

el contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad...la oscuridad no es...algo así como una no-visión, sino que implica una actividad y una habilidad particular, que nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces que vienen de la época para descubrir su tiniebla, su oscuridad especial, que no es, de todos modos, separable de aquellas luces (Agamben: 22).

CAPÍTULO 3.1. EN BÚSQUEDA DEL CONSENSO:

En el diccionario de Walter Benjamin, la alegoría en la literatura siempre resulta problemática, contradictoria y perturbadora que lucha para desgarrar el significado homogéneo del mundo metafísico. En *El origen del drama barroco alemán*, habla de la alegoría del barroquismo alemán que aparece como el producto de la contradicción profunda entre la visión ordenada del mundo totalitario y degradado, y una pluralidad de representaciones que rompen con el sentido unívoco del ser. La alegoría, melancólica y desencantada, surge entonces en la fisura entre el significante y significado, entre la moralidad colectiva eternizada y la voluntad individual en perpetua carencia, entre un sistema de significación cerrado y el mundo de intenciones humanas, entre lo divino todopoderoso ideal que pretende autojustificarse y la experiencia secular en caída, entre una manera de analizar deductivamente los fenómenos y las alegrías que emergen espontáneamente del espacio imposible, entre el simbolismo artístico y el derrumbe del mismo. La verdad es una presencia efímera que emerge de la ruptura entre el ente intencional y el mundo: “La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas...la verdad es la muerte de la intención” (Benjamin, 1990: 231); “la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia” (227). Acorde con Molana Vega, el “alegorista desencantaba los emblemas del poder, la belleza, el carácter idílico de la vida pastoril y la naturaleza paradisiaca, mostrando su contingencia histórica, su

³¹⁹ A pesar de que su argumento original gira en torno a una democracia que intenta acelerar la reconciliación homogeneizante y que busca “apaciguar el recuerdo, obliterando las luchas de sentido y las batallas de interpretación que debían mantener vivo al pasado en discordia, para no restarle fuerza batallante en la confrontación de lecturas de la historia” (17), la crítica chilena está en favor de una memoria siempre insumisa y una actitud disidente contra el consenso.

hipocresía y su vanidad” (Molano Vega, 2014: 180), de modo que la alegoría se incorpora a una crítica progresista frente a una realidad que aboga por “el sentido de totalidad como justificación metafísica del orden social” (180). La filosofía de Benjamin ha inaugurado futuras teorías posmodernas (Foucault, Deleuze), porque propone una mirada enfocada en el punto extremo donde las alegorías “cuya separación de los fenómenos es tarea del concepto, salen a la luz con mayor precisión” (1990: 230-231)³²⁰.

En la literatura del “boom” la alegoría sirve como una visión destructiva contra la realidad sociopolítica: la visión distópica opera como una escritura alegórica que pone en evidencia la fractura entre el ser humano y el mundo que habita. Hoy en día la alegoría literaria está desprovista del elemento épico de los teatros barrocos, centrándose en los aspectos extraños de la vida cotidiana.

La azotea, la primera novela de la uruguaya Fernanda Trías, es una novela que alegoriza la decadencia de la sociedad “líquida” actual. Desde la muerte de su madrastra, la narradora empieza a borrar los lazos que le unen con la vida de “afuera” y a vivir un encierro absoluto y la relación incestuosa con su padre moribundo con el motivo de formar una “verdadera familia”, junto con Flor, la hija que ambos dan a luz: “Nadie puede entender lo que siento, en soledad, sin esperar nada, sabiendo que me empecido en defender algo que no existe” (Trías, 2014: 11). En el psicoanálisis freudiano, la incapacidad de salir del complejo de Edipo equivale a la falta de disposición para integrarse en las reglas simbólicas del mundo, espacio que en la novela aparece alienado y alienador³²¹.

Creyendo que “el mundo es esta casa” (14), se afronta sola a un espacio-afuera intoxicado y hostil donde habitan los vecinos avariciosos como Carmen y las miradas

³²⁰ Por lo tanto, la figura del soberano derrotado en el teatro barroco alemán es sumamente alegórica porque refleja “la tensión existente entre el mundo y la trascendencia” (Benjamin, 1990: 270) y “la contradicción en que para la mentalidad de la época se encuentran la impotencia y depravación de su persona con la convicción del sacrosanto poder de su papel” (275). El concepto ha sido utilizado por Idelber Avelar con el motivo de analizar el desencanto postdictatorial: “la alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia” (Avelar, 2000: 17). La existencia de la alegoría pone de manifiesto “la decadencia epocal del arte de narrar y la crisis de la transmisión de la experiencia” (32).

³²¹ El tema del espacio urbano amenazante también se aborda en *La ciudad invencible* de la misma autora. Buenos Aires aparece como una ciudad fría y desoladora en perpetua marcha donde “el cambio nos favorecería” (17).

de los otros que “te revisan el cuerpo y siempre son dañidos” (29), sin reconocer que es una construcción subjetiva suya, al mismo tiempo que el ambiente del espacio familiar se vuelve cada vez más tóxico y estresante por la relación de dependencia-odio entre la hija y el padre. Debido a la constante tensión con la realidad, la azotea del edificio se convierte en un espacio heterotópico donde ella se puede emancipar de las dos realidades incompatibles entre sí, imaginando una realidad paralela y utópica: “Nos imaginé a los tres de la mano: caminábamos y corríamos por el borde de la azotea sin miedo a caernos ni a querer saltar. ..Yo tenía miedo, pero en cuanto papá me daba la mano el miedo desaparecía. “No hay forma de caerse”, me decía él, “es solo una ilusión” (70). En la medida en que la vida solitaria se vuelve más difícil por la escasez económica y los cortes de luz y agua, la azotea tampoco es capaz de atenuar la decepción de la narradora, cuando su ilusión de convertirse en el eje de la casa se derrumba con la muerte de su padre: “Había vuelto a soñar con la azotea, empujaba la puerta y me encontraba con una pila de cadáveres desnudos, mujeres, viejos y niños sin dientes ni uñas” (115). Termina de destruir aquel mundo pequeño asfixiando a su hija, esperando la llegada de los “enemigos”: “Todos los que desde un principio quisieron destruirme, festejan y brindan en *La gran carpa* de Carmen” (137).

En *Bonsái* de Alejandro Zambra, el narrador, cansado del mundo afuera, se encierra a cuidar un bonsái que se marchita gradualmente depositando su sentimiento subjetivo en la planta. El bonsái simboliza el rechazo de la lógica simbólica y utilitaria del mundo y una manera de canalización del malestar y reflejo de “toda una generación cortada desde la raíz e injertada en un espacio otro por el gobierno dictatorial” (Oliver, 2017:226), o “el signo del malestar que sienten los personajes con respecto a la falta de arraigo y asidero en sus vidas” (Bieke, 2012: 56). Ante un pasado lejano e irrecuperable, sumidos en un presente eterno y una especie de grado cero, son “náufragos” que se desvinculan de la vida, de la historia y la centralidad, viviendo en la condición “insular, solitaria y fuera del curso social de la vida” (Barraza Caballero, 2016: 103). Frente a un mundo plagado de mentiras, no tienen otra alternativa que “encerrarse en la violenta complacencia de los que se creen

mejores, más puros que el resto, que ese grupo inmenso y despreciable que se llama *el resto*” (Zambra, 2006: 25-26).

Las novelas mencionadas de Trías y Zambra se inscriben en la obra alegórica benjaminiana: la subjetividad se fractura cuando la disonancia del ser interior con el mundo exterior se torna evidente. Lo que hemos analizado en el apartado “la ruptura” y lo que reina hoy en día en los países latinoamericanos y el mundo general son las confusiones ideológicas y políticas que generan más que nada malentendidos y discrepancias. A nivel político, muchos antiguos defensores de la dictadura dan un giro ideológico abrupto y se convierten (cínicamente) en los altos cargos de la democracia. En *Una misma noche* Brizuela habla de su furia frente a los demócratas de hoy que han “considerado ingenuas las luchas de los organismos de los derechos humanos” (2012: 40) del pasado. A nivel social, los descendientes de desaparecidos insisten en luchar por encontrar justicia para sus familiares asesinados y consideran insuficientes y frustrantes las medidas tomadas por el gobierno democrático, mientras que el discurso oficial/ totalizante sobre la restauración de la memoria intenta homogeneizar y hacer avanzar la historia, pasando por alto las experiencias individuales. Los más radicales (por ejemplo, el narrador de *Formas de volver a casa*) culpan a los políticamente neutrales por ser las cómplices de Pinochet mostrando su apoyo a la dictadura al no participar en ella, cuando otros están a favor de una actitud más tolerante y abierta hacia el futuro. Por ejemplo, en Chile existe una minoría que todavía cree en Pinochet como un salvador que “rescató el país de las garras del marxismo, preparó el escenario para el retorno a la democracia y lo convirtió en un tigre económico” (Lazarra, 2007: 18), mediante “la destrucción de archivos claves que detallaban la ubicación de los desaparecidos, la Ley de Amnistía de 1978, la naturaleza extremadamente conservadora de la prensa, una nueva clase empresarial leal a Pinochet, y una ciudadanía habituada a vivir en el temor” (43) y con un “centro izquierda que aceptó disimular los enclaves autoritarios, construir la imagen de un país que había curado instantáneamente sus heridas” (Zambra y Eusebio, 2014: 115).

En el campo literario, visualizamos una serie de novelas con ideologías diametralmente distintas. La narrativa de los hijos es una narrativa de transgresión, que se refleja en el parricidio, la desidentificación, el espíritu anticapitalista y las

escenas transgresoras. Según Mario Lillo, el relato de los acontecimientos posteriores a 1973 se ha desarrollado no en una gran novela total sino a través de “múltiples novelas que —en el espíritu de la posmodernidad— dan cuenta de temas, sujetos, espacios, tiempos o destinos de modo parcial, fragmentario, atomizado, desperfilado” (Lillo: 43). Obras como *Las teorías salvajes e Historia del pelo* son más bien novelas iconoclastas y críticas con la izquierda mientras que *La casa de los conejos* y *Nocturnos de Chile* siguen criticando la dictadura desde un ángulo distinto (el hijo y el victimario). En *La vida privada de los árboles*, Alejandro Zambra confirma la tensión entre la población que logra afectar a las memorias individuales: mientras que hay familias que “ven caer la noche al compás de responsables conversaciones de salón”, otros “a esa hora recuerdan a sus muertos con el aura de dolor copando sus rostros” (2007: 71). Son historias de la posmodernidad que enfatizan la ausencia de afecto, la incertidumbre, la despolitización y la falta del sentido sublime que tiende a “dispersarse en una pasividad inerte y fortuita, como conjuntos de elementos que mantienen relaciones de mera exterioridad, separados unos de otros.” (Jameson, 1995: 73) y la falta de historicidad cuyo supuesto pasado no es más que un conjunto de espectáculos en ruinas (46). La desaparición fundamental de lo trascendental ha determinado el toque distópico y banal en algunas novelas contemporáneas: “Qué antes sabíamos más, porque estábamos llenos de convicciones, de dogmas, de reglas. Que amábamos esas reglas. Que lo único que verdaderamente habíamos amado era ese puñado absurdo de reglas” (Zambra, 2013: 160). ¿Cómo avanza una estrategia postestructuralista que ha transgredido los discursos paternalistas en la narrativa de los hijos, cuando una mirada anclada en lo periférico conduce a un relativismo cultural donde los ciudadanos “se respetan” pero no se comunican entre ellos? ¿De qué servirá la literatura en una sociedad fragmentada donde predomina la lógica matemática y fría del neoliberalismo? Son preguntas que se pretende responder en este apartado.

Filósofos como Jürgen Habermas intentan hallar un tercer camino ecléctico entre el idealismo y universalismo de la Ilustración y la filosofía de la diferencia y la muerte del sujeto que predominan en el discurso de la posmodernidad. Ha propuesto un modelo del consenso que radica en la acción comunicativa del ser humano en la

época del relativismo posmoderno, para que los distintos interlocutores sociales puedan dialogarse y formular una gramática básica universal teniendo en cuenta la multiplicidad de discursos. Intenta resolver el desencuentro mediante la formulación de una solución lingüística (juegos de lenguaje en términos de Wittgenstein) y construir una comunidad donde se dialoguen y logre un consenso que supere la sociedad fragmentada y las diferencias individuales e ideológicas. Es necesario instaurar unas normas gramaticales consensuadas para encontrar el punto de equilibrio entre los conflictos³²². El lenguaje comunicacional crea un espacio del entendimiento donde los opositores pueden sentarse, racionalmente, a establecer acuerdos cuyas perspectivas están compartidas por todos, un proceso perpetuo que siempre requiere comunicaciones y cambios frecuentes de posicionamiento. Según el filósofo alemán:

Para ambas partes la tarea de interpretación consiste en incluir en la propia interpretación la interpretación que de la situación hace el otro, de suerte que en la versión revisada «su» mundo externo y «mi» mundo externo, sobre el trasfondo de «nuestro» mundo de la vida, queden relativizados en función de «el mundo» y las definiciones de la situación antes dispares se puedan hacer coincidir suficientemente. Mas esto no significa que las interpretaciones tengan que conducir en todo caso e incluso normalmente una asignación estable y unívocamente diferenciada. La estabilidad y la univocidad son más bien la excepción en la práctica comunicativa cotidiana. Es más realista la imagen que nos ofrece la etnometodología de una comunicación difusa, frágil, constantemente sometida a revisión y sólo lograda por unos instantes, en la que los implicados se basan en presuposiciones problemáticas y no aclaradas, siempre moviéndose por tanteos desde algo en lo que ocasionalmente están de acuerdo a lo siguiente (Habermas, 1992: 145).

Se trata de derribar, poco a poco, el sólido muro que separa a los sujetos con distintas nacionalidades, estilos de vida y discursos. Habermas se dedica a crear una razón flexible que puede adaptarse a las circunstancias diversas, creando una plataforma donde se despliegan los debates y diálogos a propósito de “la inclusión continua y progresiva de pretensiones y personas ajenas” (Espinosa Antón, 2010: 234) que se opone a un saber *a priori*. Sin embargo, la práctica de la racionalidad comunicacional se tropieza con varios obstáculos: la implicación política del lenguaje

³²² De acuerdo con Espinosa Antón, “lo importante son esas normas gramaticales universales, no tanto el contenido, que puede efectivamente...oscurecerlas y distorsionarlas. Las ideas de igualdad y libertad van más allá de los contenidos concretos del día a día que podamos encontrar en los escritos de los Ilustrados” (221).

lo tiñe inevitablemente de matices ideológicos. La pandemia, la desigualdad, las olas de inmigración y los conflictos culturales y las luchas por el poder entre las diferentes fuerzas protagonizadas por China y Estados Unidos han hecho que el proyecto de establecer las normas gramaticales universales sea cada vez más utópico y el uso de la “racionalidad comunicativa” sea cada vez más escaso. Este apartado ofrece, a través de la literatura de los hijos, una alternativa para remendar las piezas de una realidad rota y reforzar el entendimiento entre unos y otros.

1. MÁS ALLÁ DE LA VERSIÓN PARTICULAR Y “FORMAS DE VOLVER A CASA”

En la literatura protagonizada por los hijos, entran en confrontación varios relatos contradictorios: la narrativa heroica, el relato de las víctimas, el relato de los padres apolíticos y sobre todo, la experiencia empírica de los hijos excluidos en la historia dictatorial que tratan de novelar sus propios recuerdos.. Afirma Macarena García-Avello que “la única certeza que parece firme es la existencia de una proliferación de significantes orientados a deconstruir significados trascendentales y narrativas totalizadoras” (2019: 7). Para ella, “el resultado es un vacío o silencio, cuya negatividad se afirma en una renarración” (7) porque persiste una ausencia fundamental en la literatura de los hijos, que es la de los padres y un pasado al que no han tenido acceso.

La novela *Demasiados héroes* de la escritora colombiana Laura Restrepo gira en torno al tema de la búsqueda del padre y aporta una alternativa que intenta reconciliar las dos visiones diferentes mediante la perspectiva del hijo. La novela, con huellas claras autobiográficas de la propia autora³²³, narra la historia de Mateo Iribarren, un hijo de ex-revolucionario obsesionado por buscar y conocer a Ramón Iribarren, su padre, el apodado Forcás, antiguo militante del movimiento clandestino argentino durante el Proceso de Reorganización Nacional y un ser casi desconocido para el adolescente. La versión sobre su padre que puede obtener el hijo proviene de

³²³ Laura Restrepo ha participado en la militancia del Partido de Trabajadores Socialistas en España y luego en el Partido Socialista de los Trabajadores en Argentina contra el régimen de Jorge Rafael Videla durante los años 60 y 70. Durante su estancia en Argentina colabora con las Madres de la Plaza de Mayo y los familiares de los desaparecidos, actividad que también se convierte en argumentos de la novela.

su madre colombiana, Lorenza, ex-militante en el movimiento clandestino español y argentino, quien acaba separándose de Forcás y llevando a Mateo a Colombia para protegerlo. Durante los años de ausencia paterna, Mateo le pregunta incansablemente sobre su padre. La propia imaginación del niño idea a un padre como “el Indiana Jones de la revolución” (Restrepo, 2009: 68) contra la dictadura y un hombre valiente, inteligente y comprometido. Para el hijo adolescente el padre aparece “como Prometeo, gimiendo desesperado por zafarse para venir a verme. Luego me imagino a mí mismo, ya de dieciocho años cumplidos, igualmente heroico y con espalda de toro como la suya, yendo a la Argentina a rescatarlo” (44). Sin embargo, para la madre, Ramón también es un ser emocionalmente inestable y cruel, porque ella rememora repetitivamente el episodio oscuro en que él le roba a Mateo y vuelve a Argentina para retomar las luchas revolucionarias y amenazarla para que vuelva al país, acto que le ha dejado una marca traumática.

Por lo tanto, la versión subjetiva de Lorenza siempre oscila y se vuelve contradictoria en el curso del tiempo. Existe una tensión visible entre una madre controladora que le impone su realidad propia y un hijo emancipado y ansioso por conocer completamente a un padre, saturado de la versión ajena hasta que desconfía cada vez más de la madre. Para Lorenza, el recuerdo sobre la militancia es “ese campo minado por donde debía transitar con un cuidado” porque es “agotador” y “a la menor equivocación, lastimaba la susceptibilidad del hijo y él hacía explotar las minas” (69). Cada vez más disconforme con una imagen de su padre como “superhéroe de dibujos animados”, el niño está convencido de que es un tipo al que le gusta “hacer gauchadas” (155), razón por la que vacila en contactar y conocer de veras a su padre.

Aprovechándose de una visita a Buenos Aires junto con su hijo, Lorenza empieza a desmitificar la lucha revolucionaria después de casi 40 años: los antiguos compañeros revelan sus nombres e identidades verdaderas mientras que la madre se da cuenta de que la cultura y la tradición revolucionaria quedan gastadas y estancadas: “A estas alturas todas esas hazañas son como el gato con pies de trapo: ya se han contado demasiadas veces. Y sin embargo en su momento significaron tanto...” (31). Para ella, el pasado hay que contarse esta vez “sin héroes, sin adjetivos, sin consignas.

En tono menor” y “sin entrarle a los acontecimientos” (234), de modo que los recuerdos de la dictadura giran en torno a personajes normales y corrientes en vez de discursos grandilocuentes y disputas ideológicas. Empieza a revisar los defectos de la militancia desde la perspectiva íntima: el sacrificio total y absoluto del interés personal por parte de los militantes, la lucha revolucionaria que inhibe las voluntades personales y las rígidas e inhumanas disciplinas del partido, hallando en el presente la necesidad de deshacerse del conjuro del pasado y de dialogar con la generación de los hijos y los nuevos gustos musicales y estéticos³²⁴.

Tras varias luchas psicológicas consigo mismo, Mateo logra visitar en persona a su padre días antes de la partida planificada a Colombia. Se presenta esta vez como Ramón en vez del compañero con la modalidad de una persona normal y corriente sin alientos heroicos y demoniacos. Mateo decide quedarse solo en Argentina con Ramón para reconocerlo verdaderamente y desmitificarlo. Dice Mateo al final de la historia: “Voy a averiguar *quién es este hombre*, y cuando lo haya averiguado regreso” (260, cursiva mía). Dicho de este modo, no se trata de una simple historia del parricidio, ni se dedica a reproducir cabalmente las visiones de los padres, sino de reformarlas a partir de la perspectiva de los hijos. La tarea principal, asumida esta vez por la nueva generación, radica en deshacerse de las versiones particulares de la historia (las pequeñas historias) para encontrar un equilibrio posible entre las historias heroicas y las íntimas. La recuperación de Mateo de la figura paterna se vincula así con otra historia semejante: la búsqueda de Lorenza de su propio padre, con quien también mantiene una relación amor-odio. El encuentro con la generación paterna se vuelve como una constante en la llamada literatura de los hijos. Allí está la alegoría del título (*Demasiados héroes*), porque los hijos necesitan desmitificar la leyenda revolucionaria de sus padres y visualizar la historia de forma más neutral y objetiva:

Además, cómo no le iba a hacer ilusión conocer a un hombre a quien tenía por poco menos que un héroe.

³²⁴ Como la protagonista de *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez que ha sido analizada en el capítulo sobre el exilio, en la novela de Restrepo aparece también las figuras que perpetúan el gesto de duelo y se detienen en los recuerdos de la dictadura. Lucía, una compañera de lucha, todavía busca enloquecida a su ex-marido desaparecido después de las tres décadas, convencida de su reaparición: “su desaparición es una puerta abierta hacia la eterna expectativa, hacia la no respuesta, la incertidumbre, lo fantasmagórico, y no hay cabeza ni corazón humanos que puedan sufrirla sin acercarse en mayor o menor medida al delirio” (127). En cambio, hay personajes como Andrea Robles que aceptan la muerte definitiva de sus familiares y empiezan gradualmente una nueva vida.

- ¿Héroe, Lorenza? Ridículo, decirle así a alguien de carne y hueso.
- Un poco sí, un poco no.
- Un poco héroe, y un poco payaso.
- Como todo el mundo (110-111).

Confesión, la última novela de Martín Kohan, intenta extender la idea expuesta en *Ciencias morales* y superar la especificidad de una cierta ideología para enseñar la paradójica existencia de lo humano. La novela está compuesta de tres relatos de confesión y culpa que ocurren durante tres distintos periodos históricos del país: el año 1941, la dictadura de Videla y la postdictadura. Son historias específicas que encarnan una regla universal: la integridad imposible de lo humano, o, en otras palabras, el efecto contradictorio que podrá alcanzar una “buena intención”. En la primera historia, Mirta López, una joven religiosa fiel y reservada confiesa al padre Suñé que siente una culpa grande por su deseo hacia el hijo mayor de los Videla, el futuro dictador argentino, una sensación que pone su creencia en suspenso: “ella empero seguía temblorosa, agitada, medio en trance, enfebrecida” (Kohan, 2020: 27). Sin embargo, a medida que se inculca obsesivamente a sí misma el pudor y ascetismo obligatorios conformes a la buena moral religiosa, el deseo hacia el hijo de los Videla se vuelve más perverso y descontrolado. Mirta va al confesionario con cada vez más frecuencia para que el padre, quien siempre intenta salvar almas perdidas, elimine sus dudas y los “malos pensamientos” y le exima de los pecados. Se abre un círculo vicioso hasta el punto en que forman un maridaje el sentimiento de culpa y el placer corporal erótico: ella se manosea pensando obsesivamente en Dios y el joven Videla. Paradójicamente en ningún momento ha renunciado a su creencia en Dios y acaba casada con un hombre normal y corriente, a pesar de que le fascina la falsa apariencia impoluta y perfecta de Videla, quien lleva una máscara totalmente falsa y “transmite la certeza absoluta de que nada había capaz de alterarlo” (94).

En la novela, el Río de la Plata contaminado y receptor de las basuras industriales sirve de metáfora de la dualidad paradójica del ser humano: “el río es el incordio de la ciudad...Su reserva de cachivaches, el reducto para lo arrumbado. La parte que nadie mira. La parte en la que nadie se fija. La parte a la que hay que dar la espalda también, ¿por qué no?, la espalda. La espalda misma” (22). Simboliza el lado oscuro del espíritu humanista que aparece siempre como una falta fundamental. La

ilusión de lo humano racional, explicable y compatible con todos los dogmas morales y familiares es puesta en tela de juicio, poniendo de manifiesto la conciencia siempre conflictiva entre inhumanidad y humanidad: “Las figuras de la iglesia, de pronto lo descubría, algo tenían de esa especie de equilibrio trascendental...Cada cual estando ahí y al mismo tiempo, de alguna forma, más allá: *siempre un poco más allá*” (66, cursiva mía). La grieta de lo humano permanece y permanecerá de manera “pornográfica” y sigilosa. Incluso se pregunta Mirta cuando reza el padre nuestro y la boca se rebela cambiando las palabras por otras pornográficas: “Presintió que todo eso también era un pecado grave: estaba mal. Pero no era ella la responsable, ¿o sí?” (71).

El segundo capítulo se desenvuelve con respecto a aquellos “arroyitos clandestinos” y turbios de la ciudad de Buenos Aires. Se trata del lugar donde la organización ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) despliega la “Operación Gaviota” cuyo objetivo es atentar contra el dictador Videla una vez este aterrice en el aeropuerto de Ezeiza, para lo cual tienen que transportar los explosivos por medio de los túneles subterráneos y kilométricos del arroyo Maldonado protegiéndolos de la humedad. Se demuestra que bajo la apariencia limpia y ordenada de la dictadura, siempre existe una grieta dispuesta a golpear y revertir la estructura política. Sin embargo, pese a una planificación bien elaborada, debido a un fallo técnico sólo uno de los dos artefactos explosivos ha detonado y Videla ha salido indemne, fracasando así el intento de asesinato y causando la muerte y el exilio de todos los integrantes de la conspiración. El fallo de la operación muestra otro punto paradójico entre la buena intención y el resultado desastroso que conlleva (Imaginemos que si sería mejor en este caso no detonar ninguna de las dos cargas).

Lo mismo pasa en la tercera historia, ambientada en la postdictadura: Mirta López, convertida ya en la abuela del narrador, cuenta a su nieto en una partida de naipes cómo su padre ha sido desaparecido por el gobierno militar. Como una mujer católica y reservada, siempre ha tenido miedo a que Ángel, el padre del narrador, se involucre en los grupos violentos y “peligrosos” que se aprovechan de su carácter bondadoso para utilizarlo como mensajero. El instinto de madre y la necesidad de “enderezar” las conductas de su hijo le han hecho tomar la decisión de alejarlo de las actividades clandestinas y llamar a un coronel para informarle de la ubicación del

grupo clandestino. Inesperadamente Ángel también ha participado en la reunión y ha sido directamente asesinado por el gobierno militar, por lo que Mirta pasa de ser una madre preocupada a una cómplice e informante de la dictadura que acaba asesinando a su hijo propio.

El axioma que quiere exponer la novela consiste en el resultado adverso que podrá traer la buena intención, lo que separa lo humano de las máquinas cibernéticas. El escritor habla de la complejidad intrínseca en lo humano más allá de las ideologías: “hay que ver qué es lo que pasa arriba cuando lo que pasa arriba cuando lo sumergido emerge, cuando la ciudad clandestina socava a la visible, cuando el curso reprimido retorna hacia lo que reprime” (98). Toda la historia es contada por un supuesto nieto en tercera persona para adoptar el punto de vista relativo y neutral. Por aquí la discusión moral (el bien y el mal) se vuelve relativa, como el nieto hace con las cartas: “divido los dos montoncitos, los enfrento, los hago correr, ensarto una mitad en la otra, junto todo, lo acomodo, doy a cortar” (173). ¿Es posible un nuevo universalismo desde acontecimientos específicos?

El estudioso norteamericano Kwame Anthony Appiah elimina el discurso moralizante del universalismo antiguo y cree que la ética cosmopolita se consigue a partir de la cercanía y pactos concretos con los extraños. El nuevo cosmopolitismo, basado en las diferencias, da lugar a la reflexión y la búsqueda de los puntos de encuentro. Se pretende lograr un pacto cosmopolita que atiende a las parcialidades y los sentimientos específicos de cada sujeto en vez de algo absolutamente igualitario y dogmático. Según él: “el modelo de justicia distributiva es deficiente para analizar los bienes particularizados. Mi *amiga María* no es una mera instancia del bien general representado por *la amistad*; no es como una estampilla más en una plancha de estampillas” (Appiah, 2007: 331). Se trata de “interesarse por los conciudadanos” (347), de reivindicar una alianza apoyada en las diferencias relacionales, o para críticos como Espinosa Antón, de un universalismo intercultural o transcultural fundado en la diferencia y privado de los contenidos coercitivos y definitivos³²⁵. De acuerdo con Appiah:

³²⁵ “La senda que nos señala consiste, más bien, en aceptar la diversidad cultural y aprovecharse de ella, enriqueciéndose al cruzar las fronteras que separan a las culturas, al gustar los elementos de otras culturas y al integrarlos en la propia vida” (Espinosa Antón: 229).

Es justamente porque los seres humanos viven mejor en una escala más pequeña, que los cosmopolitas liberales deberían reconocer la prominencia ética que, no sólo el Estado, sino también el condado, el pueblo, la calle, la empresa, el oficio, la profesión y la familia tienen *como* comunidades, como círculos entre los muchos círculos más estrechos que el horizonte humano y que constituyen esferas apropiadas para el interés moral. En suma, los cosmopolitas deberían respaldar el derecho de los demás a vivir en estados democráticos, con abundantes posibilidades de asociación dentro y fuera de sus fronteras, estados de los cuales sus habitantes pueden ser ciudadanos patrióticos. Y ellos, como cosmopolitas, pueden reclamar ese derecho para sí mismos (353).

De este modo, los puntos de vista dispersos y antagónicos logran converger, aunque temporalmente, por medio de la búsqueda de las sendas comunes superando la discrepancia. A pesar de lo fragmentario y lo polifónico en todas las historias, hay que destacar lo trascendental (contrario a la definición kantiana) que subyace bajo todos aquellos hechos presentados de manera fragmentaria. Para el mismo Benjamin, la proliferación de las alegorías particulares inaugura el momento de la Resurrección. Según él parafraseando a Goethe:

Hay una gran diferencia en el hecho de que el poeta busque lo particular en función de lo universal y el hecho de que vea lo universal en lo particular. De lo primero nace la alegoría, donde lo particular cuenta tan sólo como paradigma, en tanto que ejemplo de lo universal; pero la naturaleza de la poesía es propiamente hablando la segunda: pues ella expresa algo particular sin pensar en lo universal ni referirse a ello. *Ahora bien, el que capta con viveza esto particular obtendrá con ello lo universal al mismo tiempo, sin darse cuenta de ello o tan sólo advirtiéndolo más tarde* (Benjamin, 1990: 377, cursiva mía).

Diferente a Goethe, lo alegórico benjaminiano ya ha superado el marco de lo universal que asegura una visión totalitaria para revelar la disyuntiva existencial del ser. Sin embargo, al relevar la fisura del mundo nouménico, los elementos alegóricos se vuelven sagrados y remiten a una dimensión trascendental que desempeña un rol de salvador en el mundo en ruinas: “esos accesorios del significar [las alegorías], precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas...la alegoría en particular, aun siendo convención como toda escritura, sin embargo es tenida por creada igual que la sagrada” (393). Se vuelve inevitable la búsqueda del punto de unión dentro de las alegorías rotas y rompedoras.

“Cierta clase de historias cambia de observadores, pero nunca de tema” (Neuman, 2003: 23) es el comienzo de *Una vez argentina* de Andrés Neuman, escritor argentino radicado en Granada. Es una de las obras que ilustran el intento de hallar lo común dentro de fragmentos. Diferente a otras obras de la posmodernidad, las anécdotas fragmentarias que contiene la historia de varias generaciones de Neuman se entrelazan con los acontecimientos históricos en la historia nacional (gobierno de Frondizi, el peronismo, la dictadura durante los años 70, el movimiento de la Plaza de Mayo, el menemismo) y consiguen mostrar algo común entre un abanico de argentinos distintos por las divergencias políticas y los caracteres personales: el éxodo, el sentirse extranjero y la desterritorialización identitaria (sus bisabuelos rusos y judíos emigrados a Argentina, el primo Pablo exiliado a Madrid, Louise Blanche, Benita), la resistencia y el mantenimiento de la dignidad humana ante las adversidades (Jacobo, Sara, Silvia y Peter, Anita), una mirada artista y estética (Lidia, sus padres, Jacinto), las ideas de aventura (Martín), el sentimiento de insubordinación que incluye las ideas políticas reflexivas y escépticas y los compromisos profundos con la comunidad y el país (Leonardo, Sara, Dorita, Lidia, los padres de Andrés Neuman y el mismo autor). Se trata de una genealogía de argentinos que se encuentran en perpetuo movimiento y que no encajan con una argentinidad convencional: son descendientes de inmigrantes europeos, a algunos de los cuales no les interesan el fútbol, la política y la música rock nacional. Sin embargo, conforman singularidades que se suman a una estructura heterogénea y dialogativa dispuestas a afirmarse y renovarse en la memoria de los hijos y nietos, de manera que siempre confluyen con las versiones de los seres ajenos³²⁶. Recordemos también el ensayo famoso de Borges “El escritor argentino y la tradición”, donde se muestra una tradición argentina que dispone del espíritu cosmopolita que significa el abandono parcial de lo nacional.

En *Un padre extranjero* de Eduardo Berti, con el motivo de consumir un presunto parricidio simbólico, el hijo, un investigador de Józef Conrad, se consagra a

³²⁶ La novela narra los viajes que realizan Neuman y la banda de músicos de su padre a los hospitales psiquiátricos para traerles la música clásica. Después de la actuación, un enfermo amante de la música “le había pedido permiso para tomarle a mano, y casi sin soltársela lo había acompañado hasta la reja de un patio” y su padre afirma que “había sentido una energía singular en esos dedos, que en su tacto se adivinaba firmeza, desesperación, hondura” (221).

escribir sobre su padre, un escritor amateur que acaba de redactar su única novela, *El derrumbe*, y que se ha exiliado a Argentina desde Rumanía. Sin embargo, en la medida en que realiza de forma simultánea los dos proyectos, ve en ellos más similitudes que desemejanzas: tanto él como Conrad y su padre están marcados por una vida de desterritorialización y reterritorialización que desestabilizan identidades fijas: “como el sujeto de aquel cuento de Cortázar que, sin transición alguna, logra pasar de Buenos Aires a París o viceversa, como quien abre una puerta y cambia de dimensión” (Berti, 2019: 24). A medida que él dialoga y ahonda en la figura del padre “extranjero” apoyado en su biografía sobre Conrad, su padre deja de ser abstracto para materializarse como un individuo concreto. Le releva algunos de sus secretos desconocidos: ha tenido otro nombre y otra esposa en su patria. Se emprende así un recorrido de mutuo reconocimiento, desplazándose del escritor a lo escrito, del futuro al pasado, del observador al observado: “comprendo que el escritor de una novela acerca de un padre extranjero se ha vuelto, ante todo, el lector de una novela escrita por su padre extranjero, a tal punto que sueña con ella y no con el libro que se obstina en escribir” (318).

El camino del parricidio se convierte paradójicamente en un camino de reconocimiento de la verdad paterna y los personajes diferentes empiezan a encontrar un punto de anudamiento gracias a una mirada retrospectiva. Florece una serie de historias del encuentro a partir de lo diferente: un escritor que coincide todo el rato con otro hombre que escribe; Borys (el hijo de Conrad) y Meen (un lector suyo) que fracasan en cuestionar la autoridad de Conrad; un lector de Marcel Aymé que falsifica su obra y que acaba siendo incorporado a una antología del mismo autor; el propio padre de Berti, que quiere borrar la patria y el pasado de su mente pero inevitablemente, acaba desdiciéndose, traicionándose a sí mismo, soltando frases en su lengua materna y escribiendo una novela a modo de confesión; el propio Berti, que cree que en sus obras se ven más que nada discontinuidades, admite que los lectores leen inevitablemente una línea continua dentro de incoherencias. Es necesario *proyectarse y leerse* en el relato de los padres y otros en lugar de simplemente matar o mitificarlos: “debo leer los cuadernos, que es insensato postergar mi lectura con la

idea de que prolongo la existencia de mi padre... siento el anhelo de terminar” (312, 314).

Para los deconstructivistas como Jean-Luc Nancy, el concepto “comunidad” denota una falacia fundamental. Para él, la comunidad no se limita a un círculo cerrado con contenidos predeterminados, hecho que homogeneiza y encasilla a los miembros de dicha comunidad, subyugados a un dictamen específico del pensamiento logocéntrico que preconiza una identidad colectiva. En contra de una identidad inmanente, la nueva comunidad se genera en el debate, la apertura, el pensamiento no totalitario, la autonegación y la comunicación con el otro. De este modo, una comunidad podrá engendrar dinámicas mediante nuevas subjetividades y tensiones infinitas que ésta acepta obligatoriamente. Las voces polifónicas no se dispersan sino que forman una entidad que entabla el diálogo con el otro, como los personajes de las novelas arriba mencionadas³²⁷. No hay que buscar diversidades a partir de lo común y lo colectivo sino al revés. Al hablar de “lo argentino”, se pretende ir más allá de las imágenes fijas del país y de las geografías culturales demarcadas, reconociendo en las diferencias, las cualidades universales dispuestas a desbordarse, “traicionarse” e intercomunicarse con la otredad. Dice Neuman en un momento que Diego, su hermano “español”, también es “argentino”. Lo argentino para él es un gesto “a punto de partir, pero permaneciendo” (2003: 231) caracterizado por vicisitudes infinitas. Eso explica una serie de novelas que enfatizan lo híbrido en las identidades nacionales en la literatura del siglo XXI: *Tacos altos* de Federico Jeanmaire, que se centra en la vida de una argen-china que se enfrenta a dos sistemas de valores totalmente distintos; *Volverse palestina* de Lina Meruane donde una mirada lúcida rechaza la interpelación religiosa e ideológica; *Las genealogías* de Margo Glantz que narra la búsqueda de la raíz. La ética dialógica, basada en la premisa de que pertenecemos a la categoría del ser humano en vez de “chino”, “peronista” “simpatizantes de la dictadura” es la clave para entender la unión de unos personajes tan dispares: “El hombre es un accidente imprevisto y no resiste a una indagación profunda” (Berti, 2016: 137). De acuerdo con el mismo autor: “No se podía concebir a dos personas más distintas. Y, sin

³²⁷ Para Jean-Luc Nancy, “la muerte es indisociable de la comunidad, porque la comunidad se revela a través de la muerte — y recíprocamente” (2001: 33). Desvela: “La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. No es el espacio de los «mi-mismo»— sujetos y sustancias, en el fondo inmortales – sino el de los yoes, que son siempre otros (o bien no son nada)” (35).

embargo...que su amistad los llevaba a parecerse dentro de los límites posibles” (103).

En *Sistema nervioso*, la última novela de Lina Meruane, encontramos una genealogía vinculada por las enfermedades. Diferente al libro *Sangre en el ojo*, donde lo corporal adquiere implicaciones biopolíticas, el cuerpo en la presente novela sirve como un punto de unión donde convergen los familiares de distintos caracteres e ideologías. Para Alia Trabucco Zerán, el cuerpo en la novela de Meruane es una “habla compartida, una manera de estar juntos...los protagonistas de este libro no solamente *están* enfermos, *Son* su enfermedad y se relacionan unos con otros a partir de sus padecimientos” (2020: 217, cursiva de la autora). La protagonista, “Ella”, es una doctoranda chilena en los Estados Unidos consagrada a la astronomía y la investigación del espacio cósmico alejado del mundo secular. La exploración de los astros está “llenas de datos cósmicos que no saben interpretar” (Meruane, 2019: 34) y su disertación abstracta se estanca cuando ella ha sido golpeada por uno de los acontecimientos más terrenales de la vivencia humana: la enfermedad. Sufrir una esclerosis debido a problemas desconocidos en el sistema nervioso que le hacen perder la sensibilidad de los órganos corporales, y posteriormente se le somete a unos tratamientos médicos que la deshumanizan.

Mientras que la ciudad norteamericana que habita no ofrece ninguna certidumbre, la relación con su padre chileno, también médico, está marcada por el constante desacuerdo. Lo traiciona cuando desestima sus consejos médicos y le miente diciendo que ha conseguido el título doctoral para cumplir con las altas expectativas paternas. Chile ha sido denominado por ella como “su país del pasado” con que mantiene una distancia fría. Resultan siempre vagos los recuerdos que tienen lugar en la patria: “Su Padre le dio una paliza inolvidable que Ella, sin embargo, ha olvidado... Hay tantos momentos dormidos en su memoria” (25). Es un cuerpo ansioso por emancipar atrapado en la “modernidad líquida” en la que se pierde la sensación del arraigo bajo una pluralidad de voces que conforman el Padre, la Madre, su novio (Él), sus medio hermanos, la Amiga. La orfandad es el elemento que la caracteriza: “es parte de toda esa gente que deambula con sus pancartas y sin papeles, esa gente de todos los colores y grosores y alturas” (57). Alejada de la idea

nacionalista, asevera que “No era un país u otro país. Era la tierra rodando hacia su total disolución. Era la tierra rodando hacia su total disolución” (240).

No obstante, la novela no se detiene en la mera exposición de un cuerpo doliente en los relatos típicos del fracaso individual. En la segunda parte del libro, Meruane presenta una serie de cuerpos y enfermedades de sus familiares y conocidos como una manera de buscar lo general entre las diferencias: el cuerpo de los inmigrantes tirados en la morgue, el tumor de la Madre, el accidente de coche del Primogénito, los cuerpos mutilados de los prisioneros durante la dictadura, las arcadas, el derrame de sangre, el dolor de apéndice, la hepatitis, la herida en la rodilla, la cirugía y finalmente, la muerte. El cuerpo imperfecto y agónico de cada uno adquiere por primera vez un sentido universal, de modo que lo especial se vuelva cósmico y eterno: “ese cuerpo continuaría navegando ciegamente hacia el interior y el eco lejano de ese mar [el agujero negro] sin marea lo distraería de los rumores de su propia agonía” (32). La evocación de las enfermedades está acompañada de los pequeños episodios de la vida donde los personajes discuten, se malentienden, y finalmente se reconcilian mediante el entendimiento corporal. Por ejemplo, ella ha sido acusada por su hermano porque “mata” a su madre natural que ha muerto tras dar a luz, pero finalmente logran apaciguar el conflicto. Ella y el Padre finalmente empiezan a aprender a cuidarse el uno al otro después de que ambos compartan entre ellos los sufrimientos corporales. Escuchando el latido de su padre enfermo, Ella reconoce que “ese pequeño órgano hueco tras su escudo de huesos no era siempre una metáfora” (266).

Cuando dirige la mirada hacia la cualidad universal del ser, se diluyen las discrepancias: “Alguna vez, en el futuro, llegarían a la médula del asunto” (206). En el momento de reconciliación Ella renuncia a las fórmulas cósmicas para consagrarse a lo corporal y lo percible, que se erigen como cualidades inmutables en un mundo donde las posibilidades del consenso disminuyen a causa de todo tipo de divisiones. El dolor es la premisa y la justificación de la vida humana. Bromea el Padre “Probablemente siempre estemos enfermos y no lo sepamos” (250). En la novela, narrada en fragmentos, se añaden palabras en cursiva que perturban la integridad de la línea narrativa, a modo de la descarga de corticoides que recibe ella para

recomponerse de la disfunción corporal³²⁸, igual que el cuerpo específico de cada uno que “debía estallar para darle origen a algo nuevo” (96). Por lo tanto, recolecta las uñas del Padre, los pelos de la Madre y el diente del Hermano, porque son elementos universales que van más allá de las discrepancias individuales, polvos de estrellas diametralmente diversos que forman la vía láctea o “universos paralelos desplazándose hacia el futuro” (184). Según Trabucco Zerán: “la lengua de la enfermedad es, en estas páginas, también la lengua de los afectos...y compartir padecimientos, en este libro, es compartir algo tanto o más poderoso que la sangre: es compartir una lengua” (2020: 218), una forma de habitar “ese tiempo presente, ese eterno presente, que *es* el dolor”. En un mundo donde el culto de la belleza ha deshumanizado el ser humano y el espíritu humanitario se ve acechado por el discurso político inhumano, es importante resaltar el valor cohesivo de la enfermedad y la propuesta radical de “padecer juntos” (219). El sujeto deja de empeñarse en la razón especulativa y las conjeturas metafísicas para entrar en el reino de lo sensitivo y lo corporal. Al final de la novela, cuando Ella confiesa ante el Padre que no ha conseguido el título doctoral, dice éste: “Ya lo sabía, murmura el Padre tiritando de frío...Pestañeabas mucho cada vez que te preguntaba, pestañeabas como pestañeaba tu mamá cuando me mentía. Con las mismas pestañas rápidas, con el mismo centelleo en la mirada” (Meruane, 2019: 275).

En *Nadar desnudas*, la novela rosa de la chilena Carla Guelfenbein, un punto de vista neutral emerge entre dos figuras femeninas que discrepan con respecto a una figura masculina. Como hija de Diego, un alto cargo en el gobierno comunista de Allende, Sophie lo considera siempre como un padre protector y un político comprometido, mientras que Morgana, la amante del mismo, tiene acceso a las otras facetas escondidas en su vida privada. Para Morgana, Diego es autoritario, manipulador y mujeriego que se lanza a la deriva y desata fantasías e impulsos prohibidos. La reconciliación sucede en la postdictadura, después de la muerte de Morgana y Diego: Sophie intenta contactar con Antonia, la hija de ambos (y su media hermana) y recuerda los tiempos en que las dos mujeres nadaban desnudas. Aquí la

³²⁸ “Seguía perdiendo el tiempo *humano onírico cósmico*” (199); “Ahí sólo se está recolectando el pasado del cosmos, no son más que *datos entropía objetos a identificar*” (133).

dimensión corporal trasciende las diferencias y remienda las heridas que han dejado las disputas del pasado.

Terminamos con el análisis de *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra. La novela tiene la apariencia de una novela del parricidio. Sin embargo, después de volver a la casa familiar, se enfoca en una reconstrucción de lazos posterior al enfrentamiento. Debido a una mirada distanciada y políticamente correcta al apropiarse de la historia del padre, la crítica a las perspectivas de padres parece inevitable, mientras que la discordancia entre Ximena y Claudia parece no tener solución ninguna. Durante la vuelta a la casa familiar, critica a sus padres por la incapacidad de empatizar con la clase obrera mientras que su madre le responde que “debería ser un poco más tolerante” (Zambra, 2013: 134). En la historia, el narrador quiere que Claudia esté de acuerdo con él con respecto a su discurso de “hijos comprometidos”, sin embargo, ella responde tajantemente que “quieres que te apoye, que opine lo mismo que tú, como dos adolescentes que fuerzan coincidencias para estar juntos y estiran la mira y mienten” (141). La respuesta negativa de Claudia ha provocado la vacilación de la actitud del narrador ante sus padres. Empieza a entender la reticencia de Claudia ante el pasado. Dice en *Facsimil*: “lo abstracto es el dolor de los demás...lo concreto es el dolor de los demás incidiendo en tu cuerpo hasta invadirlo por entero...lo concreto es algo que no puede sino crecer” (2015: 28). Se sincera Zambra en una entrevista: “

si tu padre no estaba comprometido eres inmediatamente, con un poquito de esfuerzo, con unos cuantos tuiteos biempensantes, mejor que él. Esa perspectiva es falaz, en más de un sentido, de partida por la obvia diferencia que supone escribir en democracia... Pienso que el narrador de *Formas de volver a casa* no llega a creerse mejor que sus padres. No es algo que tenga resuelto, la última imagen de la novela apunta a eso, *ni a una reconciliación ni un alejamiento. Es una ajenidad, una situación indefinible* (Zambra y Eusebio, 2014: 217, cursiva mía).

El encuentro amoroso entre el hijo de los culpables (el narrador) y la hija de las víctimas (Claudia) favorece la conciliación de dos opiniones diametralmente distintas con respecto al pasado: se dan cuenta de que su actitud hacia la gran Historia nacional no es más que un enfrentamiento personal con su micro historia y una versión propia del parricidio. En una entrevista, el narrador chileno confiesa que el

tema principal de *Formas* “es el problema de la representación” y es una forma de “sacar la voz sin monopolizar el micrófono”: “el discurso del que el protagonista es portavoz es resistido por otros personajes del libro; para mí, ese aspecto de la novela, es de una importancia crucial” (112).

Por lo tanto, en lugar de averiguar las distintas formas de salir de la casa, se trata de volver, otra vez, a una casa familiar en términos de Bachelard a la hora de dejar de monopolizar el discurso de la historia. El título de la novela (*Formas de volver a casa*) no sólo significa una vuelta al pasado infantil, sino a una casa que comprende la interioridad del ser y su pertenencia al mundo, como un espacio extensivo de la memoria y una mirada pendiente del pasado. Al pasar las páginas del álbum familiar, admite que por fin puede aceptar la versión de un niño feliz y apolítico, un niño que no ha sido perturbado por las sombras de la dictadura: “Para eso sirven estos álbumes, pienso: para hacernos creer que fuimos felices cuando niños. Para demostrarnos que no queremos aceptar lo felices que fuimos” (127). La apropiación de una historia (la historia de las víctimas) que no le pertenece parece conducir a un callejón sin salida. Frente a los reproches del narrador que acusa a sus padres de no poder empatizar con las otras clases sociales, la madre muestra una actitud tolerante y le contesta irónicamente: “Me gusta que defiendas tus ideas. Y me gusta esa niña, Claudia, para ti, aunque no sea de tu clase social” (135).

El diálogo entre el padre y el hijo le ha hecho afirmar que “hay que vestirse con las ropas de los padres y mirarse largamente en el espejo” (139). Para el autor, para él sus padres “nunca tienen cara realmente” y nunca “aprendemos a mirarlos bien” (21). Dos terremotos (el de 1985 y 2010) se sitúan respectivamente en el comienzo y el final de la novela: el primer terremoto es la metáfora de la desestabilización de la voz infantil sobre la historia de los padres, mientras que el segundo, que acontece en la democracia, muestra la posibilidad de unión. Después de suceder el terremoto, el narrador adulto está ansioso por reencontrarse con su padre: “voy a verlos, voy a acompañarlos” (164). Entre Ximena y Claudia, que encarnan dos visiones distintas respecto a la historia de padres víctimas, también surge la luz de la conciliación, como dice Claudia en relación con su discrepancia Ximena: “El pasado nunca deja de doler, pero podemos ayudarlo a encontrar un lugar distinto” (113). En

este sentido, lo que comparten los dos protagonistas no es una interpretación común de la historia, sino la insistencia de recordar y escribir su propia historia, de dialogar con el otro. Afirma el narrador: “Abandonamos un libro cuando comprendemos que no estaba para nosotros...Y el peso de su posible desaprobación me hace desear no haberlo escrito o abandonarlo. Pero no. No voy a abandonarlo” (155).

2. EL COSMOPOLITISMO AFECTIVO

La superación de las versiones específicas se vincula con un nuevo cosmopolitismo, que en la literatura se encamina a buscar una causa común a pesar de las especificidades de cada uno. La búsqueda de los hijos al padre sirve para diferentes fines y no se deriva siempre de un deseo espontáneo: Al contrario que *Demasiados héroes*, donde la búsqueda se lleva a cabo para completar la ausencia paterna y conseguir una versión más justa de la historia, y que *Formas de volver a Casa*, en la que el reconocimiento a los padres sirve para cuestionar y reconciliarse con ellos, la búsqueda del padre en *El espíritu de mis padres sigue subiendo a la lluvia* del argentino Patricio Pron parece obligada y forzada al principio.

El narrador de la novela, un hombre solitario con carácter sombrío y problemas psiquiátricos, vive como un *flâneur* en Alemania y parece ser un exiliado voluntario en estado transitorio que se desliga de cualquier identidad forjada y recuerdo fijo. Su estilo de vida antes de volver a Argentina se caracteriza por la no-pertenencia y la irresponsabilidad que “traía consigo el no tener casa ni obligaciones; dejarlo todo atrás de alguna forma” (Pron, 2011: 14). Se trata de un sujeto desarraigado que desconfía de sus propias memorias y despersonaliza las experiencias, desplazándose entre los diferentes sitios como un “ciudadano global”³²⁹: “en aquel tiempo de pastillas y de sueños vividos en que ya no recordaba ni quería recordar qué maldita cosa era una casa...yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas” (17). Para él, Argentina es una “república imaginaria” de “contornos imprecisos” con la que el narrador, un supuesto autor argentino, no se identifica. El pasado se convierte en

³²⁹ Al principio de la novela cuenta una película en que la memoria de un amnésico ha sido manipulada para que éste haga según lo que dicen.

una mancha que “ninguno de nosotros quería darse vuelta y mirar” (18). Se trata de un país dividido al que no pertenece y un lugar donde “los pobres debían ser subtítulos, como si hablasen una lengua extranjera” (139). El pasado siempre se narra de manera fragmentada. El sentimiento de desapego parece demasiado legible y en este caso se atribuye a un padre ausente del que el narrador siempre quiere liberarse: “como si él y yo estuviéramos condenados a no entendernos, a no vernos siquiera” (23). De este modo, en el comienzo de la novela es muy ambiguo su interés hacia el pasado del padre, un ex-militante peronista, tendiendo a contradecirse a sí mismo³³⁰.

La distancia psicológica hacia la historia del padre se mantiene hasta el retorno del narrador para visitar a su padre moribundo. Frente a la camilla de su padre, confiesa que lo que tienen en común son el estado físico deplorable de ambos y la dependencia de los fármacos que “nos unían a nosotros ahora de alguna manera” (29). Observa con frivolidad y burla los libros de su padre y saca conclusiones precipitadas: “Palabras que más aparecen presumiblemente en los libros de la biblioteca de mis padres: táctica, estrategia, lucha, Argentina, Perón, revolución. Estado general de los libros de la biblioteca de mis padres: malo y, en algunos casos, fatal, miserable o pésimo” (36). Se vuelve cada vez más distante la actitud de los hijos hacia una revolución que va perdiendo su fulgor. Toma un tono pesimista hacia el curso histórico y afirma que el único punto de encuentro es el “hilo que atravesaba las épocas y nos unía a pesar de todo y era espantosamente argentino: la sensación de estar unido en la derrota, padre e hijos” (39).

El giro sucede en la segunda parte de la novela, cuando el narrador accede por primera vez a la carpeta de documentos de su padre invadiendo su terreno privado. A medida que se convierte en el “detective” de pasado del su padre, *El espíritu* se convierte en una novela pseudopolicial. El archivo paterno está compuesto de fragmentos de investigación sobre el misterioso caso de Alberto José Burdisso, un compañero desaparecido misteriosamente en el pueblo de El Trébol, un espacio “idílico” para el narrador que resulta tener “el fondo sórdido y triste” (107). La carpeta incluye artículos cortados directamente desde periodísticos locales, fotografías

³³⁰ “Un día, supongo, en algún momento, los hijos tienen necesidad de saber quiénes fueron sus padres” (12, cursiva mía).

antiguas, mapas, datos de enciclopedia y textos de algunos autores argentinos, algunos de los cuales están literalmente citados pese a sus errores ortográficos mientras que otros se vuelven ilegibles con el tiempo. A lo largo de la pesquisa del archivo paterno, intuye que la búsqueda de Burdisso remite a otra persona más: Alicia Burdisso, desaparecida por el gobierno militar en 1977.

Se reúne una polifonía de voces yuxtapuestas que consiste en los registros policiales sobre el caso, los rumores sobre el muerto, las entrevistas a los pueblerinos y a su propio padre que forman un rompecabezas incapaz de aportar un resultado definitivo. A medida que se empeña en continuar la investigación de/sobre su padre y resolver el enigma, se va despertando la curiosidad del narrador y las memorias infantiles sobre el padre, un periodista comprometido con el periodismo local y con ambición de ser un novelista. Evoca el miedo contra el que lucha en la infancia ante la dictadura y empieza incluso a imaginar cómo será la novela inconclusa que va a terminar su padre. Lo importante aquí una forma de *involucrarse* por primera vez, con intriga y curiosidad, en la vida del padre. La participación en el pasado familiar, esta vez realizada de forma empírica y directa, posibilita el cambio de actitud del narrador: “mi padre procurando colaborar con la búsqueda de Burdisso y yo intentando buscar y hallar a mi padre en sus últimos pensamientos” (121). De allí surge la necesidad de contar la historia de los padres y de “dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives” (142), esta vez no como una obligación moral fatalmente impuesta, sino como una pregunta espontánea dirigida a un ser humano complejo y sensible que es el propio padre:

¿Qué había sido mi padre? ¿Qué había querido? ¿Qué era ese fondo de terror que yo había deseado olvidar por completo y que había regresado a mí cuando yo había descubierto entre sus papeles la historia de los desaparecidos, que mi padre había hecho suya, que había explorado tanto como había podido para no tener que aventurarse en la suya propia? (145).

Cuando considera el caso del padre como asunto propio, el acercamiento afectivo al pasado genera intrigas. Lo mismo sucede cuando ve a su madre cocinando y se le ocurre apuntar la receta de la infancia para conservarla como “un remanente de un tiempo de procedimientos, de un tiempo de pasos precisos y puntuados” (40). Sin embargo, diferente a una novela policial donde “los crímenes están resueltos y

permanecen encerrados entre las cubiertas de un libro” (19), la novela sobre los padres está llena de incógnitas. Después de revisar los documentos del padre, el narrador experimenta varias pesadillas surrealistas en las que se repiten las escenas de muerte, tortura, operación, niños malformados, discusiones ideológicas y escenas ambiguas y pervertidas entre madre e hijo, caracterizadas por su obscenidad y excentricidad. Aquellos sueños se remiten a las memorias sobre la dictadura largamente reprimidas y ninguneadas por el narrador, que flotan desde la subconsciencia y reflejan la necesidad de continuar la historia de los padres, a pesar de la indiferencia que ha fingido antes del retorno: “Mi padre se volvía hacia mí y me decía: 2010 es 2008 sin 1977, y 1977 es 2010 al revés. No tenés nada que temer, y yo le respondía: No tengo miedo” (154).

Se trata de un lazo transgeneracional que adquiere “la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima” (143). Lo importante no es el resultado de la búsqueda sino el acercamiento a la historia del otro como algo compartido (el narrador se acerca a la historia de su padre; su padre a la de Alicia y Alberto), el gesto de aprehender algo *sólido* y ponerse en el lugar del padre para revertir la imagen prefigurada de él como un peronista que persiste en la memoria, dentro de un espacio nacional dividido y fragmentado que cobra forma de la torre de Babel. En un mundo donde el instituto oficial y su propia verdad pierden su legitimidad consensuada por la decadencia del metarrelato, el esfuerzo por mantener viva la memoria se realiza a partir de lo cercado e inmediato, impulsado por “un afecto y una solidaridad y una lealtad...que estaban más allá de las diferencias...algo fundamental y único”. Para él, esto constituye un destino argentino” (184) que hay que recorrer.

En el análisis de la novela de Patricio Pron y los otros narradores hijos de la dictadura. Macarena García-Avello afirma que la ausencia de la figura paterna constituye un vacío que suscita la necesidad ética de escribir a partir de su propia experiencia³³¹. Sin embargo, hay que recordar que la ausencia no constituye en sí una fuerza ni una interpretación ética para completar el hueco de los padres, como el caso de *Los topos* de Félix Bruzzone o *Historia del pelo* de Alan Pauls donde los

³³¹ Afirma la crítica: “el vacío o falta de recuerdos impulsa a volver compasivamente sobre el pasado con el fin de reconstruirlo” (García-Avello: 5).

personajes mantienen una actitud ambivalente con la memoria histórica porque se trata de una memoria “prestada” bajo el favor generalizado de recordar y reivindicar. Patricio Pron cuestiona qué podrían ofrecer los hijos para ponerse “a la altura de la *desesperación gozosa* y del afán de justicia” de la generación anterior: “¿No era terrible el imperativo ético que esa generación puso sin quererlo sobre nosotros?” ¿De qué otra manera estar a su altura que no sea haciendo como ellos, peleando una guerra insensata y perdida de antemano...?” (Pron, 2011: 179). Aquí el pasado es visto de dos formas: la primera, la que se construye perpetuamente como ideologías que imponen una ética contundente; y la segunda, que surge de la empatía y el cuidado, la que el narrador cree oportuna para vincular el pasado con la construcción de su propia subjetividad: “porque yo era el producto de lo que ellos habían hecho” (186). Se completa el enigma de padres para que “su legado no resulte incompleto” (191).

El sistema del tacto de la chilena Alejandra Costamagna publicada en 2018 elabora un itinerario con toques más realistas y detallistas “a partir de la configuración de una geografía afectiva del Cono Sur, un imaginario de provincia argentina y un archivo familiar de la migración” (Johansson Márquez, 2019: 247). La historia narra un viaje de Ania desde Chile a Campanada, un municipio en Argentina en decadencia para sustituir a su padre y asistir al entierro de su tío Agustín, el último miembro en su linaje. Comparten muchos recuerdos comunes: ambos personajes han sido ciertamente marginados en el árbol familiar. Atravesando la cordillera que separa Argentina de Chile, Ania evoca recuerdos sobre dos mujeres también expatriadas: su tía abuela Nérida, una dactilógrafa de origen italiano forzada a inmigrar a Argentina que nunca ha podido volver a su patria, y su bisabuela italiana, una inmigrante que intenta buscar una vida mejor en Argentina como muchos europeos después de las dos guerras mundiales. Las dos mujeres antepasadas de Ania trazan un itinerario de expatriación: han sido mandadas al extranjero forzosamente y experimentan la sensación de desarraigo y marginación a temprana edad, que “rápidamente debían aprender a ser otros” (Costamagna, 2018: 89). Durante el entierro de Agustín, las memorias de sus antepasadas peculiares (su tío, sus dos abuelas) se unen, formando un ensamblaje de recuerdos de “las personas *non grata*” del linaje familiar.

Cuando rechazan su petición de volver a Italia, Nélida se vuelve cada vez más nostálgica al no poder volver a visitar a sus padres. Muchas décadas después, Ania ha sido el objeto de burla entre sus compañeros, por ser la “chilenita” que veranea en Argentina, y es criticada constantemente por el profesor por sus errores gramaticales. Como los miembros arrinconados de la familia, la relación tensa con la fuerza paterna es visible: Ania mantiene una relación conflictiva con su padre, mientras que su tío Agustín aparece siempre como una figura introvertida que anhela abandonar Campana porque no tolera al Aroldo, el tío abuelo de Ania y el entorno social del pueblo: “La gente lo mira como un bicho que va al vespertino, una insignificancia” (84). Agustín es considerado como una “vendepatria” por mostrar empatía hacia la pequeña Ania, discriminada por sus compañeros de escuela por su chilenidad: “Él como un hermano mayor, igual de huérfano que ella, pero mayor” (96); “los niños son crueles y más todavía si les tocan la patria”. Tiene ganas de enseñarle manejar la máquina de escribir heredada desde la abuela. Empatiza también con su madre, Nélida, quien está forzada a vivir en el territorio extranjero sin la posibilidad de volver: “como único hijo te obligo, te ordeno, te suplico que no vuelvas a esta tierra que no es tuya” (50).

A lo largo de la incursión de Ania en los acontecimientos pasados, se muestra que la vieja brecha que separa a las dos naciones (Chile-Argentina) se puede remendar con piezas de los recuerdos afectos. Mediante el viaje, Ania también se reconcilia con los viejos traumas, sean personales o colectivos, reparando las heridas que han dejado las disputas beligerantes y los discursos grandilocuentes emitidos por el gobierno chileno y argentino. Se convierte en la heredera de las memorias de aquella generación de desarraigados: “cierra los ojos, pero Nélida sigue ahí. Advierte que, sin previo aviso, la mujer se le ha instalado y es como si ahora la tuviera a expresión a flor de pie...le vendrá bien pasar unas noches en este rincón” (90).

El desplazamiento de la protagonista desde Chile a Argentina adquiere un matiz trascendental: no sólo reúne las memorias familiares al punto de la extinción, también está desafiando a la versión oficial de la memoria mediante el archivo privado de los que no encajan bien con el marco social durante varias generaciones. Aquella genealogía de los desarraigados cuestiona los familiares oficiales y el discurso del gobierno mediante la colección de los archivos (fotos, manuales de

instrucción, enciclopedia, cartas), susurros ilegibles que nos permiten acceder a las historias personales eclipsadas por la oficial. También es una novela que cuestiona la desaparición del sentido de historicidad en plena posmodernidad y que trata de cicatrizar las heridas que ha dejado en ambas naciones la política de odio y de represión que propagan los gobiernos dictatoriales³³². Recupera recuerdos de los antepasados sin raíz ni pertenencia, trazando una ruta inédita de los desconocidos para construir un sentido alternativo oponiéndose así al discurso de división: “el paraíso y el infierno están en nuestra imaginación. Y que eso los hace existir. Lo que existe es el pánico” (105). Las constantes menciones de la técnica dactilográfica y el título (*El sistema del tacto*) se remiten una forma de ordenar los recuerdos dispersos como si estuvieran tecleando con los propios dedos y dando forma a un texto sobre la genealogía Nélide-Agustín-Ania, a pesar de las equivocaciones ortográficas y las imprecisiones³³³:

MAYUSCULAS...El procediniento es simple: basando una de ellas y manteniéndola en esa posición, se pulsa la letra que se desea imprimir.

¿Se da cuenta la madre de que el hijo se pone en sus manos, en sus dedos, para continuar el oficio que ella abandonó, para seguir tal vez su genealogía defectuosa?

“1º: Las teclas deberán golpearse suave y secamente, retirando los dedos lo mas rápido posible. 2º: La fuerza de la pulsación debera ser igual para todas las letras. Se consigue así una totalidad pareja en la escreitura...” (47, 113, 155 errores ortográficos de la autora).

Diferente a Nélide y Agustín, que se desesperan debido a “unos pensamientos endemoniados como tornados asolando la pampa” provocados por la incapacidad de salir, el cuerpo de Ania adquiere la consistencia cuando cruza la brecha que separa las dos naciones y recompone las piezas fragmentarias del rompecabezas, mediante el cual logra “aprender de Nélide, de sus bisabuelos, que supieron desprenderse de sus orígenes y convertirse en otros” (121). Consigue librarse al final de las sombras del

³³² El conflicto entre Chile y Argentina mencionado en la novela es la disputa sobre los espacios marítimos australes (el Canal de Beagle) en 1978: “Chile y Argentina estaban a punto de irse a la guerra, los argentinos ganaban el Mundial de Fútbol, los viejos festejaban...De eso hablan también las primas ahora. De lo que significa vivir separados por una montaña, por un océano” (45).

³³³ Hay dos tipos de palabras que se teclean: por una parte, están las palabras contundentes (relámpago, saña, bandera), por otra parte, las que aluden al desvío de los hijos (desplazamiento, hijos, maleza), que revelan la posición particular de los excluidos: “Eso debe hacer: atreverse a subir la escalera del atillo y confrontar el recuerdo con la ruina” (121).

padre abstracto e ir “labrando un charco que delinee, gota a gota, los contornos de una laguna propia”(182). El cruce de frontera es tanto físico como temporal, que permite “proyectar la dimensión espacial hacia las temporalidades del pasado y del presente mediante mecanismos de coexistencia y yuxtaposición” (Johansson Márquez, 2019: 255), de modo que *El sistema del tacto* llegue a ser una novela transfronteriza y configure una genealogía de los sin familia y “una cartografía en las que la experiencia biográfica y afectiva está ligada al viaje que atraviesa el territorio del Cono Sur (255), dándole al término “éxodo” un valor universal e histórico. Para Nelly Richard, son voces eclipsadas por una memoria oficial y homogeneizante, versiones que hay que recuperarse de la historia: “Le incumbe también a la crítica de la memoria descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los lapsus que desfiguran o socavan la representación histórica con su pasado turbulentamente ubicado en el fuera-de-archivo de las narrativas institucionales y, también, de las disciplinas académicas” (Richard, 2010: 18).

Una de las novelas que se desmarca de la literatura convencional comprometida es *Los topos* de Félix Bruzzone, un escritor argentino e hijo de los desaparecidos. El narrador de la novela vive con su abuela Lela porque sus padres son desaparecidos por el gobierno militar. Sin embargo, al contrario que su abuela, su única familiar cercana, quien insiste obstinadamente en reivindicar a las víctimas desaparecidas y encontrar al otro nieto que nació durante el cautiverio de su hija en la ESMA, él vive apartado de lo políticamente correcto porque le es imposible sacar la conclusión definitiva de la identidad de sus padres debido a su ausencia. Califica la versión de Lela de “historia delirante” y se niega a participar en la militancia de H.I.J.O.S, una organización humanitaria formada por hijos de los desaparecidos, mientras que su ex-novia Romina que no tiene ningún familiar desaparecido asiste a la organización “como gesto de compromiso” (Bruzzone, 2008: 16).

Además de la ausencia total de sus padres, la insensibilidad del narrador hacia las causas humanitarias muestra la desconfianza general en los institutos que estructuran discursos forjados para enfatizar la figura de las víctimas infligidas: “solía incluir frases como ‘y pensar que se llevaban a gente que no tenía nada que ver’, cosas de ese estilo, o peores, o mejores” (17), discursos que se ciñen a dogmas

conceptuales como los “neodesaparecidos”, “postdesaparecidos” o “postpostdesaparecidos” (80). La falta de empatía también se explica por la fuerte ola de despolitización que promueven el mercado capitalista y el código de conducta individualista, cuando el narrador considera la militancia en la organización HIJOS como un metarrelato que impone superioridad moral: “siempre se empeñaba en ponerse por encima de mí, superior, ella mi salvadora y yo el idiota, el ciego que negaba trescientas veces la única verdad... todo eso y muchas otras cosas que sonaban convincentes y permitían ver hacia adelante una visión no apocalíptica ni tediosa, sino mansa, indefensa, frágil y feliz” (23)³³⁴. A todo eso se suma la identidad de su padre que le desconcierta: repudiado por los familiares, el hombre forma parte de los “topos” de la dictadura porque empieza a traicionar a sus compañeros al ser capturado por los militares³³⁵. En su sueño, la figura paterna aparece como un hombre falaz que realiza constantemente “el giro ideológico” (71). Vive en un estado de desarraigo e impersonalización desde la muerte de Lela y la desaparición de Maira, una prostituta travesti y militante de HIJOS de la que se enamora incondicionalmente el narrador. Sospecha al principio que Maira es un “topo” policial que se infiltra en los círculos homosexuales para matarlos.

Después de que su casa antigua ha sido okupada por otros y se queda sin pertenencias ni amistades, se ve acosado por las pesadillas que encarnan la ausencia de Maira y el ansia por encontrarla. El punto de inflexión ocurre después de enterarse mediante los miembros de HIJOS de que Maira, hijo de una militante de la ESMA, podría ser su hermano desaparecido. Su travestismo se debe a la empatía profunda por su hermana melliza secuestrada por los militares y las ganas de sentir el dolor de su presunta hermana que resulta sin embargo ser un hombre (el narrador mismo). El amor entre Maira y el narrador se convierte en un caso de incesto. Ella también es una

³³⁴ No estoy de acuerdo con la afirmación de algunos críticos de que la indiferencia del narrador ante la militancia de sus padres se debe a la estigmatización del gobierno dictatorial a los revolucionarios mediante la transferencia de culpa porque con la llegada de la democracia, crece la empatía (aunque superflua) hacia las víctimas y dejan de considerarlas como puros “subversivos”. En una carta abierta de Bruzzone a sus padres desaparecidos también menciona que “si de algo estoy cansado es de la lástima y de la seriedad. Son cosas serias, sí, y dan mucha pena, pero se pueden ver con cierta gracia” (Bruzzone citado por Martín Gómez, 2019: 77). Para Martínez Gómez, Bruzzone intenta “desacralizar el imaginario de las víctimas que se había tendido a idealizar y mitificar” (2019: 102) y evitar manifestar una posición clara con respecto a la militancia.

³³⁵ “Yo no sé si era que lo de las intrigas le gustaba o era que no le quedaba otra. Capaz que las dos cosas” (Bruzzone: 137).

topo con quien la organización mantiene una distancia prudente, porque se hace pasar por informante para entrar en el círculo de los militares torturadores para matarlos y vengar a su madre. Emprende junto con su amigo Mariano, con quien comparte cierto amor fraternal, una búsqueda desesperada a Maira hasta Bariloche para averiguar la verdad y estar otra vez con ella, aun a sabiendas de que posiblemente haya sido asesinada por los torturadores de homosexuales.

Imitando lo que hace Maira para acercarse a él, empieza su propio travestismo para *convertirse* en Maira y *sentirse como ella*. Se transforma desde un hombre indiferente a una travesti capaz de empatizar psicológicamente con Maira y reflexionar sobre su actitud indiferente de antaño: “la intensidad del pasado en el presente...era pequeña en compasión con la intensidad del amor” (48). Empieza a aceptar a Maira como un matapolicia “que buscaba su lugar en el mundo y canalizaba su rencor planeando algo que nunca iba a hacer” (79) pero también un “ángel guardián” que lo orienta: “Era como si ella, poco a poco, *hubiera entrado en mí*. Una astilla que al principio duele porque no se puede sacar pero que al final, sin infecciones, sin pus, *pasa a formar parte de uno* y ya no duele ni molesta porque eso es lo que uno es, un hombre con astilla” (118, cursiva mía). El sufrimiento que experimenta el otro está inscrito esta vez en el propio cuerpo como “una especie de mapa galáctico” (128). Siendo una travesti como su hermano desaparecido, las humillaciones sociales que sufre le hacen compadecerse más de las otras travestis y desarrollar un lazo afectivo con alguna de ellas: “Travestí ahogado...Travestí violado y muerto...niegan trabajo a travestí albañil” (117). Para ponerse en el lugar de Maira, adopta la cultura de travesti de manera cada vez más natural hasta que se lo cree él mismo, de tal manera que la búsqueda del afecto y la determinación prevalecen sobre una mentalidad individualista de antaño. En un sueño Maira le dice: “cada vez que te veo, sé que somos hermanos, y vos lo sabías” (155).

Cuando intenta matar al Alemán, su antiguo jefe y el posible asesino de Maira con apariencia machista y homófoba, se da cuenta de que se trata del otro “topo” más: detrás de la apariencia bruta cuenta con un carácter tierno que le enamora. El Alemán es un hombre que tiene dos facetas plenamente contradictorias: una es la “macho” hetero y viril que cuenta con una familia estable, otra la de un hombre simpatizante

con las travestis, con una sexualidad marginada que éste reprime violentamente. La imposibilidad de conciliar las dos facetas alcanza tal nivel que un día llega a pegar al narrador. Al comprender que el Alemán no es más que un “topo” paradójico y frágil que lleva una doble vida, se genera entre ellos una relación extrañamente afectiva. Opina el narrador: “El odio, de a poco, se fue convirtiendo en piedad, en comprensión” (154). Confiesa que su búsqueda de Maira se debe a la ausencia de la figura paterna y el Alemán “podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador” (174). Al final del relato, después de una serie de operaciones de pecho financiadas por el Alemán, el narrador se ha convertido en otra Maira idéntica. En la filosofía deleuziana, la necesidad del devenir-otro (convertirse en el otro) inaugura la actividad de desterritorialización³³⁶. La empatía más profunda es llegar a *ser* el otro que nos lleva a sentir el dolor y el sufrimiento de los seres ajenos.

Según la RAE, la palabra Topo puede designar “Persona que, infiltrada en una organización, actúa al servicio de otros”, un gesto de doble identificación que lo coloca en un espacio intermediario de las dos ideologías. Sin embargo, en vez de una identidad manipulada por los discursos ideológicos de la dictadura (el movimiento comunista y el dictatorial), el ser un Topo en la novela simboliza la capacidad de entender al otro y transgredir la identidad original mediante un gesto corporalizado, convertido de este modo en un nuevo “topos” literario, un método de construir o tratar un tema o argumento para que el orador pueda ganar el apoyo de su audiencia. La novela nos anuncia una manera de entender la política a partir del afecto y la proximidad que nos orientan a entender y habitar el mundo del otro y “la necesidad de situarse fuera o incluso crear una ruptura frontal” con la literatura del compromiso que toca a los escritores hijos. Postula también una forma de aproximarse al pasado y a las víctimas que cristaliza en el entendimiento corporal más allá de los relatos reiterativos de los institutos humanitarios o “un debate generacional entre fuerzas progresistas... en el que los jóvenes le acaban reprochando a los mayores ‘todos sus años de ausencia’” (71).

³³⁶ El devenir refleja la imposibilidad de alcanzar la totalidad para el sujeto y la inclinación por un espacio exterior: “Hay un hecho mayoritario, pero es el hecho analítico de Alguien, que se opone al devenir minoritario de todo el mundo... las minorías como subsistemas, y lo minoritario como devenir potencial y creado, creativo” (Deleuze y Guattari, 1997: 108).

Tanto *El espíritu de mis padres siguen subiendo a la lluvia* como *El sistema del tacto* intentan encontrar una coherencia histórica mediante la investigación de los archivos privados de los padres y la construcción de una ficción familiar, emprendiendo una ruta imaginaria que pone de manifiesto el rol que desempeña lo ficticio en mantener el lazo generacional. De acuerdo con García-Avello, la visita al pasado “no se elabora a través de la memoria, sino de la ficción” (2019: 3) y el pasado siempre “es susceptible de ser reelaborado mediante la imaginación” (7). Para muchos críticos la gran paradoja de la literatura de los hijos radica en los hechos imposibles de probar por su subjetividad. Por ejemplo, en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, Beatriz Sarlo reflexiona sobre “la industria de las sensibilidades” en la época posmoderna que surge como respuesta a una historia monumental, al considerar que todo el pasado se construye según los procedimientos narrativos. Son historias sacadas de la experiencia cotidiana y narradas en primera persona que se asientan en los “principios de rebeldía y principios de conservación de identidad” en nombre de la verdad y la rememoración de la experiencia en una época en la que la metanarrativa pierde su universalidad. Para Sarlo, hay que mantenerse alerta hacia la dimensión bastante subjetiva e inmediata de la memoria en primera persona. Por lo tanto, cabe preguntarse que si la utilización casi obligatoria de registros ficticios en el relato de los hijos entra en la problemática categoría del “giro subjetivo”. Hace falta una determinación previsiblemente objetiva de conocer a fondo la historia nacional en vez de mantener para siempre una posición demasiado personal y subjetiva.

Si nos adentramos en su teoría, vemos que lo que ha criticado ella es la rapidez con que la operación de la memoria se inscribe en la codificación capitalista y su búsqueda de legitimidad en el mercado. Para ella este tipo de relatos “subjetivos” también son productos de un relato totalitario que trata de interactuar perfectamente con la ideología social y asegurar un sentido fijo y emotivo de “ofrecer consuelo o

sostener la acción” (Sarlo, 2005: 16), algunos de los cuales se convierten en un cliché reiterativo para evitar los conflictos³³⁷:

La modalidad no académica (aunque sea una historia de formación académica quién la practique) escucha los sentidos comunes del presente, atiende las creencias de su público y se orienta en función de ellas. Eso no la vuelve lisa y llanamente falsa, sino conectada con el imaginario social y contemporáneo, cuyas presiones recibe y acepta más como ventaja que como límite...recurre a una misma fórmula explicativa, un principio teológico que asegura origen y causalidad, aplicable a todos los fragmentos de pasado, independientemente de la pertinencia que demuestre para cada uno de los fragmentos en concreto.

La materia prima de la indignación debe ser restringida (15).

La memoria es susceptible de sufrir cambios radiales debido a la fenomenología del tiempo que es capaz de ensombrecer o embellecer la experiencia, agregando sentidos nuevos a una experiencia imposible de evocar con plenitud. Sarlo intenta explorar, por lo tanto, una forma de acceder a la memoria con cautela y racionalidad mediante el espíritu de crítica dialéctica y autoanálisis. Es necesario “La crítica del sujeto y su verdad, la crítica de la verdad de la voz y de su conexión con una verdad de la experiencia que afloraría en el testimonio” (48). Para ella, son aceptables las imaginaciones y las construcciones ficticias para completar el vacío, de lo que resulta el carácter vicario de la posmemoria, en el caso de que sirvan precisamente para tomar una distancia objetiva bajo la óptica de quien “soporta el desplazamiento del viajero, que abandona el país de origen” (55), en vez de resaltar la expresión exagerada de subjetividad atestada de detalles bastantes insignificantes y

³³⁷ Una de las novelas que encaja perfectamente con la subjetividad exuberante es *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela, obra ganadora del premio Alfaguara. En la novela, una mirada obsesiva articula el allanamiento policial a su casa durante la dictadura con el robo de la vivienda vecinal que sucede en una democracia decadente donde las policías hacen la vista gorda a los casos. En la novela se repiten una y otra vez palabras como la inseguridad, el traumatismo de los padres, la culpabilidad, la víctima y la relación entre ficción y memoria para reiterar una ética de recordar. Sin embargo, la novela parece estar adaptada a las necesidades mercadotécnicas por ser una obra “manierista” totalmente hecha para la memoria: no produce una alternativa para entender el pasado y se limita a agarrarse a las huellas de la memoria y una cotidianidad de la que no puede salir.

banales³³⁸. William Bieke, al analizar *Formas de volver a casa*, también se da cuenta de una memoria que emerge para “preferir el kitsch sobre el noble trabajo de memoria” y “esquivar la responsabilidad, embellecer ese pasado reciente en que se torturaba y se hacía desaparecer a gente” (2012: 35). El propio Alejandro Zambra también habla de una memoria excesivamente subjetiva:

Pero estoy contra la nostalgia.

No, no es cierto. 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 las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiáramos.

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 (Zambra, 2013: 62).

La memoria no es ningún refugio. Se pretende hallar una nostalgia “reflexiva” al evocar el pasado sin detenerse en el puro sentimentalismo poniendo el *proceso* de recordar por encima de cualquier aspecto. El pasado entra así en diálogo objetivo con el presente y se proyecta hacia el futuro, explicando las combinaciones diacrónicas de temporalidades históricas. Según Ricoeur, “Si hemos de aprender del futuro es al precio de escribir el pasado y, entonces, inventar no es un mero acopio de ocurrencias, sino el venir a dar en algo” (1992: 9).

Vemos que hay un “afán de objetividad” que persiste en todas las obras analizadas. En lugar de enunciar la posición de los hijos, intentan buscar una conexión que une a las dos generaciones y analizan con neutralidad la militancia de los padres. De hecho, el narrador de *El espíritu* distingue el partido en el que militan sus padres

³³⁸ Según Sarlo, “los discursos de la memoria tan impregnados de ideologías como los de la historia, no se someten como los de la disciplina histórica a un control que tenga lugar en una esfera pública separada de la subjetividad” (93). Ella considera innecesario el término “posmemoria” porque todo tipo de memorias está mediado de cierta forma y toda memoria tiene caracteres vicarios de la posmemoria. Lo que legitima los relatos de los hijos no es su imposibilidad de ver la historia total ni su índole vicaria, sino “el interés subjetivo vivo en términos personales”, es decir, su implicación psicológica y afectiva en el acontecimiento. La fragmentación, el silencio y la omisión no parecen exclusivamente reservados para la posmemoria sino que están utilizados en las escrituras anteriores. Dicho de este modo, la posmemoria no es más que una identidad totalitaria para designar ciertas literaturas y críticas de la generación posterior a la dictadura: “el discurso único de la ‘posmemoria’ encuentra siempre lo que busca y, en consecuencia, resulta monótono en su descuido programático de las diferencias entre relatos” (142).

(Frente Estudiantil Nacional) del típico peronismo porque es más práctico, neutral y menos violento y se centra en la reivindicación de las clases bajas. Según la madre del narrador, a su padre no le importa que sus compañeros traicionen la “causa revolucionaria” sino que puedan vivir sin el temor de ser asesinados, poniendo de manifiesto la “humanidad” del padre y el esfuerzo del narrador por comprender de verdad a su padre despojado de los prejuicios y las etiquetas políticas (nacionalismo, peronismo). En *El sistema del tacto*, Costamagna ofrece una serie de materiales físicos como sustentos objetivos para analizar toda una generación de expatriados sin limitarse a una perspectiva específica. Incluso en *Los topos*, la novela más extraña de las tres, existe una dimensión previsiblemente objetiva y ética de cambiar y entender al otro sin mantener para siempre la posición acomodadamente apolítica. Se erige una narrativa que rechaza la contemplación melancólica del pasado. Lo importante es el gesto de la búsqueda, que convierte “el rechazo a la nostalgia en un gesto colectivo” y “rompe con una generación anterior para la que la nostalgia era una parte fundamental de su modo de hacer literatura” (Bieke, 2012: 142).

A pesar de la interferencia de una mentalidad subjetiva, la imprecisión de una memoria de segunda mano y la posibilidad de que las historias se vuelvan más verosímiles y verdaderas³³⁹, el empeño en completar el rompecabezas histórico constituye un “imperativo ético” (2019:7), una forma de asumir la responsabilidad social en la literatura. Sin embargo, oponiéndonos a la hipótesis de que la ausencia de la memoria sobre la dictadura o el retorno del narrador a los recuerdos de pasado implica la necesidad autonómica de contarlos (ya que según los posmodernistas, vivimos en una época donde la ética es un discurso construido), se cree que la acción de recordar está impulsada por la necesidad fundamental del ser humano de comprender al otro poniéndose en su lugar, dotándose de una sensibilidad afectiva capaz de superar las diferencias individuales y colectivas.

Merece mencionar la novela *El nervio óptico* de la argentina María Gainza, publicada por Anagrama en 2017. Gracias a la sensibilidad del nervio óptico, la obra presente establecer conexiones afectivas entre las grandes creaciones artísticas

³³⁹ Opinan también los deconstructivistas como Paul de Man que toda la autobiografía es una autofabulación y tiene una máscara vicaria que sirve para fines persuasivos en vez de la exposición objetiva de los hechos. Véase *Alegorías de la lectura* publicada por el autor belga.

mundiales de los siglos pasados, la bibliografía de los pintores, y la vida de Gainza y su encuentro con los distintos personajes (amigas, prostitutas, familiares). Se esfuerza por mezclar lo trascendental u histórico con la singularidad de la vida cotidiana, ofreciendo una nueva perspectiva de entender el arte clásico, desmitificarlo y encontrar diálogos y resonancias entre éste con los ciudadanos cotidianos. Se trata de un gesto en contra de “la lasitud neurótica de verse reflejada en el pasado” (Gainza, 2017: 80). En la novela, se logra vincular la estética de ruina de Hubert Robert con el incendio de su casa en la infancia; la poética del pintor japonés Foujita con el recuerdo una amiga que abandona su aspiración literaria; las figuras femeninas y orientalistas en la obra de Toulouse Lautrec con una japonesa desarraigada; la estética ambigua de Rothko con la diplopía que sufre la narradora; la pintura psicótica de Natale Schiavoni con su infancia rebelde. Extendiendo la permanencia de las obras clásicas en el siglo XXI, la obra pone de manifiesto que los recuerdos íntimos pueden sustituir las interpretaciones ortodoxas, crear la propia ontología del arte y enriquecer tanto para el contemplador como el cuadro contemplado: “¿no son todas las buenas obras pequeños espejos? ¿Acaso una buena obra no transforma la pregunta <<qué está pasando>> en <<qué me está pasando>>? ¿No es toda teoría también autobiografía? (124).

Según Avelar, la lógica del capitalismo intenta suprimir lo viejo para reemplazarlo por lo nuevo sin dejar ningún rastro mediante la división simple y cronológica del período pre/post, concibiendo “el pasado como tiempo vacío y homogéneo y el presente como mera transición hacia la democracia” (2000: 4). Por lo tanto, una mirada perpetuamente dirigida al pasado para retroalimentar el presente constituye en sí una forma de transgresión³⁴⁰. El pasado y el futuro se influyen y forman una relación recíproca entre ambos, cuando el nervio óptico de los hijos empieza a imaginar un puente que se tiende entre ellos. No escriben sobre las experiencias épicas y trágicas que no dejan ninguna salida posible como en *Sobre héroes y tumbas*, sino que retratan con distanciamiento y fidelidad una historia

³⁴⁰ Cree que la influencia de la dictadura perdura en la transición por la consistencia de la historia, de modo que la dictadura ha sentado la base de muchos problemas de la transición: “De aquí en adelante, ‘transición’ no designará, como en la literatura social-científica, el regreso a una democracia parlamentaria liberal, elecciones libres e institucionalidad jurídico-política... *las verdaderas transiciones son las dictaduras mismas*” (Avelar, 2000: 85, cursiva del autor).

continua que atraviesa varios grupos y generaciones. En *Cometierra*, la novela mencionada de Dolores Reyes, el diálogo de la médium sobre las chicas asesinadas se genera por vía corporal al tragar la tierra, de modo que la empatía que se origina en ella también es visceral y afectiva: “Quería alejarme, mirarla, y la sentía. Pero sabía que ella estaba viva y eso hacía que el dolor no me importara tanto...viva. Quiero encontrarla. Yo me parezco a María. En los labios, en el pelo, en el color de mi piel está la tierra y está ella...su tierra todavía estaba en mi cuerpo” (2019: 75).

Por lo tanto, se trata de proponer un universalismo corporal y empático que nos permite desterritorializar emotivamente y ser otros. La reparación de los lazos humanos ha forjado un universalismo no-homogéneo que no trata de establecer ninguna tautología que acaba con la pluralidad cultural, sino que cristaliza en las dimensiones psíquicas y afectivas como la intriga, la curiosidad por conocer al otro y la imaginación de la vida de los prójimos. En eso radican los elementos comúnmente compartidos por los seres humanos, base sobre la que se construye el cosmopolitismo diferencial. Según Appiah:

El humanismo que he caricaturizado estaba en lo cierto cuando pensaba que lo que tenemos en común los seres humanos es importante; donde se equivocaba era en la delimitación de esas cosas en común. Lejos de apoyarnos en *una comprensión compartida de nuestra naturaleza humana común o en la articulación común (mediante principios) de una esfera moral*, a menudo respondemos a las situaciones de los demás con juicios compartidos *acerca de casos particulares*. Nosotros, en nuestro escenario, somos capaces de encontrar muchas instancias en las que compartimos con personas de escenarios diferentes la sensación de que algo ha ido bien o ha ido mal. No es un principio lo que une al médico misionero y a la madre desolada junto a la cama de un niño con cólera, sino *la preocupación* que comparten por ese niño en particular (2007: 365, cursiva mía).

No son los valores y las creencias basados en los razonamientos complejos e ideológicos de apariencia neutral lo que resulta esencial para el cosmopolitismo, sino las fuerzas afectivas de vida en situaciones concretas. Es una forma de aproximarse al consenso a partir de las experiencias peculiares más allá de los principios o los valores universales. Para el filósofo, lo que hace posible el diálogo es la capacidad humana de compartir “la captación de una lógica narrativa que nos permite construir el mundo” (365). La narrativa tiene la capacidad de configurar un mundo imaginario donde las

personas que lo comprenden de distintas formas pueden reconocer al otro y establecer entre ellos *un acuerdo sensible* con respecto a los derechos fundamentales del ser, “de la extraordinaria diversidad de las respuestas humanas a nuestro mundo y de la miríada de puntos de intersección que existen entre esas respuestas diversas” (367).

3. ENTENDER LO HUMANO

El “giro afectivo” supone una mirada más cercana a las cualidades humanas comúnmente compartidas, entre las cuales figura la muerte misma. Durante mucho tiempo la literatura no ha sido capaz de configurar una manera correcta de abordar la muerte. Lamenta la protagonista de *Hablar solos* de Andrés Neuman frente a la muerte del prójimo: “Siento que no podría ir a la muerte de Mario, porque vivo instalada en ella” “como acercar la mano a un objeto cortante. “«el duelo solitario y vergonzoso es el único recurso, como una masturbación», además de vergüenza, ¿hay placer ahí?” “voy intuyendo el otro golpe: no el de la pérdida, sino el del remordimiento por las nuevas ganancias”. ¿Existe una muerte que explora significados trascendentales más allá de reflejar la fragilidad humana?

En la obra ganadora del premio Herralde de Martín Caparrós, *Los living*, la muerte sirve para aproximarse a los asuntos fundamentales de la vida. Nito nace en uno de los días más trágicos en la historia contemporánea de Argentina: la muerte de Perón. Hijo de un hombre profundamente serio, antiperonista, conservador y patriótico, crece, como todos los hijos durante los años 70 y 80, en un ambiente caracterizado por la fuerte carga ideológica, la lógica binaria y simple de “separar a los buenos de los malos” (Caparrós, 2011: 17). Con un par de padres responsables y mediocres que confían en el trabajo práctico, la ética católica, el estado todo poderoso y un discurso patriótico como telón de fondo, desarrolla una perplejidad ante un mundo donde todo parece definitivo, continuo y ordenado. Consciente de que nace como consecuencia del sexo sin placer de dos católicos fervientes, el narrador se muestra desobediente ante las disciplinas paternas: “soy todo eso pero soy más que eso: soy cada paja de mi padre, los sábados en el salón de doña Mencha, cada suspiro de mamá con la telenovela de la tarde... sus ilusiones imposibles. Yo soy eso y soy, también, el que les arruinó todo eso” (42). Con la muerte prematura de su padre que

augura la ausencia de una fuerte interpelación ideológica, el narrador se adentra directamente en lo impredecible y arbitrario del mundo sin sujetarse a los estereotipos y los turbulentos acontecimientos políticos que suceden durante los años 80 y 90 (las discrepancias entre los peronistas, la dictadura, la Guerra de las Malvinas, la crisis económica y la inflación en la postdictadura), al margen de una identidad argentina hegemónica e inevitablemente simplificada. La ausencia del padre es una señal de la desterritorialización y un motivo de tomar el protagonismo de la historia: “el deber final de los padres, su aporte definitivo a la formación de los hijos...es dar fastidio, malestares” (213). Piensa el niño cuando asiste al ambiente de la agitación colectiva de una manifestación a favor de la participación argentina en la Guerra de las Malvinas:

todos gritaban más, agitaban lo que podían, saltaban, levantaban los brazos. Yo también estaba feliz, como todos, pero me pasaba algo más: ese señor que hablaba me daba mucha envidia. Yo pensé que alguna vez quería hablar y que muchos saltaran, que yo quería ser uno que hace saltar a las personas. La voz oscura seguía gritando” (121).

Después de averiguar la verdad sobre la muerte del padre debido a un accidente fortuito de coche, “una historia sin culpables” donde nada es heroico, Lito empieza a reflexionar sobre la inestabilidad de la vida del ser común y la falsedad de las vidas ejemplares que se construyen como símbolos de la época³⁴¹. Años después, se convierte en un predicador religioso que pontifica sobre la muerte con el motivo de infundir miedo a todo aquel que “se estaba preparando para pasar años y años siempre igual” (76). Logra agrupar a una gran cantidad de feligreses, alertándoles de la finitud y lo efímero de la vida misma y ofreciéndoles refugios espirituales católicos, “para que volvieran las ovejas o se volvieran ovejas” (300). Frente a la discrepancia con la ortodoxia, se ve obligado a dejar la iglesia y preconizar ante el público.

Sin embargo, al deshacerse del matiz religioso, la exposición pública de la muerte, que carece de ningún soporte ideológico, adquiere un valor subversivo capaz de trastornar la vida cotidiana de los ciudadanos y hacerlos enfrentarse a la incertidumbre del futuro, creando una forma de confrontar la máquina de guerra del

³⁴¹ “San Martín, Superman, los soldados de las Malvinas, Martín Fierro, James Bond, Cleopatra, Susvín, el Che Guevara— asesinaron; sin asesinos hablaríamos mucho menos, habría menos historias, mucho más aburrimiento y menos negocios y menos de casi todo” (161).

estado que ha causado muchas muertes y el neoliberalismo cultural que nos coloca perpetuamente en el presente. Lito ayuda a las masas a imaginar las escenas macabras de una muerte futura, los cuerpos deteriorados y degradados en que se van a transformar; les enseña el lado invisible de su vida, tapado por el pensamiento positivista de un capitalismo amnésico y las posibilidades delimitadas por la disciplina férrea de la sociedad: les muestra el potencial de la vida humana ante la inmediatez de la muerte. Pretende transgredir la noción codificada de la muerte en la modernidad. Afirma Baudrillard en *El intercambio simbólico y la muerte*, con respecto a la codificación capitalista de la misma:

y todos soñamos, en lugar de morir estúpidamente de desgaste, con *recibir* la muerte y con *dar* muerte. Porque dar y recibir es un acto simbólico por excelencia que quita a la muerte toda la negatividad indiferente que tiene para nosotros dentro del orden “natural” del capital...la muerte no tiene sentido más que dada y recibida, es decir, socializada por el intercambio (Baudrillard, 1978: 167).

La evitación de la muerte mediante su mediatización en los medios de comunicación y su banalización refleja la intención del capitalismo de enfocarse en un presente regulado y despreocupado, según el narrador: “ellos se habían pasado años evitando esas imágenes —viviendo, bebiendo, trabajando, mirando seis partidos de fútbol por semana” (Caparrós, 2011: 312). Para la lógica neoliberal, la revelación de una muerte desconocida, que está elevada a un lugar trascendental e indefinible, perturba el olvido deliberado del pasado impulsado por la sociedad y nos deja ver que “que el azar es tan potente, que nos maneja como a títeres tristes, que no somos nada ” (317). Como reencarnación de los muertos, empiezan a abundar los cuerpos embalsamados por las calles, los salones de las viviendas, los espacios públicos. Remiten a la arbitrariedad de la vida misma y sacuden la noción de una felicidad falsa en una Argentina postdictatorial caracterizada por la precariedad económica y la incertidumbre social. La advertencia de la muerte venidera sirve para no olvidar el pasado y encaminarse hacia un futuro que no actúa en función de las instrucciones hegemónicas de la sociedad, a sabiendas de que cualquier cosa es posible en el futuro y que “siempre hay algo que está lejos” (255).

El advenimiento de lo imposible activa el miedo más profundo del ser humano, desencadena con ello la voluntad de romper con el ritmo rutinario de la vida y con el deseo colectivo fabricado por el capitalismo, apreciando la vida cotidiana y las “combinaciones felicísimas que se suceden” en el cuerpo, inconforme por primera vez con la vida regulada que lleva: “va a pensar en la satisfacción de un estornudo bien lanzado, y va a pensar en el frío de una ducha en la cabeza después de un día de trabajo de verano, y va a pensar en el cosquilleo que le provoca en las mejillas la mirada de una mujer que usted miró” (338). De acuerdo con Ernst Bloch:

lo todavía-no consciente no está subordinado en absoluto a una conciencia manifiesta, sino sólo a una conciencia futura, que todavía tiene que llegar...el lugar psíquico de nacimiento de lo nuevo. Y se mantiene, sobre todo, preconsciente porque en él mismo se nos da un contenido de conciencia que todavía no se ha hecho manifiesto, un contenido de conciencia que ha de surgir sólo del futuro; dado el caso, un contenido que todavía tiene que surgir objetivamente en el mundo (Bloch, 2004: 150).

Se rompe también una linealidad del tiempo para empezar a vivir retrospectivamente: “sólo podemos pensar que sabemos cómo funciona lo que no conocemos, y conocerlo es el camino a la aceptación de la ignorancia o, por lo menos, la perplejidad de que las cosas son tanto más complejas que cualquier explicación que alguien les atribuya”(Caparrós, 2011: 341). La muerte ya no está encasillada y domesticada por las producciones culturales capitalistas para que las masas se dediquen a la vida del día a día, sino que representa una interpelación vívida que los obliga a mirarse hacia lo esencial y hallar en la cotidianidad la plenitud de ser que no está atada a la manipulación capitalista sobre la muerte. Deja de significar lo lúdico y lo teatral, convirtiéndose de nuevo en una cuestión fundamental que pone en marcha la vida del sujeto, proyectado hacia el futuro un presente arruinado. Se diluye la frontera entre los vivos y los muertos y la muerte adquiere de nuevo el sentido heideggeriano que ha sido borrado por la posmodernidad: se refiere a la posibilidad de existencia de *Dasein*, un estado pleno imposible de alcanzar al que sin embargo nos interpela perpetuamente.

Se rechaza la noción del presente perpetuo que da la espalda al pasado. Dice Fredric Jameson: “nuestro sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo y un

cambio permanente que anula tradiciones como las que, de una manera o de otra, toda la información social anterior tuvo que preservar” (Jameson, 1995: 37). Para los filósofos como Blanchot, la muerte se presenta como un estado mítico y ancestral que va más allá del lenguaje y sacude al ser humano: “la muerte, el lenguaje y el pensamiento están lejos de mostrarse como una síntesis de la re-presentación o, dicho con precisión, como un modo de la presencia en la escritura” (Torres Sánchez, 2019: 268). Es un gesto de, según el mismo Blanchot, “hacer de la muerte, mi muerte, ya no es entonces mantenerme yo en la muerte, es ampliar ese yo hasta la muerte, exponerme a ella, no excluirla, sino incluirla, mirarla como mía” (Blanchot, 2008: 119). El advenimiento de la muerte incita en los hombres las esperanzas de liberación y los miedos más profundos, lo que en el campo psicoanalítico se denomina “la pulsión de muerte”, acercándoles al encuentro desgarrador con el vacío fundamental del ser. No pueden ser las imágenes codificadas en los medios visuales, siendo algo incognoscible, destructivo e imprevisible para la estructura logocéntrica que equivale a lo inmutable y planificable. La muerte se convierte en un elemento común que se desprende de las disputas políticas y culturales. Al dejar de afiliarse al poder eclesiástico, Lito afirma que “no hay dios ni paraíso ni otra vida, señor mío: sólo lo esperan los gusanos” (Caparrós, 2021: 357). La predicación de Nito cancela un más allá sublime y fija la ilusión del ser humano en un futuro cercano que se aproxima y se desborda³⁴²:

¿vos te creés que están contentos con ese cielo que decís?... El cielo es un discurso de candidato a diputado. El cielo es clase media argenta, puro quiero y no puedo. ¿Sabés lo que es cambiar el cielo por esa presencia siempre ahí, siempre visible? Acá hay millones de ciudadanos esperando al que les ofrezca otra manera de estar muertos...Una manera de estar en el futuro (357).

³⁴² La discusión sobre la muerte tiende a ser cada vez más abierta en novelas que abordan la vida cotidiana. Por ejemplo, *Después del invierno* de la autora mexicana Guadalupe Nettel constituye una novela que abordan las distintas formas del duelo. Claudio es incapaz de completar el duelo después de la muerte de una antigua amante cubana, generando un vacío constante que desencadena en una actitud cínica hacia el entorno, un perfeccionismo compulsivo y una culpa irresoluble que le hacen embellecer/degradar los hechos, en tanto que Cecilia aprende a aceptar la muerte misma mediante su contacto con el moribundo y su afición por los cementerios, actitud que le conduce a sobrellevar mejor la pérdida de la vida y a “Vivir sin perder, en la medida de nuestras posibilidades, la capacidad para volver a un centro desde donde se puede confiar, esperar” (Nettel, 2014: 265).

De allí surgen muchas novelas que tratan el tema de la muerte y la reconciliación. Entre ellas, *Papá* de Federico Jeanmaire es una de las más sinceras. La novela versa sobre los acontecimientos sucedidos entre el narrador y su padre moribundo, mezclados con los propios recuerdos de éste hacia la figura paterna. Como muchos padres autoritarios, conservadores y nacionalistas, el padre del narrador aparece como un hombre silencioso de mentalidad simple “con cuatro o cinco ideas centrales con sus infinitos y previsibles derivados, con sus obvias contradicciones” (Jeanmaire, 2003: 10), inculcando la resignación y el conformismo a través de la autoridad y la amonestación violenta con que educa al narrador. Ha trabajado dos veces como intendente de la ciudad bajo el gobierno militar y sueña con que su hijo pueda convertirse también en un militar valiente. Pone la patria por encima de la familia y manda a su hijo a una escuela militar rigurosa para que éste cumpla su sueño, razón por la cual choca frontalmente un padre patriótico y lleno de certezas con un hijo escritor ideológicamente más subversivo y políticamente correcto que quiere cometer un parricidio simbólico, cuya única certeza es “andar dudando de todo” (37). La relación padre-hijo fracasada cristaliza en las discrepancias en los aspectos políticos y personales y conduce indirectamente al odio del narrador hacia el propio país y a la decisión ansiada de auto-exiliarse a España porque para él, la verdad de los varones siempre se asemeja “a las verdades de nuestros padres. A la patria, en algún sentido” (75).

Todo da un giro brusco cuando se anuncia la enfermedad incurable del padre, a partir de lo cual se enfatizan todo lo concreto y esencial: el cuerpo deformado por el cáncer, la vida frágil, y la muerte que se avecina. El estado moribundo del prójimo suscita una empatía hacia el estado más primitivo del ser humano que borra los desencuentros en el transcurso de la vida y empieza una relación del cuidado, una relación corporal. Abundan las descripciones del estado físico de un cuerpo deteriorado con lastimaduras. El hijo trata de entender el deterioro físico del padre, de reconocer lo verdaderamente humano sin las interferencias interpersonales ni las disputas ideológicas, hallando un sentimiento “en lo meramente animal que se esconde detrás de lo humano. Detrás de lo que pomposamente acostumbramos a definir como humano” (11), mientras que el padre moribundo también ha renunciado

a sus contundentes ideas políticas a favor de la represión y el enderezamiento moral característico de los militares argentinos del siglo pasado.

El proceso de la reconciliación empieza cuando el autor reconoce los límites mentales y corporales como la premisa universal del hombre en la vida: “La escritura, esa cosa tan perfectamente incapaz, al igual que la vida, de responder a ninguna otra cuestión que no sea su precaria y angustiosa necesidad de ser” (11). Los escasos episodios felices que evoca siempre se sitúan en la infancia, tiempo en que el narrador todavía no se ha integrado en una sociedad dividida por opiniones³⁴³. Empieza a revisar la militancia temprana de su padre a partir de las debilidades en la condición existencial del ser (la soledad), en vez de categorizarla en virtud del imaginario conservador y nacionalista de los antiguos militares. Cree que la vida en el cuartel permite a su padre tener compañeros solidarios en la soledad de la pampa y “le ofrecía la ilusión de la camaradería...informalidad que no le permitía su condición de hijo mayor del patrón... La ilusión de una soledad compartida y anónima, en algún sentido” (15), en un mundo “tan plano o tan inabarcable. Tan aparentemente definitivo” (18). Al revisar las discusiones del pasado, aprecia más el persistente lazo sanguíneo en lugar de las diferencias y el odio hacia su padre que aparecen más bien como un amor incapaz de expresarse:

Creo que ni mi padre ni yo, a pesar de las diferencias y del enorme dolor que provocaban esas diferencias, deseábamos terminar con la guerra. Terminar con la guerra hubiera significado terminar con nuestra relación y no estábamos preparados...No podíamos, muy en el fondo, renunciar a la sangre que nos unía de manera irremediable...[yo]salía de esas batallas cargando con una culpa enorme. Gigante (110-111).

Cuando describe la vida de su padre como una batalla de un ser humano ante el destino impuesto se disuelve la discrepancia. La comprensión llega a tal punto que cuando su padre le cuenta sus frustraciones en el régimen de Juan Carlos Onganía le dan ganas de abrazarlo: “Siento que toqué las entrañas de ese hombre, que por una vez en su vida me dejó llegar hasta alguno de sus infinitos patios cerrados; que lo tuve cerca, siento. Algo muy parecido a la felicidad (24). Aunque la desconfianza mutua generada por la diferencia generacional sigue existiendo, empiezan a brotar la empatía

³⁴³ Por lo tanto, la aparición de su padre como intendente del pueblo suele disgustar al hijo: “Su voz, aunque enérgica, sonaba completamente fría desde el palco” (59).

y la pertenencia a una patria “afectiva”, que “seguirá encontrando nuevos contenidos y nuevas formas para no dejar nunca de ser”, siendo ésta lo sólido que supera la versión propia sobre la realidad y despeja, aunque temporalmente, las incertidumbres en el mundo: “esa cosa medio intangible y que quizás constituya la única propiedad privada que signifique algo más que la mera posesión o disposición humana de un espacio geográfico cualquiera” (63). El camino de reconciliación también se emprende hacia la interioridad: siendo el testigo de la muerte de un ser querido, empieza a enfrentarse al meollo frágil de su propio ser y a la finitud de la vida. Según el narrador, a fin de cuentas, todos nos parecemos a “un chico que buscaba seguridades” (102) en un mundo alienador, lleno de desencuentros y difícil de descifrar: “la única verdad, es que el hombre sólo quería seguir viviendo” (139).

Al final de la novela, el narrador quiere llevar la gorra militar con el escudo y la escarapela nacional, un objeto nacionalista que ha usado largamente su padre durante la dictadura, pero esta vez con el motivo de “recordarlo con la cara feliz” (152). La gorra deja de ser un símbolo codificado que remite a lo nacional, patriótico y político y adquiere así un valor universal como el objeto de afecto. Más que una forma de reparar las heridas mediante la ficción, tarea que resulta imposible, se esfuerza por exponerlas sin juzgarlas. Eso es lo universal de *Papá* de Jeanmaire, y de tantos relatos de reconciliación que aparecen en este siglo. Lo afectivo que empieza a enlazar las dos generaciones diametralmente distintas y generar alternativas de reencuentro. Confiesa el narrador de Pron después de tantos años de desarraigo: “Una vez había querido creer que mi viaje no tenía retorno...pero en ese momento me di cuenta de que sí tenía un hogar y que ese hogar era un montón de recuerdos y que esos recuerdos siempre me habían acompañado” (2011: 163).

En *Pequeños cementerios bajo la luna* de Mauricio Electorat, Emilio Ortiz es un joven chileno autoexiliado en París por la discrepancia con Antonio, su padre de ideología conservadora y pinochetista que cree firmemente en los valores acuñados por la dictadura (disciplina, trabajo, honradez) y mantiene la amistad con algunos de los altos cargos del régimen (Manuel Contreras, Krassnoff). La afiliación política de Antonio, personaje acusado por las organizaciones de derechos humanos, ha ayudado a su hijo a catalogarlo fácilmente como uno de los conservadores que colaboran con

los asesinos. Trabajando de portero de noche en un hotel y adentrándose en la aventura nocturna parisina, el encuentro con los otros exiliados de la vida y los secretos turbios de los negocios nocturnos lo alejan de los acontecimientos políticos de su país natal. La capital francesa se convierte en un no-lugar donde se encuentra con personajes que se deshacen de su identidad original. La vida en el exilio le hace sentir la fragilidad del ser humano: ha intentado proteger a una prostituta de la persecución de la policía francesa pero desiste por miedo a las amenazas policiales. Empieza a revisar su ideología contundente de antaño desde el exilio: “Rara vez me he sentido tan patético... y este es un poli francés, ¿habrías resistido a la tortura de los chilenitos, corriente, aguja al rojo vivo en la uretra? Ja, ja, ni cagando huevón, treinta segundos” (Electorat, 2018: 118); también se ha enamorado de una parisina, Cholé, que sin embargo resulta ya casada durante muchos años. Son episodios que reflejan la dualidad del ser y lo limitado de la comprensión humana, siendo éstos el comienzo de un largo proceso de deshielo con su padre.

En el primer día del retorno a un Chile ya democrático, comienza a darse cuenta de una realidad afectiva y sensible despojada de los matices políticos: “La torre Eiffel era eterna, pero la avenida Matta también era eterna y las esquinas... Me siento en la cama, ¿la misma colcha? Parece. ¿Habrán cambiado las sábanas desde que me fui? Pienso: la eternidad es esto... Y las eternas conversaciones en la eterna tarde de los eternos patios santiaguinos” (149). El padre e hijo se reencuentran como seres humanos que dialogan por primera vez entre ellos, abandonando los prejuicios políticos. Emilio intenta reconocer la verdadera personalidad de su padre y se va dando cuenta de su faceta afable y bondadosa además de sus fragilidades: como un hombre con fuertes pero ingenuas ideas políticas, intenta poner “su granito de arena” para mejorar la sociedad; como un hombre sensible incluso desarrolla el gusto literario hacia los poetas nacionales como Jorge Tellier y Gabriela Mistral; como muchos ciudadanos, sus opiniones políticas firmes derivan de las desgracias sucedidas antes de 1973³⁴⁴; como un “buen” seguidor de la dictadura, confía ciegamente en la imagen idealista que ésta ha creado. Dice el padre al hijo en un enfrentamiento: “soy

³⁴⁴ Entre los problemas enunciados están la apropiación que ha hecho el gobierno de Allende de las propiedades privadas, en el caso de la novela, el campo de su abuela; la burocracia del gobierno comunista de Allende que ha restringido su negocio familiar de la exportación; los obreros brutales que asaltan las casas para saquear bienes de la familia horada, etc.

un hombre como cualquier otro y te estoy contando lo que me tocó a mí, es fácil juzgar cuando se es joven y no se ha vivido aún” (186).

Emilio descubre luego que su padre ha sido utilizado como un chivo expiatorio de los secuaces de la dictadura: durante la dictadura, les ha alquilado el taller sin enterarse de las sesiones de interrogatorios y torturas que suceden allí adentro; su negocio ha sido utilizado como una empresa intermediaria para que los altos cargos del gobierno trafiquen drogas y armas, mientras que ellos intentan salir impunes y acabar con la vida de su padre. Tras la muerte “accidental” de Antonio, logra averiguar que todo lo que tiene que ver con el negocio sucio está tramado por su socio Jorge Dutrey, quien ha asesinado a su padre para culpabilizarlo y que no se extiendan los rumores. De este modo, logra comprender la verdadera fisonomía de su padre considerándolo un ser ingenuo: “el orden inmutable nunca es tan ordenado ni tan inmutable, los seguidores de las dictaduras son en realidad muy ingenuos, muy idealistas a su manera” (259). Sin embargo, el acto de perdonar y comprender no equivale a un relativismo ético: al final de la novela, el protagonista mata a Jorge Dutrey, el personaje imperdonable sobre el que se cierne la venganza del hijo. En la medida en que los hijos ven a sus padres desprovistos de dimensiones políticas y sociales, la literatura adquiere la humanidad perdida a causa de los debates ideológicos. Opina Emilio Ortiz: “Ahora pienso que, en realidad, nada puede terminar bien con nuestros padres, no los conocemos. Y cuando creemos comenzar a conocerlos es demasiado tarde” (167). Lo afectivo no equivale aquí a un sentimentalismo simple, sino a una cualidad ética libre de la interferencia de prejuicios, etiquetas y categorizaciones sociales, a través de la cual los sujetos dialogan sin ser reducidos a unas simples categorías (peronista, derechista, ecologista, etc), poniendo en suspenso los conocimientos previos³⁴⁵.

En aquellos relatos de reconciliación, los padres están descritos más bien como humanos torpes sin experiencia en la educación de sus hijos. Por ejemplo, la novela *Aeropuertos* de Alberto Fuguet muestra un par de padres prematuros que no saben responder a las inquietudes de sus hijos, dado que ellos, los adolescentes problemáticos de antaño, han experimentado también una etapa de confusión y

³⁴⁵ *Nuestra parte de noche* de Mariana Enríquez y *Desierto* de Carlos Franz también cuentan con el episodio de venganza a los verdaderos criminales como forma de conciliación con el padre.

transición bajo la sombra de sus propios padres autoritarios. Como los pasajeros de los aeropuertos, se precipitan a un destino de que no están seguros, dejando a los hijos un espacio ausente por completar. A los hijos la reconciliación nunca les resulta fácil: se ven obligados a desmitificar a los “padres imperfectos” y verlos bajo una lupa diferente después de las arduas conversaciones.

También se comprende mejor a sí mismo después de la muerte inevitable: en novelas como *El hijo judío* del argentino, Daniel Guebel y *Salvatierra* de Pedro Mairal, el reconocimiento tardío de que el enfrentamiento con el rol paterno ayuda a la configuración de la propia identidad constituye su forma de reconciliación. Para el narrador de Guebel, quien se compara con el Kafka de la *Carta al padre*, “el muro del desconcierto”, la sintaxis grandilocuente y la autoridad indiscutible del padre le provocan una imaginación exuberante del universo paralelo, su interés por lo diverso, la “pasión infantil por el exotismo...que necesitaba para sobrevivir en un mundo que no alimenta la imaginación” (Guebel, 2020: 10). Diferente a Kafka que lleva toda su vida escribiendo con el motivo de conseguir el afecto y el reconocimiento, admite que la desobediencia forma una parte importante del vínculo con el padre y la formación de su afición literaria. La enfermedad de un padre moribundo que ha sido considerado como un enemigo ya no le genera satisfacción sino “un dolor sordo” (31).

En la novela de Mairal, el narrador emprende una ruta de desmitificación después de la muerte de su padre, recuperando y filmando todas las piezas sueltas de un lienzo kilométrico que éste lleva componiendo toda su vida como registro panorámico del paisaje pueblerino en una Argentina decadente. A medida que se desenmascara la figura “prohibida” del padre, halla en la pintura clave del padre un romance fugitivo del mismo con una amante, que se convierte paradójicamente en la única pieza que se conserva después de un gran incendio. Se trata de una metáfora de la futilidad de la búsqueda de un imaginario impecable. La aceptación final de la pintura, símbolo de la mancha obscena y personal de la historia del padre, pone fin a su imaginación obsesiva sobre una figura paterna impecable y manifiesta la voluntad de reconciliar, de avanzar en la propia historia y de “vivir la vida de uno y dejar tranquilos a los muertos” (Mairal, 2021: 117), de modo que lo relevante no pertenece al mundo externo de los otros sino a sí mismo, pensamiento que le conduce a una

comprensión propia: “Siento que este lugar, este espacio de la hoja blanca, me pertenece más allá de los resultados. El mundo entero cabe en este rectángulo” (132).

En *Este es el mar*, la ciencia ficción escasamente reconocida de Mariana Enríquez en 2018, lo humano surge de la disputa entre los atracadores y los defensores férreos del consumismo capitalista. Enjambre es una organización matriarcal compuesta solamente por mujeres brujas denominadas como “Luminosas” que intentan combatir la cultura consumista falocéntrica consagrada a construir ilusiones falsas e ídolos homogéneos. Atacan en este caso a los rockeros que cuentan con imágenes decadentes y enfermos como títeres de la manipulación mercadotécnica infiltrándose entre las fans frenéticas y obsesivas que “necesitaban saber y creer” de su ídolo con ansiedad y devoción: “lo único que la salvaba de la muerte era James porque cuando no podía amar a sus padres ni a su novio ni amarse a sí misma, esa chica de ojos verdes todavía era capaz de amarlo a él” (Enríquez, 2018: 61). Las brujas, imparciales y racionales, consideradas en este caso como feministas radicales, detestan la imagen de los rockeros viriles, rebeldes e indestructibles, consecuencia del simulacro deliberadamente elaborado por la industria cultural que enloquece a las “fans”.

Suelen enviar a una Luminosa para seducir al músico y hacerle sufrir con medicinas y drogas para enfermarlo y mantenerlo vivo hasta el último momento, finalmente convirtiéndolo en “una verdadera leyenda” que se difiere de las falsas imágenes propagadas por los medios de comunicación. Se trata de batallar contra la idolatría de la cultura popular orientada todavía por los valores del mundo falocéntrico y mercadotécnico: “hay un momento en que los atraemos a nuestro mundo y las reglas son las nuestras. Ellos ya no tienen poder” (17). A Helena, uno de los miembros del Enjambre, le toca acercarse a James, el cantante de la banda Fallen. Sin embargo, fracasada en el proyecto de convertirlo en un mito total y petrificado, se da cuenta de su faceta humana y débil: empieza a curiosear por primera vez la vida privada del ídolo, como declara Helena: “Necesitaba una historia” (78). Se trata de las historias de una personalidad concreta y de historia concretas en vez de la Historia de un icono exaltado apoyado en los discursos reificadores massmediáticos. Se da cuenta de su procedencia humilde, su relación conflictiva con la madre, su miedo a la muerte,

su tristeza profunda, y una mirada que la incomoda: “La estaba invadiendo el calor de James: la sangre apagaba el fuego frío. El cuerpo de James no la expulsaba, Helena sintió que podía vivir allí dentro para siempre y no le disgustó” (104). Después de estar “contagiada” del amor, ella empieza a experimentar sentimientos humanos que no sienten las brujas: “Lo que estás sintiendo ahora —dijo Naima, y la sostuvo sentada— es dolor. Ellos lo sienten muy seguido, nosotras nunca, salvo cuando estamos enfermas” (109). Los verdaderos rasgos de la humanidad contrastan tanto con las lágrimas exageradas de las fans en un concierto de rock, consecuencias nefastas de la cultura popular, como con la racionalidad inhumana que representan las brujas que intentan contener todo. Se genera así un recuerdo sutil y melancólico sobre el amor: “metálico y húmedo como la llave que no quiere soltar” (125). Son sensaciones incómodas e indescriptible que se deshacen del cuerpo frío y calculable de la tecnología para adentrarse en la interioridad del ser humano.

Surgen novelas que analizan la dimensión humana de lo políticamente inhumano. Resaltan novelas como *Degenerado* de Ariana Harwicz, analizada en las notas del capítulo anterior, y *Magnetizado* de Carlos Busqued, una crónica narrativa que intenta reproducir la vida de Melogno, un asesino en serie que ha matado a varios taxistas. No obstante, el tono de la narración se aleja tanto de las noticias sensacionalistas y morbosas de los medios de comunicación que lo demonizan como la encarnación del mal absoluto, poniendo su “peligrosidad como una tarjeta de presentación” (Busqued, 2008: 121), como de los registros psiquiátricos que encasillan la personalidad patológica” en una categoría simple, buscan soluciones en los diferentes fármacos o “sacar un diagnóstico con los dibujos y las manchas” (123). Mediante una serie de entrevistas contradictorias que reproducen detalladamente los periplos de su vida, se logra desmitificar al criminal, presentándolo como un ser humano que se libera del estereotipo común de la enajenación mental. El criminal mantiene un equilibrio imposible entre un mundo imaginario que se centra en las fantasías interiores debido a la formación espiritual que ha recibido, y un mundo *real* (en términos lacanianos) que se escapa del mundo represivo y aspira a la grandeza y el control férreo ante las miradas observadoras de otros, provocado por el instinto de muerte y perturbado profundamente por la realidad subjetiva normativa y fría a causa

a una madre demasiado posesiva e indiferente. Vive en tres mundos contradictorios entre sí cuyo enfrentamiento horroriza al propio criminal. Confiesa al relatar la escena del crimen: “Veo dos ojos que me están mirando. Me paralicé del cagazo... Eran mis ojos, en el espejo retrovisor” (67)³⁴⁶. No se trata de despenalizar el crimen sino explicar, con racionalidad y paciencia, los mecanismos sociales y psicológicos que trabajan detrás de ello, dotando de nuevo la humanidad paradójica a las figuras intocables igualándolas en cierta medida a la gente común. Asevera el entrevistado al final de la novela: “La única expectativa que tengo, la única deuda trascendental, es ser una persona. Yo fui una cucaracha. Y después un monstruo. Y después un preso. Me gustaría ser una persona... ser una persona común” (146).

A veces la humanidad afectiva se vuelve demasiado excesiva y supera límites interpretativos. En *Nuestra parte de la noche*, el afecto del padre hacia el hijo llega a un punto en que tiene que sacrificar la vida del otro para salvarlo. Sin embargo, son novelas políticamente correctas que ofrecen una lectura del futuro. Según Federico Jeanmaire: “lo literario nace de lo ilegítimo, de lo insoportable” (2003: 121). Quizá cuando se deje hablar de la identidad, del discurso político correcto, de un canon literario en su sentido estricto al centrarnos en cuestiones vitales de la humanidad, llegará el momento en que la literatura nos vislumbra un horizonte nuevo y más emancipador.

4. POETA CHILENO: EL UNIVERSALISMO POÉTICO

4.1. LOS POETAS CHILENOS O CÓMO HALLAR LA UNIVERSALIDAD EN LO PARTICULAR

Si revisamos el itinerario creativo de Alejandro Zambra, vemos que la incertidumbre, el desamparo y el carácter frívolo y vulnerable marcan a los personajes de las primeras novelas del autor chileno, que siempre están en búsqueda de lo efímero y lo inmediato. Son seres solitarios incapaces de mantener el equilibrio en la

³⁴⁶ Véase un pasaje de la novela donde se muestra el desajuste de los tres mundos que configuran simultáneamente su identidad: “El mundo real te exige atención. Al no dársela, lo perdés, a ese mundo real... No permito que nada me quite la voluntad de poder dirigir mis actos” (52). Cita también a Lacan cuando intenta dar una respuesta racional al comportamiento de apariencia esquizofrénica del criminal: “el pasaje al acto es un intento de resolver un callejón sin salida subjetivo. La búsqueda de romper con una escena intolerable y llegar a un nivel de estabilización nuevo” (136).

posmodernidad: “sabía que la seriedad era tanto o más peligrosa que las mujeres. Julio sabía que estaba condenado a la seriedad, e intentaba, tercamente, torcer su destino serio, pasar el rato en la estoica espera de aquel espantoso e inevitable día en que la seriedad llegaría a instalarse para siempre en su vida” (2006: 16). La soledad es más bien una opción pasiva ante una sociedad líquida donde lo instantáneo se vuelve lo constante. Son incapaces de despertar sentimientos inmanentes frente al simulacro de sentimientos: no se odian ni se aman, sumidos en un mundo de levedad: “se ama para dejar de amar y se deja de amar para empezar a amar a otros, o para quedarse solos, por un rato o para siempre. Ese es el dogma. El único dogma (2013: 89), bromeando con los sentimientos serios en cuentos como “El hombre más chileno del mundo”. Dicha actitud indiferente de la posmodernidad también repercute en la forma de narrar: *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* son micronevelas sin periplos, que abordan los aspectos banales como la literatura minimalista. La relativización y la virtualización de la experiencia concreta ha hecho que apelen a las informaciones visuales dispersas u objetos cotidianos como punto de refugio: “se ha limitado a seguir imágenes: no ha tomado decisiones, no ha perdido ni ha ganado, solo se ha dejado atraer por ciertas imágenes” (2007: 20). El formato del libro *Facsimil* en sí apunta a una verdad relativizada: parodia la Prueba de Aptitud donde el examinado tiene que elegir una de las repuestas, con la particularidad de que en el libro todas ellas son válidas.

Caracterizadas por una estética de orfandad y melancolía, son novelas fragmentarias y subversivas ante la totalización de la experiencia. Todo ha dado un giro inesperado en *Poeta chileno*, su primera gran novela publicada en 2020, que gira en torno a un grupo compuesto por los poetas profesionales, los ex-poetas, los críticos literarios, los poetas fracasados o exitosos y los poetas que no han publicado nada de poesía (pensemos en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño) y una chica norteamericana, entre los cuales existe un denominador común (poeta chileno) que va más allá de su implicación local y une a los sujetos heterogéneos mediante el proceso de desmitificar y universalizar el concepto.

La novela comienza en la transición democrática del país donde prolifera todo tipo de culturas transgresoras: Silvio Rodríguez, Los Tres, Nirvana, etc. Gonzalo es

más bien un amante de poesía que un poeta real dado que no da rienda suelta a la imaginación en sus poemas, reducidos a ser un reflejo fidedigno de la realidad posmoderna en la que vive. Junto con su novia Carla, son jóvenes radicales y carentes de experiencias trascendentales que “descifraban o intentaban descifrar toda clase de miedos, frustraciones, traumas y perplejidades, casi siempre mediante el peligroso método del ensayo y error” (Zambra, 2020: 16). De acuerdo con el afán megalomaniaco y la idealización del joven Gonzalo, quien se interesa más por el seudónimo que por la poesía en sí misma, la poesía es una “mitología”, “la difícil travesía” que lo elevará al nivel de “la magnitud del hombre” que supera la dimensión cotidiana.

El momento en el que comienza verdaderamente la historia coincide con el reencuentro entre Gonzalo, convertido en un poeta chileno mediocre y un profesor de literatura que ha renunciado a su sueño juvenil de ser Nicanor Parra, y Carla, una madre prematura que ha abandonado la modalidad de vida “turbulenta-desestabilizadora-apasionada” (68) y cría sola a Vicente, su hijo. Sin embargo, diferente a las novelas anteriores de Zambra, en vez de aparecer como un escritor frustrado y sumido en la desilusión como un gesto de rechazo de acuerdo con la estética “subversiva” de los perdedores, parece que Gonzalo es más bien un ser ordinario que busca la continuidad en la práctica cotidiana de vida:

—Lo que quise decirte es que no me importaba que tuvieras un hijo, que estaba dispuesto a todo —explicó Gonzalo más tarde.

—¿Y todavía estás dispuesto a todo?

—Sí —dijo él sin dudarlo (63).

A medida que Gonzalo se adapta a su nuevo rol de padrastro y cuidador, la vida misma se convierte en una experimentación poética: “arrastraba el sinsabor de luchas perdidas y batallas incompletas, pero también ganaba ampliamente en esta pasada, no era el mejor profesor del mundo ni se perfilaba como un poeta importante, pero intentaba con lucidez y valentía ser algo así como un padre para Vicente” (89). Mientras que vive como un adulto cualquiera, intenta empatizar con el niño, tomar la perspectiva infantil que le ayuda a escapar de un mundo vulgar y utilitario y compartir junto con Carla el dolor por la pérdida de su futuro hijo. Se trata de un poeta chileno que aspira a reproducir sus imaginaciones rabiosas pero está inevitablemente

condicionado por la realidad cotidiana y la índole imposible de la poesía misma, acompañado por otros poetas mediocres, admitiendo que “sus poemas no calentaban a nadie” porque “los sentía crudos, peligrosamente transparentes” (164). También es un poeta desilusionado que cuenta con una sola antología pero insiste empeñadamente en la integridad artística. Se ve obligado a leer los poemas de Gonzalo Millán ante una Carla expectante para esconder la falta de estética de sus propios poemas. Pertenece a los individuos sumidos en la busca de sentidos en un mundo disgregado, con la finalidad de poder “dudar, profundizar, reírnos de nuestras heridas, curarlas”: “los remitentes perdemos la odiosa ansiedad del éxito. El fracaso nos devuelve la nobleza y la alegría” (140).

La tercera parte de la historia empieza cuando Vicente, el hijo de Carla, se convierte también en un joven poeta chileno mediocre, muchos años después de que Gonzalo se separe otra vez de Carla y abandone Chile para perseguir su sueño de hacer un doctorado en Nueva York. El joven poeta se encuentra con Pru, una periodista “gringa” ordinaria, frustrada y perdida en Santiago que acaba de ser abandonada por su novio y amiga, típicos ciudadanos estadounidenses. Pru llega por error a un pueblo despoblado de Chile (La Hacienda San Pedro) y termina acompañada por un quiltro callejero. Viene a hacer un reportaje sobre algo característico de lo chileno. Ella decide incursionar en el ambiente intelectual de los poetas chilenos en un país “donde la poesía es curiosamente, irracionalmente relevante” y “lo único bueno es la poesía” (250).

Afloran por consiguiente los registros paradójicos y diversos de los poetas chilenos en una sociedad chilena donde la poesía parece deshacerse de la vida tediosa y homogénea de la postdictadura: hay poetas pedantes pero sinceros respecto a la literatura; poetas competitivos entre sí pero que se reconcilian por virus de un buen poema; poetas masculinos que se adhieren inevitablemente a los estereotipos (machistas, vanidosos, egoístas) y no carecen de la grandilocuencia, pero brillan también por la singularidad en sus poesías performativas³⁴⁷; poetas seguros de sí mismos que tienen aspiraciones iconoclastas pero son mejores en soltar nombres que escribir poemas; poetas que sobrellevan se quejan de la adversidad y sobrellevan la

³⁴⁷ “Algunos son mejores llenando los formularios de las becas que escribiendo poemas” (170).

vida de hombre común y corriente sin rendirse gracias a las inspiraciones explosivas de la poesía; poetas que se creen revolucionarios pensando que la poesía puede solucionar todos los problemas y poetas verdaderamente radicales que se deshacen de la poesía y dicen “cuando rima es hip hop y cuando no rima es poesía” (290); poetas mujeres consagradas a la lucha feminista; poetas herméticos en anonimato; poetas comprometidos durante la dictadura y la postdictadura; poetas librereros, académicos; poetas mapuches endeudados; poetas- mendigos que improvisan los versos; poetas que leen la poesía en voz alta todas las mañanas; no-poetas que se vinculan más que los poetas con la poesía... En la medida en que la estadounidense se adentra en aquel submundo, se da cuenta de que la noción del poeta chileno se refiere a la idea más general que traspasa las fronteras y alude a los que sufren la ruina cotidiana sin perder la dignidad de vivir: simboliza la afiliación a un mundo que se opone a la lógica de la vida cotidiana. Mientras que los otros “tienen miedo a lo inútil”, las poetas se asoman a un mundo distinto, como afirma un tal Hernaldo Bravo, un poeta entrevistado por Pru: “Yo no sé si me gustan mis poemas, pero sé que si no los hubiera escrito sería más tonto, más inútil, más individualista” (288). Un poeta chileno es el que conjuga lo trascendental de la poesía y lo rutinario de la realidad, lo estético y metafísico de la imaginación literaria y lo vulgar y cínico de la vida social:

— ¿Y qué necesita el pueblo entonces?

—No sé. Yoga, kickboxing, poesía, revolución. Educación verdadera, alegría verdadera, jardines, pedicure, ceviche. Gimnasia rítmica, esgrima. Mucha palta, quinoa, cochayuyo. Piedras filosas, superpoderes, amuletos. Y unas buenas zapatillas. Y sobre todo sexo, todos los días...

[...]

— Olvídense de los poetas, mijita. Vaya a las canchas de tierra, a las poblaciones, pero vaya con cuidado, eso sí.

— ¿Y entonces por qué me diste una entrevista?

— Porque soy extraordinariamente vanidoso (292).

El poeta chileno deja de remitirse a una implicación local y designar a cierto grupo predeterminado por la condición geográfica y la ocupación profesional: es un denominador común y universal extrapolable a todos los individuos que se sitúan al margen de la vida y brillan en la monotonía de la cultura homogénea del neoliberalismo. Cuando visita Valparaíso, Pru siente que “toda la población de Valparaíso se dedica a la poesía” (299). De esta manera, todos nosotros formamos

parte del “poeta chileno” que se mueve en el intersticio de las reglas diarias y una vida de excepción, sin sentir la impotencia profunda frente a un mundo decadente ni poner en suspenso la propia vida como tantos poetas nihilistas (Pablo de Rokha. Alejandra Pizarnik): “ser poeta en Chile o en cualquier parte es como llevar una doble vida... quizás eso es bueno, no están encerrados, conocen la realidad” (275). La novela culmina con una fiesta entre los poetas chilenos que revela la esencia de aquel submundo poético: los poetas recitan los textos, discuten, se emborrachan, y “parece que pelearan todos contra todos” (313) por los viejos y nuevos rencores, después de los cuales se reconcilian rápidamente. Relata Rita, una de las poetas presentes en la velada: “Pero es un mundo mejor. Un poco. Es un mundo más genuino. Menos fome. Menos triste. O sea, Chile es clasista, machista, rígido. Pero el mundo de los poetas es un poco menos clasista. Solo un poco... creen en el talento, tal vez creen demasiado en el talento. En la comunidad. No sé, son más libres, menos cuicos. Se mezclan más” (317). Al final del viaje, Pru logra entrevistar por un breve rato a Nicanor Parra y desmitificar al antipoeta, quien da por sentado que la antipoesía está superada totalmente y pasa la mayor parte de la entrevista hablando de su vida cotidiana. Por lo tanto, se logra plasmar una generalidad diferencial de los poetas chilenos sin enfocarse en las diferentes escuelas y estilos de la poesía que desencadenan inevitablemente discusiones, se centra en las vidas de los poetas que se encaminan a un rumbo común: forjar un romanticismo cotidiano en contra de la hegemonía literaria y encontrar algo trascendental en la vida cotidiana. Cuando termina el reportaje y se despide de los poetas chilenos, la periodista estadounidense también empieza a sentirse inexorablemente identificada con ellos:

Por supuesto que hay oportunismo y violencia, pero también verdadera pasión y heroísmo y fidelidad a los sueños. Piensa que los poetas chilenos son perros callejeros y que los perros callejeros son poetas chilenos y que ella misma es una poeta chilena metiendo el hocico en los basureros de una ciudad desconocida —le gusta entenderse a sí misma como una poeta chilena, una poeta chilena que no es poeta ni es chilena, pero de algún modo su peregrinaje de periodista en busca de oportunidades, el sueño siempre frustrado de publicar en las grandes revistas, o al menos de escribir un reportaje notable y rotundo, la hermana con esos hombres y sobre todo con esas mujeres que merodean por los callejones del mito y el deseo... siempre buscó, que sigue buscando algo, y aunque no sabe bien qué es, sabe que no se

relaciona cabalmente con el éxito o el reconocimiento; igual ella es, desde alguna perspectiva, una figura medio heroica (332-333).

De este modo, el novelista chileno logra resemantizar el “poeta chileno” y lo proyecta hacia una dimensión más amplia y profunda, haciendo confluír lo específico con lo cosmopolita, lo cotidiano con lo trascendental. A pesar de que la identidad de los poetas chilenos se configura ineluctablemente de acuerdo con las reglas simbólicas del mundo, se resalta aquí una mirada más genuina, enérgica y insurgente de comprenderlo en personajes como Gonzalo, Vicente, y Pru. Eso explica también el libro que regala Gonzalo a Vicente al final del libro que no pertenece a la categoría de la poesía contemporánea: *La montaña mágica* de Tomas Mann. Gonzalo enfatiza el capítulo “Nieve” del mismo libro que narra la travesía de Castorp al atravesar una tormenta de nieve y las escenas horribles y delirantes de la humanidad, una alegoría de la voluntad del poder del ser humano de vencer adversidades y seducciones, espíritu de la Ilustración comúnmente compartido como un legado histórico. En este aspecto, *Poeta chileno* se desmarca de las novelas de la posmodernidad, porque dirige de nuevo la mirada hacia los temas olvidados en el contexto de globalización: el legado universal del ser humano en una época perdida. Eso también puede explicar la razón por la que en vez de “poetas chilenos”, la obra se denomina “poeta chileno” porque no se trata en ningún momento de reproducir literalmente subjetividades de un abanico de individuos, sino que aspira a inventar un denominador común que refleje el motivo profundo del ser.

4.2. POESÍA Y AFECTO: LA NUEVA DIMENSIÓN DE LOS RELATOS FILIALES

A lo largo de su trayectoria literaria de Zambra se muestra precavido con el tema padre-hijo a pesar del parricidio ineludible en la tradición literaria. En *Facsimil*, bromea que “en nuestro idioma la frase tengo un hijo significaba, de forma no demasiado táctica, tengo un problema” y “Nunca sentí tanta energía como en esos primeros años... para dejar de fumar y de tomar tanto, o para fumar y tomar de todo” (82). Los relatos sobre la relación padre-hijo en la literatura latinoamericana siempre aluden el desconocimiento, la discontinuidad y la brecha generacional que se establecen entre las dos generaciones, problema que rechaza ofrecer una solución

definitiva para la sociedad contemporánea orientada por el valor del éxito individuo y neoliberalismo cultural. Se torna necesaria aquí una forma de reconocerse mutuamente para evitar la fractura definitiva de la experiencia ontológica, cohesionar las opiniones incompatibles y fundir el respeto mutuo, creando un espacio donde el contacto con los seres ajenos resulta esencial para la configuración de la propia identidad en una sociedad profundamente individualista pero interpersonal. El reconocimiento mutuo basado en la voluntad de respeto y no-discriminación, nos permite afirmar en las particularidades del otro sin perder nuestra propia identidad y liberarse de los discursos conflictivos, provocados por el conflicto de las culturas e ideologías que se proclaman diferentes e incompatibles entre sí. Para el filósofo alemán, Axel Honneth, el acto de reconocerse recíprocamente se ha convertido en un imperativo ético que conduce a la reconciliación. La lucha por el reconocimiento se basa precisamente en el pacto con que fijamos con los demás para sentirnos respetados, reconocidos y libres de llevar a cabo prácticas sociales legítimas para situarnos en una sociedad intersubjetiva³⁴⁸. Para Honneth,

la reproducción de la vida social se cumple bajo el imperativo de un reconocimiento recíproco, ya que los sujetos sólo pueden acceder a una autorrelación práctica si aprenden a concebirse a partir de la perspectiva normativa de sus compañeros de interacción, en tanto que sus destinatarios sociales... [por el reconocimiento] los sujetos pueden conceder expresión social a las siempre crecientes pretensiones de su subjetividad...el genérico proceso histórico de individuación se liga al presupuesto de una simultánea expansión de las relaciones de reconocimiento recíproco” (1997: 114-115).

Sin embargo, la babelización del mundo ha dificultado la comunicación interpersonal: nuestras posturas sociales y éticas están condicionadas por las distintas comunidades lingüísticas y discursivas que nos someten, de modo que el proyecto de establecer la racionalidad comunicativa que formula Habermas para coordinar las distintas formas de vida se ve inevitablemente abocado al fracaso. Wittgenstein atribuye la crisis de cognición humana al problema del lenguaje. Para él el gesto de enunciación en sí significa el propio límite de cognición humana y la imposibilidad de fijar la connotación de las palabras debido a los contextos circunstanciales: "Cuando

³⁴⁸ Para el filósofo, existen tres tipos del reconocimiento con el motivo de aumentar la autoestima y la configuración de la identidad personal: el reconocimiento de la integridad física, el reconocimiento como miembros de una comunidad jurídica con derechos y deberes, el reconocimiento a las diferentes formas de vida.

profiero la oración con los significados intercambiados, se me descompone el sentido de la misma...justamente al proferir la oración de la manera habitual ocurre algo determinado y distinto (Wittgenstein, 1999: 114)³⁴⁹. Los filósofos como Foucault también explican la futilidad de una cosmovisión totalitaria que aspira a legitimarse a sí misma, además de que el cálculo y la eficiencia del neoliberalismo técnico impiden una visión más empática y tolerante.

La propuesta de Zambra para resolver los conflictos en la novela es directa: propone formar una forma de reconocimiento recíproco “no racional” a través de la creación poética y la lectura afectiva que comparten Gonzalo y Vicente, el padrastro y el hijastro. En vez de abordar de nuevo el conflicto padre-hijo, la modificación de las relaciones filiales arquetípicas abre una nueva forma de comprenderlas. Mediante los cuidados que Gonzalo presta a Vicente, entre ellos se engendra una especie de relación afectiva: la relación entre ellos oscila entre una de padre-hijo y otra de los compañeros de juegos cuando Gonzalo suplanta el rol del padre sin imponer la autoridad patriarcal mientras que el padre biológico del niño es un personaje cínico que forma parte de los hombres que “no saben nada de nada” y “victimarios disfrazados de víctimas... incluyendo ataques de ira y zamarreos varios, en abortar” (Zambra, 2020: 93), exhibiendo a los hijos “como si fuera un auto último modelo o una modelo con la que estuviera saliendo” (199).

Confluyen los puntos de vista del padrastro y el hijastro. A pesar de que pertenecen a dos mundos distintos³⁵⁰, la convivencia entre un poeta y un niño deja ver a Gonzalo la posibilidad de volver a tener la mentalidad infantil y afectiva: “A veces odiaba no exactamente que Vicente no fuera su hijo, sino haberlo conocido tan tarde” (81). Intenta entrar esta vez en el mundo de los niños: procura sentirse igualmente emocionado como el niño ante la llegada de Papá Noel, se hermanan y dialoga con Vicente, le miente sobre la existencia de personajes mágicos para conservar la ilusión

³⁴⁹ El autor establece la noción del “juego del lenguaje” para hablar de la condición implícita del mismo. El uso de las palabras significa al mismo tiempo una posibilidad para nosotros mismos, e una imposibilidad para los demás, poniendo de manifiesto el límite del sistema lingüístico: “Aquí es como con la relación: objeto físico e impresiones sensoriales. Tenemos aquí dos juegos de lenguaje y sus relaciones mutuas son de naturaleza complicada.— Si queremos llevar estas relaciones a una relación simple, nos equivocaremos” (116).

³⁵⁰ Por ejemplo, Carla y Gonzalo no están dispuestos a pagar la suma exorbitante de la operación del gato, mientras que Vicente pone la vida del animal por encima de cualquier otra cosa y protesta contra la insensibilidad de los adultos.

cándida del niño y lamenta la educación moral del país ceñida a la lógica obsoleta de los adultos: “¿Cómo es posible que estos informes de personalidad, diseñados con las patas, plagados de redundancias y generalidades, verdaderas aberraciones metodológicas, hayan sido utilizados —y lo sigan siendo— para estigmatizar quizás a cuántas generaciones de niños chilenos?” (134).

Se pretende revitalizar y resemantizar el lenguaje convencional con implicación fija, esfuerzo que, en este caso, consiste en despojar el matiz convencional de la palabra “Padrastro”, transgrediendo la semántica negativa ligada al ejercicio de una paternidad “vicaria” y sustituyente, de modo que Vicente inventa también palabras despojadas del significado original como “abuelastro”, “familiastra” para expresar cariño:

—La que nos preguntó si éramos hermanos, digo.

—Sí —respondió el niño, con algo de tedio.

—¿Y qué respondí yo?

—Que somos amigos.

—Y es verdad, somos amigos —dijo Gonzalo.

[...] No. Lo que quiero decirte es que esta es nuestra lengua, nuestro idioma. Hay que usar las palabras, aunque no nos gusten. Y si las usamos lo suficiente, capaz que signifiquen algo distinto, capaz que logremos cambiar su significado... de pronto apareció una fe sorpresiva, un entusiasmo agazapado latente...

—La próxima vez que nos pregunten voy a decir que soy tu padrastro y tú puedes decir que eres mi hijastro.

—Vale, padrastro —dijo el niño, en un tono casi solemne—. ¿Seguimos jugando?

—Sí (99).

La separación de Vicente y Carla no borra el afecto entre el padrastro y el hijastro. El niño intenta llenar el hueco haciendo perdurar la presencia del padrastro en los libros que ha dejado, con la “vaga sensación de que esa biblioteca estaría siempre ahí porque Gonzalo estaría siempre ahí” (253). El intento de borrar la ausencia de Gonzalo mediante la remodelación de su biblioteca resulta también fracasado, de tal forma que la relación afectiva entre los dos encuentre un espacio en la naciente afición a la lectura de Vicente, a través de la cual desarrolla el amor por la poesía que le va a cambiar su percepción de la vida como ha hecho su ex-padrastro,: “que hubiera alguien, un adulto, dedicado a coleccionar esas imágenes, a rescatarlas, a

compartirlas, y que entregarse a esa obsesiva aventura fuera algo así como un trabajo, le parecía alucinante” (264).

He aquí una cuestión paradójica: la poesía que conduce el lenguaje al límite deja de tener solamente connotaciones ambiguas y rupturistas para transformarse en el instrumento de unión (no unificación) de diferentes generaciones. Para Maurice Blanchot, lo poético significa el gesto de separación y ausencia y augura un movimiento perpetuo hacia el afuera, una forma de permitir poner en suspenso los ritmos de la vida habitual, momento cuando culmina la verdad literaria: “ir al encuentro sólo anticipa aquello que termina antes de sí, es descubrir la promesa de lo que de antemano va a ser despedido” (Torres Sánchez, 2019: 258). Sin intentar ahondar en la calidad literaria de la creación poética de ambos, lo que une a Gonzalo y Vicente no son el *habitus* y el gusto común reflejado en sus poemas, sino una voluntad universal de captar lo inaprensible, la incertidumbre del origen, el deseo de conmoción y estremecimiento apartado del mundo verbal que aspiran a experimentar los poetas y no-poetas. Es la pulsión de adentrarse en un espacio imposible a partir de las inspiraciones diarias sin detenerse en ellas. El mero hecho de escribir ya significa un salto hacia el vacío que transgrede la mirada convencional y corre el peligro de desaparecer: “es afirmar la digresión en el regreso que tiene lugar por medio de la iteración cuya diferencia, sin embargo, no tiene ni comienzo ni fin” (262), como la mirada de Orfeo que significa la “Interrupción de ser” y choca con una falsa sensación de certeza (276)³⁵¹.

El juego y la infancia en el poema de Gonzalo dejan de confrontarse con la adultez para expresar la inquietud de una fuerza volitiva que siempre se va rehaciendo. La tesis postestructural se enfoca en la ruptura de la poesía con las formas claras y definitivas de la representación de un mundo con experiencias predestinadas para dar cuenta de la ausencia fundamental a la que se enfrenta el sujeto. No obstante, hay algo universal en esto: la voluntad de elevarse desde la ruina de la vida cotidiana, la búsqueda de una comunidad basada en la apreciación poética y una forma de expresar la realidad sentimental que se oponga a la lógica calculadora y sintética

³⁵¹ Sostiene el crítico colombiano: “hay en el campo de las relaciones una distorsión que impide toda comunicación recta, lineal, continua y, en este orden de ideas, toda relación de unidad contrae una anomalía fundamental que al habla no le corresponde reducir” (276).

heredada del pensamiento de la Ilustración, elementos que reúnen el itinerario de personajes como Gonzalo y Vicente y todos los poetas chilenos, de modo que la poesía, sea buena o mala, adquiere una relevancia ontológica³⁵². Es a través de los poemas como se logra el diálogo entre sujetos, de acuerdo con el Nicanor Parra ficticio del libro: “Todas las preguntas son agresivas. Hay que conversar nomás” (Zambra, 2020: 325).

Diferente a los poetas amigos como Pato que escriben versos contundentes y se acoplan perfectamente con el prototipo de poetas comprometidos que luchan “contra el capitalismo y el clasismo y el centralismo y el machismo de la sociedad chilena” con toques “puntuados, rabiosos, iconoclastas” para “saciar una necesidad externa” (238), para Vicente la poesía se mezcla con la interioridad: son los poetas los que tienen que capturar los detalles “para inscribirlos, por así decirlo, en su sensibilidad, en su mirada: para vivirlos, en una palabra” (190) y comunicar secretamente “una plenitud que sería difícil comunicar con palabras” (191). Se trata de situarse voluntariamente al margen, de imaginar un lenguaje que “continuamente frustra la voluntad de la presencia, el imperio absoluto de lo Mismo, el dominio seguro de la Razón y la plenitud del significado” (Torres Sánchez, 2019: 270). Dice el poema de Jorge Teillier citado en el libro:

Lo que escribo no es para ti, ni para mí, ni
para los iniciados. Es para la niña que nadie
saca a bailar, es para los hermanos que
afroitan la borrachera y a quienes desdeñan
los que se creen santos, profetas o poderosos (Teiller citado por
Zambra, 2020: 266).

La poesía aparece así como una fuerza irracional y positiva que arroja luz sobre lo marginal y lo periférico que sin embargo tiene la forma de reunir las distinciones. Constituye una mirada que se dirige al de afuera y al otro que nunca cesa de moverse. Por lo tanto, la poesía desempeña el rol de unificación en el mundo distópico, siendo una esperanza posible que surge de la imposibilidad. Al igual que Vicente está obsesionado por juntar las colillas dispersas en la playa, se procura

³⁵² De acuerdo con el mismo Blanchot, es una distinción de la verdad de Dios y la del hombre, situada en “un lugar vacío que abre la doble aversión, la doble infidelidad de los dioses y de los hombres y que él debe conservar puro y vacío, a fin de que se asegure la distinción de las esferas, esa distinción que desde ahora es nuestra tarea” (2008: 242).

encontrar algún orden instantáneo en un mundo que se encuentra en perpetua transformación. El lenguaje, en la novela de Zambra, significa una forma del pensamiento poético que conecta *Dasein* y *Ser* para los poetas chilenos que poseen espíritus subversivos y una mirada proyectada hacia lo insólito que se contradice con “lo demasiado obvio” en un mundo repleto de presencias y representaciones. También es una forma de alejarse de las hablas comunes neoliberales³⁵³. Opina Rita en la novela: “cuando los sacas de la poesía se vuelven tartamudos. Por eso escriben poemas, porque no saben hablar” (2020: 317). Zambra discute el problema de lenguaje en un fragmento de *Facsimil*:

Quiero juntar estas palabras, _____ nada tenga sentido.

- A) aunque
- B) para que
- C) y que
- D) pero que
- E) hasta que (2015: 33).

Al delinear una línea de fuga, las palabras se desterritorializan para abrir un caleidoscopio de significados que sin embargo se fijan, aunque pasajera y momentáneamente, en algo sólido, como recita Vicente en uno de sus poemas: “y el deseo de no jugar nunca más con las palabras y el deseo de no jugar nunca más con las palabras” (2020: 419). Es desde allí donde el poema pasa a construir una “racionalidad poética” a pesar de los signos rupturistas.

Después de que Gonzalo, convertido en un profesor de literatura que ha aceptado su fracaso en el campo poético y ha convertido la poesía en su objeto de estudio en vez de dedicarse a la creación, se reencuentra por coincidencia con su ex-hijastro, un joven “poeta chileno”. Se trata de un acontecimiento que volverá a conectar a dos seres que dejan de ser familiares y provienen de dos constelaciones

³⁵³ El pensamiento poético de Martín Heidegger cobra una fuerza vital con respecto a la relación entre el ser y el mundo, que nos introduce un modo de pensar creativo y poéticamente sin ceñirnos a conceptos, lo que se distingue de la razón tecnocientífica insensible, logocéntrica y deshumanizada que sujeta al ser humano y olvida el ser mismo del pensar al considerar el ser como pura presencia sometida a la causalidad. La experiencia poética constituye el camino hacia una verdad (o no-verdad) misteriosa, revitalizante e infinita que se abre a *Dasein*, largamente ninguneada en el mundo decadente. Afirmo en *Caminos de bosque*: “La verdad como claro y encubrimiento de lo ente acontece desde el momento en que se poetiza...lo que despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento y que proyecta hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto...en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene” (Heidegger, 1997: 52).

distintas: “Gonzalo hablaba una lengua que constaba exclusivamente de frases finales... mientras que Vicente hablaba una lengua incorrupta, de palabras vacilantes y vivas, de frases tentativas que empezaban y continuaban indefinidamente” (352). La afición común a la poesía, mejor dicho, a los elementos trascendentales poéticos, permanece como algo inmutable y ha despertado de nuevo los afectos reprimidos de Gonzalo, aquel profesor literario desarraigado, “algo así como una alegría elegíaca... esa temeraria seguridad, esa apuesta ciega y audaz por un futuro compatible con el presente” (357). El ex-padrastro empieza a revivir mentalmente los días en que cierto arraigo ha sido posible por su convivencia con Vicente, antes de perderse en la vida impersonal de un residente neoyorquino: “quiere recuperar imágenes de Vicente jugando con Oscuridad en el patio...¿Lo habría dado todo para salvarlo, para protegerlo? Claro que sí” (373). Aunque Carla les ha impedido comunicarse para evitar confusiones después de que Gonzalo ha dejado de desempeñar el rol paterno, los diálogos entre los dos se retoman como “amigos”, que se van reconociendo a medida que se profundiza la discusión sobre la poesía, mezclada con los relatos cotidianos de ambos. Al acercarse al límite de lo narrable, lo poético llega a lo corporal y lo empírico, elemento que se comparte universalmente: “demuestran que la poesía sí sirve para algo, que las palabras duelen, vibran, curan, consuelan, repercuten, permanecen” (377). Mientras que Vicente memoriza el poemario del padrastro “como un niño que empieza a hablar e imita todas las palabras que escucha” (392), Gonzalo siente “la esquiva caricia de un reconocimiento” (393).

La lectura de *Parque del recuerdo*, la propia y la única antología poética que ha publicado Gonzalo, se convierte en una forma de aproximarse a los recuerdos íntimos comunes. El poema recitado por el hijastro, “Garfield” habla de un niño inocente que pertenece “al país de los niños” (387) y deja peluches en la tumba de los niños muertos, una re-escritura poética de un paseo cotidiano por el cementerio que han compartido los dos y que ha dejado una marca perdurable en la memoria de Gonzalo pero resulta borrosa para Vicente. Esta vez son los olvidos el elemento que apunta a una memoria narrativa vinculada estrechamente con la experiencia fenomenológica del hoy, construyendo un recuerdo común imaginado que facilita el reconocimiento mutuo y la superación del egoísmo del ser. Declara Vicente después

de comprender el telón del fondo del poema y recordar los viejos tiempos: “seguro que tú te acuerdas de lo que yo no me acuerdo y yo me acuerdo de lo que tú no te acuerdas” (412).

La poesía aparece como un punto de fuga de sus respectivas realidades, a partir de la cual se instaura un vínculo afectivo entre dos, deshaciéndose del rol padre-hijo que el mundo simbólico quiere imponerles. Para el adolescente, el mundo de Gonzalo significa una otredad más allá de la realidad en la que vive él donde rigen los dogmas masculinos y discursos neoliberales. Los fragmentos de vida en Santiago de Chile y Nueva York logran ser compartidos y convergen a causa de la imaginación subjetiva que los eleva a un nivel poético. Se trata de un reconocimiento imaginario que existe sólidamente, que hace avanzar al sujeto en la historia. Desde aquel encuentro, Vicente también quiere pensar poéticamente y aproximarse a un padre que ya tiene cierto prestigio: “me falta aprender a hablar de las cosas que importan. Estoy aprendiendo a hablar, todavía. Pero voy a aprender a hablar mejor que tú” (414), al mismo tiempo que Gonzalo ve en el nuevo poeta chileno el compromiso con la causa de los pobres, proyectando el fracaso propio del padrastro:

Creía que era inteligente porque leía a los griegos, porque aprendía latín, porque citaba a Derrida. Incluso antes, mucho antes de los dieciocho... a los diez, a los doce años, tenía un plan: hablar de otra manera, vivir de otra manera, pensar de otra manera, romper todos los espejos de la casa hasta olvidar alegremente, definitivamente su rostro. Todos sus amigos fracasaron, ninguno quedó en la universidad...pero él prosperó, se convirtió en la excepción...Y hubo un tiempo largo en que se sentía orgulloso de eso. Ahora no. Ahora se avergüenza. Ahora piensa que él también fracasó (415-416).

Mediante la historia del padrastro-hijastro, se propone una transformación de la relación padre-hijo en el panorama literario y social y una forma de entenderse en la historia del otro. Cuando Vicente recita un poema dedicado a Pru sobre el dolor que ha dejado su ausencia, Gonzalo también se siente identificado en el poema. Después de escuchar los poemas de Vicente, éste decide retomar otra vez la escritura para remendar los lazos con el ex-hijastro y su amigo: “Voy a volver a escribir exclusivamente para mostrarte mis nuevos poemas” (420). El diálogo se vuelve posible gracias a una forma de leer poesía que nos aproxima a los sentimientos afectivos que se distinguen de los cálculos fríos de la lógica instrumental.

EPÍLOGO: SALIR DE LA POSMODERNIDAD: LOS HIJOS EN LA ENCRUCIJADA DEL TIEMPO

La figura de los hijos del Siglo XXI lucha por un reconocimiento obstruido por la semántica de lo hegemónico y se sitúa esta vez en el reverso de lo totalitario (lo nacional, lo hegemónico, lo políticamente correcto, lo discursivo, lo feliz, lo imperativo, lo familiar), poniendo en evidencia la desintegración del denominador común, aspecto que constituye el destiempo al que se refiere Jesús Martín Barbero:

la existencia de destiempos con la modernidad que no son pura anacronía sino residuos no integrados de otra economía...al trastornar el orden secuencial del progreso modernizador libera nuestra relación con el pasado, con nuestros diferentes pasados, haciendo del espacio el lugar donde se entrecruzan diversos tiempos históricos y permitiéndonos así recombinar las memorias y reapropiarnos creativamente de una descentrada modernidad (2000: 22).

Se trata de encontrarse con una forma de humanidad más heterogénea, equitativa y subversiva, pendiente de incorporar nuevos cuestionamientos. Afirma César Aira en *Era una chica de siete años*: “El hombre es la medida de todas las cosas, de acuerdo, pero sólo si hablamos de las cosas humanas. Y sucede que vivimos en medio de cosas no humanas, ¡por suerte! Ese beneficio de la heterogeneidad, deberíamos estar dispuestos a pagarlo” (Aira: 28). Obras como *Historia del llanto* y *Historia del pelo* son capaces de perturbar cualquier visión establecida sobre la humanidad.

No obstante, al mismo tiempo que cuestiona cualquier esencia legitimadora, hay una clara tendencia a regresar a las cualidades básicas de lo humano que sirven como un punto de encuentro: la empatía, la tendencia de imaginar, crear y restablecer la realidad. Además de *Poeta Chileno*, surgen obras que ponen de manifiesto la condición universal del ser. En el texto de algunos autores (Federico Falco, Selva Almada) se ha notado un giro importante desde el espacio urbano al ambiente rural. Más que empeñarse en escribir sobre los marginados y ostentar un intenso desarrollo de tramas, aquellas obras, con un toque fresco que resalta la naturaleza serena y diversa del pueblo lentamente invadido por la cultura posmoderna (Coca Cola,

revistas pornográficas, discoteca), reflejan las condiciones universales que comparte cada uno de nosotros: el desarraigo, la violencia, la esperanza, el silencio, etc. El pueblo es el lugar donde conviven lo particular y lo universal, que nos incita a mirar el lado común de la existencia.

En *Cielo de Córdoba*, la *bildungsroman* del argentino Federico Falco, se narra el estado de confusión de Tino, un adolescente cordobés que se encuentra ante una disyuntiva. Se trata más bien de una novela de ambiente: con una madre gravemente enferma, merodea por las afueras del pueblo y siente la soledad por un padre ausente y fanático de los extraterrestres que desilusionado por no haber observado ningún ovni ha construido un museo de ufología que contiene las estatuas extrañas de *aliens*. Tino tiene que enfrentarse sólo a los problemas de la adolescencia (la exploración de la sexualidad, la escasez económica y afectiva, la pérdida de sentido de historicidad reflejada en el busto de Perón olvidado y profanado por una paciente psiquiátrica) para entrar en el mundo de los adultos, acompañado por la naturaleza y los animales: “dejó que el río lo llevara lento, sin que nada lo molestara” (Falco, 2011: 60). Al final de la novela, cuando Tino está dispuesto a abandonar el pueblo y partir a Buenos Aires frente a la muerte de madre, desmantelando silenciosamente el museo de ovnis y las estatuas, vislumbra un platillo volador que refule en la absoluta soledad de la noche, finalizando así la narración con un toque esperanzador.

La conjugación de lo universal y lo local aparece también en *El viento que arrasa* y *No es un río* de la escritora argentina Selva Almada. La primera novela de Almada, escrita en una época en la que cualquier creencia está destinada a la desintegración, recupera con nostalgia el tema de la religiosidad pura y limpia sin asociaciones con el poder mediante la figura del cura Pearson que predica en los pueblos cercanos a Rosario. Por su parte, *No es un río* retrata el atmósfera natural de violencia y crueldad que rige en el espacio pueblerino.

La búsqueda de lo universal se vislumbra en las novelas históricas que salen en el presente siglo. Sin embargo, lo universal esta vez no sirve como instrumento de domesticación como en los siglos pasados sino como metáfora de la lucha humana contra la amnesia y el destino impuesto. Por ejemplo, están *Ema, la cautiva* de César Aira, *El paraíso en otra esquina* de Mario Vargas Llosa, *Lo mucho que te amé* en

Eduardo Sacheri, *Tirana memoria* de Horacio Castellano Moya, *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, novelas que intentan reivindicar a las figuras olvidadas para reflexionar sobre un presente injusto. Como plantea Noé Jitrik, la dimensión de pasado siempre vuelve a un presente para enriquecer el panorama del mismo: “así como el romanticismo se vuelca al pasado para paliar su angustia por el presente, la novela histórica intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma del presente” (Jitrik: 19). Confluyen aquellas novelas al tratar sobre figuras subversivas al margen de la época (la cautiva en la novela *Aira*, Flora Tristán y Gauguin en la de Vargas Llosa, Ofelia de la Sacheri, Agustina en *Delirio* de Laura Restrepo), en gran medida femeninas, que forman parte de las tachaduras de una Historia en mayúscula y luchan por el reconocimiento merecido.

CONCLUSIONES

Este trabajo está destinado a formar parte de un corpus extenso de artículos e investigaciones en torno a la narrativa postdictatorial del Cono Sur. Trata de explicar la fisonomía general de la literatura de dicha región a través del análisis de la figura de los exiliados, las mujeres y los hijos con el motivo de hacer una síntesis de algunas características en común que subyacen bajo la heterogeneidad de una serie de particularidades representativas. Son producciones narrativas que reflejan, total o parcialmente, la dinámica de la narrativa latinoamericana del siglo XXI.

En el primer capítulo, centrándose en el análisis de *La burla del tiempo*, del chileno Mauricio Electoral, se trata de señalar las transformaciones que experimenta la figura de los exiliados en las novelas contemporáneas en comparación con el prototipo que caracteriza a las antiguas novelas del exilio. Se propone mostrar que la identidad colectiva tiende a ser más globalizadora a lo largo de los movimientos de desterritorialización y reterritorialización de los exiliados; el estado permanentemente transitorio de los hombres contemporáneos desmitifica el desarraigo de los expatriados; la configuración de la subjetividad personal de los exiliados se deshace de un aura heroico o anti-heroico que los caracteriza; la desfamiliarización psicológica y fenomenológica se convierten en una herramienta con la que los protagonistas cuestionan la ideología totalitaria; la reconciliación basada en la

comprensión al otro y en la no-toma de partido se vuelve también posible a causa de su visión más tolerante y cosmopolita. Se formula la descanonización del exilio al final del apartado como necesidades de entender la nueva literatura y hacer avanzar los imaginarios “congelados” de la misma.

En el segundo capítulo se lleva a cabo el análisis de *Las teorías salvajes*, la novela filosófica e inclasificable de la escritora argentina Pola Oloixarac y se pretende dar a conocer la variación de la figura de las mujeres en la literatura de la posdictadura, quienes se convierten desde las víctimas de un mega-sistema patriarcal en las “asesinas” que luchan contra el mal universal, desde las defensoras de una igualdad abstracta y lo políticamente correcto hasta las destructoras de la teoría totalitaria, con un cuerpo que invade perpetuamente en el terreno ajeno. La liberación femenina no sólo se detiene en los aspectos tradicionales como el cuerpo, la femineidad, lo políticamente correcto y el dolor, sino que se vinculan con varias disciplinas que permean nuestra vida: la estética, el psicoanálisis, la tradición filosófica y sociológica. A pesar de sus incoherencias, constituye una obra representativa de una contemporaneidad caracterizada del espíritu autocrítico y la transdisciplinariedad que rearticulan las luchas de izquierda.

Centrándose en *Historia del pelo* de Alan Pauls y *Poeta chileno* de Alejandro Zambra, el tercer capítulo aborda la figura contradictoria de los hijos en la literatura postdictatorial, quienes se esfuerzan por desvincularse del un sistema económico, mediático y cultural alienador de hoy en día. Obras como *Historia del pelo* intentan visibilizar la interpelación política, socioeconómica y sociocultural que mortifica y administra nuestras subjetividades arraigadas en la cotidianidad. Las acciones como el parricidio ideológico y la escritura de lo periférico nos aproximan a la realidad eclipsada por el discurso hegemónico. Sin embargo, la literatura de los hijos no se detiene solamente en una alegoría desgarradora que fragmenta y desfigura la realidad. Los hijos de la dictadura intentan trazar una ruta alternativa a partir del afecto y un cosmopolitismo afectivo que supera las discrepancias ideológicas y generacionales, hallando los elementos de unión en medio de las ruinas del pasado.

A pesar de una serie de heterogeneidades que representan un caleidoscopio literario, existen algunas características en común que se pueden recapitular en los

siguientes puntos, lo que sirve de conclusión final para esta Tesis y preámbulo para las investigaciones del futuro:

I. Lo trascendental y lo subversivo en la percepción cotidiana. Se ha constatado que la cotidianización de la literatura coincide con la debilitación del poder estatal y la progresiva pérdida de la identidad colectiva y totalitaria. La interpretación de los pasajes cotidianos de la novela ha sido clave para entender la literatura del Siglo XXI. Sin embargo, no llega a reproducir totalmente la vida privada de cada individuo, sino que intenta establecer un puente entre las experiencias personales y el gran contexto social en que se ambientan las historias. En la mayoría de las novelas analizadas, se considera la extrañeza de las historias cotidianas como una interiorización imperfecta del contexto político, económico, cultural y religioso, de modo que las visiones particulares reflejan una tendencia literaria general.

Por ejemplo, en *La burla del tiempo* se problematizan los desperfectos de las ideologías totalitarias, la militancia comunista, la disfunción de la izquierda y la normatividad dictatorial, por medio de las distintas perspectivas de dos exilados que se confrontan entre ellos. Gracias a una mirada que se sustenta en la cotidianidad pero al mismo tiempo va más allá de ella, los exiliados empiezan a desprenderse de la visión local y específica de antaño para orientarse con una percepción más universal del ser humano. En *Missing* de Alberto Fuguet y *El inútil de la familia* de Jorge Edwards, la desmitificación de su tío exiliado en los Estados Unidos ayuda a los autores a entender la relación intrínseca entre la trascendentalidad y la voluntad de sobrellevar una vida con apariencia insignificativa, elemento crucial para reconciliarse consigo mismo.

En *Las teorías salvajes* el parricidio simbólico que llevan a cabo Kamtchowsky y Rosa en las escenas nocturnas de la capital argentina cuestiona la visión logocéntrica tradicional anclada en la domesticación y la legitimación incondicional de los saberes epistemológicos. Obras que protagonizan las mujeres como *Sangre en el ojo* de Lina Meruane empiezan a darse cuenta de la represión invisible de distintos niveles, que se traducen en las micro-políticas de la vida cotidiana. En vez de contra literalmente las experiencias sensibles, las mujeres y las

minorías sexuales intentan reivindicarse dirigiéndose a los representantes del poder (el Padre, el sistema médico, la tradición racionalista de la filosofía occidental).

Historia del pelo pone en evidencia el proyecto de mediatización de la experiencia intersubjetiva que crea los deseos “propios”. En cambio, *Poeta chileno* habla de la cualidad universal de transgresión que se convierte en el legado común del ser humano enfocando especialmente en tres “poetas chilenos” que convierte su vida monótona en poesía. Sin contar con una estructura panorámica, aquellas novelas desprovistas de complejas elucubraciones filosóficas y metafísicas indagan en los significados trascendentales de la vida diaria novelando los aspectos singulares de cada uno de los personajes. A fin de cuentas, lo personal de la narrativa actual deja de ser un reflejo fidedigno de la vida propia y sirve como un espejo que proyecta las ilusiones y los miedos colectivos, haciendo de la literatura una forma de influir en la decisión pública. Se suelen utilizar elementos imprescindibles de la vida diaria, reflejado, por ejemplo, en el dinero en *La uruguaya* de Pedro Mairal, la televisión y el llanto colectivo en *Historia del llanto* de Alan Pauls, el supermercado en *Mano de obra* de Diamela Eltit, las pruebas de aptitud en *Facsimil* de Alejandro Zambra. Son obras en las que las experimentaciones individuales cuestionan un sistema normativo disfuncional con el motivo de articular luchas desde los distintos planos.

II. La fuerza extensiva del ser humano. La extensión o la desterritorialización es otra palabra clave que arroja luz sobre la nueva narrativa latinoamericana, porque pone de manifiesto el potencial de transgresión que los aparta del reino de pensamientos prototípicos y consensuados y el espacio cognitivo delimitado. En *La burla del tiempo*, la mirada de los desarraigados es capaz de trascender la división simplista del bien y el mal para llegar a la crítica de la ideología, el nacionalismo y el colectivismo. La distancia geográfica, identitaria y fenomenológica también ha concedido un espacio de reflexión sobre la relación entre ser y el mundo en obras como *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez y *Travesía* de Luisa Valenzuela que favorecen una actitud nueva hacia el exilio y la necesaria renuncia a un gesto permanente de melancolía.

En obras como *Kentukis*, de Samanta Schweblin, y *Fuerzas especiales*, de Diamela Eltit, se muestra la emancipación del ser humano por medio del espacio

intermedial. En *Las teorías salvajes*, los *nerds* hackean el espacio cibernético como forma de practicar la extensión virtual del cuerpo humano, método que reestructura el orden neoliberal. El plano narrativo se turna entre la ciudad de Buenos Aires y la selva amazónica, entre el espacio sublime del saber (la universidad y los congresos académicos) y los baños escatológicos de las discotecas, mostrando la potencialidad humana al desprenderse de zonas discursivas legítimas.

En *Historia del pelo*, como estrategia ante el imperativo ético de lo políticamente correcto, los marginados establecen una conexión con la periferia urbana en la que rigen la desidentificación y la despersonalización, mientras que *Poeta chileno* introduce el personaje de Pru, una chica norteamericana que se incursiona en lo diferente y lo subversivo por medio de su aproximación a los poetas chilenos ubicados en el margen de la modernidad instrumental. Siguiendo las huellas de maestros como José Donoso y Ernesto Sábato, persiste una mirada que se mueve desde lo hegemónico hasta lo periférico, desde lo obvio hasta lo subalterno, desde lo legítimo hasta lo bastardo, desde lo humano hasta lo inhumano, desde lo normal hasta lo herético, desplazamiento que se vislumbra en las novelas como *Mapocho* de Nona Fernández, *Sumar* de Diamela Eltit, *Las malas* de Camila Sosa Villada, *La cena* de César Aira, etc.

La subjetividad expansiva también se refleja en el diálogo que entabla la novela con otras disciplinas de humanidad y otros géneros literarios y no-literarios (el juego con la literatura fantástica y gótica en la narrativa de Mariana Enríquez, la audacia del psicoanálisis y la antropología cultural en la obra de Pola Oloixarac, la crítica ecofeminista en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, el falso testimonio en *Historia del pelo* de Alan Pauls). Las novelas contemporáneas dejan de verse como microsistemas asilados para convertirse en monadas leibnizianas que se remiten sin cesar entre ellos para enriquecer su propio significado.

III. Un cosmopolitismo no totalizador. Sin duda la globalización ha dejado una huella profunda en la composición literaria. No obstante, al hablar de la universalidad en la literatura no se trata de compararla con el proceso globalizador que legitima solamente el flujo libre del capital y aquellas distintas prácticas sociales que nos circunscriben a su control biopolítico. Se trata no sólo de la capacidad de borrar las

fronteras cognitivas e identitarias, sino de reconstruir una comunidad poética y una forma de reconocerse entre sujetos en base de la especificidad individual, a sabiendas de que cada uno es la consecuencia compleja de una serie de factores sobredeterminados. En el análisis de la novela de *Electorat* se pretende formular la noción del “patriotismo transculturado” que explica la desterritorialización y reterritorialización de los exiliados, quienes empiezan a sentirse identificados con las dos culturas en vez de con ninguna de ellas. Las figuras exiliadas como Pablo y Nelson logran traspasar tanto los límites geográficos como psicológicos, reconociendo las limitaciones de cada uno en la figura del otro.

En la novela de Pola Oloixarac, la crítica al ámbito intelectual nacional no se limita solamente al ámbito local sino que se problematizan la construcción intersubjetiva del conocimiento y la renovación de crítica antropológica/psicoanalítica a nivel global. En *Historia del pelo*, el cosmopolitismo desprovisto de las imposiciones identitarias e intenciones legitimadoras, se refleja precisamente en la no-identidad que ostentan los personajes marginados, mientras que en *Poeta chileno* se logra utilizar un denominador común (poeta chileno) para reagrupar a los seres humanos situados en el intersticio de la mediocridad cotidiana y la heroicidad poética. Se trata de una globalidad emancipadora que rechaza el sentido hegemónico y homogéneo, entablando afinidades con lo ajeno y reconciliando visiones conflictivas arraigada en una globalización “edulcorada” donde la única libertad es la del mercado.

En obras como *Sistema del tacto* de Alejandra Costamagna, *Una suerte pequeña* de Claudia Piñeiro y *Una vez argentina* de Andrés Neuman, confirmamos la existencia de un universalismo heterogéneo, diverso y tolerante. Pertenece a una literatura que presta atención a las cuestiones globales y que no se ciñe a las teorías abstractas y tautológicas, sino a un presente lleno de intensidades afectivas en contra de una modernidad instrumental que solo ha emancipado el capital y agudizado la desigualdad. El universo heterogéneo en la narrativa de los exiliados, las mujeres y los hijos es capaz de ensamblar las piezas sueltas en una sociedad fragmentada. Por lo tanto, aunque es cada vez más imposible forjar un sentido común en nuestra época, las

expresiones de las condiciones de cada uno las convierten en cuestiones universales que se integran en una “colectividad heterogénea”.

IV. Una renovada historicidad y espacialidad. Se cuestiona la validez universal de una historia institucional y nacional deliberadamente manipulada conforme a los intereses del estado. En *La burla del tiempo*, se evalúa, burla, y valora con ironía la historia de militancia del pasado a partir de una perspectiva renovada del presente que la reinterpreta. De acuerdo con la fenomenología del tiempo, el pasado logra configurarse a partir de la necesidad del presente. La historia de militancia deja de tener ser monumental para poder ser analizada gracias a una mirada desterritorializadora durante el exilio. Una mirada apartada del espíritu nacionalista situado en el espacio parisino despersonalizado le permite comprender la universalidad de violencia y represión. La dislocación espacial y temporal también sucede en *Las teorías salvajes*: la teoría de Rosa intenta despertar las fuerzas prohibidas de las teorías clásicas para que éstas puedan acceder a un momento de dislocación total mientras el cuerpo de Kamtchowsky explora el límite de su semántica biopolítica en el ambiente nocturno de Buenos Aires y el ciberespacio. *Historia del pelo* constituye un contra-discurso histórico que analiza de nuevo el fantasma de la historia de militancia y su materialidad e intermedialidad que persisten en el discurso histórico del presente. Los personajes situados al margen del discurso predominante cuestionan el simulacro de los saberes oficiales que ostentan una corrección epistemológica intocable. En este caso, el “anacronismo” y el desplazamiento geográfico y temporal de los exiliados, las mujeres y los hijos, desempeña la función de renovar la percepción humana al tener en cuenta la inestabilidad histórica y espacial en la literatura. La renovación en el tiempo y el espacio novelístico también explica el “boom” de las novelas históricas en el siglo XXI, obras que alimentan los intercambios generacionales y contribuyen a enriquecer el sentido agotado del pasado. Se ha producido una serie de falsas autobiografías (*Historia del llanto* de Alan Pauls, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba) que intentan excavar facetas inéditas de la historia nacional, deliberadamente escondidas por un presente que quiere perpetuarse en la historia.

V. La reconstrucción del lazo humano como tarea necesaria de la ficción. En la época de la posmodernidad se experimentan más divergencias que similitudes: por una parte, una cosmovisión fragmentada dificulta la convivencia dialógica entre las distas representaciones de la realidad; por otra aparte, la incapacidad de legitimar cualquier valor ha hecho de la *diferencia* una tendencia irreparable bajo la disfunción de la autoridad y el logocentrismo. Bajo este contexto, se trata de encontrar en una comunidad destinada a constante cambio y modificación que persiste en el gesto de empatía y tolerancia hacia lo ajeno y lo diferente. En *La burla del tiempo*, las dos perspectivas distintas desencadenan una reconciliación a nivel personal que se libera de la cosificación de la ideología y la historia en mayúscula. En *Las teorías salvajes*, está la alianza entre los *nerds* que acomete contra el sistema neoliberal ordenado codificador. En *Historia del pelo*, los hijos consiguen aprehender una solidez fundamental a partir de percepciones corporales y empíricas, rechazando la interpelación ideológica; *Poeta chileno* procura hallar un lenguaje poético común que comparten los poetas y no-poetas. Ponen en evidencia las posibilidades de dialogarse dentro de una determinada comunidad y de establecer un marco perceptivo en común pese a las inevitables diferencias individuales. Merece la pena mencionar que el lenguaje comunicativo no es necesariamente racional sino que constituye algo poético que emana de una interioridad afectiva. En historias como *Formas de volver a casa*, el consenso difícilmente conseguido entre Claudia y el narrador se debe a un recuerdo común sobre una infancia despreocupada y feliz. Reformando la “racionalidad comunicativa”, en términos de Habermas, a favor de un consenso basado en la comprensión lingüística y racional, se pretende proponer la noción de la “racionalidad poética” que instaura un espacio de entendimiento que reúnen las subjetividades transgresoras y afectivas, cuando el Estado-nación se ve incapaz de mediar como agente articulador de las pequeñas comunidades en una posmodernidad fragmentada.

Por lo tanto, surgen novelas en las que convergen las ideas de las distintas generaciones: *El desierto* de Carlos Franz, *Una suerte pequeña* de Claudia Piñero, el final de *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra. Son manifestaciones contra una sociedad individualista que se esfuerza vanamente en diluir una serie de discrepancias bajo el falso eslogan de libertad democrática. Formulan una forma de

entenderse mutuamente a partir del otro, la que es capaz de renovar el esquema mental propio sujeto a reglas formales y dogmáticas.

VI. Una cultura autocrítica y una izquierda en perpetuo movimiento. La literatura de los exiliados, las mujeres y los hijos, pertenece, sin duda, a la literatura del parricidio. En la medida en que una ideología predominante pierde la vigencia y se pone en entredicho una visión políticamente correcta que no es más que el capital simbólico acumulado desde la generación anterior, la nueva narrativa empieza a criticar visiones obsoletas que se erigen como partes del canon cultural. Se cuestionan, por ejemplo, la apariencia falsamente emancipadora de la democracia en *La prueba* de César Aira, la pervivencia del dolor como la única manera de acercarse a la dictadura en *Purgatorio* de Tomás Eloy Martínez, una cultura neo “liberal” en búsqueda de la libido y el avance en *Faster* de Eduardo Berti.

Las cuatro novelas elegidas precisamente apuestan por lo contrario del *mainstream* cultural: en vez de enfocarse en criticar exclusivamente el autoritarismo político, en *La burla del tiempo* se narran la empatía y la reconciliación hacia las figuras intocables que son los victimarios de la dictadura; en *Las teorías salvajes*, se critica el viejo concepto de la identidad que se legitima mediante la tradición psicoanalista y filosófica, elementos que también ayudan a construir sistemáticamente el imaginario de una izquierda homogénea, inmutable y “congelada”; en *Historia del pelo* son los marginados quienes formulan una poética afectiva en contra de la mirada totalizadora que perpetúa una imagen políticamente correcta de la sociedad, manoseada constantemente por los medios de comunicación, los partidos políticos y el mercado cultural capitalizado; en *Poeta chileno*, se ofrece una mirada empática dirigida al otro, distinta a la mayoría de obras del siglo XXI que utiliza la distopía como crítica social. Al ahondar en los discursos monumentales del pasado y mostrar las caras inéditas del mismo, la nueva literatura trata de confrontar con una izquierda de matices totalitarios mediante una estética disidente y corporal. Nacer y crecer en un país como China me permite entrever lo complejo y lo frágil que podrá resultar el discurso políticamente correcto de un gobierno presuntamente de izquierda, y de allí la necesidad de analizarlo y pensarlo dialécticamente para que la identidad radical

deje de ser un privilegio cultural de cierto grupo para convertirse en un arma de crítica.

Por lo tanto, se vuelve autocrítica la crítica de la izquierda tradicional, fundamental en la literatura contemporánea. Surgen por lo tanto obras que tienen una apariencia contradictoria con el discurso literario convencional: *Los topos* de Félix Bruzzone, *Historia del dinero* de Alan Pauls, *El farmer* de Andrés Rivera, *El camino de Ida* de Ricardo Piglia, *Mona* de Pola Oloixarac, *El inútil de la familia* de Jorge Edwards, *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit, *Magnetizado* de Carlos Busqued y también, *Comemadre* del argentino Roque Larraquy que nuestra Tesis no ha tenido ocasión de analizar. Reúne una serie de voces polifónicas que apuntan lo totalitario y lo tiránico de lo políticamente correcto, cuestionando el mecanismo normativo que crea una cultura hegemónica desregularizada y liberal. En cierta manera, aquellas obras representan la búsqueda de la libertad de expresión en la nueva narrativa, cuya validez se atribuye a su perpetuo cuestionamiento y a una actitud inconforme con la visión consensuada y establecida.

Por lo tanto, los tres tipos de figuras que he elegido me han ofrecido una mirada alternativa con respecto a lo aceptable, legítimo y repetitivo del discurso literario. Se insiste durante muchos años en que los exiliados tienen que sufrir la desolación por una identidad en pugna y asumir el compromiso a partir de la nostalgia melancólica; las mujeres tienen que ser las víctimas del sistema patriarcal cuyo discurso sólo tiene validez cuando se configuran como seres inferiores en el entramado social; y los hijos tienen que asesinar una y otra vez al padre para evitar ser el personaje secundario de la historia. Son tendencias que se convierten luego en la ética imperativa y la conducta modelo que rigen en la literatura actual y el espacio mediático, por no hablar de las opiniones conservadoras y las perspectivas obsoletas que existen como residuos del pasado, fenómeno sobre el que esta Tesis prefiere no añadir ningún comentario complementario. De todos modos, la literatura es capaz de abrir una fisura respecto a la percepción consensuada de la realidad, dejándonos ver el meollo obscuro de la misma. Bajo un ambiente ideológico, se insiste en que el gesto perpetuo y auténtico es seguir cuestionando y practicando “las teorías salvajes” en el mundo alienador. Por lo tanto, los exiliados, los hijos y las mujeres son tres

colectividades específicas que reflejan toda una generación de escritores en esta época llena de discrepancias, conflictos y oportunidades.

BIBLIOGRAFÍA

NOVELAS CITADAS

- Adoum, Jorge Enrique. *Ciudad sin ángel*. México: siglo XXI, 1995.
- Aira, César. *Ema, la cautiva*. Mondadori, 1997.
- La prueba*. México: Era, 2002.
- Yo era una chica moderna*. Argentina: Interzona, 2004.
- Cómo me hice monja*. México: Era, 2005.
- Yo era una niña de siete años*. Argentina: Interzona, 2005b.
- La cena*. Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- El Error*. Mondadori, 2010.
- Los fantasmas*. Mondadori, 2012.
- Prins*. Literatura random house, 2018.
- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- Almada, Selva. *El Viento Que Arrasa*. Mardulce, 2013.
- No es un río*, Literatura Random House, 2020.
- Atwood, Margaret. *El Cuento de la criada*. Ediciones B, 2001.
- Bazterrica, Agustina. *Cadáver exquisito*. Alfaguara, 2018.
- Bellatin, Mario. *Salón de belleza, efecto invernadero*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Flores*. Anagrama, 2004.
- Benedetti, Mario. *Geografías*. Madrid: Alfaguara, 1984.
- Desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones El País, 1983.
- Andamios*. Buenos Aires: Editorial Surdamericana, 1997.
- Berti, Eduardo. *Un padre extranjero*. Madrid: Impedimenta, 2016.
- Faster*. Madrid: Impedimenta, 2019.
- Bizzio, Sergio. *Realidad*. Buenos Aires: Literatura Mondadori, 2009.

- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Anagrama, 2005.
2666. Anagrama, 2006.
Una novelita lumpen. Anagrama, 2009.
Los detectives salvajes. Anagrama, 2011.
Estrella distante. Anagrama, 2011b.
- Brizuela, Leopoldo. *Una misma noche*. Alfaguara, 2012.
- Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Literatura random house, 2008.
- Bryce Echenique, Alfredo. *La vida exagerada de Martín Romaña*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Burel, Hugo. *Tijeras De Plata*. Lengua De Trapo, 2003.
- Busqued, Carlos. *Magnetizado*. Anagrama, 2018.
- Camus, Albert. *La peste*. Madrid: Diario Público, 2010.
- Caparrós, Martín. *Los Living*. Anagrama, 2011.
- Castellanos Moya, Horacio. *El asco: tres relatos violentos*. Casiopea, 2000.
Insensatez. Tusquets, 2004.
Moronga. Literatura Random House, 2018.
- Chejfec, Sergio. *Mis Dos Mundos*. Candaya, 2008.
- Coetzee, J. M. *Juventud*. Mondadori, 2010.
- Costamagna, Alejandra. *El sistema del tacto*. Anagrama, 2018.
- Cozarinsky, Edgardo. *Vudú urbano*. Anagrama, 1985.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Anagrama, 2005.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Seix Barral, 1970.
Casa de Campo. Seix Barral, 1978.
El jardín de al lado. Seix Barral, 1981.
La desesperanza. Barcelona: Seix Barral, 1986.
El lugar sin límites. Cátedra, 2005.
- Dorfman, Ariel. *Rumbo al sur, deseando el norte: un romance en dos lenguas*. Planeta, 2003.
- Edwards, Jorge. *El inútil de la familia*. Alfaguara, 2004.
Persona non grata. Cátedra, 2015.
- Electorat, Mauricio. *La burla del tiempo*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

- Pequeños cementerios bajo la luna*. Alfaguara, 2018.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Ornitorrinco, 1983.
- El cuarto mundo*. Santiago: Planeta, 1988.
- Los vigilantes*. Santiago: Sudamericana, 1994.
- Mano de obra*. Santiago; Seix Barral, 2002.
- Impuesto a la carne*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Jamás el fuego nunca*. Periférica, 2012.
- Fuerzas especiales*. Periférica, 2015.
- Sumar*. Periférica, 2019.
- Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016.
- Los peligros de fumar en la cama*. Emecé, 2009.
- Este es el mar*. Literatura Random House, 2018.
- Nuestra parte de noche*. Anagrama, 2019.
- Falco, Federico. *Cielo De Córdoba*. Buenos Aires, Nudista, 2011.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Chile: Uqbar editores, 2002.
- Space Invaders*. México, FCE, 2020.
- Flores, Paulina. *Qué vergüenza*. Seix Barral, Barcelona, 2016.
- Franz, Carlos. *El desierto*. Mondadori, 2005.
- Fuentes, Carlos. *Gringo viejo*. Seix Barral, 2000.
- Los años con Laura Díaz*. Alfaguara, 2008.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Alfaguara, 1999.
- Aeropuertos*. Alfaguara, 2010.
- Missing (Una investigación)*. Literatura Random House, 2016.
- Gainza, María. *El nervio óptico*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- Garcés, Gonzalo. *Los impacientes*. Seix Barral, 2000.
- Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Laia, 1979.
- Giardinelli, Mempo. *Qué solo se quedan los muertos*. Barcelona: Plaza&Janes Editores, 1986.
- Luna caliente*. Madrid: Alianza, 2002.
- La revolución en bicicleta*. Barcelona: Ediciones B, 2004.
- Gombrowicz, Witold. *Transatlántico*. Anagrama, 1986.

- Diario Argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2008.
- Guebel, Daniel. *El hijo judío*. Madrid: De Conatus, 2020.
- Guelfenbein, Carla. *Nadar desnudas*. Alfagura, 2013.
- Harwicz, Ariana. *Mátate, Amor*. Madrid: Lengua de Trapo, 2012.
- Degenerado*. Anagrama. 2019.
- Havilio, Iosi. *Estocolmo*. Random House Mondadori, 2010.
- Jeanmaire, Federico. *Papá*. Editorial Sudamericana, 2003.
- Tacos altos*. Anagrama, 2016.
- Amores enanos*. Anagrama, 2016b.
- Joyce, James. *Retrato Del Artista Adolescente*. Santiago Rueda Editor, 1956.
- Kohan, Martín. *Ciencias morales*. Anagrama, 2007.
- Confesión*, Anagrama, 2020.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Tusquets, 1994.
- La insoportable levedad del ser*. Tusquets, 2008.
- La broma*. Tusquets, 2012.
- Labbé Carlos. *Navidad Y Matanza*, Editorial Periférica, 2007.
- Laforet, Carmen. *Nada*, Destino, 1979.
- Lalo, Eduardo. *Simone*. Madrid: Forcola, 2016.
- Lemebel, Pedro. *Perlas y cicatrices: crónicas radicales*. Seix Barral, 1998.
- Tengo miedo torero*. Anagrama, 2001.
- Levrero, Mario. *La Novela Luminosa*. Mondadori, 2008.
- Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- Mairal, Pedro. *La uruguaya*. Libros del asteroide, 2017.
- Salvatierra*, Libros del asteroide, 2021.
- Mann, Thomas. *Muerte en Venecia*. Barcelona: Terapias verdes. 2015.
- La montaña mágica*. Debolsillo, 2021.
- Martínez, Tomás Eloy. *Purgatorio*. Alfaguara, 2009.
- El vuelo de la reina*. Alfaguara, 2002.
- Mayorga, Juan Antonio. *El cartógrafo*. La Uña Rota, 2017.
- Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Ada Korn, 1990.
- Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Literatura Random House, 2012.

- Sistema nervioso*. Literatura Random House, 2019.
- Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Morrison, Toni. *Ojos azules*. Ediciones B, 1994.
- Moyano, Daniel. *Libro de navíos y borrascas*. Noega, 1984.
- Nabokov, Vladimir Vladimirovich. *Pnin*. Anagrama, 1994.
- Neuman, Andrés. *Una vez Argentina*. Anagrama, 2003.
- Hablar solos*. Alfaguara, 2014.
- Nettel, Guadalupe. *Después Del Invierno*. Anagrama, 2014.
- Oloixarac, Pola. *Las Teorías salvajes*. Barcelona: Alpha Decay. 2010.
- Mona*. Barcelona: Literatura Random House, 2019.
- Pauls, Alan. *Wasabi*, Anagrama, 2005.
- Historia del llanto: un testimonio*. Anagrama, 2007.
- Historia del pelo*. Anagrama, 2010.
- Historia del dinero*. Anagrama, 2013.
- El pudor del pornógrafo*. Anagrama, 2014.
- Paz Soldán, Edmundo. *La materia del deseo*. Alfaguara, 2002.
- Peri Rossi, Cristina. *La nave de los locos*. Seix Barral, 1995.
- Solitario de amor*. Grijalbo, 1988.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Anagrama, 2000.
- Formas breves*. Anagrama, 2000b
- Respiración artificial*. Anagrama, 2001.
- La ciudad ausente*. Anagrama, 2003
- El camino de Ida*. Anagrama, 2013.
- Piñeiro Claudia. *Una Suerte Pequeña*. Alfaguara, 2015.
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Seix Barral, 2002.
- Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo a la lluvia*. Barcelona: Literatura Random House, 2011.
- Restrepo, Laura. *Demasiados héroes*, Buenos Aires: Alfaguara, 2009.
- Reyes, Dolores. *Cometierra*. Madrid: Sigilo, 2019.
- Roncagliolo, Santiago, *Abril Rojo*. Alfaguara, 2006.
- Rivera, Andrés. *El farmer*. Suma de letras, 2002.

- Rivera Letelier, Hernán. *El arte de la resurrección*. Alfaguara, 2010.
La contadora de películas. Alfaguara, 2009.
Canción para caminar sobre las aguas. Santiago de Chile, Planeta, 2004.
- Rushdie, Salman. *Oriente, Occidente*. Plaza & Janés, 1997.
- Sabato, Ernesto. *Sobre Héroe Y Tumbas*. Seix Barral, 1996.
El túnel. Seix Barral, 2018.
- Sacheri, Eduardo. *Lo mucho que te amé*. Alfaguara, 2019.
- Tan, Amy. *El club de la buena estrella*. Planeta, 2008.
- Trías, Fernanda, *La ciudad invencible*. Demipage, 2014
La azotea. Tránsito, 2018.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Literatura Random House, 2017.
Kentukis. Literatura Random House, 2018.
- Serrano, Marcela. *La novena*. Alfaguara, 2016.
- Skármeta, Antonio. *El baile de la victoria*. Barcelona: Planeta, 2003.
No pasó nada. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Tusquets, 2020.
- Valenzuela, Luisa. *Cambio de Armas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
Novela negra con los argentinos. Latinoamericano, 1990.
La travesía. Editorial Belacqva, 2007.
Hay que sonreír. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007b.
- Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1998.
- Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Madrid, Alfaguara, 2004.
- Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Anagrama, 2006.
La vida privada de los árboles. Anagrama, 2007
No leer. Santiago: Ediciones UDP, 2010.
Formas de volver a casa. Anagrama, 2011.
Mis documentos. Anagrama, 2013.
Facsimil. Sexto Piso, 2015.
Tema libre. Anagrama, 2019.
Poeta chileno. Anagrama, 2020.

Walsh, Rodolfo Jorge. *Operación Masacre*. 451 Editores, 2008.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Seix Barral, 1986.

Zúñiga, Diego. *Racimo*. Penguin Random House, 2015.

LIBROS TEÓRICOS

Adler, Alfred. *El sentido de la vida*. Espasa-Calpe, 1975.

Adorno, Theodor. *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Taurus, 1987.

Agamben, Giorgio. *Homo Saber: el poder soberano y la nuda vida I*. Pre-Textos, 1998.

Desnudez. Adriana Hidalgo, 2011.

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.

Amar Sánchez, Ana María. *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de los perdedores*. Barcelona, Anthropos, 2010.

Amorrós, Celia. *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Cátedra, 1997.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Appiah, Kwame Anthony. *La ética de la identidad*. Buenos Aires: Katz, 2007.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen, 1999.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Gallimard, 1978.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. España: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Badiou, Alain. *Lógicas de los mundos: el ser y el acontecimiento, 2*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

El ser y el acontecimiento. Buenos Aires: Manantial, 1999.

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus. 1991.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, 1978.
- El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Avila, 1992.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica, 2003.
- En busca de la política*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Cátedra, 2019.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Benjamin, Walter, *Discurso interrumpidos, I*. Madrid: Taurus, 1989.
- Obra completa*. Madrid: Taurus, 1990.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros, 2008.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza I*. Madrid: Trotta, 2004.
- Boym, Svetlana. *El futuro de nostalgia*. España: Antonio Machado, 2001.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre Teatro, Tomo I*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Brown, Wendy. *Estados del agravio: poder y libertad en la modernidad tardía*. Madrid: Lengua de Trapo, 2019.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Editorial Paidós, 2006.
- Campra, Rosalba. *América Latina, la identidad y la máscara*. Sigo XXI, 1987.
- Canetti, Elías. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores, 1981.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de cultura económica, 1967.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana , 2010.
- Cixous, Helena. *La risa de la Medusa: ensayos sobre la literatura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Contreras, Sandra. *Las Vueltas De César Aira*. Beatriz Viterbo, 2002.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, 2002.

- Deleuze, Gilles, y Guatarri Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 1997.
- Derrida, Jacques. *Espolones: los estilos de Nietzsche*. Pre-textos, 1981.
- La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.
- El siglo y el perdón: (entrevista con Michel Wieviorka)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.
- La diseminación*. Fundamentos. Madrid, 2007.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Argentina: Emecé, 2011.
- Ford, Aníbal. *La marca de la bestia: Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2000.
- El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Historia de la sexualidad Tomo 3: La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 2005.
- Historia de la sexualidad Tomo 2: el uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI, 2019.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú y otras obras: 1913-14*. Amorrortu, 1994.
- El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 2009.
- La interpretación de los sueños*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Editorial Verbum, 2019.
- Más allá del principio del placer*. Madrid: Alianza, 2021.
- Fromm, Erich. *La crisis del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1971.
- El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal*. México: FCE, 1980.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus, 1992.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial, 2018.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Harvey, David. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2003.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Alianza, 1997.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Madrid, Editora Nacional, 1979.
- Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana. Ensayo para introducir el Método experimental de Razonamiento en Cuestiones Morales*. Buenos Aires: Paidós, 1974.
- Honneth, Axel. *Reificación: Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Grijalbo, 1997.
- Irigaray, Luce. *Yo, tú, Nosotras*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Jung, Carl Gustave. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, 1970.
- Símbolo de transformación*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura, Tomo I*. Losada. 1970.
- Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- Poderes de la perversión*. Siglo XXI, 2006.
- Lacan, Jacques. *Seminario 3. Las Psicosis (1955-56)*. Paidós, 2012.
- Seminario 9, La identificación. (1961-1962)*. Disponible Online en “Biblioteca J.Lacan”: <https://www.psicoanalisis.org/lacan/9/cl24.htm>, Fecha de consulta: 09.02.2020.
- Escrito I*. Siglo XXI, 2009.

- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social : una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Lazarra, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto propio, 2007.
- Le Bon, Gustave. *Psicología de las masas*. Madrid: Ediciones Morata, 2000.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e Infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Lévi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Paidós, 1969.
Antropología estructural. Paidós, 1995.
- Lovecraft, Howard Phillips. *El horror en la literatura*. Alianza, Madrid, 1989.
- Liotard, Jean-François. *La condición pos-moderna: informe sobre el saber*. Cátedra, 2014.
- MacKinnon, Catharine. *Hacia Una Teoría Feminista Del Estado*. Cátedra, 1995.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona, Seix Barral, 1976.
Un ensayo sobre la liberación. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Agostini, 1985.
- Nancy, Jean Luc. *La comunidad desorbrada*. Madrid, 2001.
- Negri, Antonio y Michael Hardt. *Imperio*. Paidós, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1994.
La voluntad de poder. Madrid: Editorial EDAF, 2006.
- Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos. 1995.
- Pavlov, Ivan. *Los reflejos condicionados: lecciones sobre la función de los grandes hemisferios*. Madrid: Morata, 1997.
- Raffo, Julio. *Meditación del exilio*. Buenos Aires: Nueva América, 1985.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: N.H: Ediciones del Norte, 1984.
Diario: 1974-1983. Buenos Aires: Trilce, 2008.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
Sobre políticas estéticas. Universidad autónoma de Barcelona, 2005.
- Rank, Otto. *El trauma del nacimiento*. Barcelona: Paidós, 1991.

- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1999.
- Richard, Nelly. *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: 1981.
Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultura sobre el Chile de la Transición, Santiago: Cuarto propio, 1998.
Crítica de la memoria, Santiago: Editorial cuarto propio, 2010.
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós, 1981.
- Said, Edward. *Reflexiones sobre el exilio*. Madrid: Debate, 2005.
Fuera de lugar. Madrid. Delbosillo, 2016.
- Taylor, Charles. *Argumentos filosóficos: ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad*. Paidós, 1997.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Edhasa, 1999.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Akal, 1995.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Gredos, 2010.
- Simmel, Georg. *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1977.
Sociología: estudios sobre las formas de socialización. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Skinner, B.F. *Conducta verbal*. México: Trillas, 1981.
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Debolsillo, 2011.
- Sosnowski, Saúl. *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*. Eduvim, 2015.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. I, El pecado de Epimeteo*. Hiru, 2002.
La técnica y el tiempo. II, La desorientación. Hiru, 2002b.
- Sznajder, Mario y Roniger, Luis. *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Ugarte, Michael. *Literatura española en el exilio: un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 2007.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Altaya, 1999.
- Žižek, Slavoj. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.
- El sublime objeto de la ideología*, Madrid: Siglo XXI, 2001.
- Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ARTÍCULOS CRÍTICOS

- Adrada de la Torre, Javier. “El papel de la biopolítica en *Sangre en el ojo*, de Lina Meruane”, *Pasavento*, Vol.8, Núm.1, 2020, pp.179-192
- Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”. en *Althusser, Louis. La filosofía como arma de la revolución*. México: Ediciones Pasado y Presente, pp.97-141.
- Álvarez, Moira. “La Voz De Auxilio En ‘Amuleto’ De Roberto Bolaño”. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 38, no. 75, 2012, pp. 419–440.
- Amar Sánchez, Ana María. “Perdedores en años de derrota. Políticas de la memoria en la narrativa rioplatense”, *Cuadernos de literatura*, no.65-78, 2012, pp. 65-78.
- Amaro, Lorena. “Mito, silencio y poder en *El obsceno pájaro de la noche*”, *Anuario de posgrado*, núm.2, 1997, pp.331-341.
- “Formas de salir de casa, o cómo escapar del ogro: relato de filiación en la literatura chilena reciente”, *Literatura y lingüística*, Santiago de Chile, núm. 29, 2014, pp.96-109.
- Amorrós, Celia. “Notas para una teoría nominalista del patriarcado”, *Asparkia*, núm.1, 1992, pp. 41-58.

- Areco Morales, Macarena. "Mapocho de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín", *Anales de literatura chilena*, Núm.15, 2011, pp.219-232.
- Antara, Anouar. "Edward Said y el exilio: una mirada en contrapunto" en *Debats*, Vol.130, Núm.1, 2016, pp. 109-114.
- Barraza Caballero, Luisa Fernanda. "Memoria y naufragio en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra", *Perífrasis*, Núm.13, 2016, pp.99-112.
- Barros, César. "Del 'macrocosmos de la hamburguesa' a lo 'real de la realidad': consumo, sujeto y acción en *La prueba* de César Aira", *Revista Hispánica Moderna*, Vol.65, 2012, pp.135-152.
- Bieke, Willem. "Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra", *Actas literarias*, Núm.45, 2012, pp.25-42.
- Bilbao, Andrés. "El dinero y la libertad moderna", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, Núm.89, 2000, pp.119-139.
- Blanco Martín, Carlos Javier. "Ensayos sobre el terror", *A Parte Rei: revista de filosofía*, Núm. 36, 2004, pp.1-17.
- Blanchot, Maurice. "Lo extraño y el extranjero", *Archipiélago*, Vol.49, 2001, pp.80-86.
- Bustamente, Fernanda. "Cuerpos que aparecen, cuerpos-escrache: de la posmemoria al trauma y el horror en los relatos de Mariana Enríquez", *Taller de Letras*, Núm.64, 2009, pp.31-45.
- Cabos, Jordi. "Sufrimiento y pesimismo en Schopenhauer." *Anales del Seminario de Historia de la filosofía*, Vol. 32, núm. 1, 2015, pp.143-59.
- Calinescu, Matei. "Kitsch", en *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 1991.
- Camacho Delgado, José Manuel. "Alonso Cueto y la Novela de las Víctimas", *Caravelle*, 2006, Núm. 86, pp. 247-264.
- "La narrativa chilena contemporánea: Criollismo, vocación urbana y desencanto", en *Historia de la literatura hispanoamericana Vol.3*, Siglo XXI, 2008, pp.463-477.

- “La vida dura en un puñado de fotogramas. Hernán Rivera Letelier y *La contadora de películas* (2009)” en *Literatura Latinoamericana y otras artes en el siglo XXI* (Ángel Esteban ed.), Bruselas, Peter Lang, 2021, págs. 85-107.
- Cánovas, Rodrigo. “Juegos edénicos en *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa, Una recapitulación”, *Acta Literaria*, Núm.25, 2000, pp.123-132.
- Cápona, Daniela. “El complejo ciudad-arquitectura en la lógica del capitalismo: despolitización de la cotidianeidad”, *Alpha (Osorno, Chile)*, Núm. 42, 2016, pp. 285–95.
- Castellarnau, Ariadna. "Metáforas sobre el exilio en *Dios nos quiere contentos* de Griselda Gambaro”, *Ogigia: Revista Electrónica de estudios hispánicos*, Núm. 7, 2010, pp. 31-45.
- Carreño, Rubí. “De niños de septiembre a pasajeros en tránsito: memorias del 2000 en Electorat y Fuguet”, *Taller de letras*, Núm. 37, 2005, pp.103-119.
- Colomina-Garrigós, Lola. “La espectacularización de lo real en *Realidad* de Sergio Bizzio.”, *Bulletin of Spanish studies*, vol. 92, núm. 2, 2015, pp. 269–83,
- Contardo Schmeisser, Iréne. “*No pasa nada de Antonio Skármeta*: otra perspectiva del exilio”, *Umbral*, Núm.11, 2015.
- Contreras, María Belén. “Formas de salir de casa: estética de la pobreza en *Qué Vergüenza* de Paulina Flores”, *Alpha*, Núm.49, 2019, pp. 339-345.
- Cymermann, Claude. “La literatura hispanoamericana y el exilio”, *Revista Iberoamericana*, Núm.164-165,1993, pp. 523-550.
- De los Ríos, Valeria: “Mapa cognitivo, memoria (im)política y mediatizad: contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol.48, 2014, pp.145-160.
- Depetris Chauvin, Irene. “La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira”, *Revista Chilena de Literatura*, 2014, Núm.87, pp.69-87.

- De Mora, Carmen. “Del hielo de Macondo al helado de Rosario”, *El espacio narrativo y tres cuestiones en Cómo me hice monja de César Aira*. *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*. Universidad Eötvös Loránd, 2003, pp. 164–177.
- Díaz, Carolina. “Hacia una teoría afectiva de la paranoia en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit”, *Revista Iberoamericana*, Núm.262, 2018, pp.191-201.
- Dutrenit Bieloust, Silvia. “La marca del exilio y la represión en la ‘segunda generación’”, *Hist. graf*, 2013, Núm. 41, pp.205-241.
- Eltit, Diamela. “Clases de cuerpo y cuerpo de clase”, *Aisthesis*, Núm.38, 2005, pp. 9-20.
- Escartín Gual, Montserrat. “De paisajes, epístolas y exilio: la mirada crítica de Claudio Guillén”, *Actas del XVII Simposio Selgyc*, Universitat Pompeu Fabra, 2010, pp.73-86.
- Espinosa, Patricia. “Representaciones de realidad, sujeto femenino, comunidad y resistencia en *Fuerzas Especiales* de Diamela Eltit”, *Anales de Literatura Chilena*, Vol. 29, 2018, pp.69-81.
- Espinosa Antón, Francisco Javier. “¿Universalismo moral de la Ilustración versus multiculturalismo en las sociedades del siglo XXI?”, *Logos. Anales Del seminario de metafísica*, Vol. 42, 2010, pp. 219-241.
- Eusebio, Carmen de. y Zambra, Alejandro. “Descifrar fue nuestra forma de crecer, entrevista con Alejandro Zambra”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Núm.772, 2014, pp.106-112.
- Fernández Fernández, José Manuel. “Capital simbólico, denominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu”, *Papers*, Vol.98, Núm.1, 2013, pp. 33-60.
- Forcinito, Ana. “Desintegración y resistencia: corporalidad, género y escritura en *Mano de obra* de Diamela Eltit”, *Anclaje*, Vol.14, 2010, pp.91-107.
- Fortes, Catalina. “El horro de perder la vida nueva: gótica, maternidad y transgénicos en *Distancia de Rescate* de Samanta Schweblin”, *REVELL*, Vol.3, Núm. 20, 2018, 147-162

- Foucault, Michel. “Espacios diferentes” en *Obras esenciales, Vol.III*, Barcelona: Paidós. 1999.
- Franken Osorio, María Angélica. “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente”, *Revista chilena de literatura*, Núm.16, 2017, pp.187-208.
- Gallego Cuiñas, Ana. “De la historia a la histeria: *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, Vol.7, 2016, pp.269-279.
- García-Avello, Macarena. “Escrituras de la ausencia: las novelas de los hijos de las posdictaduras de Chile y Argentina”, *Arbor*, Núm.195, 2019.
- Garramuño, Florencia. “Una lectura histórica de Clarice Lispector”, en *La hora de estrella*, Argentina: Corregidor, 2011.
- Garrido Alarcón, Edmundo. “Recorrer esta distancia. notas sobre el exilio”. *Revista De Filología Románica*, Núm.1, 2011, pp. 9-17.
- Gilligan, Carol. “La resistencia a la injusticia: una ética feminista del cuidado”, *Cuadernos de la Fundació Víctor Grifols i Lucas*, Núm.39, 2013, pp.40-67.
- Giraldo, Efrén. “La narración alivia la pesadilla de la historia: *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, *Co-herencia*, Vol.16, 2019, pp.129-156.
- González de Garay. “José Donoso: jardines y exilio” en *Del lado de acá, Estudios literarios hispanoamericanos*, 2013, pp.39-58.
- González, Cecilia. “Diálogos entre arte e historia argentina reciente en *Ezeiza paintant* de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls”, *Anclajes*, vol. 21, 2017, pp. 1-20
- Gutiérrez, José Ismael. “Del exilio y otros demonios: la literatura hispanoamericana en fuga”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol.33, 2006, pp.17-33.
- Hall, Stuart, “¿Quién necesita “identidad”? ” en *Cuestiones de la identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

- Hernández, Lucía Leandro. “Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en ‘cuando hablábamos con los muertos’ de Mariana Enríquez”, *Brumal*, Vol.7, 2018, pp.145-164.
- Herner, María Teresa. “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: Un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”, *Huellas*, Núm.13, 2009, pp.158-171.
- Hozven, Roberto. “Imbunche y majamama, dos archivos culturales chilenos”, *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, Núm. 506, 2012, pp. 153–69.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, México: Universidad autónoma metropolitana, 1992, pp.173-193.
- Jiménez Barrera, Joaquín. "Del capitalismo de lo somático a la tecnología de la afectividad.Representación de las subjetividades neoliberales en *Los cuerpos del verano* (2012) y *Kentukis* (2018)" *Mitologías hoy* , Vol. 22, 2020, pp.87-101.
- Johansson Márquez, María Teresa. “Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en El sistema del tacto de Alejandra Costamagna”, *Valenciana*, Vol.12, 2019, pp.247-268.
- “Geografía de la otra orilla: *La uruguaya* de Pedro Mairal y *XXY* de Lucía Puenzo”, *Estudios Filológicos*, Núm.62, 2018, pp.95-110.
- Kaempfer, Alvaro. “Las cartas marcadas: política urbana y convivencia textual en *Los vigilantes* de Diamela Eltit”, *Confluencia*, Vol.16, Núm.2, 2011, pp.32-45.
- Kanev, Venko. “Pantaleón y las visitadoras: la sátira global de Mario Vargas Llosa”. *América*. Vol.37, 2008, pp.147-158.
- Klein, Eva. “La (auto)representación en ruinas: Lumpérica de Diamela Eltit“, *Iberoamericana*, Vol.2, Núm. 7, 2002, 19-28.
- Kristeva, Julia. “Heimlich/unheimlich”, la inquietante extrañeza, *Debate feminista*, Vol.13, 1996, pp.359-368.

- “El tiempo de las mujeres”, *Debate feminista*, Vol.11, 1994, pp. 343-365.
- “Stabat Mater”, en *Historias de Amor*, México: Siglo XXI, 1985.
- Lacan, Jacques, “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, Conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, 1953, disponible en <https://www.lacanterafreudiana.com.ar/>, Fecha de consulta: 08.09.2020
- Laera, Alejandra. “Monstruosa compensación. Peripencias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls”, *Revista Iberoamericana*, Núm.227, 2009, pp.459-474.
- Lemm, Vanessa. "Donar y perdonar en Nietzsche y Derrida.", *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, Núm. 250, 2010, pp.963-979.
- Leskinen, Auli. “La novela del milenio: *Jamás el fuego nunca*, de Diamela Eltit, alegoría del cuerpo moribundo de la utopía revolucionaria de América Latina”, *Debate Feminista*, Vol.37, 2008, pp.249-254.
- Lillo, Mario. “La burla del tiempo de Mauricio Electorat, o una memoria traumática de la dictadura”, *Taller de letras*, Núm.49, 2011, pp. 141-158.
- Logie, Ilse. “Geografías ficcionales : El Uruguay de Copi” *Cuadernos LIRICO*, Núm.8, 2013.
- López Morales, Berta. “Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio”, *Estudios filológicos*, Vol.40, 2005, pp.121-129.
- “La construcción de la ‘loca’ en dos novelas chilenas: *El lugar sin límite* de José Donoso y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel”, *Acta Literaria*, Núm.42, 2011, pp.79-102.
- Lozano, Vicente. “Heidegger y la cuestión del ser”, *Espíritu*, Vol, 53, Núm. 130, 2004, pp.197-212.
- Lorenzano, Sandra. “Prólogo: Sobrevivir precariamente. En torno a la propuesta literaria de Diamela Eltit”, *Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp.7-18.

- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”, *Propuesta Educativa*, núm. 32, 2009, pp. 41-45.
- Macarena, Silva. “La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de Alejandro Zambra”, *Taller de letras*, núm.41,2007, pp.9-20.
- Maier, Gonzalo. “Contra el consenso: ironía y postdictadura en *La burla del tiempo* de Mauricio Electoral.”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 32, núm. 1, pp. 159–167.
- “Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño”, *Neophilologus*, Vol.100, 2016, pp.213-227.
- Mancilla, Troncoso. “Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane” *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, Núm. 10, 2017, pp. 197–215.
- Manzoni, Celina. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *El Amuleto* de Roberto Bolaño”, *Hispanamérica*, 2003, Núm.94, pp.25-32.
- Margulis, Mario. “Ideología, fetichismo de la mercancía y reificación”, *Estudios sociológicos*, Núm. 70, 2006, pp.31-64.
- Martín Barbero, Jesús, “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”, en Mabel Moraña (ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Cuarto propio, 2000, pp.17-31.
- Martín, Carmen. “Monstruos y poder en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, *Catedral tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol.1, 2013, pp.54-66.
- Martín Gómez, Jonatán. “Desacralizando el espacio de lo narrable: (pos)memoria, autoficción y mercado editorial en *Los topos* y *76* de Félix Bruzzone”, *Catedral Tomada*, Vol.7, Núm.13, 2019, pp.75-109.
- Martínez M, María Luisa. “Huellas de yo en *Historia del pelo* de Alan Pauls”, *Letras-Lima*, Vol.90, Núm.131, 2019, pp.189-208.
- Mercier, Claire. “Una derrota literaria: narrando la dictadura chilena”, *Intersticios sociales*, Núm.11, 2016, pp.1-33.

- Mesa Gancedo, Daniel. “Arte de vigilantes y tecnología del relato. El ‘sistema experto’ de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, *Arrabal*, Núm. 5, 2007, pp. 253-60.
- Millares, Selena y Madrid, Alberto. “La última narrativa chilena: la escritura del desencanto”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Núm. 482-483, 1990, pp. 113-122.
- Morgan, Nick. “Política e identidad cultural en *La desesperanza* de José Donoso”, *Revista de estudios sociales*, Núm.13, 2002, pp.90-99.
- Molano Vega, M. A. “Walter Benjamin: alegoría, memoria y modernidad”. *Ideas y Valores*, Vol. 63, n.º 154, 2014, pp. 165-90.
- Mosquera, Mariano Ernesto. “Literatura del resto e impersonalizada artística en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector”, *Espéculo*, Vol.51, 2013, pp.155-162.
- Mouffe, Chantal. “Feminismo, ciudadanía y política democrática radical”, en *Debate Feminista. Política, Trabajo y Tiempos*. México, vol. 7, 1993, pp. 3-22.
- Muñoz Carrobes, D. “Exilio e idioma en el siglo XXI: Por qué elegir otra lengua literaria”, *Revista De Filología Románica*, Núm. 1, 2011, pp. 289-97.
- Noemí, Daniel. “Y Después de Lo Post, ¿qué? Narrativa Latinoamericana Hoy.”, en *Entre Lo Local y Lo Global*, Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 83–98.
- Norandi, M. “El no retorno de la segunda generación del exilio uruguayo en España, habitando un Espacio sin Construir”, *Historia, Voces Y Memoria*, núm. 8, 2016, pp. 51-64.
- Norat, Gisela. “Expressions of national crisis: Diamela Eltit’s *E.Luminata* and Pablo Picasso’s *Guernica*”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 30, Iss. 2, 2006, pp.354-379.
- Olea Rosenblüth, Catalina. “*Mala onda* de Alberto Fuguet, una comedia del deber”, *Anales de literatura chilena*, Núm. 15, 2011, pp.187-196.

- Oliver, Felipe. “*Racimo*. De los crímenes locales a los crímenes de la globalización”, *Catedral Tomada*, Vol.8, Núm.15, 2020, pp.305-319.
- “Alejandro Zambra, el cultivo del relato literario”, *Verba Hispánica*, Núm. 16, 2017, pp. 217- 229.
- Oliver, María Paz. "Los paseos de la memoria: representaciones de la caminata urbana en Cynthia Rimsky, Sergio Chejfec y Eduardo Halfon", *Iberoromania*, Núm. 83, 2016, pp. 16-34.
- Orecchia Havas, Teresa. "Cruzando límites: cuestiones críticas y formas actuales de la narrativa escrita por mujeres", *Pasavento*, Vol. 2, 2014, pp. 407-431.
- Ortega, Julio. “El polisistema narrativo de Diamela Eltit”, en *Diamela Eltit, redes locales, redes globales*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp.49-49.
- Oudart, Jean-Pierre. “La sutura”, *Banda aparte*, Núm.6, 1997, pp. 51-63.
- Paniagua García, J. A.” La frontera y la herida: *Lumpérica* de Diamela Eltit”, *Anales De Literatura Hispanoamericana*, Vol. 43, 2014, pp.71-83.
- Platero Méndez y Rosón Villa, María. “De la parada de los monstruos a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y la sexualidad no normativa”, *Feminismo/s*, Núm.19,2012, pp.127-142.
- Posada Kubissa, Luisa. “Las mujeres y el sujeto femenino en la cuarta ola”, *IgualdadES*, Vol.2, 2020, pp.11-28.
- “Diferencia, identidad y feminismo: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray”, *Logos, Anales del Seminario de Metafísica*, Vol.39, 2006, pp.181-201.
- Pelegrí Moya, M., y M. Romeu Figuerola. “El duelo, más allá del dolor”, *Desde el Jardín de Freud*, Núm. 11, 2011, pp. 133-48.
- Pratt, Marie Louise. “Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social”, en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2002.
- Premat, Julio. “Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra”, *Taller de letras*, Santiago de Chile, Núm.60, 2017, pp.87-105.

- Puleo, Alicia. “Perspectivas ecofeministas de la ciencia y el conocimiento: La crítica al andro-antropocéntrico”, *Daimon, Revista Internacional de Filosofía*, Vol.6, 2007, pp.41-54.
- Rama, Ángel. “La riesgosa navegación del escritor exiliado”, Nueva Sociedad, Núm. 35,1978.
- Reboratti, Carlos. “Un mar de soja: la nueva agricultura en Argentina y sus consecuencias”, *Revista de geografía Norte Grande*, Vol.45, 2010, pp.63-76.
- Reverter Bañón, Sonia, “La perspectiva de género en la filosofía”, *Feminismo/s*, Vol.1, 2003, pp.33-50.
 “Cosmopolitismo feminista contra globalización”, *Araucaria*, Vol.37, 2017, pp.301-325.
- Reynares, Juan Manuel. “Neoliberalismo y actores políticos en la Argentina contemporánea”, *Perfiles latinoamericanos*, Vol. 25, 2017, pp.279-299.
- Richard, Nelly. “La crítica de la memoria”, *Cuadernos de Literatura*, Vol.8, Núm.15, 2002, pp.187-193.,
 “Feminismo, experiencia y representación”, *Revista Iberoamericana*, Núm.176-177, 1996, pp.733-744.
- Roniger, Luis., P. Yankelevich. “Exilio y política en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos”. *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe*, Vol.20, núm. 1, 2009, pp.7-17.
- Rubio, Roberto. y Pablo. Rodríguez. “¿Un Nuevo *a priori* Histórico? Análisis de propuestas de renovación de las Humanidades centradas en la noción de información”, *Co-Herencia*, Vol. 17, núm. 33, 2020, pp. 167-96.
- Sabo, María José. “Acariciando a contrapelo los 70. El archivo en *Historia del llanto de Alan Pauls*”, *Revista Chilena de Literatura*, 2015, Núm.90, pp.275-300.
- Saiz, Mauro Javier. “La comunidad para los comunitaristas: A. MacIntyre y C. Taylor.” *Analecta Política*, vol. 5, Núm. 9, 2015, pp. 305–30.

- Sánchez Flores, Soledad. “Seducción y destrucción: política de guerra en *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac”, *Letral*, Núm.15, 2015, pp.76-87.
- Sánchez Idiart, Cecilia. “La captura de lo imperceptible. Vida, política y afecto en las ficciones de Alan Pauls”, *Anclajes*, Vol. 22, Núm. 2, 2018, pp. 83-96.
- Sánchez López, Pablo. “Dominios de la tragedia y la locura: 'Informe sobre ciegos’, de Ernesto Sábato, *Valenciana: Estudios de Filosofía y Letras*, 2009, Núm. 4, pp. 30-49.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. (César Fernández Moreno, coord), México, D.F.: Siglo XXI, 1977. 167-184.
- Scarabelli, Laura. “Impuesto a la carne de Diamela Eltit, El cuerpo-testigo y el contagio de lo común”, *Kamchatka*, Vol. 6, 2015, pp.973-988.
- Semilla Durán, María Angélica. “El eterno retorno: lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez”, *Revell*, Vol.20, 2018, pp.261-278.
- Serratos, Francisco. “Los grados de la perversión: *Ciencias morales* de Martín Kohan y la inversión del orden”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Vol. 34, Núm. 1, 2018, p. 73-82.
- Silva Alves, Wanderlan Da. “Fronteras del deseo: melodrama y crítica social en *Tengo Miedo torero*, de Pedro Lemebel”, *Castilla, Estudios de Literatura*, Vol.3, 2012, pp.181-204.
- Skinner, B.F. “Superstition in the pigeon”. *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 38, 1948, pp.168-172.
- Spivak, Gayatri “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius*, 1998, Vol.3, Núm. 6, pp. 175-235.
- “El desplazamiento y el discurso de la mujer”, *Debate feminista*, Vol.9, 1994, pp.150-182.
- Stiegler, Bernard. “Para nueva nueva crítica de la economía política”, *Nueva Sociedad*, Núm. 262, 2016, pp.27-34.

- Torres Sánchez, Rayiv David. “La retirada de la presencia. Lenguaje y negatividad en la filosofía de Maurice Blanchot”, *Ideas y Valores*, 2019, Vol. 68, Núm.169, pp.255-278.
- Trabucco Zerán, Alia. “El relato de los síntomas en *Sistema nervioso*, de Lina Meruane”, *Taller de letras*, Núm.66, 2020, pp-217-219.
- Unda, Henríquez. “La falsa autobiografía como recurso para reconstrucción de la experiencia en *Plata quemada* de Ricardo Piglia”, *Taller de letras*, Núm.42, 2008, pp.107-115.
- Vaccari, Andrés. “La aporía de la técnica y la división empírico-trascendental en *La técnica y el tiempo* de Bernard Stiegler”, *Signos Filosóficos*, Vol.20, Núm.39, 2018, pp.8-33.
- Velasco Esquivel, Lucrecia. “Nos reíamos como locas, como locas, como locas... La catástrofe eufórica en *Yo era una chica moderna* de César Aira”, *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, Núm.1, 2011, pp.501-512.
- Vanden Berghe, Kristine. “Retrato del autor como sujeto postmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol.41, 2012, pp.265-276.
- Zbinden, Karine. “El yo, el otro y el tercero: el legado de Bajtín en Todorov”, *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, 2006, pp. 325–39.
- Zheng, Nan. “El huarachaje como subversión y la paradoja del incesto en *Mapocho* de Nona Fernández y ‘Árbol genealógico’ de Andrea Jeftanovic”, *Chasqui*, Vol.48, Núm.2, 2019, pp.142-156.

ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

- Iglesia, Anna María. “Pola Oloixarac: ‘tenemos que encontrar maneras para pensar el dolor sin desempoderarnos’ ”, *The Objective*, 02.10.2019, disponible en <https://theobjective.com/further/pola-oloixarac-mona> (Fecha de consulta, 01.12.2020)
- Gigena, Daniel. “Pola Oloixarac. Antes que la victimación, prefiero una poética de la dignidad”, *La nación*, 08.07.2019, <https://www.lanacion.com.ar/>

[lifestyle/pola-oloixarac-antes-victimizacion-prefiero-poetica-dignidad-nid2255311,](https://www.latercera.com/culto/2019/08/08/ariana-harwicz-degenerado/)

(Fecha de consulta,19.11.2020).

León, Gonzalo. “Ariana Harwicz, finalista del Man Booker International Prize:

‘no escribo pensando en el feminismo, en el antifeminismo o en la

moda”, *La tercera*, 08.08.2019, [https://www.latercera.com/culto/2019/08/08/](https://www.latercera.com/culto/2019/08/08/ariana-harwicz-degenerado/)

[ariana-harwicz-degenerado/](https://www.latercera.com/culto/2019/08/08/ariana-harwicz-degenerado/), (Fecha de consulta: 19.11.2020).

Vargas Llosa, Mario. “Los inmigrantes”. *El país*, 25.08.1996, https://elpais.com/diario/1996/08/25/opinion/840924004_850215.html,1996, (Fecha de consulta: 01.07.2019).

OBRAS CINEMATográfICAS/ VIDEOS

Duprat, Gastón y Cohn, Mariano. *Ciudadano Ilustre*, Argentina, 2016.

Videla, José Rafael. “Videla y los desaparecidos”. *YouTube*, subido por Mario

Grinberg, <https://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc>, Fecha de consulta: 18/8/2019.

Larraín, Pablo. *No*, Chile, 2012.

Tony Manero, Chile, 2008.

Tarkovski, Andréi. *Nostalgia*, Unión Soviética, 1983.

Wood, Andrés. *Machuca*, Chile, 2003.

Ávila, Benjamin. *Infancia clandestina*, 2012.

Sotomayor, Dominga. Chile, *Tarde para morirse joven*, 2018.

Antillo, Gaspar. *Nadie sabe que estoy aquí*, Chile, 2020.

ANEXO

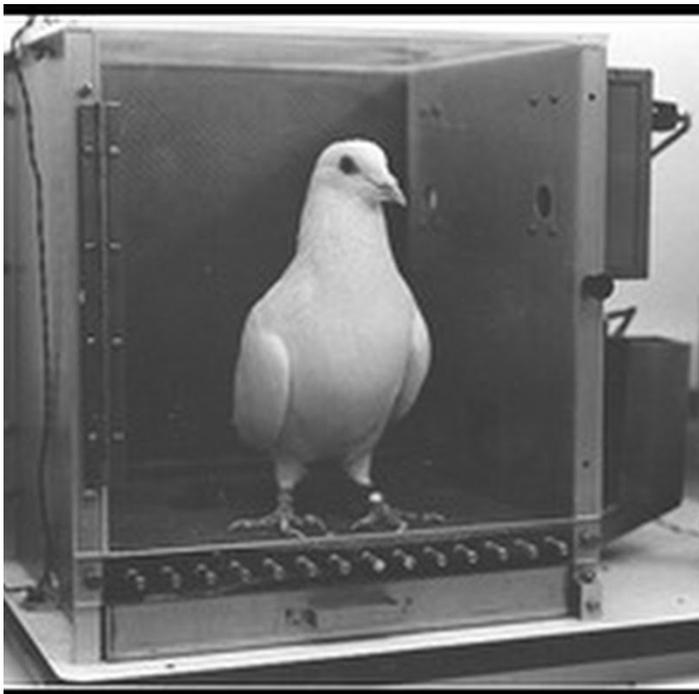


Anexo I. Imagen de la película *Nostalgia*, de Tarkovski.

Anexo II, Imagen de Pedro Lemebel en *Arder*; su obra visual



Anexo III, La caja de Skinner.



Anexo IV, Crucigrama en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba



Anexo V, Escena de la película *Machuca*: Besos con la leche condensada

