



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SILVA HENRÍQUEZ

ESCUELA DE EDUCACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS
PEDAGOGÍA EN CASTELLANO

LA DESMITIFICACIÓN DE LA HISTORIA OFICIAL EN CUATRO NOVELAS
CHILENAS:

DEUS MACHI, DÉJAME QUE TE CUENTE, MAPOCHO Y UNA CASA VACÍA.

SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA EN CASTELLANO

ESTUDIANTES:

CONSTANZA DEL PILAR LINCOVIL MILLAVIL

MACARENA CAMILA RAMÍREZ JORQUERA

DANIELA JESÚS VÁZQUEZ MACAYA

GLEIDY LIFEN ZULETA GUZMÁN

PROFESOR GUÍA: DOCTOR JORGE RICARDO FERRADA ALARCÓN

DICIEMBRE 2012

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

RESUMEN

1.0. PRESENTACIÓN	7
1.1. ANTECEDENTES SOBRE UN SUBGÉNERO NARRATIVO	9
1.2. OBJETO DE ESTUDIO Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
1.3. DELIMITACIÓN DEL CORPUS	16
1.4. RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN EN EL CAMPO LITERARIO	22
1.5 RELEVANCIA EN EL QUEHACER PEDAGÓGICO	22
1.6. HIPÓTESIS	24
1.7. OBJETIVOS DE SEMINARIO	24

CAPÍTULO II

2.0. MARCO TEÓRICO	25
2.1. INTRODUCCIÓN AL MARCO TEÓRICO GENERAL Y CONCEPTUAL	25
2.2 MARCO TEÓRICO GENERAL	25
2.2.1 NARRATIVA, DISCURSO Y REPRESENTACIÓN HISTÓRICA	26
2.2.2 EL DISCURSO DE LA FICCIÓN	28
2.2.3 EL DIALOGISMO NARRATIVO	31
2.2.4 LA METANARRATIVIDAD	33
2.3 MARCO CONCEPTUAL	40
2.3.1 DESCRIPCIÓN	41
2.3.2 HÉROE Y ANTIHÉROE	42
2.3.3 NARRADOR	42
2.3.4. PARODIA	44
2.3.5. PERSONA Y PERSONAJE	44
2.3.6. PERSONA Y VISIÓN	44
2.3.7. PERSONAJE Y ATRIBUTOS	44
2.3.8. PERSONAJE Y SICOLOGÍA	45

2.3.9. PERSONAJE TRÁGICO	45
2.3.10. RETRATO	46
CAPÍTULO III	
3.0 MARCO METODOLÓGICO	48
3.1. INVESTIGACIÓN PROPUESTA	48
3.2. DISEÑO METODOLÓGICO	48
3.3.METODOLOGÍA	49
SEGUNDA PARTE	
CAPÍTULO IV	
4.0. CONTEXTUALIZACIÓN	53
4.1. EL ORIGEN DEL MESTIZAJE Y CRISTIANISMO EN ÉPOCA DE CONQUISTA	53
4.2 EL SURGIMIENTO DE LA COLONIA Y EL ORIGEN DE CLASES SOCIALES	54
4.3. LA INDEPENDENCIA Y CRISIS DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA.	55
4.4 DICTADURA MILITAR CHILENA (1973-1990)	57
CAPÍTULO V	
5.0. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	60
5.1. LAS FIGURAS DEL AUTOR: AUTOR REAL Y AUTOR LITERARIO	60
5.1.1. <i>DEUS MACHI</i> DE JORGE GUZMÁN	61
5.1.2. <i>DÉJAME QUE TE CUENTE</i> DE JUANITA GALLARDO	63
5.1.3. <i>UNA CASA VACÍA</i> DE CARLOS CERDA	68
5.1.4. <i>MAPOCHO</i> DE NONA FERNÁNDEZ	78
5.2. MUNDO REPRESENTADO: FICCIÓN Y REALIDAD	83
5.2.1. <i>DEUS MACHI</i> DE JORGE GUZMÁN (PERIODO DE CONQUISTA)	83
5.2.2. <i>DÉJAME QUE TE CUENTE</i> DE JUANITA GALLARDO (PERIODO DE INDEPENDENCIA)	87
5.3. PERSONAS Y PERSONAJES: LA VOZ FEMENINA PRESENTE EN EL DISCURSO INDEPENDENTISTA	93
5.3.1. <i>UNA CASA VACÍA</i> DE CARLOS CERDA (CATACLISMO POLÍTICO: DICTADURA)	96
5.3.2. HÉROES Y ANTIHÉROES EN <i>MAPOCHO</i> DE NONA FERNÁNDEZ	100
5.3.3. PERSONAS Y PERSONAJES: VÍCTIMAS, VICTIMARIOS DISCURSOS	104

SILENCIADOS	
5.3.4. <i>MAPOCHO</i> DE NONA FERNÁNDEZ (CONFLUENCIA DE DISTINTOS PERIODOS FUNDACIONALES)	111
5.4. INTRIGA Y METANARRATIVIDAD: LABERINTO DE LA FICCIÓN, LA OBRA CONSCIENTE DE SÍ MISMA	119
5.4.1. <i>DEUS MACHI</i> DE JORGE GUZMÁN (PERIODO DE CONQUISTA)	120
5.4.2 <i>DÉJAME QUE TE CUENTE</i> DE JUANITA GALLARDO (PERIODO DE INDEPENDENCIA)	125
5.4.3. <i>UNA CASA VACÍA</i> DE CARLOS CERDA (CATACLISMO POLÍTICO: DICTADURA-POSTDICTADURA)	131
5.4.4. <i>MAPOCHO</i> DE NONA FERNÁNDEZ (CONFLUENCIA DE DIVERSOS PERIODOS FUNDACIONALES)	136
TERCERA PARTE	
CAPÍTULO VI	
6.0. PROPUESTA PEDAGÓGICA	144
6.1. PRESENTACIÓN	144
6.2. DISEÑO DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICA	146
6.3. MATERIAL DIDÁCTICO	147
6.4. PLANIFICACIÓN DE SUBUNIDAD	183
6.5. PLANIFICACIÓN DE LA CLASE	185
CAPÍTULO VIII	
7.0. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES	186
8.0. BIBLIOGRAFÍA	193

RESUMEN

El presente Seminario de investigación aborda el dialogismo existente entre la historia legitimada y la historia ficcional, en cuatro novelas de la literatura chilena: *Deus Machi* de Jorge Guzmán, *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo, *Una casa vacía* de Carlos Cerda y *Mapocho* de Nona Fernández. Ese dialogismo genera un contradiscurso que apunta a un mismo objetivo: la construcción del imaginario nacional. De este modo, serán los autores de estas obras, los que a través de variadas estrategias, codifican un relato que enunciado por el narrador, invita al lector a (des) articular este hilvanado entre pretérito y presente, llenando las fisuras que la historiografía dejó inconclusas.

Las ficciones que componen el corpus de estudio se analizan a partir de un modelo cuyo objetivo es el hallazgo de las diferentes estrategias y/o formas narrativas, que los emisores reales de las obras utilizan, para celebrar un “pacto de lectura” que inserte al lector en el limbo de la ficción y la realidad, considerando que la sociedad actual transita en el estado de asimilación de una identidad que está aferrada a los documentos historiográficos, los cuales han silenciado realidades y personas que existieron, y que al mismo tiempo, fueron desplazadas por los historiadores; no obstante, la acción narrativa reinicia episodios ya concluidos dando paso a nuevos relatos que son ahora tarea del lector.

Consecuentemente, el Seminario se centra en la función cultural, social y crítica de la literatura, al cumplir con la desinstalación de la utopía nacional. El objetivo que se busca entonces, es visualizar cómo estas novelas discuten con la historia legitimada, y esto se traduce en estrategias narrativas contemporáneas, que moldean el transcurso del argumento, donde el narrador se vuelve un ente ficticio substancial para realizar este entramado literario.

PALABRAS CLAVE: Historia legitimada novelas dialógicas acción narrativa contradiscurso metanarratividad

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

1.0. PRESENTACIÓN

Nuestra propuesta de Seminario aborda el estudio y análisis de novelas chilenas del siglo XXI, representadas en cuatro obras: *Una casa vacía* de Carlos Cerda (1996), *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo (1997), *Mapocho* de Nona Fernández (2008) y *Deus Machi* de Jorge Guzmán (2010). Sus autores nacieron entre los años 1930 y 1971, consecuentemente, se estudia la producción de escritores con experiencias generacionales de diverso orden.

En un marco general, se puede decir que la novela chilena del siglo XXI se inserta en una sociedad cuyos discursos tienden a orientarse según los valores impuestos por grupos dominantes en distintos períodos de este modo, el valor ficcional de las obras radica no solo en sus propiedades estilísticas y retóricas, sino también porque se muestran permeables a determinados momentos inaugurales de la sociedad chilena, configuradores de una identidad nacional.

El corpus de trabajo tiene un eje narrativo articulador, que se expresa en los ensambles del pasado con el presente, evidenciado en la inserción de personajes que se despliegan en tiempos y sucesos inaugurales trascendentes en la conformación de la nación. Por ello, desde una perspectiva anticipadora, se pretende analizar en las novelas la reconfiguración de situaciones, lugares, personajes y relatos que han sido desplazados por la historia oficial, los cuales confluyen en visiones de la identidad nacional, apelándose de este modo a nuestra memoria histórica.

La ficcionalización de algunos episodios de la historia de Chile, relevantes y contrastantes con la admitida oficialmente, articulan este análisis con voluntad descentralizadora y refutante de los discursos del saber histórico; el fin es problematizar la condición de historia ya establecida, insertándonos por medio de la ficción en las fisuras que la historia ha vedado con su documentación.

La noción de novela o narrativa histórica a la que se recurre en este Seminario, es una categorización que se problematiza constantemente, pues las obras seleccionadas tienen intrínsecamente una base histórica; como señala Noé Jitrix (1995), “la verdad histórica

constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar” (12), no obstante, estas plantean como motivo central la deconstrucción de situaciones históricas, evidenciando el problema que existe entre el discurso ficcional y el discurso real, o bien como señala Hayden White (1992) el estatuto de “[...] el discurso narrativo y la representación histórica” (11) contribuyendo de este modo al diálogo que se genera entre estas dos modalidades; es así como “la distinción entre discursos realistas y ficcionales se establecen sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referente, reales e imaginarios [...]” (White, 13).

Las novelas a analizar se adscriben a una nueva propuesta realizada en este Seminario, denominándolas *novelas dialógicas*, porque si bien estas mantienen características afines con la llamada novela histórica, no se vinculan plenamente con esa categorización, pues no todas las obras cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista. No obstante, todas crean un diálogo con algún momento inaugural, entiéndase por ello que refieren contantemente a episodios que la historia ya había concluido, de modo tal que estas discuten con la historia oficial, provocando un desfamiliarización de lo convencionalmente aceptado, al reiniciar periodos concluidos y abrir otros, insertándose en las fisuras para vislumbrar lo vedado.

Es así como el discurso narrativo, configura un proceso simbólico complejo y mediador de lo real; hablamos pues de una desmitificación o desinstalación de las utopías construidas por los historiadores a través de sus relatos, utilizando como rasgo caracterizador la narración en primera persona y estrategias narrativas que conducen el transcurso de la historia, de modo tal que se hace verosímil el conflicto social, aspecto que marcará la diferencia entre dos tipos de relatos, es decir, el construido ficcionalmente y el histórico-real.

Estas novelas desarrollan relatos que la historia oficial silenció, censuró u ocultó, atendiendo a dos temáticas centrales que fluctúan entre dos dimensiones humanas, esto es, la existencial y la testimonial, traducidas en un discurso que aglutina desencanto y denuncia de un momento cultural y social. De esta manera, los textos fundantes; es decir, aquellos que articulan la historia de Chile, serán deconstruidos por el creador literario a través de la ficcionalización, que imaginando poéticamente la historia, se reconfigura y se desmitifica.

1.1. ANTECEDENTES SOBRE UN SUBGÉNERO NARRATIVO

Dada la presentación previa, en este apartado hacemos una revisión respecto a aquellas novelas que han ido dialogando con la historia y que, inicialmente, fueron conocidas como novelas históricas; es una denominación también acuñada en Latinoamérica, y que con el tiempo ha variado, hasta adoptar nuevas concepciones como la de nueva novela histórica o novelas contemporáneas que dialogan con la historia.

Según Georg Lukács (1966), el surgimiento de la novela histórica es posible situarlo a principios del siglo XIX, cercano al periodo de la caída de Napoleón; si bien Lukács señala la existencia de novelas con temáticas históricas anteriores a este periodo, como en los siglos XVII y XVIII, incluso considerando que se puede ir más atrás, hasta las elaboraciones de la historia antigua o mitos en la edad o remontarse inclusive a la China o India. Sin embargo, él considera que todas las novelas anteriores a Walter Scott son históricas solo en apariencia, debido a que, más que la representación artísticamente fiel de un periodo histórico particular, rasgo al parecer fundamental para Lukács al delimitar una novela histórica de una no histórica, parece más relevante la descripción de la excentricidad o curiosidad del ambiente físico. En su opinión, “A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personajes” (Lukács: 1966: 9)

Siguiendo a Valeria Grinberg Pla (2002), la novela histórica en Latinoamérica, durante las últimas décadas del siglo XX, se ha situado en un lugar preponderante en lo que significa la producción literaria general del continente, sin embargo la novela histórica de estas últimas décadas se aleja en gran medida de las convenciones de la novela histórica que se originó en el siglo XIX; este distanciamiento se produce tanto en su contenido como en su forma. Frente a este supuesto surge una discusión acerca de si se está produciendo el nacimiento de un nuevo género, o si más bien se trata de la continuación y renovación del mismo. Sin embargo, si nos hemos de remitir a la mera comparación entre la novela histórica decimonónica y la que ha surgido en este último tiempo, es decir en cuanto a los elementos viejos o nuevos que se encuentran en la novela contemporánea, se perdería de vista la instauración de la novela histórica en los modos discursivos contemporáneos que por definición suscribe. Es decir el de la novela y el de la historiografía. En cuanto al

primero, por el hecho de pertenecer a un género literario determinado, lo que implica por añadidura el sometimiento a sus convenciones; en cuanto al segundo, por la convergencia tanto de tema como fin, es decir, la referencia y escritura de la historia.

A juicio de los especialistas en el tema, es importante señalar esta diferenciación, teniendo en cuenta que la novela histórica contemporánea se aleja del realismo y de la representación fiel de un periodo histórico, a diferencia de su antecesora decimonónica, y más bien se va por la línea de la innovación de las formas, con el uso de distintas estrategias experimentales contemporáneas, como el uso de monólogos internos, corriente de la conciencia, la periodización, la multiplicidad de los puntos de vista, la metanarratividad, la intertextualidad, entre otras.

Para Grinberg Pla, la reescritura de la historia permite a quienes la realizan acaparar aquella porción del pasado que ha configurado las identidades del ser latinoamericano. De este modo, los tópicos más recurrentes de estas formas escriturarias, se vinculan con los grandes temas que han configurado dichas entidades, ya sea la conquista, la independencia y hasta la recuperación colectiva del pasado, por parte de aquellos personajes que han sido silenciados por los discursos oficiales, quienes se constituyen como los grandes perdedores o marginados de la historia. En ese sentido, se puede relativizar la propuesta de Seymour Menton (1993), quien tras un examen de las distintas nociones que se han recogido de la novela histórica, se inclina por una definición fundada por Enrique Anderson: “Llamamos *novelas históricas* a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (en Menton, 1993: 33). Del mismo modo, Menton ha identificado, dentro de esta forma escrituraria, dos categorizaciones que situarían a la novela histórica en dos periodos o espacios diferenciados: por un lado encontramos la novela histórica tradicional, mientras que por el otro se encuentra la nueva novela histórica.

Esa definición, si bien ayuda a despejar conceptualmente un subgénero, para el corpus de esta investigación excede esos límites, debido a que algunas obras del corpus de trabajo dirigen sus temáticas a momentos históricos directamente relacionados con la época en la cual viven sus autores, por lo que estas se desmarcarían de esta apreciación.

A juicio de Lukasz Grützmacher (2006), esta delimitación epocal resulta un tanto arbitraria y más bien está desposeída de fundamentos; además, frente a la delimitación de

seis rasgos característicos de la nueva novela histórica que realiza Menton y que marcarían el límite entre la nueva novela y la tradicional, Grützmacher señala que dichos rasgos, atribuibles a la nueva novela, es posible encontrarlos también en la novela tradicional, aunque no tan explícitamente en la definida como nueva novela histórica. En otro sentido, las novelas que -según Menton- pertenecen a la categorización de nueva novela histórica, en ocasiones compartirían estos rasgos en tan desigual medida, que muchas veces se encuentran más vinculadas a las llamadas novelas tradicionales que entre ellas mismas. Estos rasgos son:

1) la subordinación de la reproducción mimética de ciertos periodos históricos a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” (Menton 1993: 42).

Grützmacher, de este modo, señala que ante el carácter binario de nuevo y tradicional, dos polos que pueden resultar categorías excluyentes entre sí, resulta más conveniente hablar de dos fuerzas antagónicas que están presentes a lo largo de toda novela histórica, pero han de operar al unísono en un mismo relato; estas fuerzas fueron fundadas por Elzbieta Sklodowska y son indicadas por Grützmacher (2006) Al hablar de fuerza centrífuga, nos referimos a aquella que realiza un jugueteo con la convención, sin embargo no la cuestiona, y del mismo modo no logra apartarse completamente de ella; esta fuerza definida por Grützmacher es en mayor medida evidenciable dentro de las llamadas novelas tradicionales, mientras que la fuerza centrípeta, más bien opera como una burla o una representación fidedigna de la realidad que logra cuestionar la convención.

Según Fernando Aínsa, es posible dilucidar dos tendencias que han de oponerse dentro de las novelas históricas contemporáneas; una de esas es que existen novelas que pueden reconstruir el pasado, por otra parte, hay novelas que han de deconstruir el pasado.

Para entender de manera general lo que sucede con el género de novela histórica en Chile o de aquella ficción que dialogará con el discurso oficial de un momento

determinado, nos tomaremos de la revisión que realiza Antonia Viu (2007), quien parte señalando que el desarrollo de la novela histórica en Chile va coincidir y se confundirá con la historia de la novela chilena en general, a través de distintas tendencias y movimientos y procurando una heterogeneidad que podemos vislumbrar hasta hoy en día. Por ejemplo: *Martes Tristes* (1985) de Francisco Simón, *Un día con su excelencia* (1987) de Fernando Jerez, *Camisa limpia* (1989) de Guillermo Blanco, *Balmaceda*, *Barón de una sola agua* (1991) de Virginia Vidal.

Posterior a esto, la autora señala que la constatación de la novela histórica en la novela no ha logrado ser vista de manera significativa y sistemática, sino más bien como una tendencia aislada que transita entre la denuncia y el bestseller. Además, si se establece la comparación entre la producción de ficción histórica, específicamente a partir de los años 80, resulta bastante escasa si se ha de considerar lo que se venía haciendo en el resto del continente desde una década anterior.

El vacío existente en la producción chilena respecto a la ficción histórica, también es justificado desde tres puntos señalados por Viu (2007), quien postula, en primer lugar, que los autores que han intentado embarcarse en este tipo de quehacer narrativo, muchas veces son marginales en cuanto esta medición es realizada desde una base mercantil, como ocurre en gran parte de la nueva narrativa chilena. En segundo lugar, y teniendo en cuenta que la mayoría de los escritores que se aventuran en este género no son jóvenes, por lo tanto es posible remitirlos a una generación determinada respecto su fecha de nacimiento, la novela histórica surge como un subgénero de la novela donde un autor puede incursionar, pero este hecho no representará en definitiva el grueso de su producción, razón por la cual al momento de hacer un recuento general de obras y autores no resulta difícil omitirla. Como último punto, Antonia Viu señala que la ausencia de marco para abordar un estudio respecto a la producción reciente del género histórico en Chile da cuenta de que esta se ha desarrollado desde apenas algunas décadas atrás es decir, desde mediados de los 80 al presente, por lo que estos autores rebasarían los límites que marcan la periodización de la historia de la literatura chilena. Algunas novelas que podemos encontrar son: *La emperrada* (2001) de Marta Blanco, *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier y *Herencia de fuego* (2003) de Juanita Gallardo.

En todo ese marco, y siguiendo la idea de deconstrucciones, reinterpretaciones, contradiscursos, las novelas analizadas en esta investigación, permitirán situarnos dentro de cuatro periodos históricos que han sido forjadores, en gran medida, de las identidades regionales, y en este caso particular, de la chilena. Estos cuatro momentos corresponden a la conquista, colonia, independencia, dictadura militar. Son cuatro periodos marcados por la hegemonización de un discurso oficial forjador de mitos nacionales y héroes patrios, que por muchas décadas han representado baluartes de nuestro país, pero que a la luz de una abolición de la distancia épica, en la expresión de Mijaíl Bajtín (en Grützmacher, 2006), desde donde nos situaremos, hemos de generar nuevas interpretaciones, a partir de un lugar que nos aleja de las convenciones y preconcepciones generadas por los grupos dominantes, para acercarnos más bien a la voz de algunos personajes silenciados y marginados de la historia oficial.

En definitiva, si bien las novelas que contemplamos en este estudio siguen una línea delimitada por la llamada novela histórica en cuanto se remiten a un periodo histórico determinado, nos inclinamos por suponer que las novelas de esta investigación dialogan con la historia oficial, entendiéndola como aquella historia que ha sido legitimada por la élite o los grupos dominantes; así, más que hablar sobre novela histórica o nueva novela histórica como se ha conocido hasta ahora, hablaremos de novelas dialógicas, en cuanto discuten con la historia oficial, provocando su desacralización al reiniciar periodos ya concluidos y abrir otros, insertándose en las fisuras para vislumbrar lo silenciado.

1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Si se observa detenidamente, las novelas dialógicas seleccionadas en el corpus de este Seminario, discuten y proponen un contradiscurso a la historia de Chile, estableciendo una divergencia y un diálogo entre el discurso histórico y el discurso ficcional. Hayden White (1992), sostiene que el historiador narrativo, entiéndase por ello autores cuyas novelas son afines a la novela histórica, utilizan como forma del discurso la narrativa, “[...] la cual no aporta nada al contenido de la representación; más bien es un simulacro de la estructura y procesos de los acontecimientos reales. Y en la medida en que esta representación se parezca a los acontecimientos que representa, puede considerarse una narración verdadera” (43). En ese contexto, se entenderá que la historia, en cambio, muestra procesos atestiguados por el registro documental que otorgan veracidad al discurso, pero sin dejar de ser un relato contado por alguien, sucesos que ya ocurrieron y que por el hecho de ser relatados, entran en esta concepción de la narrativa, proveniente del siglo XIX.

Walter Benjamín en su ensayo “El Narrador” (1936) considera que el narrador transmite su propia experiencia a través del relato; entonces, esta voz, a partir de lo que cuenta, ficcionaliza la realidad, pues ha ido adquiriendo distintas interpretaciones de las historias narradas, y para innovar las adapta a códigos lingüísticos propios. En el caso del corpus seleccionado, todos los autores utilizan estrategias, motivos y tópicos para armar un discurso ficcional, que dialoga con el discurso histórico. Mediante la ficción, el escritor se apodera de la experiencia, así el lector se enfrenta al desafío de transportarse hacia el lugar ficcionalizado, unificando su (propia) voz con la experiencia de la voz narrativa.

De esta forma, es relevante observar las estrategias narrativas que se vuelven una herramienta retórica dentro de las novelas del corpus, porque formulan un discurso ficcional que discute y genera un contradiscurso con la historia o discurso de lo real; llama la atención, además, verificar la reiteración de recursos como parte de estas estrategias narrativas, entre los cuales encontramos: la descripción, la intriga, el montaje, el perspectivismo.

Considerando lo anteriormente descrito, el problema ya descrito en este Seminario consiste en la determinación de las estrategias narrativas de las novelas, en diálogo con la

historia social y cultural, para producir un contradiscurso que desmitifica acontecimientos omitidos por el relato institucionalizado de la memoria histórica chilena.

En esa perspectiva, la selección del corpus responde a la (eventual) articulación de cuatro periodos, que marcan la identidad nacional: el periodo de conquista, sucedido por la colonia, luego la independencia y finalmente la dictadura militar de 1973. Así entonces, el análisis se articula de tal manera que el problema que guía esta investigación se vea reflejado en cuatro momentos históricos, que convergen, respectivamente, con el mundo narrado de las cuatro novelas.

Esto se expresa en el protagonismo de ciertos personajes o acontecimientos primordiales en la conformación de la sociedad chilena, participación que es instaurada por la historia y desinstalada por las novelas que aquí se analizan; como por ejemplo, la figura del padre de la patria chilena Bernardo O'Higgins, desacralizado por Juanita Gallardo, quien develará y le dará voz a la existencia omitida de Rosario Puga.

Para abordar el problema planteado, este trabajo se desarrolla metodológicamente a partir de dos matrices: para la primera, nos tomaremos de las nociones de Hayden White respecto al diálogo que la novela va generando con la historia; con el fin de develar aquellos periodos que fueron olvidados o apartados de la historia, así se intentará demostrar que la novela, en contraposición a la historia, que más bien se encarga de datos cifrados, fechas y hechos que van generando una linealidad, va a apropiarse del componente humano, abriendo de este modo ventanas que nos permitirán vislumbrar experiencias y vivencias propias del hombre, su pensar y sentir en la vida misma, a diferencia de la historia quien nos habla desde la estática y la linealidad. Por otro lado, y como segundo componente, se revisarán las distintas estrategias que van utilizando estas novelas, para de este modo dilucidar la existencia de un contradiscurso generado por la narrativa respecto a la historia oficial. Es así como se recurre a diversas fuentes teóricas para sustentar las categorías de análisis literario que se aplican a nuestro corpus; apelamos a los estudios de Hayden White, Walter Benjamín, Mijaíl Bajtín, Umberto Eco, Zvetan Todorov.

1.3. DELIMITACIÓN DEL CORPUS

Este Seminario toma como corpus de estudio cuatro novelas de autores chilenos, quienes pertenecen a la narrativa chilena del siglo XXI; estas novelas son: *Deus Machi* de Jorge Guzmán (2010), *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo (1997); *Una casa vacía* de Carlos Cerda (1996); *Mapocho* de Nona Fernández (2008).

Estas novelas han sido seleccionadas, porque en ellas podemos encontrar cuatro momentos inaugurales de la historia de Chile; es así como se genera mediante la narración un diálogo entre la historia y la literatura a través de las estrategias narrativas, deconstruyendo la historia colectiva, según se explica en las páginas precedentes.

Es relevante mencionar que con este corpus se pretende trabajar variados tópicos que se reiteran en las novelas, tales como: la parodia, agnórosis, la intriga, el personaje trágico, narrador, héroe-antihéroe.

El primer autor de nuestro corpus es Jorge Guzmán, quien pertenece a la generación del 57 (esquema de Cedomil Goic) y ha desarrollado el cuento y novela. En el año 90 se dedicó a la escritura de novelas históricas. En una entrevista realizada por Antonia Viu, Guzmán sostiene: “escribo sobre el pasado porque es una forma de decir lo que pienso” (ver online). Desde esta perspectiva es que el escritor señala que no existe la historia y que todo se basa en el presente, sin embargo, no podemos dejar de reconocer la existencia del pasado en su escritura.

Deus Machi de Guzmán relata la historia de un jesuita español, Lorenzo de Argomedo, quien vive el cautiverio en tierras indígenas al ser capturado como represalia en la defensa de sus tierras. El cura convive con los indios y comienza a decaer, a través de la duda, respecto a la vida que llevan, encontrando en ellos seres humanos conscientes y reales, que no calzaban con el estereotipo español que concebía al indio como un salvaje. De esta manera, se fue configurando la tensión existencial en la conciencia del jesuita, quien por capítulos es conquistado por los indios.

Deus Machi también desarrolla la vida colonial, que se suscribe en el incipiente y la clase social de la ciudad. En este espacio, familias de la alta alcurnia, demuestran el interés

por el dinero, el robo de los terrenos indígenas y la explotación de los indios que trabajaban al servicio del español. Así, la interpretación establece un discurso alterno que descentraliza la historia mediante la ficción narrativa.

En segundo lugar, Juanita Gallardo nos muestra en su novela situada en la Independencia *Déjame que te cuente* a la “madre de la patria” chilena, Rosario Puga, con lo cual desmitifica la figura patriarcalista de O’Higgins; todo ello a través de la voz de su hijo Demetrio. Su objetivo es contarnos cómo ocurre la degradación de la figura del héroe nacional, convirtiéndose en un antihéroe. En específico, este héroe nacional es desterrado de su rol protagónico y suplantado por la voz femenina de Rosario Puga: “Si no se hubiese casado tan joven, Rosario habría sido la madre de la patria” (Gallardo, 1997: 9).

Juanita Gallardo nos entrega una novela que está marcada por la mezcla de hechos verídicos e imaginarios, fundados en su amplio conocimiento de documentación referente a la vida de Bernardo O’Higgins. Nos muestra lo que siempre fue oculto en la historia oficial, la facultad humana de un personaje nacional petrificado en estatuas y nombre de calles, mas reluce en la novela, el gran amor a su madre; maternalismo que traspasa a una sociedad huacha como él, pero con un gran apego a la figura simbólica de España como madre patria.

Sara Almarza publicó un artículo donde señala la importancia que tiene esta novela, debido a que O’Higgins es un personaje relevante dentro de nuestra sociedad, pero en esta oportunidad describe la vida del padre de la patria desde otro punto de vista, desde la historia omitida por la historia oficial:

Con este atractivo texto, Juanita Gallardo consigue aproximarnos a Bernardo O’Higgins, ya que la historia lo petrificó en estatuas y nombres de calles. Nos regala un prócer humano, con sus riquezas y debilidades, que sufrió su realidad, sin embargo transmitió a su hijo la misma desdicha de ser huacho, al igual que a miles de chilenos que aún viven la carencia de la figura paterna. Entretenida, documentada y con bellas imágenes es esta novela histórica (ver online).

Otra de las novelas que se trabaja en el corpus de este trabajo es *Mapocho* de Nona Fernández, quien nace el año 71 y pertenece a los escritores del XXI. Fernández, en una entrevista realizada por el diario *El Mercurio* señala que fue testigo de la dictadura afortunadamente y no protagonista, porque los protagonistas fueron sus padres, por eso proviene de una generación media guacha. Por ello declara: “Podemos asumir el relato

histórico e incluso contarlos desde otro lugar que no es la solemnidad, el discurso, la nostalgia de la izquierda” (Guerrero, 2012: 24). El contexto en el cual crecen los escritores de esta época ayuda a que estos mismos sean los que vuelven al pasado a través de la escritura.

Mapocho es una novela que a través del discurso literario recrea episodios de la historia de Chile, desmitificando la historia oficialmente admitida mediante la ficcionalización. La primera problemática del relato son los protagonistas, la Rucia y el Indio, dos personajes que hablan desde la voz de los marginados, situados al otro lado de la ciudad, desde donde la gente no los puede ver y se encuentran aislados al estar detrás de la imagen de la virgen del cerro San Cristóbal. Los hermanos son absorbidos por sus deseos y sentimientos de amor y placer, mostrando una relación que es absolutamente reprochable por su madre, la cual hace todo lo posible para separarlos.

Desde el primer momento, la Rucia describe su miseria, su triste y cruel vida, señalando al comienzo:

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 piantaos, pero más hediondo, menos lírico. Nací cagada. Desde el juanete del pie hasta la última mecha desteñida que me cuelga de la nuca. Me escupieron y fui a dar al fin del mundo, al sur de todo. Un gargajo estampado en este rincón que se cae del mapa. Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi cajón navega entre aguas sucias haciéndole el quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa (Fernández, 2002: 13)

Lina Meruane escribió en *El Mercurio* (julio de 2004) un artículo llamado “Esplendor de Chile”, donde hace una reflexión sobre lo que significa *Mapocho* para nuestra sociedad actual; manifiesta que es una de esas novelas que desmonta con audacia y desparpajo la mitología nacional, donde se realiza un encuentro de todos los tiempos. Según Meruane, la narrativa que presenta es exclusiva, porque presenta la historia, pero no en forma lineal como lo hacen la mayoría de los escritores, sino que pone en juego tanto el tiempo como los personajes, dando en ellos la mayor importancia de manifestación, porque a través de las descripciones físicas transmiten su dolor, el erotismo y el poder.

Meruane valora la destreza y lo alucinante que es Fernández en su novela señalando lo siguiente:

Mapocho plantea traición y la mentira como prácticas sociales constituyentes que han pervertido el valor de lo comunitario. Mapocho denuncia la escritura de nuestra historia como un repugnante ejercicio de propaganda oficialista, como la versión manipulada, y luego empastada, que ha tachado justo a quienes empalizaron el mito del progreso a costas de sus vidas y de su olvido. Mapocho reinstala a todos esos protagonistas en nuestra contingencia, en nuestro pasaje ciudadano. Operando en contracorriente, esta novela ficcional viene a recordarnos ese otro país, ese que no entiende del “nuevo Chile” (ver online).

Mapocho narra la historia haciendo una crítica social y política, pone en juego a personajes de la historia de Chile como Pedro de Valdivia y Lautaro, tomando elementos como el erotismo, la homosexualidad, el poder y el dolor de los marginados por la sociedad. Además, en un salto histórico, narra la importancia de un Bernardo O’Higgins y establece una relación de su vida familiar con nuestra patria, señalando que somos hijos de un huacho. De esta forma, identifica el desencanto y la denuncia en *Mapocho*.

Otro personaje importante es Fausto, el padre de la Rucia, quien es el encargado de escribir la historia de Chile:

Todo lo escrito por Fausto en esos diez volúmenes trabajados durante años, en esos diez tomos gruesos traducidos para todo el mundo, constituyen una verdad. Él escribe y la Historia del país aparece irrevocable en las páginas de sus libros. Los niños la aprenden en el colegio, los adultos la leen en las bibliotecas, los ancianos la reciben de regalo en lugar de cheque de aguinaldo para fin de año (Fernández, 2002: 39).

Así, Fausto tenía el poder de escribir la historia de un país, que sin duda era una historia donde se omitía lo que aparentemente sobraba y se contaba lo justo y necesario, para la gente común y corriente. De esta forma, *Mapocho* resignifica el pasado y lo hace dándole un lugar a los que tenían una vida miserable como la Rucia y el Indio, hermanos que no tenían padre ni madre, sólo tenían los recuerdos de su infancia y su amor clandestino. Por toda esta problemática, *Mapocho* y el trabajo con elementos contemporáneos es que se toma en cuenta para este corpus.

Finalmente, Carlos Cerda en su novela, *Una casa vacía* nos sitúa en un periodo de cataclismo político para nuestro país, la dictadura de Pinochet. Por medio de sus personajes nos muestra el drama de una nación que venía desarrollando un nuevo proyecto de país, tutelado por la visión socialista de Salvador Allende, que sin embargo quedó inconcluso, así como el proyecto personal de sus personajes, los cuales son perseguidos por el miedo en las múltiples formas en las que se iba manifestando, ya sea a través del exilio, la

persecución política o la tortura, con lo cual resultaron fracturados, al igual que sus proyectos, ideales y sueños.

Como señala Ricardo Ferrada, en su artículo “Los espacios de ficción y realidad en *Una Casa Vacía*, de Carlos Cerda”,

En la novela asistimos a un mundo narrado que presenta el desborde de los límites de lo humano, para entrar a la experiencia de lo inhumano, que se entiende (y denuncia) contrastivamente en ese posible soñado o esperanzado, mientras apenas se imagina la superación de una experiencia infernal y de terror (2010: 212).

La novela nos muestra cómo sus personajes, un grupo de amigos de la juventud que se gestó a principios de la década de los setenta, se encuentran luego de casi 15 años, en torno a una celebración, la celebración de la casa nueva, la casa propia, un proyecto también nacido de estas nuevas concepciones mercantilistas y neoliberales, en las cuales se estaba instalando el Chile de la dictadura.

Cerda se pasea por los años que rodearon esta tragedia nacional; en un comienzo nos narra en la avanzada de la dictadura, hacia el año 85 y desde ahí sus personajes reviven los años de idealismo y juventud, antes del quiebre resultante el golpe militar.

Los personajes principales de esta trama, un matrimonio de profesores de filosofía, Cecilia y Manuel se encuentran en plena crisis de su matrimonio que ha sido sustentado en gran medida por el padre de ella, quien posee una excelente situación económica y que de alguna manera se convierte en la sombra moral de esta pareja. Paradójicamente, el padre de Cecilia, a partir de su gran poder adquisitivo y contactos de dudosa procedencia, les regala la casa que se enmarcaría como la posible salvación del matrimonio. La trama gira en torno a la inauguración de la propiedad, y paradójicamente, lo que en un inicio se toma como la celebración junto a un grupo de amigos de juventud, la consagración de un sueño de pareja, en la medida que se van recorriendo los espacios de la nueva casa, se van reviviendo viejos miedos que se creían enterrados por los invitados y por los nuevos dueños de la soñada morada, demostrando cómo los personajes, también fracturados se reencuentran con su pasado inconcluso que fue abandonado de manera abrupta por la brutal fisura que vivió el Chile de inicios de la década de los setenta.

En tal sentido, es destacable su capacidad para transformar la experiencia histórica en ficción, acudiendo a la memoria y a situaciones de orden existencial y psicológicas para lograrlo; con ello despliega una zona de entrecruce de lo literario con la historia política del país de las últimas décadas del siglo XX, donde la violencia, la tortura, el exilio, constituyen los traumas de una sociedad, impulsados por un orden político y cultural represivo (Ferrada: 2010: 211).

El abandono de los ideales de juventud, de un proyecto de país que descansará en el socialismo, interrumpido antes de que se lograra plasmar, representa al mismo tiempo la derrota de los proyectos personales de sus personajes y de la caída simbólica de los grandes metarrelatos de nuestra propia historia.

1.4. RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN EN EL CAMPO LITERARIO

A partir del problema planteado, la relevancia de este Seminario consiste en que propone un análisis sobre las estrategias narrativas que predominan en novelas chilenas del siglo XXI, considerando personajes, tiempo, espacio y contexto histórico, que aportan a la generación de nuevas miradas fronterizas a las existentes, para así incrementar los estudios de narrativa chilena actual.

La edición de las novelas de nuestra investigación oscila entre los años 1996 y 2010, por tanto los estudios críticos actuales se han desarrollado desde ensayos, reportajes, artículos entre otros; en este ámbito, la relevancia de nuestra investigación, es aportar a nuevas formas de análisis que expresen la valoración por la narrativa chilena, específicamente por la configuración de relatos que insertan personajes y espacios ambientados en nuestra historia nacional. En este aspecto, la contribución de nuestro estudio es abrir un nuevo campo de investigación literaria, puesto que ofrecemos mediante las cuatro obras seleccionadas, el concepto de novela dialógica, que consiste en la interacción del relato con episodios inaugurales de nuestra historia.

Respecto a lo anterior, es importante señalar que la propuesta escritural de los narradores contribuye a mostrar el relato de sujetos soslayados, que crean un espacio evidente de degradación de la historia, signada mediante la fractura social, cultural e ideológica que sigue presente en nuestra actualidad, y que a través de estrategias narrativas, logran dar fuerza a los relatos, generando interpretaciones reflexivas que atraen al lector.

1.5. RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN EN EL QUEHACER PEDAGÓGICO

La relevancia de este Seminario para el ámbito pedagógico, consiste en que integra narradores que aportan a nuevas configuraciones de la historia de nuestro país, mediante la ficcionalización de relatos que propician contextos identitarios en nuestra sociedad. Las novelas, son obras que ofrecen una visión verosímil que dialogan con el discurso de lo real, permitiendo el estudio y análisis crítico que favorece las competencias de recepción literaria, dando oportunidades a la reflexión y a los nuevos pensamientos e ideologías que aportan al desarrollo de sí mismo y al entorno respectivamente. En este sentido, los objetivos transversales se encuentran en el proceso de búsqueda ante lo desconocido por la

historia, en la constitución de pensamientos generados desde mundos real-imaginarios, en la afirmación o cuestionamiento de lo posible y en el reconocimiento de carencias en la vida cultural.

La presente investigación tiene también como relevancia pedagógica el estudio de relaciones disciplinarias cuya finalidad es conformar la integración de contenidos entre historia y literatura, que potencien las capacidades de reflexión, comprensión y crítica. En este caso, la relevancia es hacer de la novela chilena del siglo XXI, un medio que articula un diálogo que aporta en el proceso de enseñanza-aprendizaje de ambas disciplinas.

Los contenidos que ofrecen la lectura de las cuatro obras de narrativa chilena, permiten el desarrollo y propuesta de una sub unidad denominada “Género histórico Chileno”, y que pertenece a la unidad “La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social” del sector Lengua Castellana y comunicación, específicamente del tercer año del nivel medio. Esta sub unidad está compuesta por planificación y un módulo didáctico que trabajará contenidos tales como: teoría narratológica, género histórico chileno y sus manifestaciones, novela dialógica entre otros.

1.6. HIPÓTESIS

Las novelas *Deus Machi* de Jorge Guzmán, *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo; *Una casa vacía* de Carlos Cerda; *Mapocho* de Nona Fernández, generan un diálogo con la historia de Chile, mediante estrategias narrativas que aportan a crear espacios de ficción que desmitifican y descentralizan el discurso de lo real, cuyo efecto dispone al lector un contradiscurso con la historia referida a conquista, colonia, independencia y dictadura militar.

1.7. OBJETIVOS DE SEMINARIO

A. OBJETIVO GENERAL

Analizar novelas que dialogan con la historia colectiva, con el fin de develar hechos que fueron olvidados u omitidos en periodos fundamentales y fundantes de Chile, en función de las distintas estrategias utilizadas.

B. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

I. Analizar cuatro novelas dialógicas que permiten conocer diferentes procesos de reconstrucción de la historia colectiva chilena.

II. Determinar situaciones compositivas de los relatos de cada novela, para descomponer las obras literarias, en función de identificar los rasgos de su contradiscurso.

III. Analizar tópicos y motivos literarios, reiteración de recursos y estrategias narrativas.

IV. Diseñar una propuesta pedagógica que estudie el género histórico chileno, de tal modo que se amplíen los horizontes de la lectura y análisis dentro del programa de Tercer año de enseñanza media, específicamente en plan común de Lengua Castellana y Comunicación.

CAPÍTULO II

2.0. MARCO TEÓRICO

2.1 INTRODUCCIÓN AL MARCO TEÓRICO GENERAL Y CONCEPTUAL

El sustento teórico de nuestra investigación es una sección clave para el análisis de las novelas correspondientes al corpus de este Seminario, puesto que este proporciona los elementos pertinentes a los planteamientos sobre el contenido de los textos. La previa delimitación y exploración cuidadosa de las variadas posibilidades teóricas, concluyó en un esquema que articula esta investigación y sustenta la problemática que aquí se presenta; de este modo, se establecen teorías y categorías que se utilizarán en el análisis de las obras en estudio.

El marco teórico y conceptual es un campo que entrega las líneas operativas para abordar nuestro problema de estudio, lo cual en términos de escritura se presenta en dos apartados: la sección de marco, donde se recogen los aportes de cuatro teóricos y críticos pertinentes para este estudio, más el marco conceptual, dedicado exclusivamente a los conceptos y categorías que resultan imprescindibles, tanto para complementar y dialogar con la teoría, como para aplicar y esclarecer aún más el análisis.

2.2. MARCO TEÓRICO GENERAL

Las novelas que componen nuestro corpus de estudio, generan un diálogo con la historia de Chile mediante estrategias narrativas que aportan a crear espacios de ficción que desmitifican y descentralizan el discurso de lo real, cuyo efecto dispone al lector un contradiscurso con la historia.

La historia legitimada y la narración entran en un conflicto de divergencia en sus discursos, en este sentido, la investigación adopta de manera no antojadiza, la postura cuestionadora del relato histórico, porque si bien este tiene como objetivo plasmar la historia o la realidad a semejanza de aquella, este relato nunca deja de ser una acción narrativa, es decir, una “serie coherente de acontecimientos, regida por las leyes de la sucesión y causalidad, y dotada de un significado unitario” (Todorov, 2003: 301). Desde esta perspectiva, este cuestionamiento se valida, fortaleciendo de entrada nuestro problema de investigación, que examina cómo operan las estrategias narrativas de las novelas, en

diálogo con la historia social y cultural, para producir un contradiscurso, el que desmitifica acontecimientos omitidos por el relato institucionalizado de la memoria histórica chilena.

2.2.1. NARRATIVA, DISCURSO Y REPRESENTACIÓN HISTÓRICA

En este apartado se comienza precisando qué elementos convergen o divergen entre la narrativa, el discurso y la representación histórica.

Hayden White respalda la postura anteriormente expuesta, cuestionando la narrativa dentro de la teoría historiográfica actual, además de otorgarle valor en la representación que esta hace de la realidad; de hecho, en su obra *El contenido de la forma*, nos plantea cómo una forma de discurso (en este caso la narración), puede tener variados contenidos, reales o imaginarios, estudiando la utilización del discurso narrativo para plasmar el pensamiento histórico.

Para comenzar con la distinción entre discurso y narrativa, es necesario apelar a una explicación de carácter lingüístico, tanto más esta distinción radica exclusivamente en “las características gramaticales de ambas modalidades de discurso” (White, 1992: 19). Frente a ello, White explica que existe “una referencia ontológica entre sus respectivos referentes, reales e imaginarios, subrayando su común condición de aparatos semiológicos que producen significados mediante la sustitución sistemática de objetos significativos (contenidos conceptuales), por las entidades extradiscursivas que les sirven de referentes” (12); esto explica cómo la única diferencia entre el relato histórico y la narración, se encuentra en el referente, existiendo dos formas de construir discursos, la real y la imaginaria, pero ambas forman tienen un denominador común, es decir, ambos son aparatos semiológicos que construyen en base a sustituciones, no obstante, la diferencia estará en el referente y si este vendrá de lo real o de lo imaginario.

Coexisten, por tanto, dos formas de enunciar la real y la ficcional; esta dicotomía discursiva recurre a la diferencia que aquí se trata de esclarecer. Por una parte, y siguiendo con el planteamiento de White,

La narrativa no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de procesos de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y

epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas (11).

Por otro lado, la historia utiliza un discurso que representa fielmente la realidad, y cuyos referentes son reales (y no imaginarios como lo son en la narración); no obstante, la historia al ser un relato, es un producto de una acción narrativa y por ende, tiene la potestad de suprimir, agregar, o simplemente de crear; asimismo, el relato histórico o real también mantiene (al igual que la narración) implicaciones ideológicas o políticas. En definitiva, ambas formas responden a una acción narrativa, pues son un relato que cuenta una sucesión análoga de hechos, administrada por las leyes de la sucesión y la causalidad, y conferida de un significado unitario, mas la única diferencia radica -agregamos nuevamente-, en el referente, que puede ser real o imaginario respectivamente.

En este Seminario se analiza cómo, mediante las estrategias narrativas, los autores de las cuatro novelas elegidas para el corpus, generan un diálogo con la historia con un efecto contradiscursivo frente a estos relatos legitimados, poniendo en jaque estos dos referentes, los reales y los imaginarios; es así como la historia legitimada nos muestra personas, tiempos, espacios de las cuales se cuentan sucesos que configuran la memoria chilena, entonces, en términos de White, la narración se utiliza como un “meta código o un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales a cerca de la naturaleza de una realidad común” (17); por otro lado, las novelas dialógicas utilizadas (como han sido denominadas en este Seminario), entregan una importante y original creación, pues utilizan esos referentes reales de la historia chilena, para reconfigurarlos desde la imaginación, creando así un relato que se inserta en las fisuras que el discurso histórico dejó entreabiertas, desmitificando figuras que se han plasmado en el imaginario nacional, es decir, es una narrativa llena de estrategias retóricas, que hacen un discurso alternativo, un contradiscurso.

El problema de la relación entre literatura y vida, se aborda entonces desde estas dos formas de expresión, la narrativa y la discursiva, que para White constituyen dos variantes del discurso: el discurso de lo real y el discurso de lo imaginario. Dado lo anterior, él sostiene que los culpables de que la historia no sea verdadera o falsa, sino más bien fluctúe entre la categorización de verosímil, son los propios historiadores contemporáneos, quienes

utilizan la narratividad para contar acontecimientos en forma de relato lineal y ordenado, con una estructura de inicio, desarrollo y fin, mas la realidad no se percibe de este modo, no tiene “[...] temas centrales, un verdadero comienzo, intermedio y final, y una coherencia que nos permite ver el fin desde el comienzo mismo[...].” (38). En consecuencia, si los historiadores pretenden plasmar la historia objetiva y verídica de la realidad, y caer ya en lo verdadero abandonado lo meramente creíble, deberían abandonar la narrativa en sus discursos, pues su “[...] su uso en cualquier campo de estudio que aspire a la categoría de ciencia debe ser sospechoso” (41). No obstante, la narrativización en los discursos históricos ya se ha dado de sobremanera y no se podría quebrantar, pues se destruiría un imaginario cultural nacional; es de este modo como White señala que la única diferencia, y esto a modo de conclusión, se dará en la cantidad de narrativa y en el referente.

Es evidente que cuando el objetivo es contar una historia, la cantidad de narrativa va a ser excesiva, tan abundante que inevitablemente se caerá en el problema “[...] si pueden representarse fielmente los acontecimientos históricos [...]” (42), de este modo, aun se continuaría con una complicación entre las historias *históricas* y las historias *ficcionales*, que para dar resolución, el autor plantea que la única distinción radical se dará claramente en el contenido, en vez de que en su forma, porque “El contenido de las historias históricas son los hechos reales, hechos que sucedieron realmente, en vez de hechos imaginarios o hechos inventados por el narrador” (42).

2.2.2. EL DISCURSO DE LA FICCIÓN

La narratividad tiene un carácter representativo de la realidad, y es esto lo que ha llevado al conflicto entre el discurso real y el discurso imaginario, pues la “[...] ficción literaria aparece confrontada, conscientemente o no, al sistema de representaciones colectivas que dominan una sociedad durante una época determinada” (Todorov, 2003: 304).

Zvetan Todorov nos aporta con su perspectiva teórica acerca del discurso ficcional, particularmente el problema de cómo se organiza y da forma, desde la narración y sus estrategias, un relato verosímil que dialogue con la realidad; este punto es central, pues contribuye a observar la generación de los sentidos en una obra literaria, su capacidad

simbólica. En su propuesta, refiere al fenómeno de interpretar el simbolismo literario inserto en una concepción de la literatura:

Elementos de análisis textual que parten de una comprensión global de los fenómenos literarios, comprendidos a su vez dentro de una visión más amplia de la comunicación humana, así como su interés en la manera peculiar en que se lleva a cabo la representación literaria, esto es, la manera en que la literatura “significa” o “simboliza”, y el modo en que, a lo largo de la historia, han sido interpretadas dichas representaciones (ver online).

Como ya se ha mencionado, tenemos dos discursos dentro de esta investigación, el real y el imaginario, que se traducen en la historia legitimada y las obras literarias respectivamente. Dado lo anterior, estas dos formas dialogan entre sí, tanto más han utilizado un mismo referente, que son lugares, momentos o personas que han existido en el mundo empírico. Sin embargo, este discurso llamado ficcional, reconfigurará cada uno de los elementos anteriormente mencionados, desde la imaginación de sus creadores. Para ello se necesita la participación activa del lector, quien será el receptor de las obras y con quien se realizará este tan importante acto literario, denominado pacto narrativo, el cual se define como:

Contrato implícito que se establece entre el emisor de un mensaje narrativo y cada uno de sus receptores, mediante el cual estos aceptan determinadas normas para una cabal comprensión del mismo, por ejemplo la de la ficcionalidad de lo que se les va a contar, es decir, la renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra (Todorov, 2003: 301).

La narración es la acción simbólica por antonomasia. La construcción que se realiza mediante diversas estrategias para llegar a la edificación de una historia que es relatada por una voz, quien nos cuenta acontecimientos que le suceden a personajes en un determinado tiempo y espacio, llevándonos en nuestra calidad de lectores al “como si” (Martínez Bonati, 2005), al fingir que todo es posible accionando la ficcionalidad en el lector; esto hace de la narración un acto alegórico.

Tenemos dos interlocutores para poder generar esta comunicación o pacto lingüístico, el autor y el lector [emisor-receptor]. Por una parte, el autor crea su historia, a partir de referentes imaginarios, o bien desde referentes reales reconfigurados por su imaginación; en cualquiera de los casos, el autor tiene un referente con el cual crea una ilusión de realidad (lo real imaginario dice Barthes). Por otro lado, el lector o receptor de

estas obras mantiene un bagaje cultural, o bien, siguiendo a Eco (2012), un sistema de opiniones que regula la vida social, por lo cual el relato se armará desde dos mundos o perspectivas, la del autor y la del lector, que mediante el pacto de lectura harán de todo relato literario, una historia verosímil, pues la condición de creíble, será otorgada tanto más cuando el lector acepta este contrato literario.

Así mismo es como surge de esta acción simbólica, la construcción ficcional, o como lo hemos denominado anteriormente, el discurso de ficción, el cual es una “representación literaria que constituye un mundo autónomo o al menos parcialmente distinto del mundo real. Un relato de una historia que no ha sucedido nunca en términos homólogos a aquellos en los que se contaría una historia real” (Glosario: 3). Dado lo anterior, el carácter de la ficcionalidad, de pacto narrativo o de lectura, radica en una conceptualización literaria por excelencia, esto es, el verosímil aristotélico, fenómeno que se da únicamente en el relato ficcional; en ese preciso sentido, no se puede enmarcar la narrativa como verdadera o como falsa, pues no se niega ni se afirma, más bien se cree en ella sin cuestionamientos como un acto de fe. Por lo mismo, la verosimilitud; es lograda o no, según la utilización apropiada de las estrategias literarias que la producen.

Aquí recurrimos nuevamente a Todorov, porque si bien la narración para ser tal debe valerse del verosímil aristotélico, el concepto que nuestro teórico nos presenta es aún más interesante, tanto más es una actualización de la verosimilitud, no obstante, esta nueva poética va a utilizar el mismo objeto de estudio al cual se refiere este Seminario, pues no va a estudiar la obra en sí, sino mas bien las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario.

La noción de simbolismo que el teórico nos muestra apunta a que no busca “articular una paráfrasis o resumen de la obra concreta, sino proponer una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario”, de este modo se plantean dos modalidades de relaciones observables que se pueden analizar dentro del discurso literario, partiendo de una gran división: relaciones entre elementos copresentes *inpruesentiu* y relaciones entre elementos presentes *in abstenia*:

Las primeras son relaciones de configuración, de construcción: los hechos se concatenan entre sí, los personajes forman unos con otros antítesis y gradaciones, las palabras se

combinan dentro de una relación significante por la fuerza de la causalidad, no de la evocación; son las llamadas en lingüística, relaciones sintagmáticas y llevan a la distinción del aspecto sintáctico; las segundas, relaciones *in abstenia*, son relaciones de sentido y de simbolización. Tal significante “significa” tal significado, tal hecho evoca otro, tal episodio “simboliza” una idea. Son las relaciones llamadas en lingüística paradigmáticas y apuntan al aspecto semántico del lenguaje (ver online).

De esta relación paradigmática nos tomaremos para profundizar y sostener el análisis, pues en esa ampliación de verosímil que propone Todorov, se agregan los llamados indicios paradigmáticos que surgen del proceso de simbolización. Por otra parte, este verosímil puede variar en dos categorías, el verosímil físico y el verosímil cultural. El primero de apela a la relación de un segmento con la memoria colectiva, con el saber compartido de una comunidad, comprobable en la experiencia, mientras que el segundo responde a las normas o valores de dicha sociedad (Todorov, 1992: 32).

La participación de estos componentes dentro del proceso de simbolización realizado por el lector al insertarse en el pacto narrativo, es esencial en este Seminario, pues la puesta en escena de dos tipos de discursos que discuten y dialogan entre ellos, como lo son la historia legitimada y las obras narrativas seleccionadas como corpus de estudio, requiere inherentemente de estos dos tipos de verosimilitud para poder divisar la convergencia o divergencia que exista entre estos dos tipos de relatos.

2.2.3. EL DIALOGISMO NARRATIVO

Para entender la noción de dialogismo desarrollada por el crítico literario Mijaíl Bajtín, se ha tomado un estudio generado en torno a su figura por parte de Julia Kristeva (1997); la autora plantea que Bajtín aborda problemas que hoy por hoy resultan fundamentales en el estudio de las estructuras del relato, por lo que los aportes que ha realizado décadas atrás hoy resultan altamente vigentes y son fácilmente actualizados en las tareas que respecto de este campo se suscitan.

Refiriéndonos concretamente a la idea de dialogismo planteada por Bajtín y siguiendo a Julia Kristeva, cabe destacar que el autor fue uno de los primeros en relativizar la noción que delimita la estructura literaria como un espacio separado y unilateral en cuanto a otras estructuras, que difieren del ámbito propiamente literario. De este modo, se

plantea que “la estructura literaria no es, sino que se elabora respecto a otra estructura” (Kristeva: 1997: 4).

Ante lo recién expuesto, Kristeva nos acerca a la noción de diálogo, entendido por Bajtín como un *cruce de superficies textuales*, apuntando con ello a la idea de que la palabra literaria, lejos de ser un punto fijo o estático, es más bien un diálogo en el que convergen diversas voces o escrituras, vale decir, la del autor o creador de la obra en cuestión, su destinatario o lector y la del contexto o periodo histórico-cultural que puede ser actual o anterior.

Según Kristeva, con la noción de estatus de la palabra acuñada por Bajtín, y que corresponde a la unidad mínima de la estructura, el autor consigue incorporar el texto dentro de la historia y la sociedad, estructuras que serán consideradas al mismo tiempo como textos de los cuales el autor va a tomar conocimiento y gracias a esto logrará situarse también en la historia en el momento que reescribe a partir de estos. Luego agrega:

La diacronía se transforma en sincronía, y a la luz de esa transformación la historia lineal aparece como una abstracción, la única manera que tiene el escritor de participar en la historia pasa a ser entonces la transgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir, mediante la práctica de una estructura significativa en función de o en oposición a otra estructura (2).

En este sentido, las novelas que se analizan en este Seminario rompen con el orden lineal del tiempo que implica este suceder de acontecimientos que presenta la historia, y que es propio del orden diacrónico, del mismo modo este orden ha de ser tomado de manera abstracta; el rol que desempeñará el escritor consiste en transgredir esta abstracción por medio de la escritura y lectura de las distintas estructuras que dialogarán con la obra literaria. El orden pasa a ser sincrónico, en la medida que no se guiará por la sucesión del tiempo propia de la historia, sino más bien se ha de fijar en un tiempo dado dentro de la infraestructura de la novela, por lo que su lógica va más allá de la lógica del discurso codificado, por lo tanto se mueve en los márgenes de la cultura o historia oficial o que ha sido legitimada en un periodo determinado. Esta marginación del discurso literario -en palabras de Kristeva-, mostrará su mayor expresión en lo carnavalesco.

El discurso de lo carnavalesco rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y, por obra de ese mismo movimiento, es un cuestionamiento social y político:

no se trata de equivalencia, sino de identidad entre el cuestionamiento del código lingüístico oficial y el cuestionamiento de la ley oficial (2).

Si se ha establecido la idea que sitúa a la palabra o el estatus de la palabra como unidad mínima de una estructura, que va a establecer relaciones o combinaciones con otras palabras de dicha estructura, debemos entender -según Kristeva-, que estas mismas funciones o relaciones que se van estableciendo deberían producirse a la vez en un nivel de estructuras mayores. Frente a este sistema, que será propio del funcionamiento poético del lenguaje, se pueden establecer tres dimensiones en las que se realizarán las distintas operaciones propias del lenguaje poético ya mencionado: primero el sujeto de la escritura; segundo, el destinatario; por último, los textos exteriores que van a corresponder a tres elementos en el diálogo. Las primeras dos dimensiones serán definidas, por un lado, como horizontales, en la medida que la palabra en el texto se relaciona con el escritor y el lector, y por el otro verticales, en cuanto la palabra en el texto está orientado al corpus literario anterior.

Bajtín es uno de los primeros en establecer o acercarse al concepto de intertextualidad, si bien no con la claridad que hoy se tiene del concepto, sí lo hace en la medida que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala el de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (3).

2.2.4. LA METANARRATIVIDAD

Para desarrollar el concepto de metanarratividad, es necesario anticipar que este aparece tratado por Umberto Eco en *El superhombre de masas* (2012), con el fin de hacer un análisis de la llamada novela popular, entendiendo que esta ha sido generada para cierto prototipo de lector, el denominado superhombre de masas, o aquel que es producido como modelo para cierta masa de lectores, y que fue construido en virtud de la nueva lógica mercantil que constituía la novela por entrega o de folletín del siglo XIX; en ellas, menciona el autor, se producía una verdadera controversia al entrelazarse cuestiones ideológicas, la lógica de la estructuras narrativas y la dialéctica del mercado editorial. El superhombre de masas, por lo tanto, es el opuesto del superhombre nietzschiano, pues no es aquel hombre que tras pasar por distintas fases llegará a un estado de comprensión superior

a la del hombre común, o a un entendimiento libre de preconcepciones, sino que más bien se moverá por un tipo de lógica pueril, acostumbrado más bien a los lugares comunes, que no se aleja demasiado de lo predecible y existente en la vida cotidiana que rodea a las masas o a ciertos sectores de las clases acomodadas.

En adelante, Eco, siguiendo las nociones descritas hasta ahora, realiza una distinción entre la novela histórica, entendida como novela histórica tradicional, y la novela popular, con el fin de distinguir estrategias narrativas en ambas, generadoras de distintos tipos de discursos que por lo tanto conducirán a distintos fines. El autor menciona que, en un principio, la novela histórica nace con pretensiones estéticas y civiles, es decir, aparte de tomar como referencia la verdad histórica, intenta apelar o convencer al lector a que acepte sus reflexiones, por lo que posee un fin exhortatorio, en las que se destacan diversas virtudes que serán tomados como modelos positivos.

La importancia de esta distinción es que le conduce al concepto de metanarratividad, cuyo punto clave proviene de su pregunta:

Hasta qué punto es consciente la novela histórica de tener unas funciones que exceden las meras competencias de una máquina de narrar, que constantemente va produciendo su propia inflexión metanarrativa, se pregunta cuál es su finalidad, o discute con el lector (Eco, 2012: 86-87).

La metanarratividad será entendida entonces como la reflexión que hará la novela sobre el mismo discurso que va articulando y sobre los fines que quiere conseguir con este, del mismo modo será un discurso en que la voz del autor se entromete para generar reflexiones acerca de lo que el mismo está produciendo y, asimismo, generar reflexiones en el lector con fines exhortativos. Por lo tanto, según Eco, “la novela histórica es hija de una poética en gran medida consciente de sí misma, y en todo momento se plantea cuestiones sobre su propia estructura y su propia función” (2012: 87).

Volviendo a la distinción realizada por Eco respecto a las novelas históricas y de tono más bien populares, entendidas como aquellas novelas que deben ser comprensibles para el pueblo, es importante señalar que esta última, apartándose vistosamente de la ya citada novela histórica, nace más bien con fines de entretenimiento para una masa que no

ve en la literatura fines distintos a los de la diversión, y menos aún, como menciona Eco, intentará proponer modelos heroicos de virtud.

Sin embargo, en virtud del análisis que se realiza en esta investigación, es importante señalar que existe un común denominador en estos dos tipos de modalidades discursivas; esto tiene que ver principalmente en que ambas, al decir de Eco, van a hundir sus raíces en la novela gótica. Así por ejemplo, siguiendo su argumento:

La novela gótica comporta el uso abundantísimo de subterráneos y cavernas artificiales en cuyo interior se producen los crímenes más sangrientos, obviamente a la luz de las antorchas. Nos encontramos ante un topos que tanto la novela histórica como la novela popular no abandonaron nunca (86).

Resulta imprescindible mencionar este rasgo característico de ambas novelas, relevando la importancia de su utilización en la novela histórica y su nexo con el posterior análisis, en la medida que en las novelas tratadas también podemos encontrar este componente gótico, que dará cuenta de descripciones oscuras y tétricas, pero que serán actualizadas con la historia en la época contemporánea.

En la misma línea de la metanarratividad, entendida como la novela que es consciente de sí misma, en tanto produce un diálogo en el cual reflexiona sobre los fines que desea conseguir, apelando directamente al lector a que también realice sus propias reflexiones, Eco, introduce la noción de dialogismo artificial, entendido como la exasperación de la reflexión que el texto realiza sobre sí mismo, es decir, las reflexiones, cuestionamientos, e intentos de descifrar cuestiones ocultas, en el mismo momento en que se está generando el discurso o se está produciendo la narración por parte de la voz que enuncia. Según Eco, este dialogismo que se produce con la obra misma se puede relacionar con el citacionismo, término que puede relacionarse con el de intertextualidad, pero que según los autores, se distancia al momento de producir, más que un diálogo entre diversos textos, o cita de citas, un diálogo en la obra misma, que se menciona por los autores como un soliloquio textual o narcisismo textual.

Teniendo en cuenta la diferenciación mencionada entre los dos tipos de novelas que analiza Eco, resulta relevante destacar la noción del *doble coding* también trabajada por el autor (2005, “La ironía intertextual”, en *Sobre literatura*. Barcelona: De Bolsillo), donde se manifiesta el entrecruce de rasgos provenientes de distintas tradiciones literarias; como por

ejemplo, la incorporación de rasgos propios de la novela popular en novelas que se caracterizan por un estilo más culto como la novela histórica, y de este modo atrae a un público que está en la búsqueda de alguna obra de calidad. El problema en este caso consiste en que habrá lectores que capten el ensamble de esas tradiciones, con las citas culturales del caso, por el contrario, otros pueden realizar una lectura más lineal que advierte la posibilidad de dobles lecturas.

El tratamiento de la intriga, que es un recurso que el autor reconoce como propio de la novela popular, también será, a su juicio, un elemento utilizado muchas veces en la llamada novela culta, consecuentemente, en la novela histórica estará igualmente presente, por ser considerado un género más solemne, que apunta a una audiencia que busca un tipo de ficción más acabada.

Siguiendo sus palabras, la noción de intriga nace con Aristóteles, y correspondía a un rasgo aplicado más bien a la tragedia. Eco se toma de esta definición en su explicación y señala que “Aristóteles habla de la imitación de una acción, esto es de una fábula, de una secuencia de acontecimientos que se realiza mediante la elaboración de una intriga y de una secuencia discursiva” (2012, 17).

Por lo tanto, a partir de lo citado, podemos entender que Aristóteles plantea la fórmula para generar el tratamiento de la intriga, la cual proporcionará al receptor un efecto de expectación ante los sucesos que han de venir y su posterior resolución.

Eco señala al respecto que la fórmula aristotélica será bastante sencilla:

Tómese un personaje, con el que pueda identificarse el lector; que no sea decididamente malo ni tampoco demasiado perfecto, y hágase que le ocurran sucesos tales que pase de la felicidad a la infelicidad o viceversa, a través de múltiples peripecias y distintas escenas de reconocimiento. Tiéndase el arco narrativo hasta más allá de todo límite imaginable, de suerte que el actor y el espectador sientan piedad y terror a un tiempo. Por fin, cuando la tensión llegue al extremo, hágase intervenir un elemento que deshaga el nudo inextricable de los hechos y las consiguientes pasiones. Se tratará de un prodigio, de una intervención divina, de una revelación o un castigo repentino: lo que en cualquier caso debe producirse es una catarsis, término que en Aristóteles no está muy claro si significa una purificación del público, aliviado del peso con el que la intriga, insoportable ya, le había cargado, o una purificación de la propia intriga, que finalmente encuentra una solución aceptable, coherente con la idea que tenemos del orden lógico (o fatal) de los acontecimientos humanos (16).

Por lo tanto, el tratamiento de la intriga está relacionado con una fórmula en la cual se juega con ciertos elementos, que entrelazados de una manera adecuada, producirá efectos sobre el lector, que podemos entender bajo la noción del superhombre de masas, que ha sido trabajado con antelación en este apartado

La intriga, particularmente, estará relacionada con los niveles de expectación que se han de producir entre el momento en que al personaje en cuestión han de sucederle las diversas peripecias, hasta la resolución del nudo o problema, que se configurará en los momentos de más alta tensión; la particularidad de la intriga fluctuará en estas instancias, en cuanto dilata o acelera los tiempos en los cuales los personajes se encuentran en medio de la crisis o el caos, que llevará tanto al propio actor como a los espectadores a enfrentarse a sus pasiones más extremas, ya sean el terror o la piedad, momento en que además se produce la catarsis. Finalmente al ceder la intriga se le devolverá tanto a personajes como espectadores la reordenación del cosmos o la resolución de los problemas que la intriga fue entramando.

La manera resolutive que adoptará la intriga, solo se puede plasmar al llegar al orden lógico o aceptable de entendimiento que como sociedad vamos a consensuar; en otras palabras, que la intriga pueda resolver no dependerá de la propia intriga, sino del sistema de opiniones que regulan la vida social. Eco agrega al respecto: “para resultar aceptable, la intriga debe ser, pues, verosímil, y lo verosímil no es sino la conformidad con un sistema de expectativas compartido habitualmente por el público” (Eco, 2012: 17), con lo cual, según se observa, muestra afinidad con Todorov y su propuesta de verosímil cultural.

Siguiendo con el modelo aristotélico antes planteado, existen dos interpretaciones que se desarrollarán en narrativa; la primera dice relación con la catarsis, en cuanto esta va a conseguir desatar el nudo de la trama, sin embargo no va a lograr dilucidar los problemas que se forjaron en el espectador consigo mismo; la trama, de este modo, resultará problemática en cuanto generadora de nuevos cuestionamientos, que surgen posteriores al desenlace del libro. El espectador o lector, por lo tanto, se enfrenta a múltiples preguntas sin respuestas, asimismo es posible que muchas veces las obras logren resolver la intriga misma, aunque no así los problemas que se generan a partir de dicha intriga.

La segunda interpretación del modelo aristotélico de trama, al lograr desatar sus nudos, consigue una suerte de consuelo en el receptor. De este modo, todo termina como querían y esperaban los lectores. Esta característica va a ser fundamental para entender las particulares distinciones que hacen de la novela popular ella misma, asimismo, la novela popular no será tan solo porque resulte comprensible para una masa determinada de personas, sino que además en su construcción deberá existir conciencia de lo que sus lectores esperan de ella.

El determinante que enmarcara a una novela como recibida por cierto tipo de público de un tinte más serio o popular, estará directamente relacionado con la manera en que se trabaje entonces las expectativas del lector: “Aristóteles, sin embargo dejaba la elección en suspenso: una vez conocidas las expectativas, lo único que queda es decidir si se provocan o se fomentan” (Eco, 2012: 20).

En el tratamiento de la intriga, existirán diversas estrategias o formas en las que esta se puede ir presentando; esto se relaciona con el proceso de “agnición” o los tipos de reconocimiento que se van suscitando en la novela por parte de los personajes.

Entendemos por agnición el reconocimiento de dos o más personas, que puede ser recíproco: < ¡Eres mi padre! > < ¡Eres mi Hijo!>; o unidireccional: < ¡eres el asesino de mi hijo!> (Eco: 2012: 30).

Este tipo de reconocimiento está relacionado con el que se genera entre dos personajes, el cual puede producirse de dos maneras: por un lado, un personaje que pasa del desconocimiento al conocimiento de un otro, que podía ser clave o no en la trama, que es el caso del reconocimiento unidireccional; por otro lado, el reconocimiento recíproco entre dos personajes que no tenían conocimiento el uno del otro, o no tenían conocimiento que sus vidas estaban relacionadas por alguna razón determinada o rasgo en específico.

La revelación es otro de estos tipos de reconocimiento; en el decir de Eco, “entendemos por “revelación” la ruptura violenta e inesperada de un nudo de la intriga, hasta ese momento desconocido para el protagonista” (Eco, 2012: 30).

Esta situación se produce, por ejemplo, cuando a cierto personaje de la historia se le

es develado cierto suceso de manera abrupta, por lo que probablemente dicho personaje no haya tenido ninguna sospecha acerca de él, generando una ruptura en el normal acontecer de la trama.

En el medio de estos dos tipos de reconocimiento, es decir, de la agnición y la revelación, Eco sitúa el desenmascaramiento, que está más bien relacionado con el género de la novela policiaca, pero que es considerado por el autor como una forma especial de agnición unidireccional, en cuanto va a presentarse siempre el reconocimiento de alguien que cometió cierto hecho indebido o cuestionable.

Siguiendo esta línea del reconocimiento recién trazada, podemos encontrar dentro de esta tipología dos tipos en particular, que corresponden por un lado al reconocimiento real y por el otro al reconocimiento artificioso.

La principal diferencia de ambos tipos de reconocimiento estará directamente relacionada con el lector o receptor, y la manera en que este asimilará este reconocimiento, es decir si será abrupto tanto para el personaje que protagonizará dicho reconocimiento, como para el lector, pues ninguno de los dos se lo esperaba y es tomado por sorpresa y sin premeditación alguna; o si por otro lado, solo el personaje que protagonizará dicho reconocimiento es sorprendido, mientras el lector ya se lo esperaba de algún modo, por intermedio de ciertas insinuaciones o pistas que se le fueron entregando, o simplemente estaba totalmente enterado y el reconocimiento se presenta como algo totalmente predecible y esperado. Al decir de Eco, “Tal dosificación de la sorpresa depende de la habilidad del narrador, responsable de que el reconocimiento no se produzca de manera demasiado brusca e injustificada, y, por otra parte, de que no se diluya en una excesiva abundancia de alusiones triviales” (Eco, 2012: 31).

Umberto Eco, por lo tanto, define el reconocimiento artificioso como aquel en el que el personaje cae de las nubes en el momento de la revelación, mientras que el lector sabe ya qué es lo ocurre. Por lo tanto, el receptor cae en un juego en el que se encuentra a la espera de una revelación que sabe se va a producir en cualquier momento. En su contrario, el reconocimiento real somete, siguiendo a Eco, al lector a ser un participante más activo de la historia que se va generando, donde este casi pasa a sentirse parte de la obra, un personaje más, en la medida que comparte los sufrimientos, alegrías y sorpresas: En ese

punto agrega: “Cabría definir el reconocimiento real como un reconocimiento de la intriga, y el artificioso como reconocimiento dentro de la intriga” (Eco, 2012:31).

De lo anterior, podemos dilucidar que la diferencia entre ambos tipos de reconocimiento va a estar dado por el lector y el grado de participación que le permitirá el tratamiento de la intriga dentro del relato; en tal sentido, va a depender de las estrategia de los autores y cómo estos van utilizando las mismas en pro de lectores pasivos o activos, en cuanto van generando lugares comunes, conduciéndolos por formas utilizadas una y otra vez; en su contrario o bien desde otro ángulo, van dejando espacios abiertos y vacíos que deberán ser completados por lectores, que van generando complicidades y se van haciendo partícipes de la obra en cuestión.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

Al culminar el apartado teórico, es necesario precisar algunos términos inherentes al análisis realizado. La conceptualización que aquí se otorga, apela a categorías de análisis, tópicos, o motivos redundantes dentro de este Seminario, determinando un soporte conceptual que articula el estudio.

El tipo de novelas analizadas, pertenecientes a una reciente producción de novelas de aspecto histórico, pero que en este Seminario se han denominado bajo la categorización de novelas dialógicas, se caracterizan por una relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de una reescritura de la historia, de este modo esta “reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la historia” (Pons, 1996:16).

De este modo, algunas novelas pertenecientes al corpus de este Seminario, hacen reflexionar sobre la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico, no obstante otras recuperarán los silencios o el lado oculto de la historia legitimada; asimismo, y como tercera opción, estas novelas presentarán el pasado histórico oficialmente documentado y conocido pero desde una perspectiva desfamiliarizadora (17).

Las novelas de este corpus legitiman y cuestionan la versión oficial de la historia, al momento en que recuperan figuras o eventos representando usualmente el lado antiheroico o antiépico de la historia legitimada.

Asimismo, el poder cuestionador que caracteriza a estas novelas [...] se deriva de los varios procedimientos o estrategias narrativas que emplean en la relectura y reescritura de la historia, entre los cuales se podrían mencionar: la ausencia de un narrador omnisciente y totalizador; la presencia de diferentes tipos de discursos; anacronías históricas; efectos de inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco y el empleo de una variedad de estrategias y formas auto reflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficcional de los textos y reconstrucción del pasado representado.[...] De esta manera la novela histórica contemporánea cuestiona la verdad, los héroes y los valores abanderados [...] al mismo tiempo que presenta una visión degradada e irreverente de la historia legítima (Pons, 1996: 17).

Es así como en este escenario conceptual se plantea por objetivo definir a modo de glosario las nociones que permitirán esclarecer desde las categorizaciones que dan forma al análisis dentro de este Seminario. En su mayoría, los conceptos que se definen han sido extraídos del *Diccionario de términos literarios*, (tomo I y II) de Victoria Reyzaabal, los cuales serán de suma importancia para el objetivo de este estudio, ya que a partir de la identificación de estos motivos en las novelas analizadas, se puede dar cuenta o no de la existencia de un contradiscurso con la historia que ha sido legitimada en los distintos periodos históricos existentes.

2.3.1. DESCRIPCIÓN

La utilización de este concepto toma relevancia en la presente investigación, en cuanto cada descripción realizada de algún personaje, objeto u paisaje apuntará a dar con aquellos rasgos que hacen referencia a una realidad específica, en un tiempo o espacio determinado; es así como se reconocen descripciones de lugares o personajes actuales o que han existido, con la intención de generar efectos de reconocimiento en los lectores de las distintas obras que se han analizado. Por ello, se entiende como descripción:

Representación de objetos o personas mediante el lenguaje; implica mostrar o retratar cómo es alguien o algo, explicitando sus características. Existen diferentes clases de descripciones según se ocupen de a) topografía, cuando describe un paisaje; b) prosopografía, cuando hace el retrato físico de un personaje; c) etopeya, cuando se ocupa de las cualidades morales; d) cronografía, si se describe una época. La descripción se usa con frecuencia en los textos narrativos para mostrar el lugar de la acción, los rasgos de los personajes, etc. En las novelas realistas las descripciones ocupan un lugar de privilegio (Reyzaabal, 1998: 23).

2.3.2. HÉROE Y ANTIHÉROE

Héroe: en la mitología clásica, ser nacido de la unión de un humano con una divinidad, que es capaz de realizar grandes gestos y hazañas sobrehumanas, como Aquiles. 2. en literatura, protagonista de un texto narrativo o teatral. Las funciones del héroe, su intervención en la acción y posicionamiento espacial y temporal muestran su importancia como eje central de la trama. Su configuración más privilegiada se alcanza durante el renacimiento y el romanticismo. A partir del siglo XIX, el héroe pierde sus rasgos de superioridad y solo permanece como personaje central (Reyzabal, 1998: 45).

El propósito de la anterior definición es entregar nociones respecto al concepto de héroe para definir posteriormente el concepto de antihéroe, que es el que nos interesa en este Seminario. Si bien aquí el término “héroe” alude al personaje central de toda acción, queremos proyectar esta definición fuera del espacio narrado y entenderla en el mismo sentido, aunque de un modo más referencial, en cuanto este tipo de personaje representa el eje central de periodos históricos determinados, y que por diferentes acciones que realizaron, han sido considerados como héroes por la sociedad.

Antihéroe: con este término se hace alusión al héroe o protagonista de los textos contemporáneos, inmerso en un mundo absurdo e incomprensible. Surge de la desmitificación del héroe y de la falta de racionalidad del mundo, lo que le convierte en un ser sin cualidades especiales. Su importancia desde el punto de vista funcional, es igual a la del héroe, pues de él dependen los otros personajes, los espacios en que sucede la acción y el tiempo del relato o drama (10).

2.3.3. NARRADOR

Dentro de la categoría de las artes representativas del mundo, entre ellas la ficción, existe la narración cuya función a diferencia del discurso lírico o dramático (que de igual forma son representativos), es contar una historia, organizarla y testimoniarla; desde este ámbito, la narración puede ser anterior, ulterior, simultánea e intercalada, en relación con la historia.

En la ulterior, el narrador debe emplear el pasado; en la anterior se realiza un relato predictivo, por lo tanto en futuro; en la simultánea se usa el presente, pues coinciden los tiempos de la historia contada con los del relato, y la intercalada los tiempos se entrecruzan y suele prevalecer el presente aunque puede aparecer el pasado y el futuro (Reyzabal, 1998: 78).

Quien realiza la acción narrativa es el narrador,

sujeto imprescindible a partir del cual se configura la narración [...] el narrador cuenta los hechos de la historia, presenta los personajes, los ubica en el tiempo y espacio, observa sus acciones y reacciones, conoce su mundo interior, todo desde una perspectiva especial [...] (79).

Es así como el narrador se clasificará por el grado de participación o conocimiento que este posee del relato; de este modo, podemos encontrar narradores heterodiegéticos u homodiegéticos, es decir, que se encuentran fuera de la historia o dentro de esta respectivamente. Los narradores heterodiegéticos (fuera del relato), se corresponden con el narrador omnisciente y el de conocimiento relativo, mientras que los homodiegéticos (dentro de la historia), encierran a los tipos como narrador protagonista, personaje secundario y testigo.

Precisando en estos diferentes tipos de narradores, se explica brevemente cada uno de ellos:

- a) Narrador omnisciente: conoce no solo hechos, sino también el mundo interior de los personajes.
- b) Narrador de conocimiento relativo: conoce o relata solamente lo que observa, desconociendo el interior de los personajes.
- c) Narrador protagonista: es quien narra su propia historia, convirtiéndose en un relato autobiográfico.
- d) Narrador personaje secundario: es quien narra las acciones que le suceden al protagonista, pues el también participa de los acontecimientos.
- e) Narrador testigo: este narrador, al igual que el personaje secundario, narra los acontecimientos desde dentro de la historia, sin embargo, se mantiene al margen de los acontecimientos sin participar de estos.

El proceso narrativo, entonces se articula al igual que la comunicación, por factores donde el principal actor es el emisor, en este caso tenemos dos emisores: el real y el ficticio, es decir, el autor y el narrador (voz que cuenta el relato). Es de este modo como procedimiento o acción narrativa se ve manifestada a través de tres protagonistas: “El personaje (él), el narrador (yo), y el lector (tú); en otros términos: la persona de quien se habla, la persona de que habla y la persona de quien se habla” (Todorov, 2003: 370).

2.3.4. PARODIA

Desde el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas (2000) entenderemos el concepto parodia como: “Imitación burlesca, jocosa, crítica o satírica” (612).

La autora señala que Mijaíl Bajtín relaciona el término parodia con lo carnavalesco, y desde el carnaval se supone la desacralización de los valores jerárquicos. Asimismo, se indica que: “la parodia surge cuando se imitan con fines burlescos un texto, una situación, los rasgos de un escritor, las características de un personaje (612).

2.3.5. PERSONA Y PERSONAJE

Todorov señala que a lo largo del tiempo, y quizá de manera ingenua, se tiende a confundir la noción de persona y personaje en cuanto se relaciona este último con una persona viva o real; ante esto, agrega que “se olvida en esos casos, que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un ser de papel” (2003: 259), sin embargo no se puede negar la relación existente entre persona y personaje, ya que no debemos olvidar que este último viene a representar a una persona, pero según modalidades propias de la ficción.

2.3.6. PERSONAJE Y VISIÓN

Otra categoría dice relación respecto a los personajes y la visión que han ido presentando de sus mundos con el correr de los siglos, vale decir, de seres más bien inclinados a la objetividad se han ido transformando en personajes subjetivos, en cuanto son conscientes de lo que les rodea; de este modo, se ha ido modificando un universo estable propio de las concepciones clásicas por visiones inciertas que son percibidas y comprendidas por estos y que por muy variables que estas sean, nos informan, según el autor, de mejor manera sobre esta visión que una presunta realidad.

2.3.7. PERSONAJE Y ATRIBUTOS

Esta categoría apunta a la relación que se hace de los personajes respecto de sus atributos, produciéndose de este modo la identificación de este solo por sus cualidades, dejando atrás muchas veces su accionar o forma de actuar, si bien no se puede negar el

hecho de que todo personaje está dotado de atributos, la construcción de este no puede reducirse solo a este aspecto.

2.3.8. PERSONAJE Y SICOLOGÍA

Todorov señala que la reducción que se ha hecho del personaje a la psicología es arbitraria; y esta situación ha provocado que posterior al siglo veinte, surja rechazo por parte de los escritores a la noción de personaje; el autor señala al respecto: “la psicología no reside en los personajes ni siquiera en los predicados (atributos o acciones); es el efecto producido por cierto tipo de relaciones entre proposiciones” (260).

De este modo, no es el personaje quien posee una manera determinada de psicología, sino que más bien son los lectores y cierto determinismo los que generarán relaciones de causa y efecto en cuanto se van sucediendo, y estos van percibiendo, los distintos hechos en cada narración.

2.3.9. PERSONAJE TRÁGICO

Desde el *Diccionario de términos literarios* (1997) entenderemos lo trágico como un concepto antropológico y filosófico que puede ser aplicable a diversas formas artísticas y en la existencia humana, ésta última, la que nos interesa para este seminario.

Es en la tragedia griega donde este concepto va a adquirir su máxima expresividad, ya que en la tragedia clásica, surge del conflicto inevitable entre el héroe y la divinidad o su destino, todo el sufrimiento o muerte al que ha de enfrentarse lo convierten en prototipo superior de ser humano, según los autores la esencia de lo trágico está más bien relacionado con la reacción o catarsis que se produce en el espectador, de este modo se señala: “el espectador, al contemplar el sacrificio, siente terror, espanto, estupor, además se produce una elevación purificadora y una eliminación de sus pasiones (382).

Siguiendo el *Diccionario de términos literarios* en el siglo XX, se va a entender lo trágico y al personaje que encarna este espíritu, desde una perspectiva más existencialista de la vida, de este modo se señala que desde Schopenhauer se asocia con la experiencia de dolor y de lo trágico, y asimismo y pasando por Kierkegaard se ha de situar el pensamiento de Unamuno, que es citado en este Diccionario: “esta desesperación religiosa que os decía,

y que no es sino el sentimiento mismo trágico de la vida, es, más o menos velado, el fondo mismo de la conciencia de los individuos, y de los pueblos cultos de hoy en día” (Unamuno, en Ayuso de Vicente, et al, p. 383).

2.3.10. RETRATO

Descripción de una persona tanto en su aspecto físico (prosopografía), como en sus rasgos psicológicos (etopeya); en la literatura de ficción, el verdadero desarrollo de la técnica del retrato se produce en el siglo VII, continuándose hasta el realismo del XIX. Se basa en ofrecer datos de la fisonomía relacionándolo con los rasgos del carácter y la conducta y hasta con el entorno social (27).

A partir de esta técnica, que hoy en día se puede vislumbrar en mayor medida, se logra una visión más global y una aproximación más pertinente respecto a las técnicas de narración contemporáneas. Al entregar una descripción que abarque más ámbitos de cada personaje, se logra generar mayor efecto en quien recibe la obra.

La manera particular de descripción y que apunta, específicamente, a la representación de personas o entes personificados, recibe el nombre de caracterización, *el Diccionario de términos literarios* expresa:

Con este término se hace mención al proceso mediante el cual se describen las cualidades o propiedades de los personajes de una obra, haciéndolos, de esta manera, identificables. No obstante debe diferenciarse el carácter de la identidad, pues esta se refiere al nombre. La caracterización puede ofrecer rasgos físicos, psicológicos, morales, afectivos, sociales, etc. La caracterización de los personajes puede depender del tiempo o el lugar en que se inscribe su ser o hacer y a la vez condicionar éste o el propio lenguaje que emplea el autor (14).

Del mismo modo como lo hace el retrato, la caracterización ejerce una descripción más global, pero en este caso evocado solo a los personajes de la novela, asimismo es importante destacar el rasgo contextualizador que va a tener esta tipología en cuanto va a develar los referentes temporales o espaciales en que se mueven sus personajes.

En cuanto a los personajes que se describen literariamente, hemos querido destacar ciertos tipos que se presentarán de manera reiterada en las novelas que se han analizado en este Seminario, de este modo, pasamos a definir a continuación el concepto de personaje, propiamente tal, y posteriormente las tipologías de personaje trágico, héroe y antihéroe, tomándonos del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* de Tzvetan Todorov.

CAPÍTULO III

3.0. MARCO METODOLÓGICO

3.1. INVESTIGACIÓN PROPUESTA

Este Seminario constituye un estudio literario de cuatro novelas de la narrativa chilena, que se articula por la teoría narratológica desde donde se analiza la perspectiva histórica en contraposición con la ficción, confrontando de esta forma dos discursos: el discurso de lo real y el de lo imaginario. Cabe señalar que la investigación se toma de los estudios literarios, razón por la cual fueron utilizados recursos narratológicos propios de la ciencia de la literatura, para analizar cada una de las obras y el respectivo contexto histórico a las que remiten, para de este modo configurar el hallazgo de un contradiscurso con la historia.

El estudio acabado de espacios, personajes y tiempos ficcionales, que a su vez remiten a un referente real, hacen de este estudio una investigación exploratoria, tanto más, si se considera que los trabajos existentes en el campo literario acerca de esta temática, son exigüos y no abordan desde una perspectiva más crítica los relatos históricos, que han sido legitimados por las elites o distintos grupos que en múltiples periodos se han ido situando en el poder.

Por otra parte, el dialogismo al cual apuntamos como directriz de todo nuestro análisis, responde al que se produce entre dos relatos pertenecientes a distintos ámbitos disciplinarios: por un lado, el proveniente de la historia, que entenderemos como real, y por el otro el relato ficcional propio de la literatura, lo que constituye un factor operante que determina trabajar desde un enfoque interdisciplinario.

3.2. DISEÑO METODOLÓGICO

La investigación presente, como se menciona anteriormente, se toma de recursos narratológicos, particularmente estrategias narrativas, que permiten analizar cada una de las obras y el respectivo contexto histórico a las que están remiten. A modo de esquematizar un orden de trabajo, se presenta el siguiente diseño metodológico:

- A- Contextualización histórica de los cuatro períodos que abarcan las novelas chilenas del siglo XXI: conquista, colonia, independencia y dictadura militar.
- B- Reconocimiento de los conceptos desarrollados en el marco teórico general en las novelas chilenas seleccionadas para el estudio. Las temáticas a reconocer son: discurso, ficción, dialogismo y metanarratividad.
- C- Comprobación de un contradiscurso a través de tres categorías de análisis: Narrador, mundo representado y su representación, y tratamiento de la intriga.
- D- Conclusiones de análisis a partir de las variables reconocidas en las cuatro novelas chilenas.
- E- Diseño de una propuesta pedagógica.

3.3. METODOLOGÍA

Posterior al desarrollo del Marco teórico que apoya la comprensión del concepto de dialogismo que se va produciendo entre ficción e historia y ficción misma (en el caso de la metanarratividad), es de suma importancia referirse a aquellos elementos metodológicos que conducen el análisis que en un plano general está dividido en dos grandes líneas metodológicas, la primera dice relación con el ya mencionado dialogismo entre las distintas novelas y la historia legitimada; segundo, el hallazgo de estrategias narrativas y tópicos que darán cuenta de un contradiscurso con la historia oficial.

A continuación, para esclarecer de qué manera se trabajan los conceptos que han sido definidos teóricamente, es necesario entender que dichas definiciones, tanto las que son propias del marco general como las del marco conceptual, han de operacionalizarse en función de los objetivos específicos y generales que ya han sido trazados en este Seminario.

En ese panorama, la primera parte de análisis se relaciona con la noción de diálogo o dialogismo que ha sido trabajada a la luz de las teorías de Hayden White, Tzvetan Todorov y Mijaíl Bajtín respectivamente. En cuanto al concepto de metanarratividad, se entiende como el diálogo que producirá la novela consigo misma, en la medida que esta es consciente de sí y de los diálogos que produce. De este modo, lo anterior es realizado en virtud de la consignación del primer objetivo de este Seminario, que es el siguiente:

I. Analizar cuatro novelas dialógicas que permiten conocer diferentes procesos de reconstrucción de la historia colectiva chilena

Para conseguir este propósito, el método de análisis que se ha utilizado en este Seminario dice relación con las nociones de diálogo propuestas por los autores mencionados, y con ello dilucidar de qué manera este dialogismo se va concretando con los relatos históricos que han sido legitimados de algún modo por el periodo histórico correspondiente a cada novela. De este modo, nos hemos tomado de historiadores que de alguna manera han avalado el discurso de los grupos dominantes o representativos del poder o de la élite, para producir el diálogo entre ficción e historia. A partir de ello se pretende ir contrastando ambos discursos (ficción e historia) para descubrir un diálogo o un contradiscurso que ofrezca el cuestionamiento de una historia colectiva chilena. El objetivo de este apartado dice relación con la comprobación de un contradiscurso que será dilucidado a partir de tres categorías:

- Narrador
- Mundo representado y su representación
- Metanarratividad y tratamiento de la intriga

La segunda parte de nuestro análisis está directamente relacionada con el marco conceptual y con el segundo y tercer objetivo específico que ha sido planteado en este Seminario con el cual se desea conseguir:

- II. Determinar situaciones compositivas de los relatos de cada novela, para descomponer las obras literarias, en función de identificar los rasgos de su contradiscurso.
- III. Analizar tópicos y motivos literarios, como reiteración de recursos y estrategias narrativas, tales como: la descripción, la intriga y la perspectiva narrativa.

Las marcas textuales, motivos y tópicos recurrentes serán trabajadas transversalmente en cada apartado designado a las distintas categorías; de este modo, cada novela irá presentando dichas estrategias en distintos grados y medidas, pero teniendo en cuenta que el eje articulador será el dialogismo establecido entre historia ficcional e historia histórica.

Las estrategias utilizadas comprobarán y demostrarán de qué manera se urde un contradiscurso con la historia legitimada.

- IV. Diseñar una propuesta pedagógica que incluya a los autores seleccionados en el corpus, de tal modo que se amplíen los horizontes de la lectura y análisis dentro del programa de Tercero y Cuarto de enseñanza media, específicamente en plan común y diferenciado de Lengua Castellana y Comunicación.

Según este objetivo, el propósito es proponer planificaciones, módulo didáctico con guías para el estudiante que permitan el estudio de novelas chilenas que están vinculadas con nuestra historia. El motivo es posibilitar cuestionamiento frente a los conceptos de ficción y realidad, para así desarrollar argumentos y crítica respecto a la lectura.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO IV

4.0. CONTEXTUALIZACIÓN

Los periodos que fueron abordados en este Seminario son: conquista, colonia, independencia y dictadura; esta selección no se ha hecho de manera arbitraria debido a que dichos momentos son tratados de manera específica en cada novela, y se han seleccionado estos y no otros, por el alto influjo que tienen en la construcción del imaginario nacional.

Las estrategias narrativas que aportan al estudio de las cuatro obras seleccionadas, contribuyen a la creación de un contradiscurso mediante el uso retórico que desmitifica y descentraliza el discurso de lo real. A partir de dichas estrategias tales como descripción, intriga, retrato, tipos de personajes entre otras, el receptor logra generar el diálogo y cuestionamiento de la historia colectiva respecto a la ficción creada en la novela. Desde esta perspectiva es que la formulación del contradiscurso se desarrolla en la interacción con la historia en cuatro períodos: conquista, colonia, independencia y dictadura militar, que son los mundos literarios presentes en las novelas del corpus.

A modo de contextualizar dichos períodos, se revisarán ciertos acontecimientos ocurridos en cada época, que según lo mencionado, dialogan y discuten con la ficción narrativa del corpus de estudio.

4.1. EL ORIGEN DEL MESTIZAJE Y CRISTIANISMO EN ÉPOCA DE CONQUISTA

La historia señala dos procesos históricos cruciales en épocas de conquista, que sucede entre 1540 y 1561. Estas corresponden a mestizaje y evangelización de los indios.

En primer lugar, el mestizaje es entendido en la historia colectiva, como la mezcla de los pueblos originarios y con la española que se forma con la llegada de los conquistadores. El historiador Francisco Encina, para explicar el proceso de relación y el origen de una nueva raza señala en su obra *La Hispanoamérica de 1810 y la Génesis de su Emancipación* (1957):

Los mestizos eran el resultado del cruzamiento del español y de la india, cargados de sangre aborigen, que por su pereza, sus vicios o su incapacidad no alcanzaban a encasillarse en la clase media; pero que vivían en medio español. En Chile la mezcla del español con las indias chincha chilenas y mapuches, produjo un mestizo de gran vitalidad física y energía militar (1957: 61).

En segundo lugar, se obtiene el “servicio cristiano”, que se entiende como el proceso de evangelización el cual consiste en convertir al indio al cristianismo por medio de frailes y conquistadores, que según su ideología, poseían la bendición de Dios universal. Para poder llevar a cabo el cristianismo, los frailes jesuitas poseían reglas que sometían al indio a ciertos comportamientos que se acercaban a la fidelidad de Dios. Paulino Castañeda en su obra *Memoriales del padre Silva sobre la predicación pacífica y los repartimientos* (1983), señala una dualidad en los derechos de los indios, pues, en un primer acto, los españoles debían respetar su libertad humana, y en un segundo, los españoles debían condenar todo acto salvaje que atacara la naturaleza de su fe. Desde este margen Castañeda relata:

Es famosa la sentencia afirmativa de los paladines de la teocracia pontifical- Enrique de Susa, Egidio Romano- o de la moderada de Inocencio IV, Sinibaldo Fieschi, que prefería acertadamente respetar la libertad humana, sobre todo en el acto de fe, aunque, generoso defensor de los derechos del Papa, extendiera su autoridad también a los infieles con derecho de castigarlos por sus pecados contra naturam, por sus idolatrías o por negarse a recibir a los misionero (1957:6).

4.2 EL SURGIMIENTO DE LA COLONIA Y EL ORIGEN DE CLASES SOCIALES

Respecto al período final de la conquista, la colonia se entiende entre 1561 y 1810 como una época donde la civilización de sujetos llega con fuerza y poder. La región y sus habitantes a lo largo del país se van diferenciando entre lo que se conoce como plebe, criollo, indio y mestizo. Unos con más suerte que otros, van participando del urbanismo que llega poco a poco a través de la organización. En 1609 según el *Diccionario histórico de Chile* (1989): “[...] se instaló en Chile un nuevo organismo político-administrativo, la Real Audiencia” (p. 126), Con esto, el país comenzó a ser regido por normas que debían ser respetadas para conseguir el prestigio de lo correcto y de buen ciudadano. El orden comenzó a llegar desde el plano cultural, social, económico y político. La educación comienza a ser un bien que solo la élite pudo alcanzar.

Retomando el concepto de organización, se expresa que su orden es parte de la consolidación del estatus. Mireya de la Fuente en un artículo publicado en el libro *Familia, Matrimonio y Mestizaje en Chile Colonial* (1990) señala: “Tres son los elementos implicados en la idea de adelantamiento y progreso de la ciudad [...] 1. Autoridades reales. 2. Cabildo. 3. Vecinos” (78). Acorde a la primera opción, se denota el reino de la corona española. Si bien la colonia en Chile permitió generar gobernadores y regidores, el Rey de

España siempre estuvo vigilando el accionar en nuestro país. El segundo término, se designa como representante de los ciudadanos. El cabildo cumplía la tarea de velar por los intereses tanto de su pueblo como de su Rey, así también regir y administrar los fondos entregados por la corona y el trabajo causado por sus ciudadanos. La última opción relacionada con el sujeto social debía cumplir con la ley, esclareciendo la determinación que todos poseían mediante la racionalización de una organización impuesta que ofrecía calidad de vida (Pinto, 1990: 69-84)

4.3. LA INDEPENDENCIA Y CRISIS DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA.

El periodo de la Independencia de Chile se desarrolla entre los años 1810 y 1823, en donde la influencia de la situación política europea tuvo un papel fundamental. El golpe de estado realizado por Napoleón en Francia en noviembre del año 1799, dio paso al nuevo régimen denominado el Consulado y luego el Imperio. Hacia 1808, Napoleón se hallaba empeñado en lograr predominio en toda Europa, al que Inglaterra se oponía fuertemente, terminando con un bloque continental por parte de Francia a Inglaterra. Portugal se negó a adoptar la medida, ante lo cual Napoleón resolvió invadirlo, lo que debía efectuarse a través de España. Esta situación provocó la reacción del pueblo español en el “Motín de Aranjuez”, por lo que Bonaparte dispuso presidio de la familia real española, nombrando a su hermano José I como nuevo Rey de España e Indias.

Mientras en España se desarrollaba la crisis por la corona, en Chile se presentaban diversos aspectos internos que significaron la necesidad de la Independencia de la corona española.

El primero de estos es la adquisición de una conciencia criolla, desarrollada en el transcurso de la colonia, donde los criollos desarrollaron un fuerte amor por la tierra en que vivían y por la sociedad que la habitaba. Asimismo existía un malestar criollo por razones de tipo político, económico, social y cultural. En lo político, los criollos se consideraban tanto o más preparados que los peninsulares para ejercer cargos gubernamentales, los que en su mayoría recaían en españoles. Por otra parte, el monopolio comercial impedía la protección y el desarrollo de la industria americana, en donde los criollos se veían obligados a pagar altos impuestos a la corona española (Collier, 2009: 74)

Finalmente se comenzó a gestar un sentimiento generalizado de descontento contra las políticas económicas de la monarquía, por lo que en el escenario local de Chile la influencia de la situación de la corona española fue tremendamente influenciada para la decisión de Independencia del país, como lo menciona Domingo Amunátegui Solar en su libro *Jénesis de la Independencia de Chile* (1924), en donde recalca:

La invasión de la Península por las tropas francesas fue el toque de agonía para la dominación española en América. Aún cuando el mayor número de los criollos ilustrados se hallaban entonces muy lejos de querer la independencia, aquella profanación de la Madre Patria contribuyó a irlos desligando poco a poco, pero de un modo seguro, de la obediencia i sumisión a que estaban acostumbrados (Amunátegui Solar en Collier, 2009: 108)

La independencia en Chile se compone de tres fases; la primera de ellas denominada Patria Vieja (1810-1814), en cuyo breve lapso comenzaron a difundirse las ideas de soberanía popular y de gobernabilidad ejercida por el pueblo, las que se hicieron patente en la creación de la primera Junta Nacional de Gobierno en Julio de 1810; donde además asumió la gobernación del país el criollo Mateo de Toro y Zambrano y estuvo compuesta en su mayoría por miembros de la aristocracia criolla del país; En esta se decretaron: el libre comercio con las naciones amigas o neutrales, la eximición de impuestos, y la convocatoria a las elecciones para un Congreso Nacional.

Las medidas adoptadas por el Congreso Nacional culminaron con la idea total de independencia, en donde se determina el Supremo Tribunal Judicial, en remplazo del Tribunal Superior de España, y se dispuso el cese de envío a Lima para mantener el Tribunal de la Inquisición.

La segunda etapa la comprende el periodo de La Reconquista Española (1814-1817), en donde el virrey del Perú pretendía el sometimiento incondicional de los chilenos y el restablecimiento del régimen colonial, avalado por la recuperación del trono de España.

Frente a la reacción del Perú, el Ejército de los Andes al mando del general José San Martín secundado por O'Higgins y Ramón Freire, comienza la disputa armada por la liberación de Chile de la corona española.

La etapa final de la independencia culmina con el periodo de Patria Nueva (1817-1823) en donde se le entrega el mando al general Libertador O'Higgins, quien asume como

Director supremo y resolvió comprometer a la sociedad chilena con el propósito de la Independencia que fue declarada el 1° de enero de 1818 en Concepción. Una vez lograda la Independencia, luego de años de guerras y destrucción, los criollos se dieron la tarea de la organización del país. Fruto de la inexperiencia política, se materializó la confianza absoluta en la ley como instrumento moralizador y rector de costumbres, culminando con el pensamiento de que las buenas leyes podrían producir honestos ciudadanos.

4.4. DICTADURA MILITAR CHILENA (1973-1990)

Entre los años 1932-1973 hubo cincuenta años de estabilidad política. En efecto, pero también gran espacio de olvido de la tortuosa historia del primer tercio del siglo XX; Una nueva manifestación de que la desmemoria ha sido una constante de nuestro Chile.

El siglo XX europeo comienza con retardo, en 1917-18, el siglo XX chileno comienza con anticipación, en 1891. Empieza con una guerra civil, resultante violencia del fracaso de un proyecto de reformas burguesas lideradas por Balmaceda y que este procuró realizar por medios pacíficos. Fueron partes sustanciales de ese proyecto la ampliación de la influencia de los capitales chilenos en el salitre, el reforzamiento del desarrollo capitalista del campo, el estímulo a cierto tipo de industrias, la centralización del poder estatal a través de la restauración, no de un sistema presidencialista, pero sí de un estilo presidencialista (Moulian, 2002: 150)

La “vía pacífica” fue un momento culminante de la historia de Chile y de la historia mundial del marxismo y de las experiencias sociales. Fracásó una experiencia inédita, que había suscitado múltiples esperanzas.

Gran parte de los militantes de la izquierda señala Moulian, se encontraban inmersos en un romanticismo político, donde soñaban que estaban dando a luz algo parecido a una luna llena, la plenitud sin colores:

La vía chilena al “socialismo”, la liberación igualitaria, conseguida sin matanzas ni dictaduras. Los mejores políticos de la época provenían de la mezcla de realismo e ilusión, provista por su socialización en el mundo contradictorio de la política chilena. No todos estaban atrapados en el dualismo de la necesidad de optar entre utopía o realismo (154).

El Gobierno de la UP (1969-1973), liderado por Salvador Allende Gossens, tenía un objetivo político central, que consistía en cambiar la vigente estructura económica, alejando el poder del capital monopólico nacional y extranjero y al mismo tiempo del latifundio para iniciar la construcción del socialismo; esto transformó el clima de la vida pública en Chile. Allende, luego de triunfar en las elecciones presidenciales expuso lo siguiente: No seré Presidente cualquiera. Seré el primer Presidente en la historia de Chile de un Gobierno auténticamente democrático, popular, nacional y revolucionario (Collier, 2009: 157).

Simón Collier, señala que el consenso general acerca de la validez del sistema constitucional estaba roto. La violencia política en Chile creció con fuerza y frecuencia. Movimientos nuevos, identificados vagamente como *poder popular*, fue el nombre dado a un conjunto de organizaciones, comandos comunales, comandos campesinos, cordones industriales que crecieron para defender los espacios locales, los fundos y las fábricas. Expresaban una intensificación de las demandas populares que no solo alarmaron a la oposición, sino que también debilitaban la autoridad política del Gobierno.

Después de tres años, se materializó el 11 de septiembre de 1973 un golpe militar, luego de bombardear la Moneda donde muere el Presidente Allende; el Ejército militar de Augusto Pinochet se apropia del poder del país. Esta época de nuestra historia está marcada por la violencia política y lo inhumano que fueron las prácticas del ejército; por ello se produce una fracturación de la sociedad chilena. Dado el inicio del nuevo gobierno, miles de personas fueron perseguidas, reprimidas, exiliadas y torturadas, solo por pertenecer a otro partido político o tener otros ideales distintos al régimen.

En el momento que se instalan las Fuerzas Armadas, se estableció un fuerte dispositivo que significó la negación de los derechos civiles y políticos; así, se declaró estado de sitio, es decir, se desconocía la legitimidad de las instituciones democráticas y la sociedad fue obligada a obedecer una lógica militar. Debido a esto, se cometían actos represivos a todo tipo de organización social, como allanamientos, ejecuciones, secuestros.

Tomada la decisión de la “instalación” y antes del triunfo en el plebiscito, algunos dirigentes políticos socialistas y la totalidad de los comunistas, adoptaron la costumbre de calmar las culpas que les producía aceptar la normativa de la constitución del 80,

prometiendo coronar el triunfo publicitario con una presión movilizadora que produjera la derrota del pinochetismo (Moulian, 2002: 327).

El 6 de octubre de 1988, el triunfo del NO fue confirmado a todo el país; después de un año, Patricio Aylwin (perteneciente al partido de la Concertación de Partidos por la Democracia) gana las elecciones presidenciales.

CAPÍTULO V

5.0. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

5.1. LAS FIGURAS DEL AUTOR: AUTOR REAL Y AUTOR LITERARIO

"Mi objetivo como escritor es desaparecer
dentro de la voz de mi historia, convertirme en esa voz".
Michael Dorris

La literatura se considera como un acto de lenguaje ficticio o imaginario, si nos remitimos a todas las posturas teóricas en este Seminario; siguiendo a García (1996), “esto nos permite deslindar la persona histórica del autor que escribe la obra, de las figuras del autor que el mismo crea o imagina – como crea e imagina los personajes- y proyecta sobre el universo ficticio” (45). Esta es la primera consecuencia del pacto de ficcionalidad: la multiplicación o escisión del emisor literario, o en palabras de Martínez Bonati, de la persona.

Para iniciar este capítulo de análisis, dejamos en claro que el autor real -entiéndase por ello: Juanita Gallardo, Nona Fernández, Carlos Cerda y Jorge Guzmán- no son materia de estudio, tanto más se pretende entender al autor literario que ellos han creado, es decir, el hablante imaginario o voz literaria que cuenta una historia, bien conocido como el narrador.

En algunas novelas, la diferencia entre autor real y autor ficticio se da con amplitud, no obstante, en otras la distinción entre uno y otro se ofrece en casos con una menor distancia, velados, por la narración laberíntica que realiza la voz ficticia.

A continuación, se presenta el análisis realizado, desde la figura del narrador y con ello todo lo que esta voz ficcionalizada permite, considerando los narradores, el tiempo de la narración, los niveles narrativos, la perspectiva, las funciones del narrador y las situaciones narrativas, inmersas en cada una de las novelas del corpus de distinta forma pero con igual objetivo: llevarnos a un diálogo entre historia histórica e historia ficcional.

5.1.1. *DEUS MACHI* DE JORGE GUZMÁN

En cuanto a la acción narrativa, esta se estructura en un estilo indirecto libre, donde la voz ficticia inserta dentro de su fluidez narrativa la voz de los personajes, creando una aproximación al contexto real, citando constantemente el diálogo que sostienen los personajes. Esta estrategia, Guzmán la utilizará – al parecer de esta investigación- como un método de verosimilitud para el relato. Asimismo, esta inserción de la voz de los personajes principales, deja en evidencia una clara artimaña de acercamiento, desmitificación y humanización para los mismos.

El narrador externo está fuera del universo de la historia narrada, se determina formalmente por su no pertenencia a la ficción que cuenta, por lo cual no participa de las acciones como un personaje, sino más bien relata desde un punto en el que observa lo que sucede:

Desde ese momento, fray Diego se convenció de que su compañero había perdido definitivamente el juicio. Parecía estar en otra parte y aunque tenía los ojos abiertos, no se daba cuenta de lo que pasaba a su alrededor. No dio señales de notar que había caído la noche, y se dejó conducir por los mapuches hasta una ruca pequeña sin puerta, junto con los demás prisioneros. Lo hicieron que entrara y los dejaron solo, sin nadie que lo guardara. Un soldado muy joven se puso a llorar de miedo y a repetir, están preparándose para matarnos. El gimoteo enfureció a un herido que le gritó ¿y si no te matan los indios, vas a ser eterno, marica? ¡Encomiéndate a Dios, Rodríguez, y deja los lloriqueos! (Guzmán, 2010: 45).

Vemos en el fragmento anterior cómo el narrador omniabarcante y su conocimiento se hacen presentes y desde una posición heterodiegética, nos relata lo que los personajes piensan y sienten, al mismo tiempo que los deja irrumpir con sus diálogos, otorgándoles voz.

En cuanto al acto real o imaginario de contar la historia, la voz ficticia cuenta dos situaciones que son clave para el desarrollo del argumento de esta novela – conquista y colonia, estos escenarios históricos al unísono, articulan el entramado novelesco que estratégicamente se configurará siempre de manera dual.

Esta narración es de tipo simultánea, pues las acciones que se suceden y articulan el argumento se dan al mismo tiempo en que el narrador las relata, se cuentan los hechos a medida en que van aconteciendo. Por ejemplo, citamos: “Por vergüenza ajena, fray Diego

trató de hacerlo rezar, pero fray Lorenzo cantó otra vez los tres primeros versos y luego se cayó” (46); en la cita anterior, deja explícito el modo simultáneo que adopta el emisor ficticio para generar este efecto sincrónico en el lector, ese “como si” traducido en palabras de Martínez Bonati.

Esta utilización de simultaneidad es usual en la nueva novela histórica, pues da la impresión estética de que lo relatado es la verdadera historia de esa época o personaje. En el caso de Guzmán, la voz ficticia que él crea, nos habla de tal modo que no nos deja ante la vacilación del creer o no, sino que simplemente damos por hecho que esto sucedió.

La historia comienza y termina como una narración clásica, con una voz impersonal, heterodiegética y omnisciente, Guzmán no realiza ninguna innovación en cuanto a lo anterior, pues su fuerza radica en la temática y no en las técnicas narrativas, en su contenido semántico y no en su sintaxis narrativa. Es ahí donde radica el componente, estético de esta novela, que por el mismo Guzmán es despojada de la categoría histórica; él mismo dice: “no se trata de una novela histórica, sino simplemente de una novela” (7).

La focalización o perspectiva, se va a generar según el grado de información que sobre la historia filtra o manifiesta el narrador, es pues, la restricción o no, de la información narrativa. Se presenta entonces, una perspectiva ilimitada o una no focalización, pues el conocimiento de la historia que cuenta no se encuentra subyugado a parámetro alguno; por ejemplo:

Pero antes de que ella terminara de edificarse con Santa Teresa, el tuvo ocasión de lamentar de nuevo su falta de juicio. Un domingo sor Leocaldia quedó de Rodillas durante la misa y le fue imposible levantarse [...] La madre superiora estaba enferma, las monjas iniciaron una cadena de rogativas [...] fray Alonso creyó que solo el miedo era capaz de curar el necio orgullo espiritual de la superiora (78).

En el fragmento anterior podemos desprender, a través de las marcas textuales, cómo esta perspectiva adoptada por el narrador, atestigua motivaciones o deseos que el personaje ignora, hechos ocurridos simultáneamente en distintos lugares o que no son percibidos por nadie (García, 1996: 49).

Frente a lo anterior y a modo de complemento para la acción narrativa, se requiere que el narrador o ente ficticio, tenga una función. Por cierto fundamental; la función inicial

como narrador básico es narrar y describir, no obstante, es importante detenerse en cómo se relata. En cuanto a la duración o alternancia de ritmos narrativos, se recurre a la escena que en este caso no se da dialogada, es decir, la acción narrativa crea la ilusión de una escena generando al mismo tiempo una ilusión de realidad, que se percibe en mayor medida en cuanto la descripción o información que nos entrega el relato aumenta. Entonces, esta ausencia del narrador, es por cierto una excelente estrategia, pues destruye la distancia representativa sin otro fin que crear la ilusión anteriormente mencionada.

Se sostiene entonces que en el caso de *Deus Machi* la voz ficticia solo cumple una función narrativa, pues cuenta la historia, narrando y describiendo, articulándose desde una temporalidad progresiva equivalente a una historiografía, en un ritmo narrativo paulatino y descriptivo para crear este fingimiento de relato histórico oficial.

El emisor ficticio nos presenta lugares, personajes, tiempo y espacios, que todos como receptores mantenemos latentes en el imaginario nacional; el narrador apela a lo que Todorov denominará como “verosímil cultural”, sensibilizando al receptor real a través de acontecimientos que aun marcan una fractura en la identidad de Chile.

5.1.2. *DÉJAME QUE TE CUENTE* DE JUANITA GALLARDO

Desde el aspecto estructural, la narración se articula en un estilo indirecto libre, donde la voz ficticia inserta dentro de su fluidez narrativa la voz de los personajes, generando un acercamiento a la situación real, citando constantemente el diálogo que sostienen los protagonistas en situaciones históricas; esta no antojadiza estrategia, se utiliza casi como un respaldo para la verosimilitud del relato. ¿Quién nos habla?, un narrador heterodiegético–omnisciente, que desde fuera de la diégesis nos seduce a través de la intriga: “[...] si no se hubiese casado tan joven, Rosario habría sido la madre de la patria” (9); es aquí donde se genera el primer quiebre en el imaginario nacional, pues se habla de una madre y no de un padre de la patria. El narrador nos inserta en un complot o “mentirillas” –como dice Gallardo-, que fueron articuladas con la intención de dialogismo inmanente de esta novela con la historia oficial.

El narrador exterior por tanto, está fuera del universo de la historia narrada, se caracteriza formalmente por no pertenecer a la historia que cuenta, por lo cual no participa

de las acciones como un personaje más, sino más bien relata desde un punto en el que observa lo que sucede:

Tres días después Rosario se escapó en el mejor caballo de la casa. La familia, preocupada por los preparativos para la guerra, no se dio cuenta de que había anclado un barco inglés en el puerto cercano, ni supo de las telas, té, porcelanas y otros productos que sin impuestos invadían la ciudad y a nadie le preocupó que una de esas noches la niña no llegara a comer. Recién al momento de cerrar con tranca la puerta de la calle, Candelaria constató la ausencia de su niña (15).

En este caso, además de pertenecer a un narrador heterodiegético, se configura también según su grado de conocimiento como un narrador omnisciente, tanto más conoce todos los sucesos e interioridad de los personajes:

Mientras se prolongaba el sitio de Talcahuano, O'Higgins aprovechó las semanas de inacción para enamorarse hasta el tuétano. En varias ocasiones se lo dijo a Rosario: gracias al mal tiempo, estoy conociendo las glorias del amor. Ella también estaba en la gloria y la idea de la llegada de la primavera la hacía sufrir por anticipado (83).

El acto real o imaginario de contar la historia; en relación con el periodo en que esta se desarrolla; pertenece a una narración intercalada, pues si bien el tiempo pasado es su marca formal en reiteradas ocasiones, hay distintos relatos al unísono y existe una multiplicación de actos narrativos, que se intercalan en la duración de la historia, existiendo este hilvanado de tiempo presente y pretérito; no obstante concurre aquí un importante punto donde radica la innovación escritural de Juanita Gallardo, pues el narrador relata toda la historia en pasado, dejando hablar a los personajes en presente, pero a su vez recurriendo al recuerdo u otras técnicas. Este modo narrativo nos lleva a una confusión persistente de quien nos habla y en qué tiempo relata, sin embargo, este uso de asincronías es común en la nueva novela histórica, tanto más nos hace vacilar ante el relato real y el inventado. En el caso de *Déjame que te cuente*, la voz de un narrador central que nos relata toda la historia en un tiempo pasado, plasmará este modo de la siguiente forma:

Aquella noche Don Juan de Dios Puga había dicho que la guerra se les venía encima y había que estar preparados. Su madre su esposa y sus tres hijos lo miraron sin inmutarse y cada cual siguió en lo suyo: las mujeres cosían, las hijas ejercitaban letras, el hijo comía miel a cucharadas y Don Juan de Dios hablaba de política (10).

Dado lo anterior, en este relato evidentemente narrado en pasado la voz ficticia intercala el diálogo de los personajes en presente con su relato pretérito, irrumpiendo bruscamente en la narración lineal con un diálogo dicho por los personajes e involucrando al lector en el juego de no saber quién (nos) habla:

Los demás guardaron silencio a la espera de que Don Juan de Dios olvidara sus propósitos, como ocurría a menudo, pero se inquietaron al comprobar que él seguía hablando de trincheras y cañonazos “todo va a ser distinto; incluso la guerra va a ser distinta de la que conocemos” dijo Don Juan de Dios, buscando el modo de entusiasmar a su familia con la nueva causa (13).

En la cita anterior, se muestra cómo el narrador repite la voz de los personajes a modo de un cuasi respaldo de su relato, a favor de la verosimilitud, no obstante esto se hace cada vez más intenso, ya no citando indirectamente, sino más bien dejando hablar a los personajes por sí mismos:

En cuanto quedaron solas Doña Isabel quiso saber si a su hija le había sucedido algo malo. Que no, contestó Rosario y su madre le creyó. Si hubiesen abusado de ella, Rosario no podría tener esa cara de mansedumbre, pensó doña Isabel de Vidaurre, convencida de que el trato con los hombres era la cruz más pesada que debían soportar las mujeres y sin atreverse a preguntar más para no despertar la imaginación de su hija.

Pero ya no les será fácil conseguirme novio.

Eso está por verse. Ahora tu abuela y yo también estamos de acuerdo en que estas en edad de casarte (16).

Este fragmento utiliza las dos modalidades; la primera se observa cuando el narrador habla por el personaje, la segunda irrumpe el diálogo de los personajes por sí solo en modalidad dramatúrgica. Es así como se va entrelazando una historia contada en pasado con diálogos que se encuentran en presente, más para conservar una estructura ordenada del análisis, no nos adelantaremos a la técnica que utiliza el narrador para causar este efecto con el lector, dejaremos entonces establecido que es una narración intercalada pero que utiliza una función narrativa que posteriormente se develará.

El narrador utiliza un tono que alude a la idiosincrasia chilena, pues desde el título *Déjame que te cuente* sugiere el chisme como modalidad para contar lo que se veló en la historia legitimada de Chile, introduciendo al proyecto germinal de la novela, esto es, contar la historia del padre de la patria Bernardo O’Higgins, en un tono confesional y confidencial, desmitificando a esta persona que mediante la ficción se reconfigura como un personaje esperpéntico. La estructura narrativa nos inserta en un andamiaje verbal que se va estructurando desde variadas intervenciones realizadas a modalidad de cahuín de este modo, llegamos a visualizar que claramente existe un narrador omniabarcante, en la medida en que se encuentra en un nivel narrativo superior al de la historia por él contada, un nivel

extra histórico, no obstante se hace presente una estrategia narrativa denominada montaje, tanto más va existir una pluralidad de narradores y puntos de vistas:

Este “déjame que te cuente”, al estar en segunda persona, funciona además como una apelación al lector, el que es acercado a través del dialogismo implícito en la frase. La versión que “oiremos” de la historia es entonces cercana, apegada a la conversación y también al chisme. Se trata, desde el título, de un gesto literario que se aleja de lo oficial para entrar en circuitos de información alternativos (ver online).

La historia se va articulando como una aparente narración clásica con una voz impersonal, heterodiegética y omnisciente como se mencionó con anterioridad, sin embargo, este relato principal finalmente es extraído a modo de caja china de un libro que escribe el mismo Demetrio O’Higgins, al tener la necesidad de contar *lo que le contaba* Candelaria de la historia de amor de sus padres, Rosario y Bernardo; tenemos pues, el macro relato, contado por un narrador omnisciente, el cual se inicia con la intervención de Candelaria (la nodriza de la familia Puga) quien al comenzar de la novela es el personaje que desde Lima en su destierro, cuando ya han transcurrido más de treinta años de ocurridos los acontecimientos narrados, aparece recordando, no obstante se representa una imagen innovadora, pues si bien es su recuerdo, no lo cuenta ella sino en el narrador ficticio, heterodiegético y omnisciente:

Si no se hubiese casado tan joven, Rosario habría sido la madre de la patria”, decía Candelaria en su destierro en el Perú, cuando ya habían transcurrido veinte y luego treinta años desde la boda de su niña, como siguió diciéndole siempre a Rosario [...] El niño tenía la costumbre de acercarse a ella para oír sus cuentos e imaginar cómo había sido su mamá. A él le habría bastado con que Rosario hubiese sido su madre y no la de tanta gente como la que vive en una patria. Creció y se hizo hombre escuchando la misma historia, contada cientos de veces que comenzaba una noche de lluvias torrenciales, igual a muchas de esas otras noches de esa ciudad lejana que Candelaria describía como siempre húmeda y siempre nueva. Aquella noche don Juan de Dios había dicho que la guerra [...] (10)

En la cita anterior se habla de un niño que creció y se hizo hombre escuchando estos relatos de Candelaria; ese pequeño es Demetrio O’Higgins, que a partir de esos cuentos que le contaba la nodriza, siente la necesidad en las decadencias de su vida de dejar testimonio de la olvidada historia de amor de sus padres: el eminente de la Independencia chilena, Bernardo O’Higgins, y su amante Rosario Puga. Este escrito es la documentación en la que se apoya este narrador superior [que es el libro construido por Demetrio] y de los pequeños relatos de los personajes, aquellos en modalidad de *chisme*, que refieren de modos como: “Él la acompañaba todas las noches, comentaban sus vecinas”; “Para otros la tal Rosario

Puga era una descarada, no así el General que siendo hombre toman lo que se le ofrece aclaraban por ahí” (78-79).

La focalización múltiple que adopta el narrador ubicuo, se desplaza entre las situaciones y personajes; Esta voz ficticia mantiene una perspectiva una no focalización pues este punto de vista de Dios como se denomina hiperbólicamente, no se encuentra sometido a restricción alguna, pues el narrador sabe más que cualquier personaje de la ficción, relata motivaciones, deseos, pensamientos, o hechos ocurridos simultáneamente en distintos lugares.

Ahora el gobernador Francisco Casimiro Marcó del Pont agregaba a sus títulos el de prisionero de guerra y los realistas que habían logrado escabullirse, se reagrupaban en el fuerte de Talcahuano.

Pero en concepción, pese a vivir a pocas leguas de las [...] (47).

Asimismo, esta voz ficticia va a adoptar una función la cual nos remite a cómo este nos transmite la información, en este caso es una función narrativa, pues solo cuenta la historia, narrando y describiendo, articulándose desde una temporalidad cronológica muy similar a una historiografía, en un ritmo narrativo pausado, descriptivo, para crear esta ilusión de realidad o relato histórico oficial.

Menciona fechas, lugares y situaciones que dialogan con la realidad histórica nacional, sin embargo es una historia de los alternos, de los que no están en la historia oficial, recuperando el pasado desde la oralidad, asimismo este *me dijeron, así cuentan, ellos dicen, le habían dicho*, y el mismo relato inicial que transmitió una y otra vez Candelaria, rearticula y reconfigura un momento histórico real como lo es la independencia de Chile, pero esta vez desde el Otro, desde el registro realizado por el hijo bastardo del mismo huacho Riquelme. En un tono íntimo de confesión con el cual el narrador nos inmiscuye en este pacto de lectura.

Hacia el final se realiza una revelación que nos extrae de este limbo entre literatura e historia, irrumpe un nuevo narrador, al más puro estilo Unamuno, Juanita Gallardo nos dice:

Demetrio fue enterrado el 28 de diciembre de 1868 en el hueco que dejó su padre en el cementerio de Lima. Al saber lo lloré a mares.

Ahora habla Juanita, la autora que se ha escondido tras Demetrio y Candelaria. Intervengo para contar acerca de lo que he denominado “mis mentiras” y “las mentiras de los otros” asunto que me ha preocupado a lo largo de toda la historia (311).

Así es como el narrador fractura este relato ficcional adoptando una función comunicativa, pues se dirige al lector como en un diálogo directo y nos hace recordar que estamos frente a una ficción que ha reconfigurado espacios, lugares y desmitificado personajes. Juanita Gallardo alude a lo que ella determina como “mentirillas mías y mentirillas de los otros”, exponiendo de este modo que ha basado su obra en su imaginación y documentación que póstumamente nos muestra en su bibliografía.

5.1.3. *UNA CASA VACÍA* DE CARLOS CERDA

En esta sección nos abocamos a la última novela del análisis de este Seminario; la no antojadiza disposición de esta en el desarrollo, responde a los referentes espacio-temporal, de los cuales se nutre la ficción narrativa. En este caso particular, hacemos referencia al periodo vivido en Chile, que parte desde la activación del proyecto socialista emprendido por la Unidad Popular y asumido por Salvador Allende como presidente, interrumpido por el golpe militar de Augusto Pinochet, hasta el periodo conocido como postdictadura, que se proyecta hacia fines de los años 80. Es importante esta alusión debido a que este periodo que situamos al final del presente análisis será determinante, tanto más marcaría la caída de los grandes “metarrelatos”, en la idea planteada por Jean-François Lyotard, y que permite encuadrar la Unión Soviética, el fenómeno producido por la caída del muro de Berlín, pero que según otros autores, se encuadraría de mejor manera en las distintas dictaduras en Latinoamérica, al mismo tiempo castradoras de ideales de izquierda, que dejaron muchos desprovisto, no solo de un proyecto político, sino que también de aquellos grandes relatos que fueron forjando sus ideales.

En esta primera fase del análisis de *Una Casa vacía*, hacemos una clara alusión al referente real que señala Hayden White y que es tomado en la configuración de la novela de Cerda; como hemos hecho mención anteriormente, este punto será determinante en cuanto diferencia el tipo de novela que se ha analizado en este Seminario, el autor toma datos desde la realidad y los reconstruye desde su imaginación creadora para la construcción de lo ficcional, se ha de producir el juego dialógico entre historia histórica e historia ficcional, remontándonos a un ámbito multidisciplinario en la convergencia de dos disciplinas, la historia y la literatura.

Remitiéndonos entonces al análisis de la novela, la primera señal arrojada por esta, en cuanto a un elemento referencial, se da también de manera clara en la primera hoja, donde se describe la nueva casa, aquella casa entonces vacía, pero que se va poblando y despoblando a medida transcurren las fechas y los sucesos; dicha descripción corresponde entonces al escenario de la novela, la casa recién obsequiada al matrimonio de Manuel y Cecilia por el padre de esta última, hombre de gran influencia y dueño de una corredora de propiedades.

Las niñas tendrían espacio de sobra para sus juegos, no solo en el enorme jardín, en verdad bastante abandonado, sino también en las dos piezas del segundo piso cuyos ventanales daban a un encuentro de patios traseros muy de Ñuñoa, con parrones que recién empezaban a reverdecer, grutas arrimadas a las panderetas y casuchas de perros lánguidos, inofensivos (Cerde, 1996: 13).

La descripción entregada de la casa nueva, nos remite de inmediato a un espacio real, la comuna de Ñuñoa, perteneciente al Santiago de la década de los 80, que también nos evocará un prototipo social de personaje que comienza a configurarse, en los espacios de aquella casa. La expresión “muy de Ñuñoa” nos evoca el tipo de casa habitual en esta comuna, lo que también configura la idea del habitante de este tipo de vivienda, más bien cercano a un individuo de clase media acomodada. Notamos pues la primera aproximación que nos muestra el dialogismo, y esto dice relación con la forma en que se va entretejiendo la historia, se menciona un matrimonio, un padre, un conflicto, todo esto surgido de la imaginación del autor pero introduciendo referentes reales que sitúan al lector en un contexto determinado y por sobre todo real, lo que provocara en él la activación de lo mencionado por Todorov como el verosímil físico, es decir, aquel tipo de saber que es compartido por una comunidad y que a su vez es comprobable en la experiencia.

Notamos de manera inmediata el dialogismo, que ha sido la columna vertebral de este análisis, y a continuación se ha dado muestra de los distintos mecanismos que comprobarán de manera más sistemática el entrecruce de ambas modalidades discursivas, para lo cual nos tomamos de Todorov, en cuanto el siguiente análisis ha sido articulado principalmente en tres niveles: el personaje (él), el narrador (yo) y el lector (tú); en otros términos: la persona de quien se habla, la persona que habla, la persona a quien se habla, es decir se ha seguido la participación de los tres agentes que activan la reconfiguración del discurso.

Decíamos que el gestor o quien realiza la acción narrativa es aquel ente ficticio creado por el autor, el narrador, para la configuración de su imaginación creativa, veremos entonces como se ha de construir el aspecto estructural del yo narrativo en la novela.

La voz ficticia en esta novela corresponde a un narrador omnisciente, en cuanto posee conocimiento global de la fábula, es decir, de la serie de acontecimientos que los personajes experimentan en el curso de la narración. Asimismo, el conocimiento de sus personajes es pleno, tanto más si se considera su entendimiento respecto a sus pensamientos, sentimientos e inquietudes, conoce además su pasado, su presente, llegando incluso a adelantarse a hechos futuros. Por todo esto entendemos, no corresponde a un personaje de la diégesis o historia, situándolo más bien en la categoría de heterodiegético. Teniendo en cuenta la condición de omnisciencia del narrador, la narración esta realizada en tercera persona.

La llegada había excedido las emociones que estuvo imaginando en el último tiempo, superando esa intensa sensación de amparo que conmociona a quienes regresan al fin del mundo luego de un largo tiempo: el sobrevuelo de la cordillera, aquella inmensidad blanca que esa tarde Andrés relacionó, y sin saber exactamente por qué, con su cama de niño, asociación que le provocó la primera cerrazón de la garganta (30).

En esta cita asistimos a la presentación del personaje de Andrés, un hombre que tras una larga estadía en el exilio, vuelve a su país por un periodo limitado de tiempo; dada las condiciones políticas aún imperantes en el país y su condición de exiliado, solo puede permanecer por 15 días; de este modo, comienzan a develarse sus sentimientos y conflictos más profundos en este viaje. El narrador aparece entonces con un grado de focalización cero, en cuanto no se percibe restricción en el grado de información que va entregando de cada personaje.

Si bien la modalidad discursiva de la voz ficticia durante la novela se moverá en este esquema de narrador básico, encontraremos además otros tipos de narradores, que estarán más bien relacionados con las técnicas narrativas surgidas en la contemporaneidad, como el uso del testimonio, de la corriente de la conciencia o la metanarratividad; cada uno de estas aportará al relato distintos efectos, sin embargo, en el marco del presente estudio, destacamos aquellos que dicen relación con la configuración del dialogismo entre historia legitimada e historia ficcional.

Dado lo anterior entendemos que el uso de los diversos tipos de narradores o técnicas utilizadas, nos irán develando en distinta medida aspectos de la realidad histórica que irán apareciendo en este entretejido textual, nutrido de lo real y de lo imaginario; así, entenderemos que la utilización del narrador omnisciente que articula casi la totalidad de la novela, entrega datos que corresponden a referencias auténticas sacadas del mundo empírico, como sucede en el momento que el narrador describe los conflictos propios de otro de los personajes centrales de la trama, Julia, mujer viuda de un detenido desaparecido y que dedica sus días al trabajo en la Vicaría de la Solidaridad, prestando sus servicios a las víctimas de la dictadura, específicamente a los casos de mujeres torturadas durante este periodo:

Es lo contrario de la simulación o la búsqueda de coartadas. Es lo que es. Es lo que se sabe que es. Y sin embargo, a pesar de esa certeza, como si navegara una contracorriente que la pone de nuevo en el momento anterior al beso, incluso en el momento anterior a la visita, en el momento que lee los testimonios como lo ha hecho durante años en la vicaría y en los tribunales y en el café del paseo ahumada, y en el comedor de su casa, y en su propia cama, así puesta de ese lado del tiempo, retraída a ese sentir que por unas horas creyó superado, está ahora de nuevo escuchando minuciosamente esos testimonios (167).

Lo recién citado da muestra de aquellos datos aportados por el narrador que sitúan al lector en un espacio conocido, o en palabras de Todorov, lo transportan a aquel verosímil físico; así “la Vicaría”, “los tribunales” y “el Paseo Ahumada” son tres espacios o elementos que configuran un mundo empírico reconocido por los lectores; la Vicaría y los tribunales nos sitúan en una fecha determinada de la historia de Chile, ya que dicha institución operó desde los años 1976 hasta el año 1992; como ya se ha mencionado, velaba por los derechos humanos, brutalmente pisoteados en la dictadura de Pinochet; de este modo, asistimos a un tiempo y espacio determinado, tanto más si añadimos el tercer dato que hace referencia a una de las calles más populares de todo el país, y que durante esos años fue escenario de gran agitación política y usos y abusos del poder de turno.

Como se ha dicho, existen otros tipos de narradores que van insertándose en este entretejido y que denotan de un modo más íntimo y profundo, las vivencias de la época a la cual refiere el relato; estas narraciones aparecen ligadas a personajes femeninos que nos han de mostrar sus sufrimientos como víctimas directas (en el caso de Mechita, una mujer que sufrió directamente la tortura, método utilizado durante ésta y las diversas dictaduras que se produjeron en el continente latinoamericano, como propulsor del terror y sistema

inhumano de orden), o como víctimas indirectas; en el caso de Julia, una de las viudas de los tantos presos políticos que fueron fusilados y la que experimentaba el dolor de manera indirecta, pero no por eso menos traumática, por un lado cargaba con la pena de su viudez y por otro lado, vivía con el peso de escuchar testimonio de un sinnúmero de mujeres que contaban sus experiencias de tortura de manera descriptiva y detallista, con el fin de poder obtener datos certeros que condujeran a dar con personas o lugares involucrados en estos crímenes:

DECIMOTERCERO: Otro día fui llevada a la pieza de tortura y allí, en presencia de mis hijos Pedro y Loreto, fui torturada, procediéndose después en mi presencia, a torturarlos a ellos, estos tormentos se nos aplicaban para que proporcionáramos información que nosotros no poseíamos. DECIMOCUARTO: estando en la venda sexy, no recuerdo el día exacto, siendo aproximadamente las tres de la tarde fui llevada a una pieza en la que había unos funcionarios de la DINA y dos personas más, estas últimas en calidad de detenidas. Se trataba de un hombre y una mujer, a la cual pude reconocer por su voz como la que se había presentado diciéndome que su nombre era Jackeline, que venían de tres álamos porque habían sido puestos en libertad y por eso llevaban sus maletas consigo [...] DECIMOQUINTO: Una noche nuestros torturadores se llevaron a mi hija Loreto para violarla, según ellos mismos dijeron. Desesperada por la situación, desperté a las demás detenidas; sin embargo, nada pudieron hacer (142 - 143).

Tras lo anterior, y como hemos venido anticipando, se da cuenta de un nuevo tipo de narrador presente en esta novela, voz ficticia que corresponde a un narrador personaje, por lo que entendemos es parte de la diégesis, sin embargo este narrador tiene una función mediadora en la historia, ya que él es el encargado de dar voz a personajes que han sido silenciados por la misma: el narrador es Julia, cuya función es la recopilación de testimonios de mujeres víctimas de la dictadura; por lo tanto, estos discursos, si bien están escritos en primera persona, en ellos se utiliza el estilo indirecto libre, en cuanto el narrador presta su voz a otros personajes que no pueden ejercer esta función. La focalización, entendida como el punto de vista desde el que se cuenta la historia, es externa, ya que solo asistimos al registro sistematizado que va siendo apuntado por la narradora, de este modo ella solo filtra lo que puede advertir desde la exterioridad. El nivel en el que fluctúa este tipo de narración dice relación con el metahistórico o metadieético, luego, hablamos del relato dentro del relato, o una historia de segundo grado encausada en la historia principal, es decir el narrador del relato segundo corresponde a un personaje del relato primero.

Dígame, en las primeras horas que estuvo allí, ¿recuerda algo especial, algún ruido, algo que haya tocado, antes de tocar las manos de su hija? ¿Sí? Muy bien, voy a tomarlo.

SÉPTIMO: Siendo la una o dos de la mañana, aproximadamente, del día 21 de noviembre, fui sacada a un patio y apoyada en lo que podría haber sido el tronco de un árbol muy grande. Estando en esa posición se me insultó, a la vez que me preguntaban si yo prestaría colaboración (139).

De este modo, vemos cómo Julia, narradora de esta fase, produce un diálogo en su propia narración, o en el propio testimonio que va registrando; la narración se cuestiona en este nivel sobre sí misma, vemos como adquiere conciencia en este diálogo intranarrativo.

El efecto producido en el lector al utilizar esta técnica es de mayor exhortación, en cuanto produce la impresión de asistir a la sala en que se está llevando a cabo este testimonio y la apelación al lector es aún mayor si tenemos en cuenta el grado de horror que existe en el mismo al tratarse de relatos de tortura, por lo tanto notamos cómo el uso del testimonio para dar cuenta de estos sucesos no es antojadizo y se utiliza en los momentos de mayor tensión de todo el relato, pues asistimos a presenciar al acto inhumano por antonomasia que un hombre puede ejercer a otro hombre, el horror de la tortura.

El discurso será el medio que nos transportará a los rincones más inhóspitos de la interioridad del personaje que lo está narrando. El uso de este tipo discursivo comenzó a darse en Latinoamérica de manera más recurrente tras el desatamiento de los diversos golpes militares que fueron activados en el continente. Dicha modalidad discursiva estuvo al amparo de los marginados por estas prácticas y que necesitaban, muchas veces, de un mediador que pudiera dar cuenta de las terribles vivencias de las que fueron víctimas:

La crítica comprende como literatura testimonio aquella en que el discurso de una persona perteneciente a determinado grupo social - generalmente marginado, y por eso nombrado *subalterno* - que normalmente no dispone de medios de expresión propios sino que gana expresión escrita a través de la participación de otra persona; está sí capacitada a expresar lo que el primero sería incapaz. Éste, a quien llamamos *mediador*, generalmente se solidariza con los planteamientos del subalterno y comparte, si no sus ideas, sus ideales (ver online)

La ficcionalización del testimonio, propio de una literatura que considera al subalterno, incapaz de comunicarse o hacerse escuchar por los grupos dominantes en el medio literario, utilizará la voz del mediador, el cual suele distanciarse del sujeto marginado por situación social, racial o cultural; en ese sentido, el personaje subalterno es considerado como el emisor primitivo del mensaje, que sin embargo no puede comunicarse,

en cambio el mediador sí puede hacerlo y su función será dar voz a estos personajes que han sido silenciados por la historia.

De este modo, en *Una casa vacía* Julia, funcionaría de la Vicaría, es la mediadora que será la encargada de dar voz a todas estas mujeres que padecieron en esta época, asimismo el emisor primitivo del mensaje será “la Mechita”, pero que en este análisis entenderemos que podría evocar a cualquier mujer del pueblo, como a todas aquellas mujeres víctimas de aquella oscura época, el horroroso Chile del que hablara años después Enrique Lihn.

Por otra parte, vemos al mismo tiempo cómo el testimonio es una modalidad propia de la época contemporánea, por lo que no es extraño que la narración se mueva en los espacios de la interdisciplinariedad, de este modo, tejerá líneas paralelas con la historiografía, por ejemplo - particularmente por su naturaleza denunciante- lo cual implica que lo denunciado remita a un contexto espacio-temporal determinado con sus actores particulares, los cuales siempre remitirán a la subalternidad, aquellos hombres y mujeres que han sido marginados y silenciados por una historiografía que construyen y legitiman las clases dominantes.

Se observa entonces cómo la forma testimonial nos entrega de manera más clara y objetiva los relatos de personajes espermáticos; el testimonio de algún modo filtra la información entregada y selecciona solo los datos que serán relevantes para que la denuncia cobre peso. Podemos ver en esto una diferencia enorme respecto al tipo de narrador básico de la novela clásica, que más bien se pasea a sus anchas por la interioridad de cada personaje y por los múltiples focos que puede utilizar para su narración. De este modo, se puede apreciar que el testimonio de “la Mechita” aporta un conjunto de datos empíricos sobre situaciones, lugares o personas propios de la época descrita.

La principal implicancia de esta modalidad discursiva, radica en que la aportación de este tipo de dato, en variados casos, provoca en el lector la identificación con un contexto socio-histórico determinado, sin embargo, muchos de tales antecedentes se manifiestan como un desvelamiento o revelación de verdades que no son conocidas por la mayoría de las personas, dado el tratamiento que la historia oficial de cada periodo hace con sus relatos; tal como señala White, el relato histórico se constituye como una narración

convenientemente acomodada por quien la ejerce, quien a la vez posee la potestad de suprimir, agregar o simplemente crear discursos, que por esta razón, dejan de lado su objetividad y más bien conectan de manera evidente con la subjetividad de cada autor histórico, pasando a pertenecer, y en palabras del mismo White, más bien al ámbito de los discursos ficcionales.

Siguiendo con el análisis, nos detendremos ahora en la disposición temporal que sigue la obra en sus diversas instancias. La teoría literaria nos habla de tres planos que son utilizados para disponer el tiempo en la narración; hablamos pues del tiempo histórico referencial, el tiempo de la historia y el tiempo del relato.

El tiempo referencial histórico como ya se ha explicado, va a coincidir con los periodos vividos en predictadura, y postdictadura. Si tenemos en cuenta la disposición lógico causal que implica el segundo plano recién citado, vale decir, el tiempo de la historia, entenderemos una sucesión cronológica, tal como se ordenan los sucesos naturalmente en la realidad referenciada. Por lo tanto, entenderíamos la fábula desde los hechos ocurridos en la gestación del proyecto político de la Unidad Popular, para la instalación de un régimen socialista, donde nos encontramos a los personajes principales activamente involucrados con la causa política de Salvador Allende, por lo tanto la narración nos transporta a aquellos años en el Instituto Pedagógico, donde los protagonistas se pasean por esos espacios, ya sea como idealistas profesores o soñadores universitarios, que hacen causa común con dicho propósito.

Asimismo, vemos en estas instancias cómo se empieza a respirar el aire enrarecido que comienza a percibirse antes de una tormenta, se sabe, está por llegar.

Cuando Andrés entró a la sala de profesores el ruido estaba por alcanzar su intensidad mayor. Había ya algunas colchonetas amontonadas junto a la chimenea y unas cuantas frazadas puestas ordenadamente sobre la gran mesa de caoba. Aunque rara vez se dormía, los encargados de seguridad se daban maña para tener no solo algo que beber y comer, sino también esa lógica un poco desmedida, pues quienes preferían el sueño no llegaban hasta el Pedagógico a cumplir con la consigna (67).

Posterior a este periodo, encontraremos a los personajes en una nueva etapa de sus vidas, luego del abrupto corte que significó el golpe de estado, tanto para el país como para los proyectos personales que cada uno se encontraba gestando. En el año 1985 los

encontramos con grietas que dejaron el anterior periodo, mostrándonos sus conflictos personales y la incapacidad de recobrar un equilibrio perdido. La crisis matrimonial que vive Cecilia y Manuel, los conflictos de Andrés al vivir alejado del país que lo exilio y de su familia, el fusilamiento del esposo de Julia, que la convirtió en una de las tantas viudas de la dictadura, entre otras, hacen del presente un tiempo irreconstruible.

Ambos periodos recién citados refieren la disposición lógica causal de la fábula, lo que nos permite entender los conflictos que se fueron concatenando.

El tercer plano de temporalidad dice relación con la disposición artística que el narrador ha llevado a cabo según los fines que este persigue, de este modo, el orden del relato seguirá la disposición de acontecimientos tal cual como aparecen en la narración. Por lo tanto, en *Una casa vacía* notamos que dicha disposición no va a coincidir con la ordenación cronológica de los sucesos. Vemos pues que la narración de esta novela es realizada in media res, es decir la historia que se nos cuenta, comienza desde un punto ya avanzado de la misma, sin embargo deja espacio para que los acontecimientos sigan su desarrollo hasta el desenlace.

La tarde en que la vieron por primera vez se preguntaron cómo era posible que una casa tan linda hubiese estado tanto tiempo vacía. Ahora si se podía hablar de una oportunidad irrepetible, una oferta que sería de locos despreciar. Esta es la oportunidad mi lindo, le dijo Cecilia a Manuel, y el hombre descubrió en las palabras de su esposa una ternura olvidada (13)

En esta secuencias instancia del libro, asistimos a un periodo avanzado en la vida de sus protagonistas (Cecilia y Manuel), posterior a un feliz idilio de juventud y en el que su único obstáculo lo representaba el padre de ella, que siempre se mantuvo contrario a la relación de su hija con un profesor de filosofía. En esta etapa de la obra, vemos cómo esta autoridad que representaba el padre de Cecilia logra ejercer gran dominio en la voluntad de su hija y yerno, en la medida que ha conducido sus vidas bajo el alero de su propia visión de mundo. En la cita, asistimos al reconocimiento de la casa propia, el regalo del padre de ella, que a la vez nos devela un conflicto que se ha ido gestando en esta pareja por esta causa, situación que se ve reflejada en aquella ternura olvidada a la que hace referencia el narrador.

Propio de esta modalidad de tiempo narrativo recién expuesta, es la utilización de estrategias narrativas, que al igual que dicha disposición, surgen en la época contemporánea. Vemos de este modo cómo el narrador utiliza constantes saltos temporales, tales como el uso de *racconto*, que serán vitales para proporcionar al lector aquellos datos que van haciendo lógica la narración, y que permiten entender de mejor manera el desarrollo de la intriga. Esta manera de disponer los acontecimientos coincide con las nuevas técnicas que fueron utilizando los autores ficcionales contemporáneos a partir del siglo XX; el uso de dichas estrategias demuestran cómo el narrador se va apropiando de la realidad, una realidad que es captada por el autor real, desde referentes empíricos, pero que es reconfigurada al antojo del narrador ficticio. Podemos ver entonces cómo se va produciendo un contradiscurso notable con la historia, pues mientras esta última intenta moverse en una linealidad cronológica, para de algún modo lograr mayor objetividad (tesis que es refutada por Hayden White, pues explica que la realidad de ningún modo es sistematizable en torno a un inicio desarrollo y final), la ficcionalidad juega con el tiempo y el espacio a su antojo, produciendo con esto mayor capacidad de análisis y amplitud de puntos de vista, a diferencia de una disposición lineal.

Siguiendo a Tomás Moulian, en contraposición de la disposición escrituraria propia de las ciencias sociales (las cuales se jactan de respetar la temporalidad lineal, acusando un lenguaje circunspecto y objetivo), la opción de seguir el uso de metáforas y ordenaciones caóticas de la realidad -como lo hace por ejemplo el uso del *racconto* como explica en su libro *Chile Actual: Anatomía de un mito*, en el cual se analiza el periodo de dictadura desde sus orígenes hasta las consecuencias traídas, es tomada para no mostrar la imagen recurrente de un Chile actual sólido y que es presentado y representado como la única racionalidad posible; tal como señala el propio Moulian, se argumenta a sí mismo de este modo: “Chile actual es así porque debió ser así, no tenía otro camino si quería seguir la dirección de la razón. Solo más allá de la razón tenía efectivamente otros caminos.” (2002: 25 - 26). A partir de esto, explica que justamente este tipo de razonamiento es el que quería evitar al usar saltos narrativos.

De este modo, vemos cómo el uso del discurso ficcionalizado opera como un campo desde el cual se puede analizar la realidad con un punto de vista más flexible, y que permite

nuevas interpretaciones. En el caso de *Una casa vacía*, el uso de saltos temporales nos permite entender por qué los personajes poseen grietas y conflictos tan profundos en la época del tiempo narrativo presente que se encuentran viviendo, pero entendiendo que estos fueron provocados por un quiebre abrupto en sus vidas como consecuencia de la brutalidad y el horror propio de una dictadura como la vivida en Chile. Al igual que Moulian, creemos que el contar una historia desde adelante hacia atrás permite una mayor exploración y análisis de los sucesos, más que una simple necesidad o determinismo que conlleva la sucesión de hechos. Al conocer los efectos de antemano, hacemos un mayor detenimiento y análisis del transcurso de la historia. Asimismo, la virtud que posee la novela de mostrarnos distintos puntos de vista sobre un mismo hecho, permite mayor amplitud de entendimiento y cuestionamiento del mismo, mas no así si se nos entrega una historia petrificada e inamovible en sus construcciones predeterminadas.

5.1.4. *MAPOCHO* DE NONA FERNÁNDEZ

La novela que se ha analizado a continuación representó el caso más llamativo para nuestro análisis, debido a que el diálogo que esta produce con la historia legitimada es el más evidente (en relación con el resto de novelas analizadas en este Seminario), tanto más si se considera que este se realizó con los momentos más representativos y emblemáticos de la historia de Chile, los cuales han sido forjadores de un romance nacional que en la novela es totalmente desacralizado. De este modo, asistiremos a los distintos momentos históricos fundacionales de nuestra historia con sus respectivos héroes patrios, pero esta vez desde una distancia que nos permite asimilarlos de una nueva perspectiva, una más crítica, dejando atrás los estereotipos que los hacían (re)lucir como hombres virtuosos y valerosos, asimilados como próceres intocables y que están en un nivel más elevado que el hombre común, de este modo veremos por ejemplo en la conquista a Pedro de Valdivia, en la colonia a Luis Manuel de Zañartu, en el periodo de dictadura en 1927 a Carlos Ibáñez del Campo; dichos personajes serán vistos como nunca antes, mostrándonos aspectos de su vida inimaginables y poco convenientes para la historia oficial, de este modo sus construcciones épicas serán desacralizadas, desmitificadas, parodizadas y llegaremos asimismo a conocer nuevas facetas de los mismos, indagando en los rincones más (in)humanos antes frecuentados del héroe nacional.

En este primer nivel de análisis, donde se abordan las figuras autorales en sus dos ámbitos (el autor real y autor literario), veremos la confluencia de las distintas voces narrativas presentadas en esta novela; cada narrador o voz ficticia tendrá distintas funciones y objetivos y denotará la riqueza creativa que presenta la novela en este y en diversos aspectos que han sido trabajados puntualmente como veremos a continuación.

En *Mapocho* de Nona Fernández nos encontraremos básicamente con dos tipos de narradores que atravesarán de manera transversal la novela, que irán intercalándose en la medida que se quiera cumplir una función u otra; de esta forma, nos encontramos en primera instancia con la Rusia, como narradora protagonista de su historia, y en otras con una voz anónima que se caracteriza por el uso de la expresión “eso dicen”.

Veamos entonces a cada uno de ellos de manera específica y la función determinada que cada cual tendrá en la conformación de la historia. Tendremos el entrecruce de dos historias paralelas durante todo el relato, que irán relevándose para dar cuenta, de dos dramas que fluctuarán en niveles disimiles, el drama personal de la protagonista y su familia que se corresponderá con un nivel de microestructura, mientras que por el otro se nos presentará el drama en un plano general o de macroestructura, que dará cuenta de un proyecto de país fracasado. De este modo, entenderemos al mismo tiempo que la familia separada representa una alegoría de la nación.

En un primer plano de narración, nos encontramos con el relato realizado por la protagonista, la Rusia, que entenderemos de manera intrínseca se ha realizado en primera persona; esta nos irá develando la historia principal la novela, vale decir, la historia de su vida, la cual ha sido contada in media res, es decir asistimos a una parte ya avanzada de la novela, en la cual, la protagonista ha muerto -y de hecho en las primeras páginas es su cadáver quien nos habla mientras navega por las sucias aguas del río Mapocho- y, desde allí se comienza a narrar en distintos tiempos, contando hechos pasados que nos transportarán a su infancia y juventud, al mismo tiempo, asistiremos a un estado postmórtem, en cuanto la protagonista nos narra un viaje que sigue realizando después de muerta, con el propósito de entender y resolver aspectos de su vida que quedaron inconclusos.

Con la narración homodiegética que realiza la Rusia, nos adentraremos al mundo del personaje esperpéntico, aquel que en muchas páginas de la historia oficial ha sido

privado de voz. La Rusia en muchas ocasiones de su relato, se autodescribe como un personaje, que al igual que muchos en un país como Chile, sienten que nacieron malditos, con alguna marca en la frente cual la llevará Caín, por haber nacido en ciertas condiciones socioculturales humildes, o en cierto sector bajo de la ciudad de Santiago; además, si se tiene en cuenta que ha debido huir desde muy niña, sin comprender muy bien por qué, de un régimen militar autoritario de tal envergadura que se corre el riesgo de morir en las condiciones más terribles - como aquellos hombre que murieron incendiados dentro de una cancha de fútbol-, por el estado de vulnerabilidad social que arrastra la condición de nacimiento.

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 piantaos, pero más hediondo, menos lírico. Nací cagada. Desde el juanete del pie hasta la última mecha desteñida que me cuelga de la nuca. Me escupieron y fui a dar al fin del mundo, al sur de todo. Un gargajo estampado en ese rincón que se cae del mapa (Fernández, 2009: 13).

Vemos cómo la Rusia a través de esta cita, tomada desde la primera página de la novela, nos da cuenta y nos adelanta desde ya un destino trágico que la acompañará durante el transcurso de su vida, pero principalmente desde que el padre deja la casa y no se vuelve a saber de su paradero, hasta que finalmente la madre decide confesarles que ha muerto en un incendio ocurrido en el barrio en que nacieron.

El tiempo de la narración, entendido como la posición temporal en que se sitúa el acto- real o imaginario- de narrar la historia, en relación con el periodo de tiempo en que esta se desarrolla, será entendido en *Mapocho* como intercalado, en cuanto existe la multiplicación de actos o momentos narrativos que se insertan en la duración de la historia, de este modo, cada una de las narraciones parciales pertenecerá a un tipo distinto de narración ya sea narración ulterior (el acto de narrar es posterior al final de la historia), narración simultánea (se van contando los hechos a medida van sucediendo) y narración anterior (se narra de manera profética). De este modo, entenderemos que en la novela se intercalan estos modos, ya que por un lado tenemos la narración de hechos después que hayan sucedido, la narración de los sucesos a medida que van sucediendo y narración profética, en cuanto existe el adelanto de algo que sucederá en el futuro.

En un segundo plano de narración, encontramos otro tipo de narrador presente en esta obra que será incluido en la narración, cada vez que se utiliza la expresión “dicen, eso dicen” y que produce el cambio de temporalidad y de persona gramatical en el relato, ya que pasamos de la primera persona (el yo narrativo de la protagonista), a la tercera persona en un modo impersonal, que aludirá a una voz colectiva y anónima, entrando a un modo de rumor de pueblo o de chisme, rumor de un plano incognoscible que da mayores libertades en cuanto lo que se desea contar.

Dicen que Lautaro tenía quince años cuando Don Pedro de Valdivia lo tomó prisionero allá en el sur. Dicen que al conquistador le cayó bien el mapuchito porque tenía los ojos brillantes como una aceituna y la piel morena y fresca. Dicen que por eso se lo llevó al campamento y lo convirtió en su paje personal. Lo puso al cuidado de sus caballos. Le enseñó a montarlos y le reveló todos sus secretos. Pronto Lautaro se convirtió en un gran jinete. Galopaba días enteros de un lado a otro frente a la mirada de su patrón. Indio vestido con plumas y sedas, con el pelo desordenado por el movimiento del caballo. Indio de labios gruesos gritando palabras indescifrables, los muslos firmes aferrados al animal el sudor del pecho corriéndole a gotas, mojando la camisa blanca. A Valdivia le gustaba el mapuche (43).

La forma de expresión utilizada del dicen, dará paso a todos los episodios históricos que son ficcionalizados en la novela; el hecho de no hacerse cargo de la voz enunciativa dejándola en voz colectiva, la cual puede pertenecer a cualquier persona o grupo anónimo o, más aún, que ni siquiera pueda ser adjudicable a alguien relegándolo a la inexistencia o al simple hecho del chisme, otorga al relato mayor libertad en cuanto a su creación. Entendemos que la historia oficial está sometida a ciertas leyes de formulación que le aportarán mayor objetivismo, y al mismo tiempo, estará condicionada por los poderes o elites de turno, por lo cual solo será narrado aquello que es conveniente para el oficialismo.

A partir de lo anterior, damos cuenta de otro tipo de narrador que aparece en la novela pero de una manera menos frecuente que los dos recién expuestos; este es utilizado, por ejemplo, al hablar de la figura de Fausto, un viejo historiador que trabaja para el gobierno y es encargado de redactar la historia oficial, amoldándose a los designios de sus mandamases, para de este modo contar una historia que no afecte los intereses de terceros y pueda perpetuar el “status quo” de la mejor manera posible.

Fausto escribe y la Historia del país aparece irrevocable en las páginas de sus libros. Los niños la aprenden en el colegio, los adultos la leen en las bibliotecas, los ancianos la reciben de regalo en lugar del cheque de aguinaldo para fin de año. Poco a poco su historia se va

legitimando, va ganando terreno, va anulando a las otras cosas, a esas que han sido sacadas de los anaqueles, de las listas escolares, de las librerías, hasta de las tiendas de libros usados. Su versión es la correcta. Lo que él ha escrito existe y lo que no, bien merece ser olvidado. Ése fue el trabajo que le dieron por hacer (39).

A partir de lo recién citado, vemos cómo existe una contraposición de discursos que está implícita en toda la novela: por un lado, veremos la voz de la enunciación ocupando la expresión “dicen”, con función desacralizadora de la historia; al mismo tiempo, se observa cómo este tipo de narrador, mostrará sucesos de la historia inimaginados, desconstruyendo verdades que han sido legitimadas de generación en generación, a través de distintas estrategias, tales como la parodización, la desmitificación, la antiheroización de momentos y personajes claves de la historia de Chile.

Por otro lado, tenemos el tipo de narrador que se presenta como omnisciente y que nos narra la historia del mencionado Fausto, y como este - en representación de muchos otros-, va utilizando distintas estrategias para acomodar la historia convenientemente. Asimismo, comprobamos como la novela presenta líneas intertextuales con el crítico que ha sido el sustento diametral de todo el Seminario, Hayden White, al postular que el mismo Fausto entiende la historia como una narración, como una ficción, en cuanto se va moldeando según las visiones personales de quién la va contando, o de quienes manejan al escritor, y como hemos mencionado anteriormente, se cae en este juego de omisiones, resaltaciones, y hasta invenciones, para dar lugar a un relato que más que compuesto de verdades objetivas, estará armado de una sola verdad, la verdad que se quiere legitimar y hacer pasar como única posible de aceptar.

Tú tienes la magia, amigo, tu inventas historias como quien inventa mentiras. Fácil, rápido, certero. Hazlo, es tu oportunidad, verás tu nombre impreso en la solapa de un libro, ¿no es eso lo que siempre quisiste? Y ni hablar de dinero. Por eso no debes preocuparte, ni a ti ni a los tuyos nunca les faltará. Toma esto como un negocio, una platita caída del cielo por hacer algo fácil y bonito. La tarea es simple, el cuento ya está medio armado, solo hay que saber contarlo. Subrayar lo esencial, omitir lo que sobra, queremos que cuentes lo justo y necesario. Nada más, ni nada menos. Magia, Fausto, eso te pedimos. Tu eres el mejor en esto. Tienes el don, nosotros te daremos los datos (39).

5.2. MUNDO REPRESENTADO: FICCIÓN Y REALIDAD

“La persona, pues, es lo representado, y el personaje, su representación”
Félix Martínez Bonati

En este apartado se alude a los personajes, contextos y situaciones históricas, comparando siempre ficción y realidad y el diálogo que ocurre entre ellas, mostrando cómo se va construyendo un contradiscurso entre literatura e historia, a través de la reconfiguración de referentes reales, desde la imaginación del autor y enunciados por el narrador.

5.2.1. *DEUS MACHI* DE JORGE GUZMÁN (PERIODO DE CONQUISTA)

Una afirmación de base es que Guzmán utiliza la dualidad con propiedad en su novela; constituye la técnica por antonomasia, su estrategia creativa para plasmar mediante ella su temática central: la hibridez y el sincretismo en Chile, germinado desde la llegada de los españoles a nuestro país.

El título de su obra (*Deus Machi*) encierra el sincretismo evidenciado en los dos nombres que lo componen, uno de la cultura latina y el otro del mundo mapuche. Esta representación se asimila a las dos distintas realidades que presenta la novela, aunque coexisten en un mismo escenario -la del jesuita que va a evangelizar al pueblo mapuche y este pueblo que lo captura-, hablamos pues del universo indígena fracturado por la invasión española.

Deus Machi, se sitúa en el Chile colonial, específicamente siglo XVII, no obstante la narración no abarca solo la Colonia, sino que también muestra lo que sucede en la conquista, evidenciando esta mirada binaria de una historia que es en sí misma mestiza. Son entonces, dos realidades, pero que se dan en un tiempo histórico simultáneo, característica que poseen todas las novelas de este Seminario.

En esta que analizamos, la separación entre los personajes y el contexto no es importante para comprender la propuesta temática, pues el proceso de configuración de los personajes se da al mismo tiempo en que se generan las situaciones.

Describimos entonces todas las situaciones que develan el objetivo de Guzmán, el cual se traduce en demostrar el mestizaje a través de estrategias como la humanización,

desmitificación, antiheroización y personajes que se configuran como trágicos, en especial su protagonista.

La historia comienza cuando ya han transcurrido años de guerra y los españoles aún no han cumplido su objetivo, por lo cual el gobernador utilizará a los jesuitas en su proyecto de sometimiento total.

Se habita el Chile colonial del siglo XVII, y al unísono, la denominada Guerra defensiva del mismo período. La novela estructuralmente posee una organización alternada, pues va variando su construcción entre un capítulo en Santiago y otro en la Araucanía. Esto es una propuesta innovadora de Guzmán, es decir, que la novela como objeto, como contenido y como forma, es mestiza.

En tal sentido, se entiende el juicio de que “esta relación de tensión con lo mestizo conforma a la cultura chilena y define muchas de sus características” (Montecino, 1996: 154). De ahí que la novela plantea como núcleo temático resulta evidente: la desarticulación del mito que presenta al indígena como monstruo, un personaje esperpéntico que fue fecundado erróneamente (imaginemos la imagen propuesta por José Donoso en el *Obsceno pájaro de la noche*), asimismo, esta mezcla entre un mapuche y un blanco, se deja observar desde dos perspectivas, la española y la indígena.

Es por lo mismo que se le otorga voz al pueblo mapuche que la ingrata historiografía chilena silenció; de este modo se ponen en confrontación los dos discursos, siempre realizando este dialogismo intrínseco a estas novelas, cuyo objetivo ha sido llenar las fisuras que dejó la historia.

El encuentro entre ficción y realidad se justifica aún más, en tanto la novela describe lugares y situaciones documentadas historiográficamente, no obstante sus personajes son referentes imaginarios, que evidentemente son contruidos por Guzmán apelando a su amplio conocimiento de la temática abordada. El escritor parece entender su proceso creativo como una reconciliación que entendemos esencial, para gestar cambios y mejorar nuestra situación de país pobre, latinoamericano, tercermundista (Montecino, 1996: 154).

Lo carnavalesco se hace presente en cuanto a la descripción que se hace del pueblo mapuche, frente a la cual el fraile jesuita se horrorizaba:

Terminando el sacrificio, empezó la celebración. Consistía en la misma algarabía acompañada de la mañana, con tambores, flautas y trompetas. A su ritmo saltaban y cantaban incansables, deteniéndose quien quiera de los asadores y beber chicha que se repartían hombres y mujeres, y que brindaban unos a otros [...] lo espanto hallarse tan cerca de los demonios que adoraban los mapuche (49).

El narrador cumple aquí una importante función, pues es él quien reproduce ambos discursos, ambas situaciones, ambos relatos. Si bien el narrador no influye en nuestra reflexión, esta es una fórmula que genera un efecto aún más reflexivo en el receptor real, tanto más podemos observar ambos relatos, como por ejemplo, lo que sentía el fraile cuando estaba capturado por los indígenas, o bien lo que los mapuches pensaban y sentían al capturar a los españoles. Es importante mencionar, cómo se destruye una vez más este imaginario nacional, donde renegamos de nuestras raíces al parecernos monstruosas, reconociéndonos en la suplantación de identidad a través de una máscara que inherentemente es más española que indígena. El cuestionamiento a las formas de hacer historia sobre el mestizo es potente. Y el método para evidenciarlo es el contraste de ambos discursos y situaciones. Por ejemplo:

Si los indios no trabajan para nosotros en los obrajes, los lavaderos y los cultivo, no tendríamos nada, y por eso necesitamos comprarlos o cazarlos por nuestra mano; en otras palabras, claro que mi negocio principal ha terminado siendo la guerra, porque todo me lo media esos indios de mierda (57).

En el fragmento anterior, se observa el discurso que mantenían los españoles en referencia al pueblo mapuche; estos son los habitantes del otro relato de este argumento -los que habitan la colonia-, evidenciado una sucesión de acontecimientos que se plasmarán como un cruce cultural. Esta estrategia de fragmentación de la estructura narrativa, dividida en dos historias que giran en torno a un mismo momento histórico, pero en distintos lugares físicos, apela simbólicamente a esta fractura identitaria que existe en el imaginario nacional y que se representa a través de esta construcción ficcional, alegorizada también a través de sus dos personajes principales, íconos de la hibridez, el sincretismo y el mestizaje: Huencupil y Fray Lorenzo.

Existe un permanente contradiscurso al plantear la historia como un algo sujeto a los sentimientos, pues la dimensión humana de los personajes nunca es descrita en los relatos historiográficos. Así, Guzmán deja de lado las fechas y los lugares históricos, sin ningún ansia de hacer real su relato, pues el efecto de realidad se lo otorga el lector al asumir el pacto de lectura.

La construcción literaria que él hace se basa en la comprensión de las raíces del miedo, del poder, del sometimiento que mueve o paraliza a los humanos. Esta forma de manejar la narración otorga todo el efecto de realidad, pues resulta emotivo enfrentarse a la discriminación sobre la legitimidad del otro, pues esta desconfianza del ser distinto a mí, hace separarlo, negarlo y someterlo, acciones que sin duda se muestran a lo largo de la ficción y también están ocultamente documentadas.

Existe como motivo principal en los personajes, el desencanto sufrido, especialmente por ese personaje esperpéntico –fray Lorenzo- que se desplaza de un lado a otro, en una forma de intenso escape a su condición heterogénea de identidad confusa. Se configura entonces como una narrativa cultural y por supuesto una novela dialógica, cuya profunda línea de sentido le discute a la historia histórica esta humanidad que nunca registraron, otorgándole una mirada desmitificadora tanto a la realidad como a los personajes.

Guzmán emplea virtuosamente una estrategia en que los personajes se van definiendo a través de la intriga, a los españoles les quita esa aura con el cual han entrado a la cultura popular, lo despojan de su ropa y metafóricamente de la luz, ellos son los perturbados en definitiva. Existe una descripción de los protagonistas -en especial del fraile- con rasgos realistas no necesariamente virtuosos. Existe una desacralización, pues esta novela y sus personajes, son los responsables de reiniciar episodios que estaban aparentemente concluidos y abre otros, como en este caso lo es el espacio a la reflexión.

De ese modo, Guzmán va otorgándole orden a lo que era caótico, quitando las fisuras y vislumbrando lo que allí pasaba en silencio. Entonces ocurre esta desinstalación de la utopía: antes, los monstruosos eran los indígenas, pero en la novela ya no lo son, sino que son la esencia de la vida. En un intento ejemplificador, el escritor nos plantea cómo los

mapuches eran mucho más limpios que los españoles en cuanto a su higiene personal, aspecto que el fraile advierte cuando es liberado del cautiverio, pues abraza a sus pares jesuitas y los percibe fétidos en sus capuchas sucias.

Esta novela se configura entonces como una novela catártica, en referencia a los términos empleados por Noé Jitrix, pues responde a las necesidades de solucionar problemas bastantes inmediatos de la relación entre el pasado y el presente. Es así cómo este entramado entre ficción y realidad se hace factible, en cuanto al contradiscurso como objetivo principal de las novelas de este corpus, pues lo que hace histórico a los acontecimientos no es su distancia respecto del tiempo con el presente, sino la trascendencia en cuanto al desarrollo posterior de los acontecimientos de un grupo social.

Fray Lorenzo encarna lo que vive el ser humano latinoamericano, una mutación étnica aún no aceptada ni legitimada, reencarna al protagonista del mito de Sísifo, en su intensa y absurda búsqueda de una identidad única y homogénea.

5.2.2. *DÉJAME QUE TE CUENTE* DE JUANITA GALLARDO (PERIODO DE INDEPENDENCIA)

El encuentro entre ficción y realidad en la obra de Juanita Gallardo, se evidencia en el constante dialogismo con la historia oficial que esta autora realiza, al alegorizar sobre el proceso de Independencia de Chile; junto a ello, se presenta un hilvanado de historias contadas a modo confesional, desde donde el autor real configura esta historia ficticia basada en personajes reales.

De este modo, existen lugares, personas, fechas, situaciones reales que se ficcionalizan a través de la representación, configurándose como lugares, personajes y fechas ficticias, sin embargo, su referente se encuentra inmerso en la realidad y en el imaginario nacional.

Frente a lo anterior, se sostiene que ambos relatos pertenecen a lo que Todorov (2003) determinaría como una acción narrativa o bien una “serie coherente de acontecimientos, regida por las leyes de la sucesión y causalidad, y dotada de un significado unitario” (301). Apelando a lo anterior, en la historia ficcional construida por los autores, en este caso por Juanita Gallardo, las estrategias narrativas operan de tal forma

que la novela, en diálogo con la historia social y cultural, produce un contradiscurso, el que desmitifica acontecimientos omitidos por el relato institucionalizado de la memoria histórica chilena.

Hablamos por tanto de lo representado y su representación, que se condice con la historia narrada ficcional y la historia oficial chilena, jugando constantemente a entrometerse en este recurso que la literatura ha denominado intertextualidad, “que se basa en el hecho de que la evocación apunta a otro texto [...]” (Todorov, 1992: 68), haciendo que el lector rearticule esta información; hablamos pues de un *andamiaje verbal* - como lo denominamos en el apartado primero de este análisis- ; en este caso Gallardo juega remitiendo al discurso patriarcalista que se escribió de la independencia de Chile, hablamos de una evocación de lo ausente, tanto más estos ya no están. Siguiendo a Bonati, esto pertenecería a una ficción en cuanto representa a sujetos inexistentes; he aquí entonces el dilema, que se aclara de inmediato, porque si bien Gallardo utiliza un momento inaugural de la construcción de la patria chilena (que evidentemente existió junto a todos sus respectivos protagonistas, la autora crea personajes que realmente no aparecían en los documentos historiográficos, como por ejemplo una de las protagonistas, Candelaria la nodriza de la familia Puga, no se sabe si existió o no, pues fue un recurso utilizado por la autora para poder generar este relato ficcional alternativo, donde se le otorgaba protagonismo a las silenciadas voces femeninas. Esto se deja explícito en el capítulo denominado “Al final”, donde se produce el quiebre del cual se hablo en la sección anterior del análisis, pues interviene la voz de la autora real para esclarecer y recordar que estamos frente a una obra ficcional:

A estas alturas me cuesta distinguir entre lo histórico- “lo verdadero”, le dirían muchos- y la ficción; “inventos de la autora”, le dirían esos muchos [...]. Primero hablaré de los personajes: Candelaria y el pirata inglés corren bajo mi responsabilidad [...] en ningún libro se menciona su existencia (313).

Por otro lado, la historia que se utiliza como referente real, apela al episodio donde O'Higgins ya es Director Supremo y se encuentra en la consolidación de las ciudades ganadas a los realistas. Patria Nueva y el gobierno de O'Higgins (entre 1811-1868), desde los albores de la independencia hasta la consolidación de la República.

Bolívar y Sucre, San Martín y O'Higgins fueron los grandes de Sudamérica. Salidos casi a un tiempo, unos del norte y otros del sur, los ejércitos colombianos del libertador Bolívar y

el chileno argentino de San Martín fueron a encontrarse victoriosos en el Perú, centro del poder español de América del Sur. El ilustre general Sucre, segundo del libertador, selló allí para siempre la independencia hispano –americana en la memorable victoria de Ayacucho el 9 de Diciembre de 1824 (De la Peña, 1999: 139).

Es así en este tono que se cuenta la historia oficial, Gallardo por su parte nos contará qué sucede en el ámbito íntimo de cada uno de los protagonistas, de este modo la autora articula un relato elevado por la voz del pueblo, apoyado en el recurso del *chisme o cahuín* idiosincrático de Chile o Latinoamérica, en una modalidad de contar que pasaba en el pueblo mientras estas alianzas patrióticas se movían en la guerra y en las disputas nacionales o latinoamericanas. El discurso histórico se construye de manera lineal, en modalidad de manuales, tan superficial como los rasgos estilísticos que caracterizaron a estos discursos históricos oficiales, esto explican su mitologización. Dotados de una trama y expresados en forma narrativa, el argumento tiende a asumir una forma canónica inalterable (Pizarro, 2010: 2). Existe por tanto una baja representatividad de estas versiones de la historia; en términos bajtinianos, hablaríamos de un relato monológico, es ajeno, alejado, con un lenguaje negado. Esta forma historiográfica de narrar sucesos que son comprobados a través de documentación empírica, no permiten el dialogismo, pues en ellos radica la verdad absoluta; este proceso dialógico se da desde la literatura a la historia, la primera discute con la segunda, rellena las fisuras, reescribe entre líneas lo que la segunda veló, y no así a la inversa (desde la historia a la literatura); veamos pues un fragmento historiográfico y otro ficcional donde relatan el mismo momento histórico:

El nuevo gobernador de Chile era don Francisco Casimiro Marcó del Pont, joven mariscal del campo, de modales afectados. Temeroso de los preparativos que los patriotas hacían en Mendoza, Marcó del Pont dictó severos bandos para asegurar la tranquilidad interior (De la Peña, 1999: 169).

El protagonista aquí es don Francisco Casimiro Marcó del Pont, persona y referente existente en la realidad; ahora bien, observemos su representación como personaje:

En tanto la paz en Chile había sido restaurada. Señal de ello era que el brigadier Parejas con sus uniformes y condecoraciones militares estaba de vuelta en Lima y en su reemplazo instalado en el sillón de terciopelo rojo del Palacio de Gobierno de Santiago, había un señor que gustaba lucir calzones de seda, medias de encaje y zapatos con hebillas de oro. Francisco Casimiro Marcó del Pont Ángel Díaz y Méndez era su nombre completo que dejaba sin aliento a quien tuviera que pronunciarlo y que figuraba al final de un sinfín de títulos, tales como Caballero de la Orden de Santiago, de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo, De la Orden de la Flor de Lis, Benemérito de la Patria en grado heroico y eminente Mariscal de campo de los Reales Ejércitos, Superintendente y Subdelegado del

General de real hacienda y del Correos, Postas y Estafetas, Superior Gobernador Capitán General y Vicepatrono Real del Reino de Chile (Gallardo, 2010: 45).

En las dos citas anteriores, ambos autores, uno literario y el otro historiográfico, remiten al mismo referente real, a la misma situación real, al mismo contexto. No obstante, aquí se observa, lo que Martínez Bonati nos indica como lo *representado* y *su representación*, en este caso la persona es lo representado y el personaje configurado desde la imaginación de Gallardo, el personaje, la autora nos invita a jugar con la imaginación a través de la descripción de la situación y de las características físicas del personaje; entiéndase por ello la vestimenta y descripción amplia del lugar donde se encuentra, asimismo este recurso narrativo hace que el lector configure un perfil en su imaginario lector a partir de lo que nos dice el autor real. Esto pertenece a una forma válida de la utilización del discurso narrativo para plasmar el pensamiento histórico.

Si observamos con detención, la imagen plasmada por el relato historiográfico apela a describir un personaje distinto del relato ficcional, una imagen más fría donde se petrifica su estatuto gubernamental, mas no se describe su esencia como se hace en el discurso ficcional. Al entregar una descripción que abarque más ámbitos de cada personaje, se logra generar mayor efecto en quien recepciona la obra. Esta es la técnica del retrato que se observa claramente en la comparación de las citas anteriores y que se observa lo largo de esta obra.

La narrativa alegoriza la realidad, y es esto lo que ha llevado a la discusión entre el discurso real y el discurso imaginario, pues la “[...] ficción literaria aparece confrontada, conscientemente o no, al sistema de representaciones colectivas que dominan una sociedad durante una época determinada” (Todorov, 2003: 304). Pues bien, la narración es la acción simbólica por excelencia, así es como en *Déjame que te cuente*, Gallardo deja de lado este discurso absolutamente patriarcalista mostrado por los historiadores, donde sus protagonistas son masculinos en su totalidad, y le otorga importancia a las mujeres y al pueblo (discurso alterno), que en ese entonces los historiadores vetaron con sus canónicas narraciones.

Es de este modo como la historia histórica nos presentará un “pasado terso, despojado de los problemas implícitos de las obras seminales, truncado y presentado en la

forma de un texto homogéneo, en el que no se revelaban las condiciones de su producción” (Comenares, 2006: 21).

La evocación simbólica es totalmente múltiple, la narración traerá consigo una apelación constante a la relación de un segmento con la memoria colectiva, con el saber compartido de una comunidad, comprobable en la experiencia, esto es lo que Todorov (1992) determinara como *verosímil físico*, del mismo modo que mediante la interpretación del lector respecto de lo que lee, responderá a las normas o valores de dicha sociedad, denominado como *verosímil cultural*. Ejemplificamos a través del siguiente momento en sus dos versiones, la real y la ficcional, momento en que se le da a O’Higgins el cargo de director supremo:

San Martín se enfrentó a sus enemigos el 12 de febrero en Chacabuco, a medio camino entre Santiago y los principales pasos que habían cruzado desde Mendoza; había reunido aproximadamente a 3.500 hombres en diferentes cuerpos de su Ejército de los Andes, incluyendo a un número sustancial de chilenos. Carrera no se encontraba entre ellos, porque San Martín había tenido prontamente la impresión de que era problemático y poco digno de confianza, mientras que O’Higgins se ganó su confianza y llegó a ser el colaborador más inmediato del líder argentino. O’Higgins dirigió una de las dos divisiones patrióticas en Chacabuco y casi perdió la batalla porque lanzó un ataque frontal antes de que otra división completara su movimiento. Sin embargo, al final los patriotas ganaron y entraron en Santiago sin otra oposición. Allí una improvisada asamblea ofreció el gobierno de Chile a San Martín, el cual inmediatamente lo declinó en favor de O’Higgins (Bethell, 1991:103).

Frente a lo cual Gallardo, construye el siguiente fragmento:

Según Manuel Ignacio, por cortesía y gratitud los santiaguinos ofrecieron el cargo de director supremo a San Martín, y cuando él rehusó el honor, la gente deseosa por ser gobernada por un chileno, nombró a O’Higgins. [...] Manuel Ignacio contó que los carrerinos seguían activos y que trataban de quitarles puntos al general O’Higgins, llamándolo Huacho Riquelme (Gallardo, 2010: 52).

Los fragmentos nos muestran una misma situación, comprobable en la realidad a través de documentos históricos, con firmas y demases que los hacen factibles y verídicos, se reconocen también en la memoria colectiva, en el saber compartido por una comunidad, sin embargo, este relato histórico obsoleta la versión humana, virtud que pertenece en exclusiva a la narrativa, pues en este momento se da el mando de Director supremo a O’Higgins, en la versión histórica es San Martín quien se lo cede, pero en la versión ficticia es el pueblo que ansioso por tener a un chileno lo pide para el mando, una vez más vemos

como Gallardo le otorga voz a los hombres que no están dentro de la historia, pero ellos son quienes la configuran.

Asimismo, y siguiendo a Pons, *Déjame que te cuente* se configurará como una nueva novela histórica que se da como una particular forma de ficcionalizar este pasado histórico, aclarando que lo que hace histórico a estos acontecimientos no es su distancia respecto del tiempo que pasado con el presente, sino la trascendencia en cuanto al desarrollo posterior de los acontecimientos de un grupo social.

Es así como Juanita Gallardo nos presenta fechas y lugares existentes, que enunciadas muy bien por la voz ficticia, nos hace entrar a en este andamiaje o reconstrucción de nuestro imaginario como lectores. Nos sorprendemos cuando encontramos lugares comunes que en la actualidad podemos visitar y comprobar que existen por ende, no son ficción, asimismo personas en las que creemos porque están en documentos, en fotografías o petrificadas en las calles de su mismo nombre:

En Quintero supieron que Lord Cochrane había tomado las plazas de Corral y Valdivia. Bernardo llegó con la noticia dispuesto a celebrar en grande. Había venido por una noche y se quedó tres con el pretexto de enseñarle a nadar a Rosario, quien después de unos intentos dijo que preferiría morir ahogada (227).

El pasado (si nos detenemos en esta cita a modo de ejemplificación), se representa desde la perspectiva de aquellos que están bajo los que producen el cambio histórico; se observa por ejemplo, qué hacia Bernardo al no estar en el frente patriótico, se da la humanización de este prócer de la patria, se deconstruye la imagen de roca que está instaurada en el imaginario nacional, simplemente desde su nominación *Bernardo* y no O'Higgins, Padre de la Patria o Director Supremo. No obstante, "el pasado que aquí se representa se centra en aquello que tuvo una repercusión directa en el acontecer y futuro desarrollo del devenir histórico: los grandes episodios y las grandes figuras de la historia" (Pons, 1996: 56), más estos grandes del pasado nacional, cobrarán sentido humano a través de la creación literaria del autor real de esta novela.

5.3. PERSONAS Y PERSONAJES: LA VOZ FEMENINA PRESENTE EN EL DISCURSO INDEPENDENTISTA.

Tenemos en claro el momento histórico que representa esta novela seleccionada en el corpus de estudio, sin embargo, la importancia que mantiene esta novela como parte de este análisis, es la particular forma en que construye un discurso desde los de abajo, los otros, los alternos, la concubina y el hijo huacho, la nodriza, la madre soltera del Padre de la Patria. Todos estos personajes no existieron en el relato histórico oficial, no se incluían, pues su protagonismo desinstalaba del altar a los próceres de la nación. Juanita Gallardo invierte esta situación a través de su gran secreto que nos quiere narrar.

Déjame que te cuente, dicen por ahí, dicen los otros, esos otros dicen; estas expresiones que inician las más de trescientas páginas de la novela, nos dejan al descubierto los personajes que fueron innombrados en el discurso histórico, pero que de alguna forma también lo configuraron.

“En la novela histórica lo individual y lo privado se subordinan a lo colectivo y público. Es decir la vida individual y privada de los personajes se subordina, determinada por el devenir histórico” (Pons, 1996: 58). La narración nos invita a centrarnos en personajes muy relevantes para la construcción de la historia, y por lo mismo, ocultos de esta, pues la voz alterna desde siempre ha sido silenciada, tanto así que existen personajes que en ningún caso podrían haber sido parte de la configuración de la nación, sin embargo, la constituyen y restauran desde su relato como lo hace Candelaria, quien es la impulsora de este gran secreto que guardaba el proceso de independencia y la vida de Bernardo O’Higgins.

Los protagonistas que participan de esta novela, se clasifican como personajes referenciales históricos, en tanto su codificación se da a través de la tradición y el reconocimiento inmediato de los lectores al ser enunciados en la narración; solo el nombre –en este caso Bernardo O’Higgins- en el proceso de actorización del discurso permite un anclaje histórico, que tiene por objeto construir el simulacro de un referente externo y de producir el efecto de sentido “realidad” (Pimentel, 1998: 64). Para ello, la utilización constante del retrato como técnica de descripción para la configuración de un personaje

que tiene ya un referente en la realidad, es un buen método para la humanización que se hace de todos los protagonistas creados por Gallardo en su novela.

El retrato de Rosario Puga, así como el de todos los personajes protagónicos “es discontinuo, se extiende a lo largo de muchas páginas” (65). Partiendo de la motivación intrínseca del nombre que postula un resumen de la historia y orientación temática del relato, por ejemplo, en el inicio de la novela, ya intuimos de qué nos hablará el narrador – quien nombra a Demetrio O'Higgins-, pues al enunciar el discurso narrativo comienza al unísono la actorización del relato, construido por ambos interlocutores del proceso lector, el narrador y el receptor real.

En *Déjame que te cuente*, la construcción de los personajes nace desde los diálogos que ellos generan, la imagen la construyen de pláticas secretas y ocultos tras las bambalinas del escenario independentista.

Los personajes “redondos” que abundan en la novela, poseen un mayor número de roles temáticos y actitudes, sujetos a las constantes transformaciones que les suceden en modalidad de evolución. Estos, a su vez, no constituyen un blanco semántico, ya que están dotados de sentido otorgado por la historia oficial y que radica en el imaginario nacional.

La amada, el hijo huacho y la hermana de Bernardo O'Higgins, son los protagonistas de esta novela, no obstante, esta se articula de las voces que nunca participaron en la guerra; es así como la presencia femenina abundante en esta historia, es fundamental para la deconstrucción de la versión oficial de la etapa independentista.

La primera mujer que inicia esta narración es Candelaria: “Si no se hubiese casado tan joven, Rosario habría sido la Madre de la Patria”, decía Candelaria en su destierro en el Perú, cuando ya habían transcurrido veinte y luego treinta años [...]” (9). Quien abre con ello un segundo relato que se traduce en el principal, esta narración es contada por el narrador omnisciente, quien deja intervenir a los personajes, irrumpiendo la acción narrativa con diálogos directos de los personajes. Así es como el pueblo construye la identidad de los protagonistas, a través de sus voces que antes fueron silenciadas, de tal modo que el episodio independentista está reconstruido a partir de la historia amorosa, privada e ilegítima del prócer, con una mujer rebelde de la sociedad de antaño.

Rosario Puga –la protagonista de esta nueva versión de la independencia-, fue claramente anulada de la historia oficial, sin embargo, Gallardo desplaza el discurso masculino que prevalece en la historia histórica, estableciendo la voz femenina en la historia ficcional. De este modo, construye en torno a ella la desmitificación del prócer de la patria, la humanización de este personaje históricamente petrificado, plasmándolo en su intensa historia de amor furtivo ante los ojos de la sociedad chilena conservadora de ese momento. Los ojos de la sociedad estaban puestos en ellos, “cuando O’Higgins y Rosario bailaban una segunda pieza, se oyeron voces de advertencia: será mejor que el general se cuide” (69). De este amor nace Demetrio, quien no es reconocido por su padre enmarcándose en el arquetipo del huacho tal, como lo era Bernardo. En torno a estos tres personajes se armará una especie de relato público que el pueblo chileno articula, desde donde se deconstruyen estos personajes históricos, humanizándolos. Este tejido de mitos que rondan estos personajes es la estrategia que se utiliza para formular este discurso de los alternos, dándole importancia a los relatos que ellos cuentan y de los cuales también participan como agentes activos.

Existen personajes que se omiten en la historia legitimada, pero que en la ficcional son el eje articulador del relato. La importancia del análisis de los personajes no radica en su amplia descripción, ni evolución, sino más bien en sus diálogos donde reside una enunciación polifónica instalada alternativamente, “[...] un tejido de voces marginales, subalternas y oficiales: Doña Isabel Riquelme, Rosa Rodríguez y Nieves Puga – medias hermanas de O’Higgins- los sirvientes, la nodriza Candelaria y la propia Juanita Gallardo” (Larrea, 2006: 3).

No obstante, las figuras que expresan el dinamismo de la historia son tres: Candelaria, la mamá, la encargada de los cuidados de Demetrio cuando su padre lo lleva al destierro junto a él:

A Candelaria le gustaba sentarse en los corredores de la casa de la hacienda para oír el sonido del viento escurriéndose entre las matas de plátano y las dos palmeras que se cimbreaban con la brisa del atardecer. Cuando el sol se escondía, [...] señal de que se aproximaba el momento de abrir los pulmones para comenzar a hablar a solas; aunque sabía que no estaba sola. El niño tenía la costumbre de acercarse a ella para oír sus cuentos e imaginar cómo había sido su mamá (9).

Esa historia que articulaba Candelaria, correspondía a la de sus padres, Candelaria es la memoria que se traduce en oralidad, la que escuchó todo y la que cuenta todo lo que veía y oía, la voz mítica y ancestral. A través de este relato oral brindado por la Mamá, Demetrio intentara recomponer una novela, documentando una fusión de versiones orales y documentadas, pues fue un receptor privilegiado al escuchar ambas interpretaciones “[...] Mientras revivía ese instante, su memoria recuperaba miles de otros cuentos de Candelaria y fue entonces que decidió contar la historia de amor de sus padres. Había comenzado a escribir para entender porque él heredaba ese destino por tercera generación” (308).

Finalmente habla Juanita, quien organiza y devela las “mentirillas de ella y las mentirillas de los otros” (317), desplegando y contrastando la historia histórica legitimada y la historia ficcional, lo oficial y lo no oficial, lo verdadero y lo ficticio. De este modo Gallardo –la autora- se convierte en un narrador personaje, con una función narrativa comunicativa, pues le habla expresamente al lector y lo invita a cuestionar la historia, también a no olvidar que estamos frente a una obra de ficción, que por cierto cumple con uno de los objetivos primordiales de este Seminario, que es verificar cómo la literatura llena los vacíos semánticos de la historiografía.

Lo importante de estos personajes radica en la heteroglosia y metaficción plasmada en sus discursos; no obstante, en el próximo apartado se retoma esta temática, pues se instaure en un ámbito más recóndito que el análisis funcional de los personajes.

5.3.1. *UNA CASA VACÍA* DE CARLOS CERDA (CATACLISMO POLÍTICO: DICTADURA)

En esta novela, si bien no existen referencias explícitas tomadas de lo representado respecto de su representación, asumimos la referencia empírica del elemento espacio-temporal, que como ya hemos venido anticipando, refieren a la época de la dictadura de Augusto Pinochet, por lo mismo entenderemos que los referentes que hacen alusión a la persona empírica se asumirán como parte de esta novela, pero de manera oculta, es decir, los personajes, la mayoría simpatizante del proyecto político de la UP con su presidente Salvador Allende, al mismo tiempo se asumirán contrarios a la ideología autoritaria y fascista de las Fuerzas Armadas y su representante, comandante en jefe del ejército Augusto Pinochet. Vemos pues como ambos personajes, si bien no son nombrados y en ningún momento existe una referencia explícita de ellos, son asumidos dentro de la trama

como sujetos implícitos de dos bloques diametralmente apuestos que explican el entramado de la novela, pues no podríamos entender la existencia de torturados y torturadores, víctimas y victimarios (teniendo en cuenta todos los datos empíricos que nos remiten a un contexto determinado y único) sin haber sido situados de antemano en un conflicto específico con sus lugares (la dictadura llevada a cabo en Chile por Pinochet) y tiempos determinados (11 de septiembre de 1973), lo cual si bien no es mencionado de manera directa, se asume el contexto al habernos remitido a aquel tiempo y espacio con antelación. En este apartado hacemos alusión explícita al dialogismo que provoca la presente novela con la historia oficial, entendiendo, bien sabemos, historia legitimada por las elites o por los poderes de turno que se encuentran a la cabeza de los gobiernos en cada periodo determinado. Teniendo esto en cuenta y para la generación del diálogo historia-ficción, nos tomamos de dos fuentes que nos entregan miradas antagónicas respecto a lo sucedido en esta época, en contraposición con la mirada que nos aporta el discurso ficcional. Para este propósito tenemos, en primer lugar, la obra del mismo Augusto Pinochet, denominada *El día decisivo* y por el otro la obra de Tomas Moulian *Chile actual: Anatomía de un mito*.

Partiremos enunciando palabras del mismo Augusto Pinochet, en este caso tomado como historia legitimada en contraposición de la visión socio-critica de Tomás Moulian, seguida por el desvelamiento que produce ante este discurso la novela de aquella parte de la historia que fue silenciada.

Al cumplirse un mes del pronunciamiento de las tres instituciones de las fuerzas armadas y de carabineros, he querido llegar a esta tribuna a presentar al pueblo de Chile la situación sociopolítica y económica en que hemos encontrado a la nación y las repercusiones que en todo orden de materias significarán para su desenvolvimiento como país libre y soberano (Pinochet, 1980: 159).

Este discurso dice relación con la cuenta del estado del país que este mismo enunció, y que refiere a lo sucedido desde el 11 de septiembre de 1973, que además deviene como justificación de la decisión autoritaria y antidemocrática de la toma del poder por la fuerza.

Es así como en los últimos años del gobierno de la unidad popular, ha arrastrado al país a los más variados trastornos destinados a producir entre los chilenos la miseria, el odio y la violencia. Por ello como paliativo a tan nefastos sucesos, las Fuerzas Armadas y Carabineros, inspirados en la noble misión que les dispone la ley, han optado como hombres de armas, por preservar fundamentalmente la soberanía de la Nación cuando ésta

se ve amenazada interna y externamente, y mantener el orden interno y la seguridad física y moral de todos los ciudadanos (Pinochet, 1980: 159).

Según Tomás Moulian, la dictadura de Pinochet fue una revolución capitalista, de modo que como toda revolución necesitará para su mantenimiento y aceptación, voluntaria u obligada de la capacidad retórica de un discurso, capaz de generar en los ciudadanos un convencimiento que permita el sostenimiento de ésta en el tiempo, de este modo, el carácter necesario de la revolución o la refundación de Chile debe considerarse en palabras del autor como “un recurso ideológico, de legitimación de los costos humanos. Esta idea de la necesidad actuó como el raciocinio teórico de la crueldad” (Moulian, 2002: 32).

Vemos ante los discursos recién expuestos dos oposiciones diametrales, ya que por un lado, el discurso representativo de la verdad histórica, nos muestra cómo esta revolución ha de velar por el orden interno y la seguridad física y moral de todos los ciudadanos; sin embargo, muy por el contrario, como nos señala Moulian, esta idea que se gesta en el primer discurso actúa como necesidad para el raciocinio teórico de la crueldad. Vemos el primer quiebre profundo en la verdad legitimada, ya que se nos convence de un estado de paz que velará por la seguridad y el orden de la nación. Pero notamos, en el decir de Moulian, que este discurso ejercido por el poder es totalmente necesario para lograr el convencimiento de los ciudadanos de que la situación que impera en el país es concebida como el bien mayor y una necesidad de la nación.

Notemos ahora la oposición de los siguientes discursos, el primero de Augusto Pinochet y el segundo extraído de la novela *Una casa vacía*

No pretendemos perseguir a nadie por sus ideas ni por su simple adhesión al régimen depuesto. Nuestra determinación es ser inflexible para sancionar a quienes pretendan o hayan pretendido usar la violencia, como asimismo a quienes hayan delinquido o abusado ilícitamente en el ejercicio de sus cargos (Pinochet, 1980: 164).

DUODÉCIMO: en los días posteriores fui obligada a salir a la calle con mis torturadores, con el objeto de reconocer gente y comprometerla en actividades políticas. Fui llevada a diversos puntos de Santiago, todos los cuales supuestamente serían lugares de contacto para realizar actividades políticas. Fui llevada a la Villa Portales, lugar en que vivía en esa época, con el objeto de que delatara a personas que tuvieran ideas de izquierda. También se me presiono para que delatara a algún colegio donde entonces hacía clases. Como no proporcionara ninguna información que fuera satisfactoria para mis aprehensores, se me llevó de regreso a la venda sexy, bajo la amenaza de torturarme con electricidad (Cerdeña, 1996: 141 - 142).

En primera instancia, notamos cómo el discurso del oficialismo hace gala de su estado de tolerancia respecto a la libertad de opinión, o sobre la aceptación pasiva de una presunta adhesión por parte de algún ciudadano al régimen que ha sido depuesto por la dictadura.

En contraposición a este discurso notamos cómo el relato ficcional nos muestra un panorama abismantemente distinto en un estado de represión absoluta donde existen personas que sufren diariamente la intolerancia de unos pocos, con un odio extremo y totalmente inhumano hacia personas que piensen distinto o se muestren partidarios de los que ellos consideraban ideas “comunistas” o “izquierdistas”. Existía una persecución deliberada y enfermiza hacia cualquier persona opositora al régimen o simplemente que pensara distinto, estas eran masacradas, vilmente torturadas, fusiladas y reducidas a las más crueles humillaciones. El terror reinaba en un estado extremadamente opresivo e intolerante de cualquier disidencia.

En palabras de Tomás Moulian, vemos cómo nos expone su definición de estas situaciones de terror que eran ejercidas en ésta época oscura de la historia de Chile:

Terror es la capacidad que tiene un estado de actuar sobre los cuerpos de los ciudadanos sin tener que reconocer límites en la intensidad de las intervenciones o de los daños y sin tener que enfrentar efectivas regulaciones en la determinación de los castigos o prohibiciones [...] el terror es el arma fundamental de una revolución minoritaria en sus etapas iniciales. Sin ella la soberanía absoluta, la capacidad de refundar las instituciones y el derecho, sería imposible y el saber oficial debería enfrentarse a la competencia argumental con otros saberes. El terror necesita de una expandida aceptación de una complicidad tácita o implícita (Moulian, 2002: 28 - 29).

Finalmente, podemos concluir en este apartado como el discurso de la ficción nos desvela sucesos de la historia que muchas veces fueron vedadas por los discursos oficiales; vemos, además, cómo se usa deliberadamente la omisión, la exaltación o incluso la creación de situaciones históricas. Por ejemplo, la omisión de los episodios de tortura, la exaltación de un régimen como el bien mayor para la nación y la única forma de extirpar un cáncer que sería la pérdida de Chile como lo era el comunismo o las ideas de izquierda, y lo más increíble, el uso de la invención sin tapujos donde se tilda al torturador como soldado valiente y encargado de resguardar la paz de la nación, el uso de un discurso que apela a la tolerancia y aceptación de cualquier ciudadano, y donde claramente podemos

distinguir pasaba todo lo contrario, es decir, la absoluta represión y castigo a quien presentara ideas disidentes, por último, la exhibición implacable de un lema de gobierno que es diametralmente opuesto a lo que sucedía realmente en el horroroso Chile de la época dictatorial.

5.3.2. HÉROES Y ANTIHÉROES EN *MAPOCHO* DE NONA FERNÁNDEZ

En esta sección, la cual se destina al análisis de los personajes más representativos de la novela, es necesario recurrir a las nociones de héroes y antihéroes, de parodia y desmitificación que fueron explicados con antelación en el marco conceptual. Hemos visto en los apartados anteriores cómo en *Mapocho* se alude a distintos periodos que han sido forjadores de la identidad chilena, asimismo nos hemos referido al periodo de la colonia con la imagen protagónica de Pedro de Valdivia, la época de Zañartu, y por último la época en que gobernó Carlos Ibáñez del Campo. A continuación nos referiremos principalmente a la imagen del personaje, su construcción y función respecto a dicha construcción.

Es interesante vislumbrar cómo cada personaje e imagen que se tiene de este en cuanto a héroe patrio, prócer de nuestra nación y estandarte de valor y virtud será duramente deconstruida y desmitificada por la novela. En una primera instancia, es la imagen de Pedro de Valdivia la cual correrá esta suerte, pero antes de analizar de qué manera se produce dicha deconstrucción, nos acercaremos a la imagen que la historia oficial nos muestra de este personaje

Nació el ilustre conquistador de Chile hacía 1502, en el valle de la Serena, en la región de Extremadura, sin que se haya podido determinar cuál de las villas de aquel fue su cuna. [...] Pertenece a una familia de hidalgos y abrazó la carrera de las armas, participando en la campaña de Flandes y en la guerra de Italia [...] en premio de sus obtuvo una rica mina de plata y una encomienda de indios en un fértil valle. Valdivia era de mediana estatura, de rostro alegre, de genio afable y ánimo decidido y generoso, “amigo de andar bien vestido y lustroso y de los hombres que lo andaban, y de comer y de beber bien”. Sus cartas a Carlos V revelaban en él un notable escritor. Sus condiciones de militar y de gobernante lo colocan entre los grandes capitanes de América (Frías, 1973: 80).

Podemos notar cómo las páginas de la historia son entusiastas al retratar de manera valerosa y virtuosa la figura de don Pedro de Valdivia, destacando su hidalga posición familiar, su virtuoso afán de escritos, y además, llamándolo como uno de los grandes

capitanes de América por alta capacidad combativa; en la novela, sin embargo, como ya hemos mencionado en citas anteriores, se habla más bien de un ser despistado el cual fue muy fácil de engañar y ser vencido por parte de los mapuches comandados por Lautaro.

Asimismo, la novela producirá un choque total de la historia, narrando un episodio en el cual se pone en duda su virilidad, dejando entrever una supuesta inclinación homosexual que Valdivia presentaba; esto queda de manifiesto en una escena donde no puede resistirse ante el mapuche Lautaro e intenta una aproximación amorosa con él:

Dicen que era verano y que el mapuche estaba medio pilucho, abrigado con el calor de los caballos y con su piel gruesa que soportaba las heladas sin tanto quejido. Dicen que el español llegó con un cuchillo en la mano y que se le acercó silencioso hasta rozarle los cabellos con la yema de los dedos [...] dicen que le lamió la nuca y que inspiraba profundo tratando de tragarse todo el olor, todas las ideas, todos los misterios de esa cabeza. Dicen que quería comérselo. Su boca succionando el cráneo del mapuche. Sus labios balbuceando su nombre. Lautaro, decían. Sus manos comenzaron a bajar por el cuello y a apoderarse del cuerpo indígena. Sus dedos reptando por los hombros, por la espalda, tratando de capturarlo por completo, de consumirlo entero. Dicen que le tomó las piernas y que se le metió en el cuerpo como hace mucho quería hacer. Sus barbas mojadas de baba, goteando sobre la melena lacia. Sus bigotes castaños, pegoteado de sudor, mezclándose con los pelos negros de indio. Lo chupaba, lo lengüeteaba entero y el mapuche aceptaba en silencio cada nueva embestida de la lengua española (44 - 45).

En la cita anterior, se muestra una escena impensada dentro de cualquier narración histórica que quiera ser considerada de carácter seria y oficial, con pretensiones de legitimación y perdurabilidad en el tiempo; la narración anterior muestra y destruye totalmente la imagen del héroe patrio, siempre cargada de valentía, hidalguéz y por sobre todo de hombría, ya que la virilidad es un rasgo que siempre debe estar presente en toda narración, tanto más si se tiene en cuenta la sociedad con pretensiones patriarcalistas que desde siempre se ha querido generar y perpetuar. La insinuación que deja de manifiesto una posible homosexualidad del héroe, hubiera deslegitimado las representaciones mentales que una sociedad completa se ha forjado en su inconsciente colectivo, la imagen de una minoría sexual sería impensada en emblemas patrios, monumentos y hasta canciones escolares por los tapujos, complejos y discriminaciones que una sociedad como la chilena y latinoamericana en general ha ido generando.

La narración es llevada aún más al límite de lo irrisorio, al caricaturizar al héroe como un verdadero engendro baboso, que sobrepasado totalmente por sus instintos más

básicos, pasa a convertirse, ante la mirada atónita de Lautaro, en un personaje grotesco y repulsivo; la imagen del conquistador es reducida al límite, pasando de prócer de la conquista a sapo baboso, mientras que la imagen del mapuche es puesta en un plano superior, ya que es este último quien contempla la escena superado por la risa que esta le causa.

Dicen que Lautaro rió. Dicen que soltó una carcajada tremenda mientras Valdivia y su culo albo se movían triunfantes, porque creía que el indio disfrutaba del juego. Adelante, atrás, como en un campo de batalla. La lanza punzándole por la espalda, hiriéndole y la risa en la boca porque esa carne blanca y rolliza se sacude gelatinosa como un sapo. Eso era Valdivia, un sapo pálido que croaba en su nuca, que lo embetunaba con su baba de sapo, con su semen de sapo (45).

Se puede ver más avanzada la narración cómo incluso Lautaro se aprovecha de la debilidad descubierta esa noche en el conquistador, para vencerlo en batallas que enfrentarían a ambos.

En otro plano histórico, sucede algo similar respecto a la representación de la persona de Carlos Ibáñez del Campo, Pedro de Valdivia, en las páginas de la historia oficial es descrito como un gran establecedor del orden quien a semejanza de:

Ibáñez nació en Linares en 1877. Ibáñez estudió las humanidades en el liceo de su ciudad natal, para ingresar en seguida a la escuela militar. Siendo mayor de ejército, formó parte del comité militar y participó en los pronunciamientos del 5 de septiembre y del 23 de enero, ascendiendo luego a teniente coronel y a coronel. Una vez en la presidencia llegó al generalato. Ibáñez tenía en aquel entonces cincuenta años de edad. Reservado, afable, sencillo, parco en el hablar, enérgico y taciturno, pudo ser mirado como una tabla de salvación en los momentos en que arreciaba el temporal. Después de cuatro años de trastornos políticos y sociales, la principal preocupación de Ibáñez iba a ser el restablecimiento del orden. Para ello no omitió sacrificios ni vaciló en tomar cuantas medidas estimó necesarias. (Frias, 1973: 438)

En la descripción realizada del personaje de la historia, vemos cómo todo el tiempo se han de destacar sus rasgos positivos, considerándosele incluso como un personaje afable, visto en gran medida como la salvación en un momento de gran desorden político que vivía el país; las estrategias que este utilizó para restablecer el orden en ningún momento son vistas como excesivas sino más bien tildadas de necesarias; su gobierno, en general, visto en el *Manual de Historia de Chile* de Frías fue considerado como exitoso y consignador de un gran bienestar económico.

Sin embargo, hemos podido ver a través de la narración ficcional que los actos producidos en el gobierno de Ibáñez son parte de un contradiscurso que se opone al espacio real, pues el autoritarismo y arbitrariedad sumada al ejercicio de crueles castigos en el caso de oposición, expresan la contraposición de la libertad y el libre pensamiento.

La imagen de Carlos Ibáñez del Campo en la novela, al igual que la de Pedro de Valdivia, sufrirá una notable desmitificación, ya que esta es parodiada y caricaturizada al extremo, llevándola al ámbito del travestismo e insinuando facetas del personaje emblemático de la patria jamás imaginadas en la historia legitimada; veamos entonces cómo en la novela se plasma un episodio donde el coronel Carlos Ibáñez del Campo - y siguiendo con la metáfora de la casa como país presentada por la obra-, llega al cuarto de “las locas” y decide participar de un acto de transformismo sexual.

Dicen que Ibáñez se miraba frente al espejo impresionado ante el trabajo de sus hijas. Dicen que estaba tan fascinado que pidió música. Las locas pusieron un disco de Gardel, y el Coronel y ellas gritaron histéricas al escuchar la voz del Zorzal criollo. Rubias de New York, gorgoreaba Carlitos, y dicen que Ibáñez se puso tan cocoroco que agarró su escoba y comenzó a barrer al ritmo de la música. De un lado a otro de la pieza rosa. El coronel deslizaba sus tacones. Barría y bailaba, limpiaba y cantaba, y las locas lo aplaudían , y coreaban a Carlitos, *deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas*, y el Coronel meneaba su poto y sus tetas postizas bajo la bata roja, y barría y barría compulsivamente como siempre lo hizo, *rubias de New York*, se escuchaba y él jugaba con su melena platinada, y se veía tan feliz, tan realizado, y mientras más bailaba, más se calentaba, y más ganas le daban de tener ese Zorzal al frente para chuparlo entero, para agarrarle todo, para sentir su escoba de pájaro cantor metiéndose en su propio culo perfumado (142).

El párrafo anterior es un claro ejemplo de la desmitificación que sufre el héroe, en un mundo absurdo e inmerso en la irracionalidad; de este modo, la parodización que se hace del personaje emblema de la nación, el cual es travestizado pasando de Coronel, vale decir un alto rango otorgado por las fuerzas armadas, a “loca”, ciertamente es una caricaturización del mismo; además, llama la atención cómo el personaje fuera de los disfraces, el maquillaje y el transformismo general que adopta, se inmiscuye de manera total en ese mundo llegando la conversión a producirse no solo en un ámbito físico, sino que también este se hace partícipe de la celebración, y por lo tanto, de todos los rituales propios de los travestis.

Otro de los personajes que hemos definido en este Seminario dice relación con el personaje trágico, el cual representa la Rusia, considerada personaje trágico por antonomasia, ya que desde la primeras páginas del libro se auto condena como maldita, por lo que entenderemos de manera intrínseca que su vida estará llena de peripecias y de un destino que se le interpone en la consignación de sus sueños y deseos. Además, la Rusia, quien desde el inicio de la novela sabemos que ha muerto, y es un cadáver quien nos habla, viene a comprobar esta condena de maldición, ya que no solo ya sabemos que está muerta, sino que además su cuerpo navega por las aguas del Mapocho, sumergido en la suciedad más extrema, su final la representación de toda su vida. Vemos como la mujer, en muchos casos, se puede comparar con el personaje clásico de las tragedias, ella sin quererlo se enamora de su hermano, pero claramente este amor no podrá concretarse debido al carácter incestuoso que representa en sociedad; por otra parte, su destino.

Desfavorable y su cadáver flotando en el río Mapocho, funcionan como el símbolo que la unirá a ella con todos los personajes marginados, silenciados de la historia.

La Rusia como huacha, como huérfana de padre y de patria, se automargina, y su caída al Mapocho será un acto simbólico, en conmemoración de todos los muertos históricos que han sucumbido en estas aguas, por causa de una mano represiva, por actos de abuso de poder y crímenes cometidos en contra de quienes nacieron en esos márgenes, los indígenas, los explotados, los esclavos, las víctimas de su posición social o de los regímenes autoritarios, los ciudadanos de segunda categoría, la mujer y el homosexual y cuantos más; de este modo el río Mapocho será la confluencia final de estos personajes, que tal como la protagonista, la Rusia, “nacieron malditos solo por nacer donde nacieron, así, vivieron su vida y al morir vuelven de nuevo a la inmundicia y cochinidad por la que navegaron toda su vida, siendo el cauce de las aguas inmundas la desembocadura final de su suerte predestinada.

5.3.3. PERSONAS Y PERSONAJES: VÍCTIMAS, VICTIMARIOS, DISCURSOS SILENCIADOS

En la historia de la narrativa ha existido una constante problemática en cuanto a la delimitación de los conceptos persona y personaje; muchas veces se ha hablado de la desafortunada noción de asimilar personaje, ente construido, y ser vivo, como conceptos

equivalentes. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel, quien cita a diversos autores en su estudio *Narrativa en perspectiva*, señala, a partir de Foster, que si bien la persona y “su primo literario” el personaje, no pueden confundirse en cuanto a su naturaleza disímil; es importante tener en consideración que el personaje literario parte desde la conducta humana observable y el presupuesto que indica que “los actores en una historia son usualmente humanos” (Foster, citado en Pimentel, 2005: 59); en efecto, los personajes de una obra son humanos, o más bien, humanizables, tanto más si se considera que “todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humano” (59)

Teniendo en cuenta lo anterior - y sobre todo a los personajes de las novelas que en este Seminario se analizan -, es de total relevancia la consideración de proyección de un mundo de acción. El rasgo humanizable que denotan los personajes, en cuanto aquella proyección se genera en un mundo empírico, será la cualidad primaria de esta investigación. Sin embargo, en la novela de Carlos Cerda si bien el mundo empírico al cual hacemos relación parece evidente, - el cual denota al Chile de la dictadura militar, su germinación y etapas posteriores -, esta alusión no es directa, sino que más bien la representación del mundo empírico se presentará casi como una insinuación, vale decir, como elementos implícitos en la narración.

Los personajes de estas novelas vienen a representar aquella parte de la historia que fue silenciada, por lo tanto ceden la voz por primera vez a los hombres sin historia, o que quedaron fuera de la historia oficial.

Volviendo a la noción general de personajes que nos planteará Todorov, entenderemos que si bien el personaje es un ser ficticio que existe solo en los ámbitos lingüísticos, también tiene una su relación con el concepto de persona, ya que este último siempre tendrá la labor de representar a una persona realmente existente.

Si bien en la novela *Una casa vacía* carecemos del elemento representado empíricamente, entenderemos implícitamente que existirán ciertos personajes que se encontrarán ocultos en la obra por referencia casi obligada, por ejemplo la figura del general Augusto Pinochet y el ex presidente Salvador Allende; quienes toman relevancia ante la inclinación o rechazo que presentan los personajes de la novela .

Desde los personajes principales de esta trama entenderemos que surgen hombres con un pasado fracturado, causado por el régimen autoritario implantado en 1973. Asimismo, estos serán entendidos como hombres que en su pasado fueron simpatizantes de ideales fuertemente marcados por los influjos del proyecto político de Salvador Allende es decir, en cierta medida cargado de convicciones y sueños de un proyecto de nación que finalmente quedó inconclusa por el golpe de estado. En el presente narrativo, nos encontramos con personajes agrietados y llenos de conflictos que tras un largo tiempo transcurrido del infeliz suceso, se encuentran sumidos en proyectos de vida que, al igual que la nación, quedaron inconclusos.

En orden a su presentación en la diégesis, los personajes descritos corresponden al matrimonio de Cecilia y Manuel, quienes se encuentran viviendo una profunda crisis matrimonial, principalmente provocada por la influencia ejercida por el padre de ella sobre ambos, y especialmente sobre Manuel, quien dejó de lado todos sus proyectos, como por ejemplo, la docencia de la filosofía para adaptarse a una forma de vida más cercana a los ideales del suegro.

Cecilia recuerda, dándose vueltas y vueltas en su desvelo, esa expresión que oyó tan a menudo durante los primeros años de matrimonio: - A este muchacho hay que pulirlo-. – Bien pulido será una piedra menos tosca.- ¿Ves que de a poco se deja pulir?-. El viejo se había propuesto hacer de su yerno algo definitivamente distinto de lo que Manuel era. Quería fabricar un yerno a las medidas de las necesidades de su hija. Y, por supuesto, fue él quien decidió cual era esa medida y cuáles eran esas necesidades (Cerde, 1996: 54).

Vemos cómo Don Jovino, el empresario de gran influjo, siempre anheló - y se verá avanzada la novela como finalmente ejerce- el completo moldeamiento de Manuel, quien abandona todos los ideales de su juventud y su naturaleza humilde y soñadora, para convertirse en un hombre conveniente al sistema, y por sobre todo, a lo que Don Jovino cree es lo que su hija necesita del hombre que se convertiría en su esposo. En cierta medida, Manuel, quien sufrió la abrupta conversión de filósofo a empresario inmobiliario, adoptó dicha resolución de su vida atraído por el dinero, la ascendencia de clase y algo de ese poder corruptivo, dicho en términos coloquiales, Manuel sufrió el tan conocido mal de “venderse al sistema”, y esta fue la principal causa de la avasalladora desilusión que poquito a poco fue viviendo Cecilia, su esposa.

En la clasificación presentada, podemos situar a Manuel como el personaje trágico que vive innumerables luchas internas, donde se entremezclan la incertidumbre, el desconsuelo y la resignación. Él debe luchar con su sentimiento de culpa, por haber ejercido la negación de sí mismo y convertirse en alguien que representa la verdadera antítesis de los ideales que en algún momento persiguió, por acomodarse de manera conveniente al sistema, dejando de lado todas aquellas convicciones que defendió en su juventud. Manuel representa en muchos sentidos aquellos hombres que soñaron la revolución en aquella época cargada de anhelos e ideales por una mejor nación que representaba el tiempo de la UP, pero que posterior al golpe, se descentraron y se acomodaron a formas más seguras de vida, acercándose a una mano que hoy les da de comer, pero que antes se representará como su mayor opresora.

Otro de los personajes clave de esta novela lo representa Andrés, que en referencia a Luz Aurora Pimentel, responde a un tipo referencial de personaje que remite a una clase particular de persona, que por distintas razones, ha sido codificado por la tradición (2005). Dentro de los personajes referenciales que menciona la autora, esto es, históricos, mitológicos, alegóricos, sociales, es en este último donde situaremos a Andrés, como aquel personaje tipo que representará a la figura del exiliado, el cual se fue gestando de sobremanera dentro de la tradición latinoamericana, más si consideramos las diversas dictaduras que se fueron levantando en un sinnúmero de países del continente.

Según la clasificación de Pimentel, representaciones comunes de estos personajes son, por ejemplo, la figura del pícaro, el caballero, el obrero, entre otros. El exiliado enmarcado dentro de la categorización de personaje de tipo social, se ajusta de sobremanera, si se considera que “todos ellos remiten a un sentido pleno y fijo inmovilizado por la cultura, a roles, programas y usos estereotipados, y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector” (64). De este modo, entenderemos que la imagen del exiliado es una figura surgida desde el contexto histórico, y que de manera progresiva, fue siendo incluida en las diversas literaturas que germinaron sobre las temáticas relacionadas con las dictaduras de los distintos países del continente; es así como el exiliado es un personaje que pasa de ser aprehendido por una comunidad determinada a ser reconocido por la misma.

Al igual que Manuel, Andrés, en el periodo que es descrito a manera de relato en la novela referida, representaba a aquellos hombres que simpatizaban en gran medida con la revolución política que se desarrollaba en el tiempo de la Unidad Popular. Andrés era docente del Instituto Pedagógico, y como la obra nos va mostrando participaba activamente en la causa política que se estaba generando. En esos años del Instituto Pedagógico fue cuando conoció a su gran amor, Sonia, quien en ese entonces era su estudiante, que al igual que Andrés, compartía sus convicciones y se mostraba muy activa en la causa política.

Pero antes hiciste algo de teatro con tu famosa guardia, querías que todos te vieran, que se notaba que habías cumplido, que eras, como todos, un niño bueno, abnegado, militante. Te espere como una hora helándome en el patio. Después me dijiste que era mejor si salías solo, que me esperabas en Macul con Irrazaval. Éramos tan buenitos, decentitos, tan camaradas, tan bolches, tan...

-No te burles, tú también hacías guardias.

-Por eso digo *éramos* (91).

La cita, si bien nos muestra -a modo de recuerdo- la participación de ambos personajes en el proyecto político de Salvador Allende, al mismo tiempo da cuenta de la grieta y vacío que les produce a ambos haber sido parte de un proyecto que no pudo ser concluido. Del mismo modo, sus situaciones actuales, Andrés en el exilio y Sonia sumergida en un matrimonio sin sentido y despoblado de amor, se nos muestra como la alegoría de la nación arrasada por la dictadura que dejó a mujeres viudas o simplemente separadas en muchos casos de los amores de su juventud, que al mismo tiempo culminó con la vida de tantos hombres o los relegó al exilio y al olvido, rompiendo de este modo a nivel macro con un ideal de país y a nivel micro con muchas familias que se vieron disgregadas o destruidas por esta situación.

En el caso particular de Andrés, el proyecto personal que quedó inconcluso, tiene que ver con el matrimonio que formó en Chile y el que no prosperó, desencadenando una separación que lo distanció completamente de su hijo, a quien no volvió a ver desde los cuatro años; asimismo, la distancia y el exilio de los años posteriores rompieron todo vínculo real entre ambos, generando que el posterior reencuentro (en su vuelta de 13 días a Chile tras el extenso exilio en Alemania) lo enfrente a un total desconocido con quien no tiene más en común -siente- que los lazos sanguíneos que los conectan.

Julia, representa otro de los personajes claves de la fábula, ya que es ella quien nos conecta con la voz de los grandes oprimidos y silenciados de la historia que nos muestra esta novela. Julia es una mujer viuda de un preso político, que fue fusilado al estallar el golpe de estado: en el presente narrativo, se desempeña como abogada de la Vicaría de la Solidaridad, institución encargada de prestar asistencia a las víctimas de la dictadura militar. La función particular de Julia correspondía a recolectar testimonios de mujeres torturadas en esta época, con el fin de dar con el paradero de los victimarios o de los lugares donde se producían estos actos de inhumanidad.

El trabajo de Julia en la Vicaría le traía diversas consecuencias, que complejizaban su vida personal, dado que para ella resultaba muy difícil la separación de su trabajo, por el sinnúmero de testimonios escuchados a diario asociados a torturas y situaciones de la misma naturaleza horrorosa, que su existencia giraba en torno a estos testimonios y las mujeres torturadas, produciendo una identificación o catarsis tan grande con sus sufrimientos que en instantes parecía confundir que ella era quien escuchaba y ellas quienes narraban, llegando al extremo de sentir ella misma estos pesares.

- Les arruiné la fiesta.
- No digas eso. No has arruinado nada.
- Deben pensar que estoy loca.
- Nadie piensa eso.
- Aquí mismo debe haber estado la Chelita. Y tantas otras. En esta pieza. No puedo sacarme sus voces de la cabeza.
- ¿hablas siempre con ellas?
- Hace casi un año que no hablo con ellas.
- Entonces te costará menos. Tienes que hacer un esfuerzo. No te hace bien vivir siempre con eso.
- Aquí. ¿Te das cuenta? No te imaginas lo que les hicieron.
- Si Julia. Me imagino. Y sé que es terrible. Pero ahora tienes que descansar.

[...]

- Ahora tienes que descansar. No vas a poder dormir si sigues pensando en eso.
- Doparme. Aturdirme. Ya lo hice de nuevo. Lo hago casi todos los días. Se llama Dormutal. A veces pienso que este país ya solo puede dormir con Dormutal (250).

Como señalábamos anteriormente, Julia, si bien no fue una víctima directa de la dictadura, comienza a cargar con el peso y el dolor de las víctimas, produciendo en ella una grieta o fractura, que al igual que las torturadas llevará siempre consigo; esto la conduce a medicarse para, como ella explica, adormecer o acallar de alguna forma estos alaridos de dolor como lo hiciera todo el país que también fracturado, prefirió en gran medida hacer

oídos sordos y enceguecerse con Dormital ante una herida que quedó abierta y en el más conveniente de los olvidos el Dormital representa el olvido de una nación entera.

Julia, al mismo tiempo, será clave en el desarrollo de la historia, debido que ella representa la cara más inhumana de este periodo, en su calidad de personajes esperpénticos, aquellos que fueron silenciados y borrados de la historia oficial. De esta forma Julia será la voz de las mujeres torturadas en aquellas casas secretas de la DINA, a través de los testimonios que va rescatando y archivando como un cúmulo de pruebas que serán utilizadas como defensa de tantas mujeres indefensas en este periodo; a partir de esto, conocemos al personaje que va a representar y será la cara de aquellas mujeres que sufrieron barbaridades en estos centros de tortura; hablamos de “Chelita”, una mujer de clase humilde y trabajadora, profesora, que llegó a estos extremos por ser la actual moradora del departamento de un hombre que viviera allí hasta hace una semana y al cual buscaban deliberadamente, pero que si bien ella no conocía, indirectamente esta “unión” la llevó a las peores de las consecuencias.

Julia es toda oídos, no quiere sentarse de inmediato a la máquina de escribir. Quiere oír, quiere que sepa que también ella tiene una herida abierta desde la mañana hasta la noche, quiere que haya una suerte de complicidad. ¿Está cómoda, señora Graciela? ¿Necesita algo? ¿Un vaso de agua? ¿Una taza de té? Y entonces la negativa con un breve gesto de la cabeza, tan tímido como los débiles golpes en la puerta. Viene igual que todas, piensa Julia, no solo arrastran un tremendo dolor, tienen además un miedo horrible, tiemblan y miran como si estuvieran soltando un interminable quejido, como mira un perro que ha sido apaleado (132).

Todos los personajes de la obra se caracterizan por esta herida mencionada en la cita, que los marcó de una manera tan profunda y provocó un quiebre tan abrupto en ellos, capaz de delimitar un antes y un después en sus construcciones, dado que la mayoría de ellos nunca volvieron a ser los mismos de aquella época en que se forjaba un ideal de país y de sí mismos. La historia nos muestra dos periodos que van a ser contrastantes en el plano de su configuración, personajes que más que evolucionar con el desarrollo del acontecer, a ratos parecen involucionar, mostrándose cargados de conflictos, contradicciones y grietas; en esta medida entenderemos que todos los personajes salvo, “Chelita”, son dinámicos, en cuanto al final de la obra se nos muestran totalmente distintos a lo presentado en el pasado narrativo. Destacamos que el caso de la Chelita es distinto, pues esta se nos presenta más bien como un personaje incidental del relato, ya que no conocemos su desarrollo en todo el acontecer de la fábula, sino que ingresa más bien en ocasiones puntuales para entregarnos datos acerca de sus vivencias en la casa de tortura sin embargo, estos datos son clave para el desarrollo de la historia, puesto que nos aporta a la mirada de los sucesos que ocurrían en la casa, que se enmarca como escenario central de toda la narración, mostrando los distintos actores que deambularon en ella en el pasado más remoto, el tiempo de torturas y la que en el presente narrativo funciona como morada de una familia en reconstrucción. Por último, entendiendo el grado de complejidad en la configuración de los personajes, los asumiremos a todos como personajes redondos, en cuanto estos no han sido concebidos en torno a una

sola idea o cualidad, sino que más bien presentan un mayor grado de complejidad, ambigüedad y consistencia psicológica.

5.3.4. *MAPOCHO* DE NONA FERNÁNDEZ (CONFLUENCIA DE DISTINTOS PERIODOS FUNDACIONALES)

En esta novela, a diferencia de las otras que han sido analizadas en este Seminario, no hablamos de un periodo específico de la historia de Chile, sino que más bien hablamos de diversos periodos históricos que han sido representativos en la formulación de un mito nacional, y en la creación de identidades de la nación. Si bien la novela nos hará dialogar con los distintos momentos, lo que se busca es poder mirarlos desde otras perspectivas, desde una mirada más crítica, que develará instancias jamás mencionadas por las páginas oficiales de la historia, o serán destruidos para construir versiones alternativas sobre sus cimientos a través de las múltiples posibilidades que ofrece la ficción narrativa. De este modo, asistimos a distintas deconstrucciones de los mitos nacionales, de periodos emblemáticos y sus respectivos personajes o héroes patrios, provocando un contradiscurso con la historia legitimada, aquella que se estudia en los textos escolares, tales como libros de historia oficial y en boca de los distintos poderes constituidos.

La particularidad que poseen estas deconstrucciones o contradiscursos es que en ellos se cede la voz a los grandes silenciados por la historia, por lo que nos encontramos con una perspectiva nueva, nacida de la mirada y voz del personaje marginado, aquellos que nunca cupieron en los libros de historia y a los que hoy se les cede la voz a través de la ficción narrativa, un discurso mediador alternativo.

Comenzaremos analizando los distintos periodos tratados en la novela, o aquellos más representativos de la imagen que nos hemos forjado de la nación chilena.

En esta novela, el mundo representado y al cual se alude a nivel empírico queda de manifiesto de una manera muy notoria, ya que a lo largo de toda la narración se está haciendo constante mención a nombres propios, los cuales son reconocibles en la realidad y que por lo tanto se han de corresponderse con el verosímil físico al cual refiere Todorov. En los distintos periodos ficcionalizados, encontraremos señales del mundo empírico que nos transportarán de inmediato a un contexto determinado, por lo tanto los lectores han de reconocer este mundo en la ficción y será verificable en su propia realidad. De esta forma,

por ejemplo, en las páginas que se refieren a la colonia se nos hablará de indígenas y conquistadores, españoles y mapuches, personas propias de la época tales como Pedro de Valdivia o Lautaro, espacios verídicos que nos remontarán a batallas que se produjeron realmente, como Tucapel y Peteroa.

El primer periodo aludido en la novela corresponde a la época de conquista, el cual ha sido representada principalmente por la figura de Pedro de Valdivia, la narración ficcional de inmediato comienza con un tono sarcástico al referirse a la mirada que tenía el español frente al indígena:

Había tanto de raro en él. Mezcla de animal y de hombre, de luz y noche, de confianza y recelo. ¿Qué pasaba por la cabeza de ese mapuche? ¿Pensaría del mismo modo que él? ¿Sentiría las mismas cosas? Ya había observado que era mucho más resistente al dolor, al frío y al hambre. ¿Su piel sería más gruesa? ¿Se erizaría de igual forma que la suya al contacto de otra? ¿Tendría sentimientos? ¿Alma? Dicen que Valdivia quería introducirse en esa cabeza morena, buscar en sus pensamientos, meterse en su cuerpo indígena, en su piel morocha, ver con sus ojos, mirar las cosas en su idioma (44).

A partir de la cita, asistimos a la imagen arquetípica que se habían formado los españoles y conquistadores, en general, del llamado hombre del nuevo mundo, que no era considerado como un hombre por estos, sino como algo parecido a un animal, en muchos casos un monstruo. Los españoles no conseguían considerar a los indígenas como seres homólogos a ellos, pertenecientes a la misma naturaleza, pues vivían inmersos en la intriga de rastrear su naturaleza, mas no desde un interés por su cultura o por lo que ellos eran, sino que más bien por la extrañeza que les causaba el sujeto indígena.

Es interesante vislumbrar cómo en la narración ficcional se nos muestra a un hombre (el español), ya no en su dimensión de prócer o de héroe, sino que como un hombre poco astuto, que peca de ignorante al no llegar a entender al otro como un ser constituido por la misma sustancia y que solo es distinto por pertenecer a otra raza, o por haberse formado en un espacio y condición diametralmente distinta a la de ellos mismos. Por otro lado, vemos cómo un extracto tomado de la historia de Chile nos muestra una imagen muy distinta de españoles e indígenas:

El alzamiento de los indígenas comenzó con el asesinato de los españoles que construían una nave en la desembocadura del río Aconcagua (Concón). Valdivia dispersa sus hombres; partió con 90 españoles a la búsqueda de los naturales, y solo dejó a 50 conquistadores al mando de Alonso de Monroy, para proteger la ciudad de Santiago. Al amanecer del 11 de

septiembre de 1541, los indígenas, al mando de Michimalonco atacaron Santiago en una ofensiva que duró todo el día. La ciudad fue incendiada, murieron cuatro españoles y todo lo que se había construido se desmoronó. [...] Como resultado del alzamiento indígena, el pequeño grupo de conquistadores se vio enfrentado a la más miserable realidad; la angustia se transformó en un sentimiento permanente ante la posibilidad de un nuevo ataque, y la falta de alimentos y vestuario hizo la situación intolerable. (Aldunate et al, 1996: 95)

Observamos cómo la narración aportada por la historiografía, contribuye a la imagen arquetípica que existe en el imaginario colectivo respecto al ser indígena; se nos habla todo el tiempo de seres salvajes y agresivos, que ni siquiera son considerados en el nivel de humanos, se nos habla más bien de naturales, de tal modo que se les barbariza, tanto más si se considera el daño que produjeron a los españoles, los que además son tratados como víctimas de esta barbarie. De este modo, el español es victimizado al contraponer las expresiones de “alzamiento indígena” contra “pequeño grupo de españoles”, que denota la idea de encontrarse indefensos ante tales seres sumidos en el salvajismo, quedando relegados tras este ataque a la más desconsoladora de las penurias e indefensos ante la posibilidad inminente de una nueva “sublevación” indígena.

Por otro lado, podemos ver en la historiografía oficial cómo los actos emprendidos por españoles por la conquista del territorio son tomados como “arduos”, que requieren de gran esfuerzo debido a la resistencia que oponen los indígenas. Cada acción realizada por el conquistador es calificada como acto de valentía y de honor por una noble causa, mientras que la contraofensiva ejercida por los indígenas será calificada de una rebeldía injustificada propia de una raza bárbara. Veamos cómo es narrado el siguiente episodio que refiere a la defensa de Santiago el 11 de septiembre de 1541:

A mediados de 1541, los indígenas que habitaban los valles cercanos a Mapocho se sublevaron al mando del cacique Michimalonco. Ante estos hechos, Valdivia dispersó a sus hombres; partió con 90 a la búsqueda de los indígenas, dejando 50 hombres, al mando de Alonso de Monroy para proteger la ciudad de Santiago. Al amanecer el 11 de septiembre de 1541, los indígenas comenzaron el ataque sobre Santiago. La pequeña ciudad fue incendiada, murieron cuatro españoles y todo lo construido se desmoronó. De esta forma se materializó el gran retroceso en la ardua tarea de conquistar el territorio (96).

En las citas que hemos ido apreciando, podemos notar cómo se subentiende la tarea del conquistador, pero sin explicar muy bien el porqué de esta necesidad; solo entendemos (o se nos da a entender) que los españoles o conquistadores son seres dotados de razón, mientras que los otros representan más bien a seres reactivos que se encuentran en

constante sublevación ante la imagen bienhechora del español. Al mismo tiempo, se califica la tarea de conquista como “ardua”, vale decir, requiere de gran esfuerzo ante la constante rebeldía manifestada por los indígenas. De este modo entenderemos a los indígenas como una masa amorfa y bárbara, la cual en ningún momento es singularizada. Mientras que por otro lado tenemos la imagen del español con sus nombres propios correspondientes, quienes además cuentan con una organización bien medida y un objetivo claro en contraposición de la masa informe que representan los precolombinos que solo se manifiesta reactivamente de sublevación en sublevación.

Sin embargo, en la narración ficcional este paradigma que se ha ido legitimando y perpetuando a través del tiempo es abruptamente interrumpido:

Dicen que fue en Tucapel. En un fuerte Sureño que los mismos españoles habían construido. Hasta allí llegó Valdivia medio despistado. Venía con sus tropas pensando que ahí lo estarían esperando más españoles, que ese era un lugar seguro, porque los alzamientos mapuches estaban más en el sur. Dicen que cuando llegó y encontró el fuerte destruido la cara le cambió de golpe. Dicen que quiso armar campamento para analizar la situación, pero no alcanzó a bajarse del caballo cuando el bosque comenzó a aullar con bríos mapuches. De todos los frentes aparecieron indios con sus lanzas en alto. Un torbellino de hombres envueltos en cuero. Valdivia los miró asustado. No esperaba algo así, había caído en una trampa. Eran muchos, se abalanzaban sobre ellos y se iban relevando para capear el cansancio de la pelea. Indios y más indios. Nunca terminaban de aparecer por detrás de los árboles. Valdivia peleaba preguntándose como lo habían engañado, como habían conseguido una forma de ataque como ésa. ¿Es que acaso piensan como nosotros? (47).

Lo recién citado nos muestra la inversión de las imágenes arquetípicas tanto de conquistador como de Mapuche; de este modo vemos cómo los epítetos de valiente y aguerrido y su ofensiva organizada y eficiente cambia por la imagen de un despistado conquistador, que es fácilmente engañado por el enemigo, que ya no actúa de una manera bárbara y sublevada, sino que cuenta con un organizado plan de ataque por el cual se tomó al español desprevenido, vencéndolo con facilidad y dejándolo perplejo ante una capacidad de combate que solo imaginaban posibles en ellos mismos. Se produce una ridiculización del español parodizando su imagen, dejándolo como poco astuto ante un grupo de indígenas a los cuales les resultó muy fácil vencerles.

En las situaciones históricas narradas en el texto, nos encontramos con el episodio relacionado con un tal diablo de la Chimba. En este caso, “la Chimba” como la construcción del puente “Cal y Canto”, los nombres de las hijas del supuesto diablo “Teresa de Jesús” y “María de los dolores”, la alusión que se hace al enclaustramiento que tuvieron estas a muy temprana edad, nos remonta a un personaje de la historia que quizá no es bien conocido por el común de las personas, pero al buscar referencias de inmediato se alude a lo autoritario y cruel de sus prácticas y la crudeza de las penas con que este castigaba los delitos de la época de la Colonia, hablamos del corregidor de Santiago Luis Manuel de Zañartu.

En la narración que se realiza sobre este personaje, la carga de negatividad que se utiliza al describirlo es notoria, la ficción nos refleja todos los actos violentos que fueron cometidos bajo el amparo de su autoridad siendo responsable de una infinidad de abusos maltratos y muertes como forma de castigar delitos.

Dentro de esta sección de la novela dedicada a Zañartu, llama la atención cómo la ficción produce una deconstrucción considerable de la historia al sugerir supuestos abusos sexuales que este habría cometido contra sus pequeñas hijas, mientras estas se bañaban desnudas en un arroyo.

Dicen que el Diablo no pudo evitarlo y se lanzó al agua con ellas. Las niñas se asustaron de verlo desnudo y lloraron con miedo, pero él las tranquilizó a punta de besos y caricias. El papi se va a bañar con ustedes, no hay nada de malo en eso, no hay nada cochino en que las toque, en que les bese sus pechitos, sus guatitas, sus potitos. No hay nada sucio en que yo les chupe esos pelitos nuevos que les están saliendo, ven que es rico. Ven cómo les da risa. Y las niñas reían divertidas y se abrían de piernas mientras el palpaba con sus dedos de Diablo el par de clítoris recién estrenados. Las envolvía con su cola y las lamía con su lengua de serpiente. Probó el gusto de sus pieles celestiales, reconoció el olor del paraíso en sus cabellos rizados (72).

En los pasajes de la historia, se menciona el hecho de que Zañartu habría de construir un monasterio de monjas contemplativas, por no poder concebir la idea de que sus hijas pudieran enfrentarse a una sociedad tan degradada moralmente; sin embargo vemos cómo la novela narra hechos impensados sobre personajes tan ilustres de nuestra historia, el episodio descrito de una manera altamente sugerente tiene el propósito de desestabilizar al lector y producir un efecto exhortativo en él; este episodio, además, nos narra cómo este personaje abusaba sexualmente de sus hijas, situación que no deja indiferente a nadie y

produce mayores efectos receptivos que si se tratase de personas no conocidas o de menor “rango”, como el poseído por personajes históricos a los cuales se alude.

Posteriormente, la situación de protección mencionada en la historia respecto a un futuro más seguro de sus hijas es totalmente desmentido por la novela, donde más bien se menciona que la decisión de encerrarlas en un convento a muy temprana edad sería la única forma de luchar contra las pasiones provocadas por las hijas y de este modo poder mantenerse en paz a costa del encierro de estas.

Pero algunos dicen que esta escena no es cierta. Que todo no pasó de ser una fantasía de su cabeza diabólica. Dicen que en cuanto vio a sus hijas en el arroyo y sintió que los pelos y todo el cuerpo se le paraban, reconoció sus impulsos pecadores y se reprimió por completo. Dicen que supo reconocer de inmediato la prueba divina. Dicen que en el acto partió de la chimba y se alejó de sus tentaciones. Se mantuvo ocupado en la ciudad. Volvió a ser el mismo Diablo loco y colérico de siempre. Reuniones, ejecuciones, planificaciones. Mando a construir un monasterio para aminorar sus culpas y darse un nuevo empujón al paraíso. Cuando estuvo listo, sus hijas fueron ordenadas monjas por designio del padre, e ingresaron de por vida al claustro de San Rafael. Con ellas encerradas en sus celdas, estaría seguro. La prueba divina había sido superada, la tentación acabaría y quizá la calma volvería a su corazón (72 - 73).

Llama la atención además como un hecho narrado en un principio, es desmentido por la misma novela posteriormente, vale decir cómo en una primera instancia se sugiere un episodio altamente cuestionable en sus vertientes éticas y morales, que luego es refutado por la misma narración ficcional, dejándolo en el plano de una posibilidad entre tantas. Esta estrategia utilizada por la ficción genera el efecto de una superficie narrativa capaz de ofrecer más posibilidades al lector invitando a que éste saque sus propias conclusiones, además asistimos al hecho de poder pensar un episodio de la historia desde distintas perspectivas, situación que en la historia oficial es impensada debido a las delimitaciones ideológicas y las adoctrinaciones morales que se busca conseguir por esta última.

Un siguiente momento histórico que retrata la novela, dice relación con el periodo gobernado por el general Carlos Ibáñez del Campo; para la narración de este, se utiliza la metáfora de Chile como una amplia casa, que se encuentra subdividida en secciones o cuartos, cada cual ocupada por personas de un oficio determinado. En un principio, se nos narra una morada feliz, en la cual se respiraba la paz y el respeto, donde se recorrían los pasillos libremente y en caso de conflicto- siendo la casa tan amplia- solo era necesario recurrir a otra habitación y de este modo conservar la paz del hogar:

Dicen que Chile era una casa vieja, larga y flaca como una culebra, con un pasillo lleno de puertas abiertas por donde la gente se paseaba entre todas las piezas. Dicen que olía a empanada y chicha, que tenía una cordillera en el patio de atrás y un sauce llorón que lloraba poco, porque hasta entonces no tenía muchos motivos para hacerlo. Dicen que la casa estaba pintada de verde, que cardenales rojos le salían por las ventanas, que un par de escalones colorados inauguraban la fachada y que tenía una mampara con cristales rugosos por donde todos entraban y salían sin problemas, libres de hacerlo cuando quisieran. Dicen que las cosas funcionaban bien en la casa. Había muchas piezas, con espacio para bastante gente, así es que no querías ver a alguno, bastaba con no entrar a su cuarto y hacerle el quite en el pasillo o en el patio, si es que no lo divisabas de lejos. En el sector norte vivían los mineros. En el centro, los profesores. Los ferrocarrileros contaban con piezas pequeñas a lo largo de todo el pasillo. Los obreros estaban achoclonados en un cuartucho chico cerca de la cocina, y así cada cual tenía su rincón en la casa (135).

Vemos como se antecede el panorama pacífico que respiraba la nación, con el objetivo de describir que esta situación se verá interrumpida por el nuevo presidente que ha llegado a gobernar, en este caso mencionado como el nuevo padre que estará a la cabeza de los asuntos del hogar.

Dicen que el coronel era un maniático del orden y la limpieza. Le gustaba barrer y había días enteros que se pasaba sacando pelusas, amontonando mugre, desbaratando telarañas. Llevaba una escoba por sable y con ella amenazaba a todos los que no lo ayudaban en su misión higiénica. El parqué de los pasillos debía relucir, los vidrios tenían que resplandecer, los waters y lavatorios tenían que cegar con su blancura. La casa debía brillar desde la mampara hasta la pandereta del patio (137).

Otra metáfora utilizada dice relación con el orden y pulcritud de la casa: la imagen de la escoba se muestra con un elemento de control, pues cada personaje que no cooperara con dicha misión higiénica era amenazado a través del miedo, de este modo se hace referencia a un estado autoritario que tiene como estandarte el orden y la limpieza como control de la sociedad. Y muchas veces aquellas pelusas, mugre y telarañas, aludirán a personas que no cumplen con los estándares de orden que los gobernantes han de trazar y que es más recomendable eliminar.

Hemos hecho alusión en este Seminario a la función denunciante que presenta la literatura, tanto más si se tiene en cuenta que en las novelas que han sido analizadas en esta investigación, se interpela directamente a espacios de tiempo o periodos que son reconocidos por los lectores como propios de la historia presente en sus imaginarios; de este modo, en Mapocho asistimos a diversas manifestaciones que tienen como propósito develar hechos cometidos con la intención de que estos sean cuestionados o rebatidos; a

continuación vemos como se alude al tratamiento que desde los inicios de nuestra historia se ha realizado sobre la manipulación de la prensa oficial, el control social

Dicen que todos no estuvieron muy contentos con las nuevas reglas. En el fondo los chilenos siempre fueron un poco cochinos y eso de estar tan limpios y olorosos el día entero, los ponía nerviosos. Los periodistas fueron los primero en manifestarse en contra con artículos en el diario. Colgaron una bandera colorinche en la puerta de su pieza en señal de molestia, y ahí se instalaron a recibir todos los reclamos que la gente quisiera publicar. Dicen que el coronel no tardó en aparecer con su escoba y que se encerró a cantarles sus verdades a los periodistas. Desde este momento todo lo que se publique pasará por mi lectura previa, dijo. Y así fue como el diario de la casa se transformó en una publicación pulcra, correcta, sin motes, ni erratas, sin faltas de ortografía. Limpia de toda mugre (137).

Uno de los episodios más llamativos alusivos a este periodo histórico, incluido en la ficción narrativa, se manifiesta en la matanza de homosexuales que se supone ocurrió en altamar en un barco con destinado a Valparaíso. Cabe señalar que respecto a este suceso es difícil hallar registros históricos que lo hayan perpetuado. Este hecho será el episodio más acentuado debido a la perspectiva altamente polémica y subversiva en cuanto el general Ibáñez del Campo es totalmente desacralizado y puesto al nivel del travestismo con el fin de detallar los sucesos que lo llevaron a cometer dicha matanza.

De los maracos nunca más se supo, el tema se olvidó, se borró de las memorias y de los archivos a punta de escoba, y la vida en la casa siguió su curso. La pieza rosa fue pintada rápidamente de blanco y allí se instaló una tienda comercial que hizo desaparecer todo olor a pasado. La gente iba a comprar feliz a la tienda blanca, completamente amnésica. Dejaron de hablar de los maricas y de rumorear como hasta entonces lo hacían, hasta que su recuerdo cayó en el más completo olvido (144).

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante el valor denunciante de episodios que han sido completamente borrados de nuestra historia y que como bien se señala han generado el más oscuro de los olvidos, la historia al relegarlos, borrarlos, omitirlos genera vacíos en la memoria de las personas y contribuye a la generación de un imaginario idealizado respecto a ciertos personajes considerados como héroes patrios, asimismo comprobamos como la historia va armando un tejido narrativo según lo que resulta conveniente o no incluir en los textos oficiales que irán siendo legitimados a través del tiempo.

Por otro lado, podemos vislumbrar como la metáfora del padre no es antojadiza y denota una carga simbólica, alusiva al orden patriarcal que ha conducido el destino de la nación y de las personas a lo largo de toda la historia, asimismo pudimos ver en todos los

periodos analizados, cómo la imagen del padre de la patria funcionará como un estandarte de la nación.

5.4. INTRIGA Y METANARRATIVIDAD: LABERINTO DE LA FICCIÓN, LA OBRA CONSCIENTE DE SÍ MISMA.

“Demasiadas obras concluyen mucho después del final.”
Igor Stravinsky

Teniendo en cuenta el rol exhortativo que poseen las novelas analizadas en este Seminario en cuanto estas son conscientes de sí mismas y al mismo tiempo de la toma de conciencia que deben generar en el lector, a quien considera (la novela) un ser crítico y reflexivo que está dispuesto a jugar con el entramado narrativo, convirtiéndose en el lector detective denominado por Umberto Eco o en el lector hembra de Cortázar, se desatará la intriga traducida en las diversas estrategias, que el ludópata-lector (des) articulará.

A partir de todas las estrategias narrativas de las novelas, ya sea el uso de la parodia, la desmitificación del héroe, la antiheroización, la descripción detallada de sucesos, los tipos de narradores que cumplen una función específica, los diversos personajes aludidos, se genera un contradiscurso, cuya función es la deconstrucción de la historia legitimada; dicho contradiscurso posee funciones específicas en su construcción y en los efectos que quiere lograr en quien lo recepciona, como por ejemplo, generar una postura crítica y cuestionadora de la historia; nuevas lecturas en la misma, mostrar hechos o sucesos que han sido omitidos de las páginas oficiales, dar voz a personajes silenciados y esperpénticos y conocer la historia desde estos márgenes delimitados por la sociedad.

5.4.1. *DEUS MACHI* DE JORGE GUZMÁN (PERIODO DE CONQUISTA)

En esta novela, el emisor real tiene por cometido resolver un conflicto histórico – aunque sea en el mundo ficcional- cuyo problema atañe hasta la actualidad.

Este problema se traduce en la pugna actual, protagonizada por el pueblo mapuche y el estado multicultural, pero Guzmán nos lleva a los inicios de este problema para explicarnos el porqué de muchas situaciones que han repercutido en realidad, personas que se silenciaron, temas que nunca se resolvieron, historias que jamás se contaron ¿Cómo lo hace? pues bien, Guzmán desarrollará el argumento de su obra con estrategias que a continuación se detallarán en este apartado.

Frente al tratamiento de la intriga que se hace en *Deus Machi*, Guzmán mantiene una propuesta aparentemente simple, pues su relato lineal, en Ab Ovo, con una tonalidad pausada e imparcial, hace creer al lector que esto es un cuento más o una de las muchas novelas contemporáneas que proponen la visión del otro o del subalterno. No obstante, el argumento se comienza a desarrollar desde la perspectiva de un personaje – que será el principal- quien se convierte en jesuita después de una extraña situación.

A lo largo de muchos años Lorenzo de Argomedo pensó más de una vez que las características personales de cada cual condicionan los pocos acontecimientos que son de verdad determinantes en la vida. Si él no hubiera sido capaz de dibujar, escribir y manipular instrumentos exactamente igual con las dos manos, su discípulo Junquera no lo habría exasperado burlándose de su rara habilidad, no habrían tenido el cambio de palabras que tuvieron y no hubiesen terminado batiéndose en duelo. Es decir, si no hubiese sido ambidestro, no habría habido tenido razón para disfrazarlo de aldeano, montarlo en una mula de alquiler y hacerlo salir de Granada (9).

La condición de ambidiestro nos inserta –al lector especializado- en este primer simbolismo que presenta la obra. Junquera –quien lo lastima- se burla de la condición ambidiestra de Lorenzo y éste lo golpea dejándolo inconsciente y con peligro de muerte, por eso sus amigos deciden sacarlo de Granada, para evitar que fuese condenado por la justicia. Lo disfrazaron y montaron en una mula para que saliera de Granada. Cuatro días después amanece en casa de su hermana Clara Eugenia en Córdoba. (Cabe destacar este rasgo caracterizador, tanto más el emisor real de esta obra, utiliza elementos simbólicos que el lector deberá descubrir para debelar la verdad oculta, o bien – en palabras de Eco- insertarse en la agnorsis).

Al entrar en la calle don Rodrigo, Clara Eugenia preguntó, mirando al suelo ¿y no te gustaría vivir aquí con nosotros, hermano? Don Álvaro es hombre muy influyente y muy generoso, puede ayudarte a tomar el camino que quieras, el cortesano, el de soldado o el eclesiástico. Lorenzo no pudo seguir callando su mayor pensamiento, quiero ser misionero Jesuita, hermana, como fray Ignacio de Loyola y Fray Francisco Javier; si tu marido puede ayudarme en eso, me haría muy feliz (15).

Lorenzo es llevado por su hermana a presenciar una misa, en una capilla consagrada por los cristianos siglos atrás llamada Villaviciosa. Sin embargo, no era una catedral, sino que aparentemente era una mezquita, Lorenzo sorprendido por este sincretismo donde convivían judíos y cristianos, comienza a vivir un ensimismamiento, en el cual siente la voz de Dios que le habla para transmitirle que “Dios estaba en él y él en Dios” (12). Tras su deslumbramiento, Lorenzo siente la necesidad de mostrar el poder de Dios a todos, y decide ser misionero Jesuita.

En el capítulo II Lorenzo ya convertido jesuita se traslada a Chile, insertándose en una comunidad mapuche –como estrategia se quebranta la linealidad del relato, saltando de un lugar físico a otro- lo cual hace que el lector realice un salto en su imaginación y comience a activar su sentido del juego y del descubrimiento.

El ahora fray Lorenzo, muestra interés por el pueblo mapuche y los entiende y considera como seres humanos hijos de Dios, desempeñando su trabajo misionero en insertarlos en el mundo cristiano como seres humanos plenos, con derechos y deberes iguales a los de ellos. No obstante, el Gobernador solo “codiciaba el honor de ser él quien los sometiera” (20).

En cuanto a ideas, el Gobernador formaba grupo con fray Diego y con él. Creían que la culpa de la guerra interminable la tenían ellos mismos, los españoles, y que debían acabarse las crueldades espantosas que habían cometido desde el principio contra los mapuches. Pero ahí terminaban las coincidencias. El motivo del gobernador era quitarles las ganas de pelear y hacerles dar una paz estable. Fray Lorenzo quería mucho más, desempeñaba su trabajo misionero confiado en que se los podría incorporar a mundo cristiano como seres humanos plenos, con derechos y deberes iguales a los de cualquier peninsular (20).

La construcción que hace Guzmán de esta situación, articula el efecto que el lector siente al enfrentarse a esta escena, la intriga que se genera al no saber si Lorenzo someterá o será sometido por los mapuches; el lector entra en el juego nuevamente, apuesta por una de las dos opciones, no obstante, la verdadera apunta a algo más allá de lo que como lectores hembras pudimos formular.

Pero entonces estalló por todo el amanecer una atronadora gritería. Vociferaban en mapudungun invitaciones al combate, desafíos a los españoles, alardes por las victorias de sus ancestros, invocaciones a los pillanes para que ayudaran y presenciaran la batalla. [...] Dentro de la tienda, los soldados se empujaban y soltaban exclamaciones furiosas y desordenadas, obstruyéndose unos a otros en fallidos intentos por calarse y gallar sus armas para salir (25).

Los mapuches atacan de madrugada el campamento español, donde dormía Fray Lorenzo.

Sintió el forcejeo de indio en su pie, lo arrojó de espaldas con una rabiosa cox en la cabeza, y se alzó frente al caído, esperando que se levantara. El mapuche se irguió algo vacilante, pero mantenía su maza corta atada a la muñeca. [...] Un violento golpe le dio por un lado de la cabeza desde atrás y lo sumió instantáneamente en un vacío negro (27).

Se da inicio a las escenas de cautiverio, fray Lorenzo es capturado para convivir en tierras y familias indígena, no obstante, se hace latente la ira por el mapuche y su misión u objetivo inicial se destruye.

El autor real juega con la fractura, tanto estructural como simbólica vemos como esta forma binaria del relato, representará la hibridez o el mestizaje vivido por este encuentro entre el fray y los mapuches. Es por lo cual, el relato va alternando capítulo, a capítulo, una estructura que salta de una historia en otra, dando la impresión al lector de esta doble lectura de una misma situación, uniendo estos dos episodios –conquista y colonia- en un solo entramado, estrategia que por cierto pertenece a este gran manejo de la intriga que realiza Guzmán.

Asimismo el relato se va desarrollando con esta fragmentación escritural que simbólicamente representa este quiebre identitario, este mestizaje que Guzmán nos quiere mostrar en su obra.

Avanzamos al cautiverio vivido por Lorenzo, donde se da el punto máximo de la intriga. El lenguaje que el autor real utiliza para describir las situaciones, posee en si mismo códigos que el lector debe decodificar para entender y desarrollar esta metáfora estéticamente muy bien planteada, por ejemplo: “Fray Lorenzo de Argomedo emergió a una luminosidad deslumbrante desde el espacio gris donde había empezado a recuperara la conciencia” (41), vemos en este fragmento como se identifica la luminosidad con el cautiverio, indicándonos que para este personaje el cautiverio será una estancia no tan común ni negativa; el narrador continua el juego; el lector debe continuar descifrando.

El protagonista comienza a realizar una especie de mestizaje simbólico, se cruza con el pueblo mapuche, pero aborrece por un momento – y a causa de la muerte del gobernador- todas sus costumbres y ritos carnavalescos que para él son absolutamente satánicos, pero Argomedo entra en la enajenación, la demencia en la que se encontraba era casi una especie de transmutación cultural, parecía a los ojos de los otros “una bendición” (49), así es como fray Lorenzo, comienza a sentir una dualidad entre los sentimientos hacia el pueblo mapuche, esta relación de amor-odio, se ve plasmada a lo largo de todo su cautiverio, que en ocasiones pareciera acrecentar en entendimiento y la tolerancia por el pueblo subyugado. El lector se encuentra en incertidumbre, las ansias de descubrir a que cultura se aferrará queda inconclusa, por lo cual el receptor continúa leyendo sin vacilar.

El pueblo mapuche comienza a integrar a fray Lorenzo: “Huencupil manejaba al grupo [...] consultaba cada decisión con todos, incluso con fray Lorenzo” (65). Esto desarrolla de gran manera el sentimiento positivo hacia el pueblo mapuche. Así, empieza la humanización de este personaje, y la imagen de piedra del español insensato queda en el olvido, más aún de un jesuita devoto y santo, pues se siente atraído por una de las indígenas; aunque sin duda el trataba de escapar de esa “tentación invencible” (85). Sin embargo, al querer alejarse de todos los cuerpos desnudos, que le hacían recordar el paraíso terrenal del que hablan los cristianos, se anega en una crisis de aislamiento.

Se propone aprovechar su marginalidad para observar a los indios y aprender lo que viera [...] contrastaba continuamente su propio desconcierto con el ánimo entusiasta en que los mapuches preparaban sus trabajos. El espíritu con el que laboraban era igual que el de los españoles cuando aprontaban a las iglesias. [...] Quería desayunar y darse la mañana para meditar lejos de las continuas rencillas diarias de las mujeres y recobrar el dominio de su pensamiento (86).

Fray Lorenzo se inserta a modo de prueba personal en la comunidad mapuche, realizando sus labores, descalzo y vestido como los indios. Se da cuenta de la fama de ociosos y negligentes que se les daba a los mapuche no se compaginaba con la diligencia que mostraban los de esta comunidad. El lector siente la reconciliación con el pueblo mapuche, los comprende al igual que fray Lorenzo, pues el efecto de proyección del lector en el personaje, Guzmán lo logra a través de sus estrategias narrativas, es así como el receptor se introduce en el fraile y desde ahí comienza a valorar sus raíces y costumbres.

Fray Lorenzo presencia un machitún, en el cual lo sacude una confusión de pensamientos:

La fuerza del espíritu divino hacia ingrátidos a los santos y a los benditos. El hubiera imaginado que el demonio retorcería al machi o lo haría rebotar grotescamente sobre el suelo, pero que lo elevara en tranquila paz junto con su instrumento diabólico, se veía como una monstruosidad. Fray Lorenzo rezaba con desesperación, frenéticamente. En medio de sus rezos, machi y cultrún descendieron con suavidad hasta posarse de nuevo sobre el suelo. El hechicero tenía los ojos cerrados y un gesto de serena dulzura que fray Lorenzo no pudo odiar como había odiado toda la ceremonia. En estado de completa ausencia, el machi fue interrogado por uno de sus acólitos si curaría a la enferma, ye en voz tan delgada y acariciante como la de la niña, respondió que sí, que el mal había salido de su cuerpo (94).

Después de esta mística vivencia del fray, este se sentía inmerso en un agudo tormento interior, “¿Estaría perdiendo su vocación de misionero y, no lo permitiera Dios quiera también la vocación sacerdotal?” (108). La atracción sexual por Aminiquir, era cada vez más potente, la “tentación invencible, le desviaba su imaginación hasta la pantorrilla y se la disparaba más arriba. La había visto entrar una vez en el río, y volvía a sus azotes nocturnos, a sus ayunos, al uso de un cilicio hecho de crin de caballo, a sus oraciones” (109), para evadir el pensamiento y la atracción sexual por la muchacha.

Fray Lorenzo realiza estrategias para evadir este sincretismo intrínseco que estaba presenciando, realizando viajes imaginarios donde recorría las calles de Santiago, oraba y pedía perdón en las catedrales, pero sobre eso volvía a su pensamiento los deseos pecaminosos, la aceptación de la vida india, la extrañeza de sí mismo y del mundo mapuche. “Recurría a la nostalgia de Santiago para no sentir que se estaba volviendo indio y sufrir el vértigo enloquecedor de perderse” (115).

Tras enterarse de su pronta liberación, se descubre aquí el primer desvelamiento a la verdad, o traducido en palabras de Eco, la primera fase de esta agnorisis, donde Fray Lorenzo en una conversación con un mapuche –el que lo liberaría-, escucha atentamente la siguiente historia: ¿Quieres saber quién fui yo antes de ser mapuche, patiro? [...] Fray Lorenzo lo escuchó con espanto creciente. Yo antes fui el franciscano fray Mauricio de Santa María, empezó Huencupil. El lector se enfrenta a la agnorisis, pero todo lo que debía pasar ahora, se desarma en un instante cuando el personaje:

En su meditación nocturna, examino su conciencia y hallo que la sola noticia de su liberación no había bastado para distanciarlo de las cosas indias. El desapego verdadero había seguido a la confidencia del barbudo [...]. Oyendo al barbudo se había dado cuenta de que estaba en territorio del demonio. Todo se admitía entre los mapuche (116).

Fray Lorenzo volvía a verlos como lo que eran, “almas para convertir” (130), así fue como el protagonista de esta historia, vive en la constante disyuntiva de si pertenecer a los mapuche u continuar con su vida de misionero. Nos acercamos al final, en la despedida y pronta liberación del fraile, quien decide continuar con su misión jesuita; sin embargo, considera y tolera la vida de los mapuche legitimándolos como seres humanos. Guzmán, utiliza al personaje del fraile como un medio para concientizar al lector, quien se identifica a tal punto con el personaje que vive de sus pensamientos el cautiverio y su culminación, llegando a alcanzar la catarsis en cuanto fray se traslada a la ciudad y decide no quedarse en el pueblo, pero si mantenerse agradecido por su misión y cuidados otorgados para él.

Es así como la ficción se cierra, el lector junta ambos relatos al final del argumento, realiza esta metanarración; mas cuando se da cuenta de cada uno de los aspectos que generan este contradiscurso, entre la historia y la ficción, pues los relatos españoles que datan de estos dos periodos, en ningún caso humanizan ni muestran una vacilación ante esta falta de identidad que siente este fraile, pues los que no son (ídem) idénticos, son los mestizos no así los españoles. Sin embargo, en esta novela se deja espacio para la reflexión del lector, el cual comienza a ver con naturalidad y orgullo sus raíces.

En esta novela no se da la irrupción de la voz del autor real, pues sus reflexiones son hechas a través de la voz ficticia del narrador, quien nos guía a través del relato, tampoco inserta años ni elementos que lo configuren como una nueva novela histórica, sino que más bien se ve a sí misma como una novela contemporánea cualquiera, como sostiene Guzmán en una de sus entrevistas. Se presenta entonces como una obra que deja una pregunta retórica, o mejor dicho varias, que debemos resolver como estos Sísifos contemporáneos en la intensa búsqueda incansable de la identidad.

5.4.2 *DÉJAME QUE TE CUENTE* DE JUANITA GALLARDO (PERIODO DE INDEPENDENCIA)

La descripción exhaustiva, técnica por antonomasia de Juanita Gallardo, es incorporada para la dilatación hacia el punto máximo del argumento. Frente a ello, el lector comenzará a caer en el tedio de las palabras abrumadoras que describen cada momento, cada situación y cada espacio, con el fin de otorgar la característica de creíble y real a la escena ficcional. Comienza a existir un entramado, y el lector tal cual jugador, se encasilla en distintos espacios desde los cuales debe salir y avanzar para llegar a una meta

determinada, esperando pacientemente el turno que el narrador da o quita, según sea el juego de tiempos que él articule.

La narración y su tonalidad pausada, extienden el tiempo, la velocidad de los hechos la anulan, entonces la novela avanza pausada y densa, pues la cantidad de información entregada va aparentar un texto historiográfico, sin embargo, cuando el narrador muestra el conocimiento omniabarcante que posee volvemos sobre la ficción y lo estético.

El lector entra cegado -por esta estrategia muy bien articulada por Gallardo-, en el limbo de la confusión, olvidando que está frente a la ficción y creyendo que esta es la versión oficial o la verdadera historia de este prócer de la patria. Este juego comienza, cuando el autor real, inscribe en su primera página, a un personaje que lleva el mismo apellido que el padre de la patria -Demetrio O'Higgins; esta designación no antojadiza, nos inserta en la metanarratividad, en cuanto produce un efecto exhortativo en el lector, además de la apelación intrínseca que posee esta primera pista que nos otorga el narrador, pues el acervo cultural -traducido en palabras de Todorov- como *verosímil cultural*- se debe poner en práctica para comenzar a (des) articular este hilvanado entre el pretérito y presente; se accede al contradiscurso. El lector acepta al pacto de lectura.

Personajes en demasía, fechas, lugares históricos y existentes, articulan el telón independentista sobre el cual se construye esta escena nacional (re) inventada. ¿Cómo? a través de los múltiples diálogos que sostienen los personajes; estas pláticas que se dan bajo el contexto histórico que se vivía en ese momento, configuran el lado oculto de la historia registrada oficialmente y objetivamente por los historiadores; es así como nosotros nos vamos haciendo cómplices de sus habladurías, y queremos saber qué se dice, qué cuentan por ahí de Bernardo, el huacho ilustre de Chile.

Primero descubrimos que tiene un hijo ilegítimo, quien se encuentra desterrado en el Perú, a los cuidados de la nodriza Candelaria, la niñera de la familia de la madre de Demetrio - Rosario Puga- y es la voz maternal de Candelaria, quien nos invita a escuchar una de aquellas recreaciones de la historia de los padres del nuevo huacho ilustre de Chile.

Comienza el relato oral de la Mamá de los Puga; se abre el telón no al acto principal, sino a la escena del tocador; el narrador abre paso a los microrrelatos, que en su

conjunto articulan una gran historia. Estas micronarraciones dan cuenta de esos datos que nadie conoce, que nunca se supieron, pero que ahora se dejan en evidencia a través de la confesión; el lector encabeza ahora una especie de comparación, entre lo que él sabe y lo que le cuentan.

Sabemos que Bernardo fue un hombre de guerra “[...] que tenía entonces treinta y seis años de edad. Había nacido en Chillán en el año 1778, y era hijo natural del ilustre don Ambrosio O’Higgins, quien había sido presidente de Chile y virrey del Perú” (De la Peña, 1999: 161); asimismo, la novela nos dice: cuentan por ahí, que fue un hijo bastardo al no ser reconocido por su padre sino hasta que heredó el apellido tras su muerte. De este modo se contrastan las dos versiones, una vez más se pone en jaque la ficción y la realidad, donde la primera llena los vacíos de la segunda. El argumento se va desarrollando, la historia (des) articulando y creando el dialogismo inmanente a la novela histórica.

La historia oficial nos cuenta que Don Bernardo “fue educado en Inglaterra, pasando por España y regresado enseguida a Chile para establecerse en su estancia de las canteras” (161); la historia ficcional nos cuenta que entre Inglaterra y Chile, Bernardo vivió en Perú cuando aún era un Riquelme. Este prócer de la patria chilena, reitera con su hijo la misma acción que él vivió en su infancia, hablamos del destierro y la condición bastarda en la que se gestó su niñez, no obstante, cuando su padre muere cede en su herencia el apellido ilustre, pasando de ser reconocido como el huacho Riquelme, al trascendental nombre de Bernardo O’Higgins.

En el tejido escritural realizado cronológicamente por Gallardo, se van desarrollando las acciones que articulan el argumento; estas suceden en el mismo orden de un texto historiográfico, el emisor real recurre durante toda la novela al modo escritural de un texto no ficticio, para otorgar la verosimilitud propia de la acción narrativa. Se identifica el cronotopo bajtiniano, y se vincula con las relaciones que se generan entre ambos elementos en la ficción literaria.

El cronotopo artístico se presenta en este sendero que se hace hacia la intriga, le tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los

elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtín, 1989: 2). El lector vuelve a presentir que se introduce en un nuevo espacio de descripción, es una especie de laberinto borgeano que simboliza esta vez el caos de la vida íntima de Bernardo, y el orden de la vida pública y reconocida oficialmente.

Se comienza a contar lo que se vive a nivel nacional y el sentir de la nación; se mezcla lo público y lo privado; el relato oral y el documentado:

Los combates entre los cerros Gavilán y Chepe, duraron todo el día, con retumbe de cañonazos y un ruido de terremoto que a muchos espantaba aun mas que la guerra. A las cinco de la tarde se supo que O'Higgins había realizado lo imposible, alcanzando a llegar a coronar el triunfo [...] O'Higgins encabezaba la marcha. Todos lo admiraron y vitorearon al verlo cabalgar tan elegante pese a los cañones atascados en el lodo [...] Rosario no dijo nada, pero ya sabía cuál era el militar que la había impresionado. Estaba segura de que por un instante sus miradas se cruzaron y eso le bastaba (65).

Su amante que participó activamente de la vida íntima de Bernardo, pero que fue desplazada por la historia y no reconocida por el cómo legítima esposa, configura parte importante desde donde se articula esta intriga. Ella es la gestora de la desmitificación y antiheroización del padre de la patria, tanto más ella integra la humanización de la imagen de piedra que representa O'Higgins en el imaginario nacional.

El lector comienza a vivir el sentir de las voces femeninas del relato, en este caso la protagonista, Rosario sufre las consecuencias de la vida ilustre de Bernardo, entendiendo el porqué la historia la silenció -pues fue su propio amante quien la ocultó-, la mujer subyugada al poder de una nación, que controla su vida y sus actos, se ve proyectada en esta figura femínea.

Que fuese varón era motivo de orgullo y Rosario se sintió tranquilizada: Los O'Higgins se perturbaban. Así y todo, ahora se daba cuenta de que a lo largo de todo el embarazo había tenido miedo. El asunto de la partida de nacimiento de Demetrio le dejaba claro que una cosa era el amor, y otra la ley [...] Bernardo volvió a decirle a Rosario que de ahora en adelante deberían guardar mayor discreción (173).

Es en este punto cuando empieza la develación de la verdadera personalidad que esconde el héroe de Chile, y a generar en lector el repudio de haber sufrido un engaño; nos apresuramos hacia la agnósis, el lector cuestiona lo que sabe, llena vacía, ahueca espacios, genera preguntas, y continúa el juego. Se encuentra con el caos donde siente que perdió años de historia y su imaginario se fractura; es aquí donde Gallardo nos atrapa con el

laberinto de la ficción, entonces lo denso y pausado del relato, comienza a pasar a segundo plano, y se hace latente la necesidad de vengar a la protagonista.

Los personajes abundantes dejan de existir, y la historia se centra en el prócer, el huacho y la amante, tres personajes configurados como esperpénticos, deformando esta realidad que hasta el nacimiento de Demetrio estaba tan estructurada.

El narrador centra su fuerza en la observación omnisciente de Rosario, describiendo su lucha interior entre la mujer que alguna vez fue rebelde, pasional y la de ahora, que se queda “en la sombra, como le corresponde” (177), pero ella quería un “lugar propio y a la luz” (187); El lector, de un instante a otro, olvida la ficción y valida esta versión como la oficial, la que cuenta lo que nadie se atrevió a decir.

Este personaje femenino, no es decididamente malo, ni tampoco demasiado perfecto, sino que le acontecen sucesos tales que pasa de la felicidad a la infelicidad o viceversa; continúa este perturbador tratamiento de la intriga; caemos en la piedad de la injusta situación que vive Rosario, sintiendo compasión por ella; Esta estrategia hace al lector perder el foco, pues después de haber leído tantos microrrelatos, ya no se logra identificar quién cuenta, quién dice, quién vive dentro de la voz ficticia y quién finalmente es el protagonista: ¿Rosario, Demetrio u O’Higgins?.

Al inicio, pensábamos que la historia estaba centrada en Bernardo, pero es Candelaria quien relata una historia a Demetrio, el hijo de O’Higgins, sin embargo, el telón de fondo nos presenta esta pasional y oculta historia de amor dentro del periodo independentista, protagonizado por el padre de la patria y Rosario Puga.

El lector comienza a enfrentar la culminación del argumento, Demetrio decide plasmar en una novela la historia de sus padres, nos damos cuenta de que todo lo que hemos leído, es la obra creada por Demetrio a partir de las múltiples historias que escuchó a lo largo de su desarrollo, como el hijo de O’Higgins. Estamos frente a otro metarrelato, pues dentro del relato que realiza Gallardo, se germina otro que es creado por Demetrio, asimismo ese relato surge de otra narración oral – la de Candelaria-, y este último a su vez se articula desde una multiplicidad de microrrelatos generados por el pueblo.

La intriga se presenta cuando Demetrio encuentra las cartas de su madre Rosario, donde se devela esta verdad oculta, que traducida en palabras de Eco se denominara Agnórisis:

Bernardo O'Higgins había muerto hacía poco [...] al momento de ordenar los montones de documentos de su padre, le llamo la atención un paquete de cartas cuidadosamente amarrada con una cinta de seda amarilla y las letras, en especial las mayúsculas, de redondeces tan pronunciadas que solo podía ser letra de mujer. “Mi caro hijo” decía el encabezamiento. Eran las cartas que Rosario le había escrito a él a lo largo de casi veinte años. Primero las leyó todas con una rapidez tal que no pudo entender nada, excepto que Rosario si había pensado en él, que acaso aun lo extrañara. Mientras buscaba por los corredores a su tía Rosa para que le explicara lo sucedido, sentía que caminaba sobre tierra movediza, que el mundo conocido ya era como había sido. La tía reconoció su parte de responsabilidad en la decisión de esconder las cartas. “Lo hicimos por ti Demetrio. Fue por tu bien”, dijo, intentando justificar el engaño. Tuvo el impulso de ahorcarla, pero solo le pregunto: “¿Usted sabe siente un niño que crece creyendo que su madre no lo ama?”[...]. Por un instante tuvo la sensación de que toda su vida había sido un fraude; o un sueño de otros. Hubiese querido que su padre aun estuviera vivo para enfrentarlo y exigirle la verdad (296).

En el fragmento anterior, se plasma la agnósis, pues la develación de la verdad se deja explícita al momento en que Demetrio realiza este hallazgo; el lector siente la impotencia del ahora protagonista de la historia, generando un quiebre simbólico, pues todo lo que leyó ahora es Rosario quien lo desmiente, no lo creemos; Demetrio tampoco lo cree, pero a consternación de nosotros y de él, la verdad ha quedado al descubierto.

El fin de la intriga se aproxima, al unísono de la culminación del argumento; ahora irrumpe el emisor real; Gallardo nos dice: “intervengo para contar acerca de lo que he denominado mis mentiras y las mentiras de otros” (311). El lector, perplejo frente a la mayor confesión de la novela, se enfrenta a una segunda y gran verdad, el descubrimiento de que estamos frente a ficción y no a una realidad historiográfica; aquí se exhibe explícitamente lo que el epígrafe de este apartado sintetiza a la perfección: “Demasiadas obras concluyen mucho después del final”, pues queda la posibilidad de generar otro relato, otra versión de esta historia tantas veces (re) formulada, la nuestra, la del lector hembra, que después de haber culminado el juego aun no descubre a que apostó. Es así como Gallardo finaliza su estrategia, la finaliza tanto más la obra finaliza, pero la reflexión del lector continúa.

5.4.3. *UNA CASA VACÍA* DE CARLOS CERDA (CATACLISMO POLÍTICO: DICTADURA-POSTDICTADURA)

Recordemos que cada novela o ficción literaria desarrollará de distintas formas el juego de la intriga; desde otro ángulo, la novela que genera un diálogo con la historia presenta ciertos fines de carácter exhortativo que quiere lograr en el receptor, sobre todo si consideramos el carácter metanarrativo de estas tipologías narrativas, en cuanto son conscientes de las funciones y objetivos que persiguen, en este caso particular, apuntan a la generación de consciencia y actitud crítica en el receptor, frente a ciertos sucesos que se irán exponiendo.

En *Una casa vacía* la novela adopta este grado de consciencia de su rol exhortativo, en cuanto más que ir contando unos sucesos determinados cual mera máquina de narrar, sin más fin que el entretenimiento o la diversión de masas, instaura su sello ideológico y al hacerlo juega con las formas de apelación al lector, trabajando con tal prolijidad la intriga, que el lector entrará en catarsis al ir desentramándola, pues una intriga bien urdida produce alegría, terror, piedad, risa o llanto.

Esto último es justamente lo que nos sucede como lectores al enfrentarnos a la obra de Carlos Cerda; las situaciones de la novela que nos hacen pasar por momentos de mayor tensión son los relacionados con los testimonios de Mechita, personaje que nos conduce al oscuro y desgarrador mundo de la tortura, y específicamente la tortura producida hacia mujeres; dichas narraciones de los métodos utilizados para torturar llegan a puntos tan escalofriantes e inhumanos, que en momentos pareciera que no podemos seguir leyendo, porque justamente nos hacen pasar por las pasiones más extremas, el terror, la piedad, el llanto, la rabia. Testimonios que narran métodos tan impensados como la utilización de los mismos hijos de estas mujeres para producir (nos) los más desgarradores dolores físicos y que exceden el nivel de lo aceptable, y por sobre todo, de lo humanamente aceptable por nuestras concepciones mentales.

DECIMOTERCERO: Otro día fui llevada a la pieza de tortura y allí, en presencia de mis hijos Pedro y Loreto, fui torturada, procediéndose después en mi presencia a torturarlos a ellos. Estos tormentos se nos aplicaban para que proporcionáramos información que nosotros no poseíamos (142).

En cuanto a la piedad y el terror que este y los demás testimonios que detallan procedimientos de tortura en el relato, para que la generación de dichas pasiones extremas se produzca, debe existir un rango de aceptabilidad en una masa de lectores, que haga válida o no, el desarrollo de la intriga. Esto, en palabras de Eco, no recae en la propia intriga, sino más bien en el sistema de opiniones que regulan la vida social de un grupo de personas. Decíamos que para que sea aceptable esta intriga, debe ser verosímil, y lo verosímil, en palabras de Eco, mencionadas en *El superhombre de masas* “no es sino la conformidad con un sistema de expectativas compartido habitualmente por el público” (2012), por lo tanto, para que se generen realmente estos sentimientos propios de una buena intriga, se debe poner acento en las opiniones del público y en la formas en que estas herramientas se han de utilizar para suscitar efectos de consenso.

Los sentimientos o pasiones extremas que nos produce la novela no son inocentes ni antojadizas, ni menos un fin en sí mismas, sino que recaen en el objetivo de hacer tomar consciencia al lector sobre los sucesos que ocurrieron en la época del horroroso Chile al que hemos hecho alusión; de este modo, se apela a que el lector se humanice y adopte una postura crítica y de rechazo hacia los regímenes autoritarios o que implican violación a los derechos humanos.

En *Una casa vacía* el principal nudo de intriga recae en esta casa, que funciona todo el tiempo como símbolo y alegoría del microcosmos y el macrocosmos; vale decir, por un lado será la representación de la familia y un proyecto resquebrajado, y al mismo tiempo, del proyecto fracasado de toda una nación.

Durante toda la novela nos paseamos por los pasillos de esta casa que se puebla y se vacía, dando lugar a distintos escenarios y escenas que se producirán en ella; de este modo, la conoceremos como morada de Andrés, el personaje que la habita junto a su familia en la niñez y luego la deja porque debe partir al exilio ante un clima político devastado, en el cual él corre un riesgo inminente; en segundo lugar, asistiremos a la morada como proyecto de salvación de un matrimonio que ya está agrietado, y en el cual se ven difíciles posibilidades de redención; por último, y junto con la activación de la agnórosis, veremos como la casa en el peor de sus escenarios funcionará como casa de terror y tortura, en otras

palabras, como centro secreto y clandestino de la DINA para la detención de mujeres por supuestas causas políticas.

El desentramado de la intriga, por lo tanto, se produce en la medida en que se va descubriendo a partir de ciertos personajes y ciertas situaciones, que la casa en un principio (teniendo en cuenta el tiempo del relato), habitada por el matrimonio de Manuel y Cecilia, finalmente funcionó en tiempos de la dictadura militar como casa clandestina de tortura; dicho desvelamiento, o en palabras de Umberto Eco dicho reconocimiento, se irá llevando a cabo gracias a las sospechas de Julia, quien, como ya hemos dicho, ha sido la encargada de escuchar y registrar un sinnúmero de testimonios de víctimas que sufrieron en estos espacios.

En los testimonios mencionados que Julia ha ido archivando uno a uno, vamos dando con las pistas que nos llevan al descubrimiento de la verdadera careta que poseía esta casa.

En la novela existe una constante alusión a cierto árbol ubicado en el patio de la casa, el cual grande y viejo parecía lleno de historia, o al menos testigo de un gran número de ellas; la particularidad de este árbol, o al menos lo que a muchos personajes de la fábula les llamaba la atención, era un sonido escalofriante que este producía al chocar contra los ventanales de la casa.

En la siguiente cita, apreciamos cómo Cecilia cuenta a los amigos que asistieron a la inauguración de la casa nueva, cómo esta ha tenido un sueño constante donde escucha un rechinar de algo contra una superficie vidriosa, que más bien en el sueño poco a poco se va asemejando a algo como un quejido o lamento; este sueño lo tiene en algunas oportunidades antes de mudarse de casa y lo vuelve a experimentar, pero esta vez no está segura de si se trata realmente de un sueño o no:

Yo creía estar durmiendo, Manuel se había quedado abajo buscando sus fotografías, me voy quedando dormida entonces, y de repente empiezo no a soñar sino a sentir exactamente los mismo ruidos, primero eso que parecía un quejido prolongado, un desgarró de dolor lento y continuo, pero en el límite de la percepción, y luego ese ruido de bisagra, y miré hacia la ventana y lo que está ocurriendo es que el árbol que ustedes ven aquí, empujado por el ventarrón de esa noche, se estrella contra la ventana, pero sus ramas y sus hojas se quedan como pegadas al vidrio y entonces el viento, que las empuja contra la ventana, al mismo

tiempo las arrastra a lo largo del vidrio y ese roce, ese raspar la ventana, ese movimiento de las ramas, que al verlo esa noche me pareció el esfuerzo de un cuerpo, de un brazo, de algo humano, de algo que solo tendría salvación si finalmente terminaba abriendo esa ventana, eso era lo que se transformaba en quejido, en súplica. Ese chirrido lento y continuo de bisagra, un extraño clamor que solamente podía provenir de una voz humana (116).

Podemos apreciar cómo lo recién citado, al mismo tiempo que nos va aportando datos para desentramar el nudo de la intriga, funciona como imagen simbólica del padecer de tantas víctimas que pasaron por esta y otras casas, por este y otros centros donde se han violado los derechos humanos, y el quejido producido por el árbol estrellándose en el ventanal, representa el lamento de esas víctimas y de todas las víctimas de esta y todos los regímenes autoritarios que caen en los mismo vicios, pero además representa el quejido de víctimas que siguen gritando aún más fuerte, un grito que se hace más desgarrador ante la indiferencia de un pueblo desmemoriado, que olvidó a todos sus víctimas y que se ha quedado sin memoria.

A partir de lo anterior, vemos cómo los datos que nos van desvelando uno de los conflictos de la historia, es entregado en primera instancia como suerte de sueño premonitorio por parte de uno de los personajes; de este modo en el plano de lector podemos ir intuyendo qué pasa realmente con esta casa; en un segundo plano de reconocimiento, un personaje es el que sufre esta agnósis, hablamos de Julia, quien tras haber sido testigo de tanto testimonio de tortura, cree reconocer en la nueva casa de sus amigos, uno de esos lugares detalladamente descritos en virtud de un reconocimiento de estos centros de tortura y todos sus responsables

Tengan cuidado, los peldaños son muy angostos y muy altos. Así, Julia baja con cuidado, y Julia va poniendo cuidadosamente sus pies sobre cada una de las mínimas superficies de concreto, se apoya en el muro, es áspero, es concreto sin estucar...y va contando los peldaños, sin darse cuenta los va contando. Ya falta poco, dice Manuel, son ocho solamente, ya estamos abajo, miren la estantería. [...] Son ocho, el dijo que son ocho los peldaños, y Julia se ha vuelto, ha dejado el grupo que examina la estantería con el material fotográfico y la biblioteca de Manuel, y va subiendo de nuevo escalón por escalón, efectivamente son ocho, y son tan altos y tan estrechos, de nuevo está a punto de perder el equilibrio, se apoya en la pared, esa áspera textura en la que su mano helada se detiene, esa textura erizada que parece pegarse a su mano, que parece atraparla mientras oye como voces muy lejanas los comentarios sobre las fotografías que Manuel les muestra a sus invitados, perdidos en el otro extremo del sótano, ella prendida de ese muro áspero y frío, reteniendo en la memoria la textura del hormigón y el conteo de los ocho peldaños que ha repetido ya dos veces para no equivocarse, son ocho peldaños mientras su mano siente la fría y áspera consistencia de la pared. Y entonces otras voces, ya no son las que comentan las fotografías, ya no vienen del sótano pero ella las escucha nítidamente, como si las oyera

en ese instante, le hablan de ese áspero muro, de esos ocho peldaños, de esa otra escalera, la de caracol, que sube al piso de arriba, y de ese ruido de bisagra oxidada, ese extraño quejido que produce el follaje del árbol cuando es empujado por el ventarrón contra los vidrios de la ventana (120).

En la cita anterior, además, llama la atención la exhaustiva descripción que se hace de una escena que a simple vista no requiere de mayor explicación, como el hecho de bajar una escala para llegar al sótano; esto claramente no es antojadizo y tiene un objetivo claro para el autor: producir catarsis con respecto al descubrimiento en términos de agnórosis que se está produciendo en Julia, de este modo, el episodio es dilatado de tal manera que los efectos no solo se producen en ella, sino que además en quien está recepcionando la obra.

En una tercera instancia, y a modo de racconto, el secreto es completamente desvelado, al menos para el lector, ya que se nos narra directamente el episodio en que la Chelita, nos habla de este extraño ruido de árbol y posteriormente, en otra escena, el episodio en el cual describe los ocho peldaños que debía bajar para llegar al sótano y ser nuevamente torturada.

Parece que había mucho viento, así lo escuchaba yo al menos, silbando muy fuertes, haciendo sonar cartones y latas en la calle, parece que en alguna parte volaron algunos techos. Ahí sentí un ruido raro que parecía otro quejido, pero yo sabía que estaba sola en esa pieza. ¿Cómo lo sabía, Chelita? Mire, cómo lo sabía, no sé, pero sé que sabía. Una sabe esas cosas, se siente si alguien respira cerca, una está tan atenta a todo. Pero no se oía nada parecido a una respiración, ni siquiera a una respiración ahogada. Era como un quejido lejano, aunque sabía que venía de allí mismo, era como el ruido de una bisagra mohosa, como si estuvieran arrastrando algo muy lentamente sobre una superficie que rechinaba. Después supe que era el ruido del árbol empujando sobre la ventana de la pieza en que me habían tirado, yo creo que ni ellos mismo sabían si para que me recuperar o me muriera (140).

Finalmente, la agnórosis jugará uno de los papeles más relevantes en el personaje de Andrés; para él, el descubrir esta situación es doblemente impactante, pues la casa que fuera su hogar por tanto y valioso tiempo junto a su familia, fue pactada por su hermano Sergio en arriendo y destinada a ser casa de horrores y torturas; la situación es aún más chocante para el protagonista, al descubrir que el dinero que se recauda por esta es enviado mensualmente y solventaría sus gastos en el exilio, aquel exilio realizado justamente para evitar pasar por todas las situaciones que sucedían esa casa.

Por último, el final abierto que la obra nos propone, en cuanto los protagonistas asisten al desvelamiento total de la verdad en todos los planos- vale decir la verdad en el

plano de la honestidad y transparencia al reconocer relaciones quebradas, o al aceptar situaciones por traumáticas o dolorosas que estas puedan parecer, y sobre todo aceptar que existe posibilidad en la vida de redención y de lograr la libertad personal- viene a reafirmar el carácter metanarrativo de la obra, pues entendemos que esta ha concluido en un plano físico, sin embargo a nivel simbólico la novela seguirá generando reflexiones y cuestionamientos en el narrador; reafirmamos que la obra por lo tanto no concluye en sí misma y sigue existiendo a nivel de consciencia en el lector.

5.4.4. *MAPOCHO* DE NONA FERNÁNDEZ (CONFLUENCIA DE DIVERSOS PERIODOS FUNDACIONALES)

A partir de las estrategias narrativas de esta novela, ya sea el uso de la parodia, la desmitificación del héroe, la antiheroización, la descripción detallada de sucesos, los tipos de narradores que cumplen una función específica, los tipos de personajes aludidos; hemos podido ir fijando la generación de un contradiscurso cuya función es la deconstrucción de la historia oficial o legitimada, dicho contradiscurso posee funciones específicas en su construcción y en los efectos que quiere lograr en quien lo recibe, como por ejemplo, generar una postura crítica y cuestionadora de la historia legitimada; nuevas lecturas en la misma, mostrar hechos o sucesos que han sido omitidos de las páginas oficiales, dar voz a personajes silenciados y esperpénticos y conocer la historia desde estos márgenes delimitados por la sociedad. Teniendo en cuenta lo anterior podemos vislumbrar cómo en *Mapocho* se construye la metanarratividad, en cuanto la novela no funciona como una mera máquina de narrar perseguidora de fines comerciales o de simple entretenimiento sino que más bien busca calar hondo en los lectores y llevarlos al límite del cuestionamiento y la reflexión mientras se está leyendo la obra, y al mismo tiempo, al dejar de leerlas y quedarse con aquellas reflexiones, más allá del punto final que marcó el desenlace.

En *Mapocho* existe una historia central, que será transversal a todo el relato; esta historia es la narrada por su propia protagonista, la Rusia y en esta confluirán todas las demás historias que estarán delimitadas tanto por el narrador colectivo que se mencionó anteriormente, como por el narrador omnisciente que nos transporta al personaje de Fausto, aquel encargado de moldear la historia y tejer sus hilos a gusto y conveniencia de quienes están en las alturas del poder.

Por lo tanto, en la novela confluirán diversas historias, las cuales han de converger en algunos puntos específicos; por ejemplo, cómo la historia básica, decíamos aquella contada por la Rusia, en momentos se confundirá con las narraciones históricas que anteriormente habían sido narradas por aquella voz colectiva e impersonal a la cual hacíamos referencias. Cómo el caso en que la Rusia se encuentra deambulando por las calles de Santiago, en busca de sus orígenes en el barrio de su infancia, cuando de pronto la imagen de Pedro de Valdivia sin cabeza se aparece frente a sus ojos, mientras que en la narración anterior se había contado el suceso y el momento mismo en que este perdió la cabeza en manos de los mapuches comandados por Lautaro.

Llama la atención cómo esta situación en que se confunde el pasado y el presente - hablamos del pasado histórico y el presente desde el cual narra su historia la Rusia- cobra sentido al entender la constante alusión a la no existencia de la muerte, por sobre todo al tener en cuenta que la protagonista, desde las primeras páginas, nos señala que ella misma es un cadáver que navega por las sucias aguas del Mapocho. De este modo, la muerte de la protagonista jugará con las nociones que se van produciendo en el lector, ya que a pesar de que la protagonista se declara muerta desde las primeras páginas de la novela, la historia sigue su curso y en ella se van resolviendo asuntos que no fueron corregidos o entendido en la propia vida de la protagonista. Asimismo, el primer gran quiebre que genera la novela tiene que ver con asumir la muerte de la protagonista; deambular en la duda de si los hechos están realmente ocurriendo, si son un sueño o nunca ocurrieron ya que hablamos de un estado post mortem.

Estas dudas generadas se irán resolviendo, o al menos se generará la reflexión de ellos a partir de ciertas metáforas que irán apareciendo en la novela, como por ejemplo la constante alusión a que la muerte es mentira, o la metáfora del dios que tiene un sueño donde sueña que nos sueña.

Erase una vez, hace mucho tiempo, una mujer y un hombre pequeños. La mujer y el hombre dormían tranquilos en su cama pequeña y soñaban que un dios, algo más grande que ellos, los soñaba. En el sueño de la pareja el dios soñaba con una gran piñata de colores en la que se encontraban ellos, bailando y riendo, colgados del parrón, entremedio de dulces y challa, felices porque sabían que en cualquier momento nacían y salían al mundo. La mujer y el hombre pequeños soñaban que el dios, soñando, los creaba y mientras rompían la piñata de un solo combo, decía: aquí nacen una mujer y un hombre. Y juntos van a vivir y morir. Pero

nacerán otra vez, y luego morirán. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira (115).

A partir de la cita anterior, podemos ver cómo dentro de la narración irán surgiendo ciertas ideas con tonos metafóricos las cuales servirán para resolver confusiones o problemáticas que van surgiendo en el lector; una de estas es la idea de los personajes como almas en pena, que deambulan por un barrio inexistente, un barrio que yace bajo las nuevas y modernas construcciones que hoy existen en él.

Una de las formas de resolver este conflicto es la aproximación a la idea de que la muerte es mentira, ya que si nos aferramos a esta noción, podemos comprender, por ejemplo, por qué la Rusia puede pasearse con libertad a través de la historia, es decir de qué otra forma podríamos entender su encuentro con el descabezado Pedro de Valdivia, con los silenciados de la historia de todos los tiempos, que habitan una casa, como podemos ver en este párrafo:

Primera puerta. Lado derecho. Ampolleta encendida, luz muy baja. Desde uno de los muros un grupo de indígenas la mira. Ojos amenazantes, manos alzadas con flechas y lanzas. Están todos pintados sobre la pared. Es una pintura enorme desde el techo hasta el mismo suelo que pisa, sus propios pies son parte de la escena, ella misma se ha involucrado en medio de los indios. Está en un bosque verde, que a ratos se vuelve gris y toma forma de ciudad. Una mezcla de Santiago y de selva sureña. ¿Qué es esto? Un ejército de indígenas en la pieza de su casa. Un ejército dirigido por un jinete. El jinete se encuentra estampado en otro muro. Va medio en pelotas, con una camisa colorada y una lanza como las del resto. Es un jinete sin cabeza. ¿Qué es todo esto? (182).

Entenderemos, a partir de lo citado, que al concebir la idea de la no existencia de la muerte, la Rusia al morir -o no- pasa a un estado de infinitud, en el cual los límites del tiempo cronológico, los que están regidos por pasado, presente y futuro ya no determinan sus estados de (no) existencia, por lo tanto pasa del tiempo cronológico al tiempo mítico.

Llama la atención en el párrafo citado cómo la protagonista se pasea por el tiempo a su antojo, pues la paradoja temporal ha sido resuelta, y de este modo el pasado presente y futuro es anulado, habitando solo un tiempo que es indeterminado; dicha indeterminación temporal puede apreciarse, ya que la novela nos transporta a un espacio donde se confunden atisbos de los pueblos precolombinos con la modernidad de las construcciones contemporáneas, se describe una casa con su estructuración típica, techo paredes, piezas

que se van confundiendo con ámbitos de selva sureña, y al mismo tiempo la gris ciudad va siendo habitada por indígenas con sus lanzas y sus flechas.

Podemos apreciar cómo en la narración las metáforas a las cuales hemos hecho referencia, producen intertextualidad con tópicos de diversos autores; la referencia a la intemporalidad o al tiempo sin tiempo, la vida como el sueño de un dios, son claras referencias a Borges y a sus concepciones de la vida y la literatura.

Como señalamos anteriormente, todas estas pistas entregadas por el relato ayudarán al lector a ir desentramando el nudo de la intriga e irán aclarando- en la medida en que el lector posea las herramientas y bagaje cultural requerido-, las dudas que se van produciendo a través del relato.

Un personaje clave de la historia, pero el cual no es partícipe – o al menos no lo sabemos de principio- en la historia básica que guía el relato es Fausto, un hombre encargado de contar la historia oficial. Recordemos que *Mapocho* narra una historia en la cual convergen múltiples historias, las cuales serán delimitadas según el narrador que las esté contando; la historia de Fausto será contada por un narrador omnisciente, y poco a poco seremos testigos de cómo esta historia y la historia básica del relato se irán entrecruzando.

En la historia básica que mencionábamos, existe un conflicto familiar que dice relación con la familia de la Rusia, la cual por asuntos políticos en la época de la dictadura, debe partir al exilio, luego que el padre desapareciera una noche en que fue aparentemente apresado por unos sujetos de los cuales no se entregan muchos datos. En esta situación va a converger la principal línea de la intriga, ya que el transcurso de toda la historia estará enfocado en entender qué sucedió verdaderamente con el padre, dónde está y si se encuentra vivo o muerto.

La intriga se va resolviendo a través de ciertos datos o pistas que nos va entregando el relato. En la historia básica, luego que los niños parten al exilio con la madre y se instalan a vivir a orillas del mediterráneo, los indicios que irán conduciendo al paradero del padre dicen relación con la actitud siempre extraña y sospechosa que mostraba la madre al momento en que los niños expresaban sus dudas respecto a lo sucedido con el papá y esta

reaccionaba con negativas o silencios. Del mismo modo se va mostrando que la madre sufría fuertes padecimientos nocturnos en los cuales se confundía el dolor físico y remordimientos, psicológicos relacionados con el pasado. Posteriormente y al comprobar la madre que la situación se le escapa de las manos, ante las dudas de sus hijos, decide contarles que el padre ha muerto en un incendio.

Otra situación que va generando intriga, se relaciona con la extraña procedencia de un dinero que recibe la madre, y con el cual puede costear todas las necesidades de ella y sus hijos.

Por último, y ya avanzada la trama, cuando los hermanos, vale decir la Rusia y el Indio se encuentran en plena adolescencia, y entre ellos se comienza a establecer una ambigua relación, la cual insinúa una suerte de incesto entre ambos, la madre desesperada por tratar de evitar a toda costa esta situación, decide expulsar a su hijo de la casa. El indio en una ocasión de rebeldía vuelve en búsqueda de algo, registra y desordena toda la casa hasta que sale de ella con su objetivo en las manos, esta situación nos va mostrando como uno de los personajes parece haber resuelto el conflicto que desde niños los ha atormentado:

-¡indio!

Los ojos de su hermano la miran sorprendidos. Luce feliz, radiante, con un aire a victoria estampado en la cara. Su pelo ha crecido. Lo lleva en una trenza larga y negra. Una barba nueva aparece manchándole las mejillas. El fantasma de sus dedos ausentes le ronda la mano.

-¿Qué haces acá?- pregunta la Rusia.

La casa está hecha un despelote. El indio lo ha revuelto.

Como en los viejos tiempos, Abrió cajones, registró veladores, vació cómodas, cajas, estantes. Desordenó y dejó patas para arriba cada rincón de la casa-

-vine a verte.

Es cierto, está ahí por ella. Pero ¿ese desorden?

-buscaba algo- responde sonriente- ya lo encontré (127).

Por otro lado, y aludiendo a la historia que corre paralela a la narración básica, en la cual Fausto es el protagonista, poco a poco se nos van revelando los conflictos personales que lo aquejan; como por ejemplo, el hecho de escribir la historia oficial, en la cual debe cuidarse de narrar lo conveniente y apropiado según los márgenes que le van fijando otros más poderosos que él, y que necesitan seguir contando con dicho poder, esto nos va

dejando entrever cómo el personaje sufre y siente que de alguna forma ha entregado todo sus ideales y convicciones de vida, a cambio de una posición cómoda y segura de vida.

Otro de sus conflictos tiene que ver con una mala noticia que ha recibido, y que en un principio se muestra de manera indeterminada, pero que básicamente está relacionada con la muerte de un ser querido. Más adelante entenderemos que dicha muerte implicó a toda su familia, que muere en un accidente.

Es en esta posición donde comenzamos a entender que ambas historias convergen y se resolverá de manera completa la intriga, ya que se produce la revelación que Eco mencionaba: la familia muerta es la familia de la historia básica, vale decir, la Rusia, el indio y su madre. Fausto es el padre de esta familia, el cual nunca murió, sino que más bien decide trabajar para el gobierno al cual repudiaba; por esto la madre huye deseando enterrar al padre y su recuerdo, queriendo enterrar esta traición cometida. Todas estas dudas sin embargo son resueltas en distintos niveles, pues entenderemos que el lector comienza a desentramarlo poco a poco. El Indio, es decir hablando en el plano del personaje, ya lo sabía, y la protagonista, la Rusia, lo resuelve después de su muerte, es decir, en última instancia, en este viaje que realiza como alma en pena y en el cual retorna a sus orígenes para poder desenredar ese nudo.

Según Umberto Eco estos distintos desentramados de la intriga son conocidos con el nombre de agnórosis, en sus palabras, la ruptura violenta e inesperada de un nudo de la intriga; en este caso particular, hablamos del desvelamiento de que el padre finalmente es Fausto.

La agnórosis que en ese momento se produce, teniendo en cuenta los dos tipos, será unidireccional ya que si bien tanto el padre como los hijos se percatan de este reconocimiento, esto sucede en distintos planos temporales de la narración: por un lado el primero en enterarse es el Indio; en segundo lugar, el padre; finalmente es la Rusia, considerando que en este caso se produce después de la muerte.

Teniendo en cuenta que agrupamos todas estas categorías en el plano del reconocimiento, los cuales pueden ser reales o artificiosos, en *Mapocho* asistimos a un tipo de reconocimiento artificioso, en cuanto, por un lado, el personaje recibe la revelación en forma inesperada, sin embargo el lector ya lo intuye de alguna forma, gracias a las pistas que han sido entregadas y de las que ya hemos hecho mención: la verdadera identidad del padre y su paradero.

TERCERA PARTE

6.0. PROPUESTA PEDAGÓGICA

6.1. PRESENTACIÓN

La siguiente propuesta pedagógica está diseñada para los estudiantes que cursan el Tercer año medio de su educación escolar, específicamente en el área de Lengua Castellana y Comunicación. El propósito de la planificación para este Seminario, es consolidar una subunidad, que si bien no es parte de la programación que ofrece el ministerio de educación, está orientada según las unidades existentes para este nivel medio. La subunidad propuesta para el apoyo pedagógico corresponde a: “Género histórico chileno”, para la unidad de “La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social”.

La finalidad de integrar el concepto propuesto es reforzar y entregar mayor estudios en contenidos que, socialmente, el estudiante se relaciona en su cotidiano. Estos contenidos, se enfocan en la narrativa chilena que mediante el uso de espacios y tiempos históricos crea un diálogo con la ficción literaria, generando la relación intrínseca entre el conocimiento de su entorno y su condición como agente social, por ello el objetivo de esta sub unidad es que el estudiante a través de esta sub unidad logre comprender, interpretar e identificar elementos y categorías propias del género histórico chileno, para así reflexionar desde su identidad chilena.

Las actividades para cada subunidad presentada, están diseñadas con habilidades óptimas para que el estudiante pueda ir ubicándose en qué parte de sus logros se encuentra y qué metas puede conseguir y desarrollar. Por ello es que se escoge un tipo de taxonomía diseñado por Robert Marzano y John Kendall (2007), que a través de sus objetivos educativos, aporta al desarrollo personal, la cognición y la metacognición del estudiante.

Según señala la doctora Katherina Gallardo (2009) en su artículo “La Nueva Taxonomía de Marzano y Kendall: una alternativa para enriquecer el trabajo educativo desde su planeación”, la evidencia pedagógica muestra que “[...] a mayor motivación es mayor la posibilidad de éxito” (5); en ese contexto, las actividades que se proponen serán expuestas mediante un módulo didáctico, que apoyará el desarrollo de competencias en los tres ejes

centrales del proceso de enseñanza-aprendizaje de la asignatura: Comprensión lectora, Expresión oral y Producción escrita.

Sumado a lo anterior, se expresa también la inclusión de actividades con léxico contextual que permiten mejorar la comprensión de texto e incrementar vocabulario.

Respecto a la evaluación de la subunidad, se adelanta que está centrada en la valoración del proceso de aprendizaje que consigue el estudiante, por tanto se verá en forma reiterada la evaluación formativa, sin embargo también se procederá con la evaluación sumativa que certifica la calificación de la subunidad.

6.2. DISEÑO DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICA

A- Respecto a las unidades y subunidades a trabajar, se presenta el siguiente cuadro sinóptico con los contenidos respectivos.

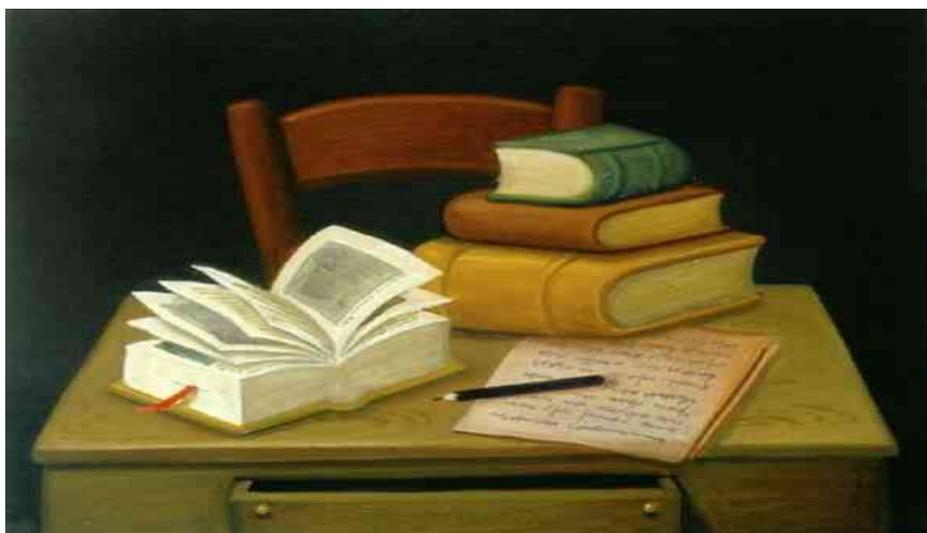
Unidad	Subunidad y Contenidos
La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social	Subunidad : Género histórico chileno 1. Conceptos y categorías de análisis de la teoría narratológica 2. El género histórico chileno y sus manifestaciones: <ul style="list-style-type: none">• ficción y realidad.• pacto de verosimilitud• la desmitificación• novela dialógica.

B- En relación a la evaluación de la sub unidad se expresa el siguiente cuadro:

Evaluación
Evaluación formativa: <ul style="list-style-type: none">✓ Realización de guías de aprendizaje para evaluación de proceso Evaluación Sumativa: <ul style="list-style-type: none">✓ Diseño una obra teatral

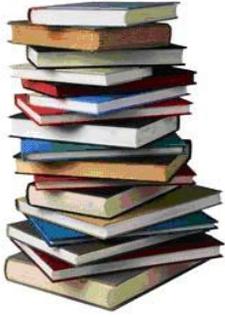
6.3. MATERIAL DIDÁCTICO

Lengua Castellana y Comunicación



SUB
UNIDAD
IV

EL GÉNERO HISTÓRICO CHILENO



Guía de contenidos N° 1
Elementos de la teoría
narratológica

**Recordemos y
respondamos...**

Actividad Inicial: Responda las siguientes preguntas

✓ ¿Qué es la narración?

✓ ¿Qué elementos están presentes en el mundo narrado?

CONCEPTUALIZEMOS

El relato

El relato es una **"construcción progresiva, por mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser relato ficcional"**. Esta construcción es, además, desde la perspectiva estructuralista que da a la narratología, una unidad de partes que se relacionan entre sí siguiendo ciertas leyes lógicas. Es obvio, pues, que el estudio del relato (novela, cuento, biografía, autobiografía, historia etc.) será el de esas partes que lo constituyen y el de las leyes que rigen sus relaciones. A partir de la definición misma de relato, esas partes son "el referente", el "mundo de la acción" (los hechos narrados, los acontecimientos, la fábula, la trama, el tiempo y el espacio en que se producen), las interacciones humanas" (los personajes, sus roles, su psicología, su caracterización), la "mediación del narrador" (la voz que narra, el punto de vista, la posibilidad de las digresiones).

Ejemplo



Baldomero Lillo Figueroa fue un cuentista chileno, considerado el maestro del género del realismo social de Chile. Fue hermano de Samuel Lillo, otro escritor chileno, ganador del Premio Nacional de Literatura en 1947

Subterra

"Pablo se aferró instintivamente a las piernas de su padre. Zumbábanle los oídos y el pie que huía debajo de sus pies le producían una extraña sensación de angustia. Creíase **precipitado** en aquel agujero cuya negra abertura había entrevisto al penetrar en la jaula, y sus grandes ojos miraban con espanto las **lóbregas** paredes del pozo en el que se hundían con **vertiginosa** rapidez. En aquel silencio descenso sin **trepidación** ni más ruido que el agua goteando sobre la techumbre de hierro las luces de las lámparas parecían prontas a extinguirse y a sus débiles destellos se delineaban vagamente en la penumbra las hendiduras y partes salientes de la roca: una serie interminable de negras sombras que volaban como **saetas** hacia lo alto"

Compuerta 12

Tipos de narradores

El narrador es el *sujeto de la enunciación*, es una voz creada por el autor, al que se le cede la palabra y con ella toda la información que posee sobre los acontecimientos que se van a narrar y sobre los personajes que irán configurando la historia.

Los narradores homodieéticos [dentro de la historia], encierran a los tipos como narrador protagonista, Narrador personaje (secundario) y Narrador testigo, mientras que los narradores heterodieéticos [fuera del relato], se corresponden con el narrador omnisciente y el de conocimiento relativo.

OBSERVEMOS EL SIGUIENTE ESQUEMA CONCEPTUAL N°1

Narrador homodieético

Este narrador forma parte de la historia, o si interviene se denomina de esta manera. Este tipo de narrador puede ser protagonista, testigo o personaje.

Narrador Protagonista: Es un personaje que relata su propia historia, de la cual es el personaje central.

Ejemplo

"Esa misma tarde salimos de casa, instalándonos en la única que pudimos hallar."

"Nuestro primer cigarro": Horacio Quiroga



Narrador personaje (secundario): Participa de la historia, pero no es el autor principal, sino que sólo actúa como colaborador. Es un personaje, desde su particular punto de vista, cuenta los hechos de los que fue parte

Ejemplo

Me niego a corresponder, a representar el papel de esposa de alto status, que esconde su cansancio tras una sonrisa, lleva la batuta en conversaciones sin fuste, pasa bandejas y se siente pagada de su trabajera con la típica frase: Has estado maravillosa, querida.

Carmen Martín Gaité, Nubosidad variable



Narrador testigo: Es aquel que conoce los hechos porque los presencié, pero no participa directamente de la acción

EJEMPLO

"El caso del Ojo es paradigmático y ejemplar y tal vez no sea ocioso volver a recordarlo, sobre todo cuando ya han pasado tantos años. En enero de 1974, cuatro meses después del golpe de Estado, el Ojo Silva se marchó de Chile. Primero estuvo en Buenos Aires, luego los malos vientos que soplaban en la vecina república lo llevaron a México en donde vivió un par de años y en donde lo conocí."

El Ojo Silva de Roberto Bolaño, chileno



OBSERVEMOS EL SIGUIENTE ESQUEMA CONCEPTUAL N°2

Narrador Heterodiegético

Este tipo de narrador no forma parte del relato y cuenta la historia desde un afuera; por lo general, narra desde una tercera persona gramatical

El narrador omnisciente es aquel cuyo conocimiento de los hechos es total y absoluto. Sabe lo que piensan y sienten los personajes: sus sentimientos, sensaciones, intenciones, planes etc.

Ejemplo

La mañana del 4 de octubre, Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual. Había pasado una noche confusa, y hacia el amanecer creyó soñar que un mensajero con antorcha se asomaba a la puerta para anunciarle que el día de la desgracia había llegado al fin.

Luis Landeró, Juegos de la edad tardía

Narrador de conocimiento relativo

Sabe absolutamente todo lo que pasa en la obra, conoce la acción que relata de comienzo a fin, es capaz de adelantarse a los hechos, conoce a los personajes, tanto físicamente como psicológico y moral.

Ejemplo

"Un fama va al hotel y averigua cautelosamente los precios, la calidad de las sábanas y el color de las alfombras".
"Viajes": Julio Cortázar



SIGAMOS CONCEPTUALIZANDO

El espacio narrativo: La vida de los personajes transcurre dentro de un espacio y un tiempo determinado. El tiempo del discurso de los personajes se rige por el lugar donde se sitúan estos. Existen tres tipos de espacios narrativos:

¿Sabías
qué?



La narratología es un conjunto de estudios y propuestas teóricas que se han desarrollado sobre el relato.

Espacio psicológico: Es la atmósfera espiritual que envuelve a los personajes y la acción. Este es un espacio que se manifiesta en el interior de los personajes (por ejemplo la alegría o la tristeza).

Espacio social: Es el entorno cultural, histórico, religioso, moral o económico predomina en la historia.

Espacio físico: Es el lugar donde están situados los personajes y se desarrollan los acontecimientos. Puede ser un lugar determinado-por ejemplo, Santiago o Chiloé o indeterminado-por ejemplo, la playa o el desierto.

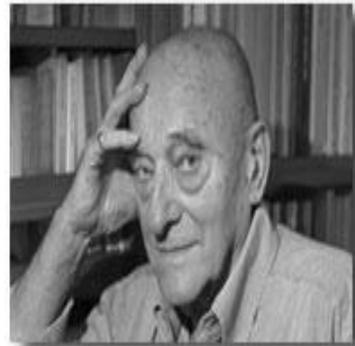
El tiempo: En un relato el tiempo adquiere un valor diferente, según sea real o imaginario.

- **Tiempo real:** Cronológico, continuidad de los hechos, lineal, causa efecto.
- **Tiempo imaginario:** se produce una ruptura del tiempo cronológico, se presentan otras alternativas.
- **Tiempo de la historia:** presenta las acciones en un orden lógico y causal. A través de una sucesión cronológica de acciones relacionadas según causa y efecto. No siempre coincide con el tiempo del relato.
- **Tiempo del relato:** es la disposición estética del acontecer de la narración. El narrador organiza el tiempo de la historia de tal modo de instaurar una temporalidad artística

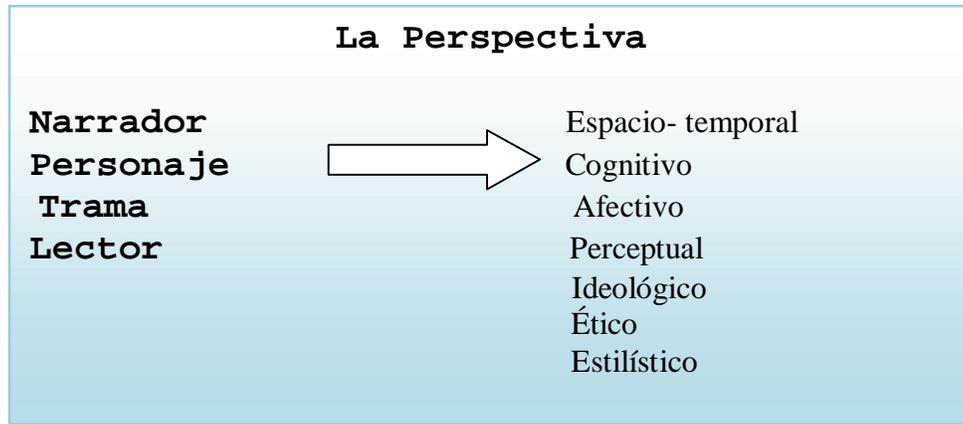
Sabías que...

Gérard Genette (1930)

Crítico literario Francés, fue uno de los principales representantes del análisis estructural y de la narratología. Fue profesor de literatura francesa la Universidad de la Sorbona de París. Trabajó en numerosas revistas francesas como en *Tel Quel* y *Communications*. Realizó investigaciones críticas, Genette estructura una matriz capaz de contener la totalidad del fenómeno narrativo



Focalización: Aspecto de la modalización por el que se determina desde qué punto o puntos de vista se enfocará la HISTORIA para elaborar el DISCURSO, a partir de la información recabada desde ellos, y con la concurrencia de las VOCES narrativas.



TIPOS DE FOCALIZACIÓN

- **Focalización Cero:** Narración clásica, correspondiente al **narrador omnisciente**, pues conoce todos los puntos de vistas posibles dentro del relato.

Ejemplo: *"La llegada había excedido las emociones que estuvo imaginando en el último tiempo, superando esa intensa sensación de amparo que conmociona a quienes regresan al fin del mundo luego de un largo tiempo: el sobrevuelo de la cordillera, aquella inmensidad blanca que esa tarde Andrés relacionó, y sin saber exactamente por qué, con su cama de niño, asociación que le provocó la primera cerrazón de la garganta"* (Una Casa Vacía, Carlos Cerda)

- **Focalización interna:** El narrador se encuentra situado al interior del personaje. Posee conocimiento relativo. Los narradores que pertenecen a esta focalización son Los narradores que **pertenecen a los homodieéticos**.

Ejemplo: *"Y temo al infierno porque es la temporada del confort. Sin ir más lejos, denantes, cuando la escalera mecánica de la estación del metro Universidad me arrastraba hasta la superficie recordé que al manipular el equipo de video donde preciosa muchacha insinúa una y otra vez un desfachatado susurro"*

(Yo adivino el parpadeo, Carlos Olivárez)

- **Focalización externa:** El narrador sólo se limita a relatar lo que ve y lo que escucha, pues no tiene la capacidad de acceder a la conciencia de los personajes.

Ejemplo: "El viaje que llega de Providencia arremete por la escalinata del Metro Baquedano y deja las faldas pegadas a los traseros de las niñas. El más flaco viste jeans, parka roja de franjas blancas y masca chicle..."

(Plaza Italia, Jorge Calvo)

EL DIÁLOGO DEL RELATO

Es el discurso que establecen los personajes dentro del mundo ficcional. Se presenta en estilo directo o indirecto:

Estilo directo

Esta forma de diálogo reproduce cuando los personajes hablan y lo hacen por medio del diálogo. El narrador lo introduce a través de un recurso retórico que consiste en señalar directamente lo que dijo el personaje. Viene a ser una cita literal de las palabras que ocupó.

Ejemplo

"...Christum, dominum Nostrum –oyó que decían sus labios.

¿Qué era esto? ¿qué era? Ah, sí: terminaba la epístola..."

Misa de Réquiem,
Guillermo Blanco.

Estilo indirecto

Es el procedimiento por el que las frases o pensamientos de los personajes son incorporados al discurso del narrador que con sus propias palabras los resume en primera o tercera persona narrativa.

Ejemplo

"... –Rosa, si para verte fuera preciso tomarse cada minuto un vaso de agua, yo me tragaría el mar-.
La joven se rió mostrando su blanca dentadura.

-¡Y así tan salado!-
-¡Así, y con pescados, barcos y todo!-
Con una alegre carcajada saludó la moza la ocurrencia..."

El pozo, Baldomero Lillo

Estilo indirecto libre

Es una mezcla de ambos estilos, por lo tanto es más complejo. Mezcla la omnisciencia del narrador con la expresión de la interioridad de los personajes.

Ejemplo

"...Una tarde, habiéndose informado bruscamente de que lady Madelaine ya no existía, me anunció la intención de conservar el cuerpo durante una quincena (en espera del entierro definitivo), en una de las numerosas cuevas situadas bajo los gruesos muros del castillo. La razón humana que daba a esa singular manera de proceder era una de aquellas razones a las que yo me creía con derecho a contradecir.

La Caída de la Casa Usher, Edgar Allan Poe.

Guía Práctica N° 1
Elementos de la teoría narratológica

Objetivo: Identificar mediante las actividades, los elementos básicos de la teoría narratológica.



INSTRUCCIONES:

Lee con atención y responde las siguientes actividades. Recuerda revisar **Tú** ortografía.

Habilidad: Recordar y describir

Actividad 1: Responde las siguientes preguntas



1. ¿Qué entendiste por relato? Sintetice con dos palabras clave.

Palabras clave: _____ y _____

2. ¿Qué elementos necesitas para crear un relato?

3. ¿Cuál es el orden textual para crear un relato? Defina sus partes

Actividad 2:

En los siguientes cuadros realiza la lectura de los fragmentos literarios e identifica **qué tipo de narradores observas**. Justifica tú respuesta

Habilidad: Identificar y explicar

Fragmento 1:

Mientras el hombre hablaba eché una mirada a los remos y vi que las palas estaban envueltas en arpillera. Esto me demostró la verdad: eran ladrones, piratas, como se les llamaba pretenciosamente en la bahía.

Lanchas en la bahía, Manuel Rojas

Narrador: _____

Fragmento 2:

"...Habéis de saber, capitán [dijo el cacique], que cuando entraron los españoles a nuestras tierras, con facilidad y gusto se sujetaron nuestros antepasados a ellos, porque naturalmente nos lleva los corazones y el afecto el traje y la bizarría de los huincas, a quienes servíamos a los principios con amor y buena voluntad;..."

Cautiverio Feliz, Francisco Núñez de Pineda

Narrador: _____

Fragmento 3:

A lo largo de muchos años Lorenzo de Argomedo pensó más de una vez que las características personales de cada cual condicionan los pocos acontecimientos que son de verdad determinantes en la vida. Si él no hubiera sido capaz de dibujar, escribir y manipular instrumentos exactamente igual con las dos manos, su condiscípulo Junquera no lo habría exasperado burlándose de su rara habilidad.

Deus Machi, Jorge Guzmán

Narrador: _____

Fragmento 4:

Hoy, lunes, me llega el telegrama. El corazón se me viene a la boca. Dejo el mostrador y salgo a la puerta del almacén. Trato de pescar aire, de calmar los latidos. Un barquito se aleja por el río. Contando hoy, tengo tres días para atravesarlo, tomar dos aviones y llegar donde está él. Dios

Ruta de la sandía, Virginia Vidal

Narrador: _____

Fragmento 5:

Fue entonces cuando se torció el tobillo [...] Cayó en mala posición: el empeine del pie izquierdo cargó con todo el peso del cuerpo. Al pronto sintió un dolor agudísimo; pensó que se había roto el pie. Con alguna dificultad, sentado en el césped, se quitó la zapatilla y el calcetín, comprobó que el tobillo no estaba hinchado [...] Mario se dijo que con suerte el percance no revestiría.

El Inquilino, Javier Cercas

Narrador: _____

Fragmento 6:

El pánico escénico es probablemente la sensación más angustiosa que un ser humano pueda experimentar. Creo que sólo es comparable con el pavor extremo que nos asalta en un vuelo con fuertes turbulencias, en el que todo salta hasta el techo del avión y las azafatas pierden completamente su autocontrol y terminan rezando de rodillas en el pasillo del aparato. Algo muy parecido a eso sentía yo en ese momento que se eternizaba.

Sombras que caminan, Carlos Cerda

Narrador: _____

Actividad N°3

Completa los siguientes espacios del cuadro según **el tipo de narrador** que cada enunciado posea. Compara tus respuestas con tus compañeros.

Tipo de narrador:

Conocimiento relativo _____

Conocimiento absoluto _____

Conocimiento relativo parcial _____

Narrador homodiegéticos _____

Narrador heterodiegéticos _____

Primera persona _____

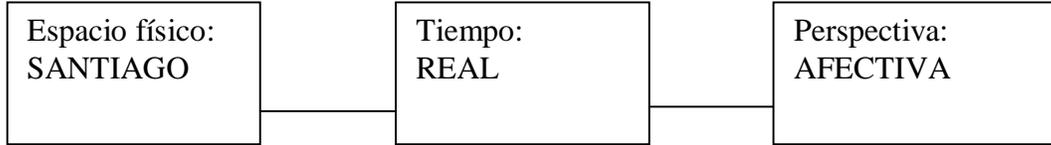
Segunda persona _____

Tercera persona _____

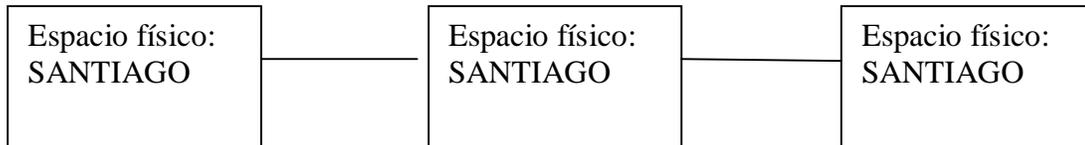
Actividad 5: Redacta una breve historia con los espacios, tiempos y perspectiva nombrados en cada ítem. Recuerda manejar coherencia y cohesión en el texto que vas a crear.

Habilidad: Producir y organizar

I.



II.



Actividad 6:

- ✓ Lea el siguiente fragmento: "Mapocho" de Nona Fernández y aplique todo lo aprendido en el reconocimiento de: tipo de narrador, espacio, tiempo y perspectiva.
- ✓ Además agregue en su desarrollo un sinónimo de la palabra ennegrecida

Habilidad: Aplicar e identificar

-Soy yo, Rucia. Perdona por haberme ido así.
Tu voz disfrazada por interferencias. Sólo un tono familiar que me **remitía** a ti desde alguna dimensión remota, desde algún infierno desconocido.
-¿Dónde estás? Te he buscado por todas partes.
-Estoy en Chile. En Santiago.
Chile. La lengua **paralizada**. Los pelos de punta..
-¿Qué pasa, Rucia?¿Estás ahí?
Chile. El culo del mundo. Yo en nuestra casa. Viendo nuestro **fogón**, nuestros muebles de madera, el mar a través de los ventanales. Tú en Chile.
-No quieres hablar conmigo. Es eso, ¿no?
Hace días que te buscaba. Hace días que esperaba noticias, una carta, una llamada como ésa.
-La mamá murió, Indio. Casi nos hicimos mierda en ese accidente y tú no encuentras nada mejor que **arrancarte** con la cabeza abierta y tomar el primer avión a Santiago, ¿Qué cresta estás haciendo allá?
Te sentí respirar profundo del otro lado.
-Contéstame, Indio!
-El choque nos dejó algo locos, Rucia, por eso me vine, no quería que la cagáramos más.
Me pregunté si de verdad la distancia ayudaba a limpiarlo todo, si **efectivamente** ésa era el medio para nuestra indigestión acumulada por años.
-La cagada ya está hecha, Indio. ¿Qué sentido tiene salir arrancando así?
Sentí que la voz se te **quebraba** del otro lado.
-Pensé que si me venía, que si estábamos lejos, yo...
Imaginé tus labios tiritando junto al teléfono. Tu boca taponeando una respuesta que no te atrevías a dar.
-Tú qué, Indio?
-Yo podría sacarte de mi cabeza de una buena vez.
Lo dijiste. Sacarme de tu cabeza. Mi boca comenzó a temblar también.
-¿Y...?-pregunté-¿Pudiste hacerlo?
Tu garganta soportando el nudo ciego. Un nudo apretado que llevábamos hace tanto.
-No tiene caso seguir haciéndole el quite a esto, Rucia. No importa dónde vaya, no importa dónde me esconda, imposible alejarte de mí.

Desarrollo

1. Narrador:

2. Tiempo:

3. Espacio

4. Focalización



A continuación te contamos que es momento de estudiar el género histórico chileno, pero antes de entrar en materia, debemos exponer algunas características que te ayudarán a explorar y comprender el tema que presentamos.

En primer lugar, el concepto de género surge por el desplazamiento de una producción de textos que son tomados como modelo de creación y que para otros escritores que receptionan tales escritos, otorgan al creador, el calificativo de "genio".

Respecto al tiempo de vigencia, te contamos que cada género tiene su período, y su vigencia será expuesta mientras existan escritores que continúen con el mismo esquema genérico, considerando siempre, las posibles alteraciones que puede ofrecer un contexto social y literario.

De acuerdo con lo anterior te podemos dar ciertos ejemplos de géneros que han surgido. Algunos que puedes conocer son: la novela de caballería, la novela picaresca, el cuento fantástico, la novela romántica, etc. Cada uno de esos géneros históricos posee una estructura específica: personajes, espacios y temas determinados que lo caracterizan.

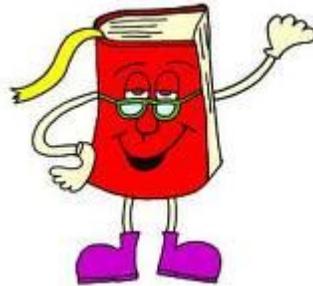
(Referencias del Manual de Lenguaje y Comunicación, pág. 254).

En el caso del género histórico chileno consiste en novelas que además de contener un valor ficcional, están enmarcadas en periodos históricos que han sido reconstruidos y reflejan la configuración de la identidad nacional, es decir, son novelas que enlazan el pasado con el presente, donde están presentes personajes, tiempo y sucesos inaugurales de la conformación de la nación.

Guía de contenidos N° 2
Género histórico chileno y sus
manifestaciones

Ficción literaria

La obra literaria es un "mundo" independiente del mundo real. Creado en la imaginación del escritor, este mundo funciona de acuerdo a leyes y principios, pero para que esto suceda es necesario incorporar elementos del mundo real. Sin embargo, los mundos literarios no existen en el plano de lo real, solo en el plano de lo posible. Esto supone que para que estos mundos posibles cobren existencia, es necesario que haya un lector, pues es él quien, al realizar la lectura, concreta mundos posibles, ya que es necesario la imaginación del lector para realizarse.



Mundo REAL

Representa el mundo tal como lo conocemos, con todas las leyes, limitaciones y principios de la realidad. Existe una causalidad cronológico-secuencial, lo que significa que el tiempo y el espacio se desarrollan de acuerdo con las leyes de causa y efecto que rigen desde el punto de vista humano. La función básica del narrador es representar fielmente la realidad por medio del discurso descriptivo y las formas de habla propias de los personajes que recrea. Es decir, el narrador se esfuerza por dar cuenta de los detalles del mundo que recrea, deja en clara evidencia el espacio, tiempo, las situaciones y los personajes, se someten a los mismos principios de la vida cotidiana.

Ejemplo del mundo ficcional

"El día siguiente sería Navidad y, mientras los tres se dirigían a la estación de naves espaciales, el padre y la madre estaban preocupados. Era el primer vuelo que el niño realizaría por el espacio, su primer viaje en cohete, y deseaban que fuera lo más agradable posible. Cuando en la aduana los obligaron a dejar el regalo porque pasaba unos pocos kilos del peso máximo permitido y el arbolito con sus hermosas velas blancas, sintieron que les quitaban algo muy importante para celebrar esa fiesta. El niño esperaba a sus padres en la terminal. Cuando éstos llegaron, murmuraban algo contra los oficiales interplanetarios.

-¿Qué haremos?

-Nada, ¿qué podemos hacer?

-¡Al niño le hacía tanta ilusión el árbol!

La sirena aulló, y los pasajeros fueron hacia el cohete de Marte. La madre y el padre fueron los últimos en entrar. El niño iba entre ellos, pálido y silencioso."

Ray Bradbury: **Cuento de**

Navidad.

Sigamos aprendiendo...

La relación que se establece entre **la realidad y la literatura** se hace fundamental para distinguir el plano en que cada una ópera. La literatura nada tiene que ver con la mentira, puesto que su modo de funcionar no pretende contravenir la realidad, sino establecer un espacio donde la noción de verdad queda acreditada por "esa realidad específica" a la que alude (y describe) el cuento, novela, poema, etc.

Dicho esto, se hace fundamental ahora que asumamos que la narración de un hecho no es igual al hecho mismo. Hay una diferencia fundamental entre ambos: funcionan en distintas categorías. Los hechos "reales" son precisamente "reales". Llevan implícita esa noción de verdad irrefutable que se le adjudica a la realidad. La narración, en cambio, que de ello se realice puede tener como referencia sucesos que verdaderamente ocurrieron, pero conlleva la libertad de agregar o quitar información al antojo del narrador y alejarse así de la realidad concreta. Así lo que se produce es un nuevo estatus de "realidad", es decir, la ficción.

Conceptualicemos

Para comprender el mundo ficcional es necesario conocer en qué consiste el pacto de verosimilitud.

Dicen que una de las locas, la más pilla de todas, se le acercó haciéndose la simpática y le preguntó que qué se le ofrecía. Qué se le ofrece mi Coronel, dicen que dijo la loca, y el Coronel bajó la vista mirando todos los trapos colorinches que estaban botados por el suelo. Los recorrió todos con sus ojos desquiciados hasta que con su escoba levantó un guante de seda verde. Lo alzó hasta la altura de su cabeza y en un tono suplicante, casi con un hilo de voz, **dicen que dijo: Esta ropa. Quiero ponerme esta ropa.**

Mapocho, Nona Fernández

Pacto de verosimilitud

El lector sabe que **se encuentra ante una situación distinta de la realidad, pero juega a que no lo sabe**. Es más, anula toda aquella gama de juicios que pondrían en duda la existencia de esa situación y se entrega de lleno a imaginar y dar sentido a los mundos posibles que se le proponen. Al hacerlo, se produce el establecimiento de un pacto. Lector y obra se instala en una posición de diálogo, en el cual no se duda de lo que se quiere contar.

EJEMPLO

Como ya te habrás dado cuenta, en el mundo narrado existen diversas técnicas para que el lector sienta que lo que ocurre en la obra literaria existe o es posible que sucedan ciertos hechos, y uno de ellos es al ficcionalización. Gracias a este tipo de estrategias las obras literarias llegan a construir por ejemplo, **la novela dialógica**. Para el género histórico chileno, la utilización de la ficción permite al autor **desmitificar** la historia "oficial", es decir, se crea otra historia con personajes o acontecimiento que existieron, pero se agregan otros elementos así se crea una nueva historia.



MIJAÍL BAJTÍN



(Mijaíl Mijaílovich Bajtín; Orel, 1895 - Moscú, 1975) Teórico literario ruso, conocido también por su seudónimo V. Voloshinov o Vorochilov. Tras graduarse en la Universidad Estatal de San Petersburgo, Bajtín se trasladó a Vitebsk, importante centro cultural de la época, donde organizó junto a otros intelectuales un importante espacio de debate sobre arte y literatura. En 1929, fue arrestado y deportado a Kazajastán.

Conocido por sus análisis de la naturaleza dialógica y polifónica de la producción literaria, ocupa un lugar fundamental en la teoría de la literatura a partir del reconocimiento de su obra en Occidente con la reedición en 1963 del libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). Bajtín superó la crítica formalista, que predominaba en la Rusia de su época y preconizaba la existencia del arte y la literatura como entidades independientes del mundo exterior, en favor de una concepción para la que el lenguaje, la forma y el contenido son reunidos por la figura de *un* autor, dotado de una historia y un imaginario particulares, que convierten toda obra en un modo de expresión singular.

(ver online)



Según el estudio y aporte de Bajtín desprendemos el concepto de **dialogismo narrativo**, que se produce por medio del intercambio de voces, enunciados, Individuales y colectivos. El dialogismo se opone a la Monología, en que una sola Voz oficial controla e Impone su discurso.



NOVELA

Primero que todo el diálogo consiste en la representación del intercambio verbal entre dos o más personajes. En un diálogo convergen diversas voces o escrituras, puede ser la del autor o creador de la obra en cuestión o su destinatario, además se suma el contexto o periodo histórico-cultural, que puede ser actual o anterior. El autor consigue incorporar el texto dentro de la historia y la sociedad, estructuras que serán consideradas al mismo tiempo como textos de los cuales el autor va a tomar conocimiento y gracias a esto logrará situarse también en la historia en el momento que reescribe la obra.

Ejemplo de novela dialógica

Según Manuel Ignacio, por cortesía y gratitud los santiaguinos ofrecieron a San Martín el cargo de Director Supremo y cuando él se negó, la gente deseosa de ser gobernada por un chileno, nombró a O'Higgins en el cargo; que al cabo de unas semanas todas las autoridades realistas habían sido hechas prisioneras y remitidas a Mendoza para ser juzgadas. Lo más celebrado del almuerzo fue el apresamiento de San Bruno, el jefe de los Tribunales de Vigilancia y Seguridad Pública. Manuel Ignacio conto que a San Bruno, por ser el más odiado, se le hizo juicio en Santiago y fue ejecutado la mañana siguiente. Hasta en concepción habían sabido la noticia del carnaval que hubo ese día en Santiago. Saco brindis del fusilamiento del capitán San Bruno. "Y otro brindis por los argentinos que se lucieron en Chacabuco", pidió doña Petronila. Manuel Ignacio dijo que los carrerinos seguían activos y que trataban de quitarles puntos al general O'Higgins, llamándolo "Huacho Riquelme".

-¿Y por tanta estupidez pones esa cara sería? ¿O a caso le importa a alguien que O'Higgins sea huacho?-Preguntó María Ignacia.

-A los carrerinos, que se creen nobles-dijo una de las cuñadas.

-¿Qué mejor que el hijo de un Virrey para un gobernante?-eso se lleva en la sangre-opinó otras de las cuñadas.

-Dicen que es sangre impura porque el matrimonio de Isabel Riquelme con el Virrey no pasó por el cura.

-Patrañas de resentidos-dijo Juan de Dios, terminando con el tema.

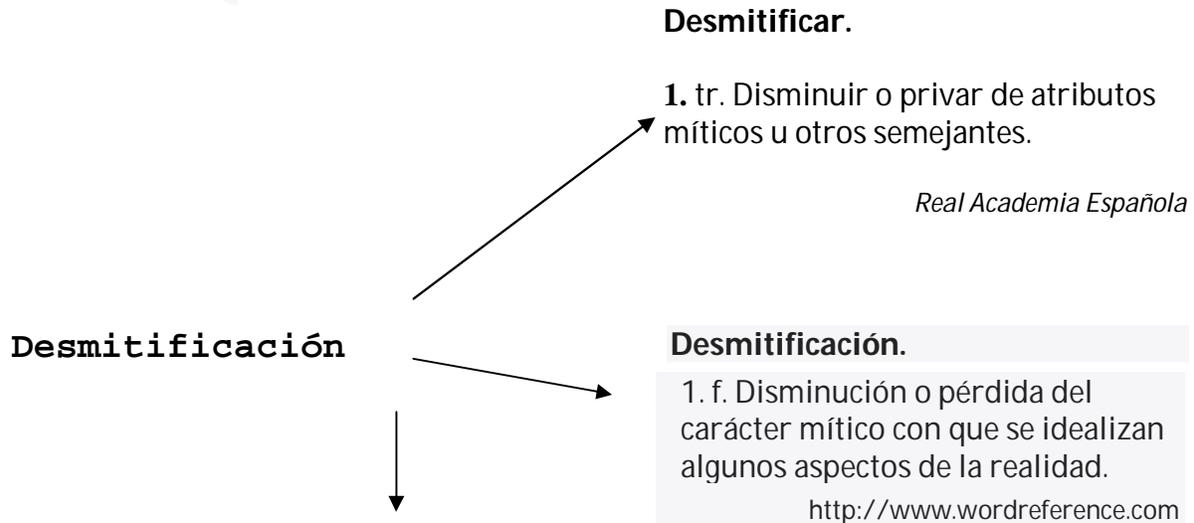
A la hora de los postres, con el desfile de helados de bocados y canela, además de las tortas de las monjitas, Manuel Ignacio conto su aventura más reciente. Nieves era la única enterada de su último viaje, cuando en el mes de marzo él de nuevo cruzo la cordillera, esta vez de ida y vuelta en solo dos semanas. Que viaje en misión especial, dijo, apenas O'Higgins fue nombrado Director Supremo, con el objetivo de traer de regreso de su exilio en Mendoza a Isabel Riquelme-su antiguo amante, madre de Nieves y del Director Supremo- y a Rosa Rodríguez, la otra hija de la señora." Ahora que somos viejos, por fin hicimos un viaje juntos".



En el fragmento anterior se puede identificar un **intercambio de voces que generan un diálogo**. La obra literaria que se presenta, se sitúa en un contexto específico de la historia de Chile, debido a esto podemos identificar que en este caso se habla del periodo de la Independencia de Chile, ya que se habla de B. O'Higgins. **La relación que se forma entre la obra literaria y el contexto histórico genera una novela dialógica, ya que están presentes ambos elementos.**



INVESTIGUEMOS EN LA WEB



Desmitificación:

Desde el punto de vista histórico pueden distinguirse tres significaciones del término mito, a saber: 1) el del mito como forma atenuada de intelectualidad, 2) el del mito como forma autónoma de pensamiento o de vida, 3) el del mito como instrumento de control social. En el tercer sentido, Malinowski ve en el mito la justificación retrospectiva de los elementos fundamentales de la cultura de un grupo; entiende que la función del mito es la de reforzar la tradición y de darle mayor valor y prestigio relacionándola con una realidad más alta, mejor y sobrenatural que la de los acontecimientos iniciales.

http://www.proyectosalohogar.com/Diversos_Temas/Vocabulario_Filosofico_cientifico_D.htm



Desde la narratología entenderemos desmitificación como el arte de cambiar la idealización, glorificación y tradicionalización de una situación y/o contexto mediante la ficcionalización de una historia. En el caso del género histórico chileno, se crea una narración con personajes o acontecimiento que existieron en un contexto e historia nueva. De esta manera nace un nuevo cuestionamiento de lo que ya sabemos y lo que nos plantea la ficción de una novela.

¡Atención!

Objetivo: Reconocer las diversas manifestaciones de ficción- realidad y verosimilitud- novela dialógica y desmitificación.

Tú tienes la magia, amigo, tu inventas historias como quien inventa mentiras. Fácil, rápido, certero. Hazlo, es tu oportunidad, verás tu nombre impreso en la solapa de un libro, ¿no es eso lo que siempre quisiste? Y ni hablar de dinero. Por eso no debes preocuparte, ni a ti ni a los tuyos nunca les faltará. Toma esto como un negocio, una platita caída del cielo por hacer algo fácil y bonito. La tarea es simple, el cuento ya está medio armado, solo hay que saber contarlo. Subrayar lo esencial, omitir lo que sobra, queremos que cuentes lo justo y necesario. Nada más, ni nada menos. Magia, Fausto, eso te pedimos. Tu eres el mejor en esto. Tienes el don, nosotros te daremos los datos.
Mapocho, Nona Fernández

Si leíste con atención debiste notar que la **desmitificación** ocurre con el "historiador" ya que en su ficcionalización, es aquel que inventa la historia a su manera, dejando entre ver la disminución de la imagen de un sujeto que aporta a la identidad

Guía PRÁCTICA N° 2

Género histórico chileno y sus manifestaciones



INSTRUCCIONES:

Lee con atención y responde las siguientes actividades. Recuerda

revisar **tú** ortografía.

Actividad 1:

Según la definición de **ficción y realidad** aprendida en clases, exprese las diferencias que existen entre ambas y ejemplifique cada concepto con un pequeño relato. Participa en la sala de clases leyendo tú ejemplo.

Habilidad: Recordar y producir

FICCIÓN	DIFERENCIAS ENTRE AMBAS	REALIDAD
Ejemplo:		Ejemplo:



Actividad 2



Lee los siguientes enunciados e identifica cuáles de estos textos corresponden a relatos que se apegan a los hechos reales y cuáles son relatos de lo posible. Marca la opción correcta.

1. *"... ¿No habrá exageración al hablar de la familia de hoy en día? Estoy de acuerdo, y soy el primero en deplorar, que la noción de autoridad ha decaído en la familia y en la escuela. Pero no debemos olvidar que en nuestros años era ruda en exceso. Nuestros inmediatos predecesores lucharon por suavizarla. Convengo en que ellos sobrepasaron la medida, pero no hay que olvidar lo que hicieron y lo que les debemos. En suma, ello no demuestra que la familia esté sensiblemente por debajo de lo que ella ha sido: es sólo diferente..."*
a) Relato sobre lo real b) Relato sobre lo posible
2. *"... al parecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esa actitud estatuaria y augusta. No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino que observaba si llovía..."*
a) Relato sobre lo real b) Relato sobre lo posible
3. *"... SEUL.-Corea del Norte, cuyo aislamiento internacional se ha profundizado tras revelar su programa de armas nucleares, necesita la ayuda para compensar una "caída sin precedentes" de las donaciones, dijo el Programa Mundial de Alimentos (PMA) de la ONU..."*
a) Relato sobre lo real b) Relato sobre lo posible

Actividad 3

- ❖ Lee el siguiente extracto y responde las siguientes preguntas.

“Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.”

(Párrafo final de “**La noche boca arriba**”, de **Julio Cortázar**)

- 1) ¿Crees qué este tipo de relato forma parte del mundo real o ficticio? Fundamenta.

- 2) ¿Qué visión de mundo crees que aparece representado en este relato? Fundamenta.

- 3) Identifica el tipo de narrador del y señala de qué manera aporta al relato

❖ Lee el siguiente extracto y responde:

Dicen que Valdivia nunca quiso tocarlo. Que se conformaba con doña Inés de Suáres cada vez que se quedaba en Santiago. Dicen que lo único que se atrevió a hacer fue meter su barba dentro de los pelos negros de Lautaro cuando éste llegó de galopar una tarde. Pero hay también quienes dicen que eso es mentira y que por eso una noche no se aguantó la calentura y lo fue a mirar a las caballerizas donde Lautaro dormía.

Dicen que era verano y que el mapuche estaba medio pilucho, abrigado con el calor de los caballos y con su piel gruesa que soportaba las heladas sin tanto quejido. Dicen que el español llegó con un cuchillo en la mano y que se le acercó silencioso hasta rozarle los cabellos con la yema de los dedos. Dicen que Lautaro despertó y que casi se murió de miedo cuando vio a Valdivia con el arma sobre su cabeza. Quiso gritar, pedir ayuda, pero el español le puso un dedo en los labios para que se callara y le explicó que lo único que quería era un mechón de sus cabellos. Dicen que Valdivia hizo girar lentamente a Lautaro y que se quedó con su espalda y su melena gruesa frente a sus ojos. Sus manos se introdujeron en ella, comenzaron a bucear, a tantear terreno, a desenredar con los dedos los mechones apelmazados de sudor y mugre, a sacar los restos de heno, a peinar con cuidado. El mapuche tiraba mientras intuía el cuchillo acercarse, mientras sentía la respiración del español agitándose en su nuca. De pronto el cuchillo cayó de golpe al suelo. Valdivia no se aguantó más y metió su barba en los pelos desordenados del mapuche.

Dicen que le lamió la nuca y que inspiraba profundo tratando de tragarse todo el olor, todas las ideas, todos los misterios de esa cabeza. Dicen que quería comérselo. Su boca succionando el cráneo del mapuche. Sus labios balbuceando su nombre. Lautaro, decían

1. ¿Por qué este texto pertenece a la novela dialógica? Fundamenta.

2. ¿Existe una desmitificación en el fragmento? Identifique marcas textuales que permitan verificar su respuesta y fundamente

Actividad 4

- ✓ Reúnete con un compañero (a) y escojan algún personaje importante de la historia de Chile para crear un relato ficticio a través de un diálogo.

- ✓ Aplica todos los conceptos vistos y organiza tú relato mediante una rúbrica que aparece a continuación.

Criterios	Satisfactorio	básico	Incompetente
Título	No se relaciona con el texto creado	Tiene relación mínima con el texto creado	No tiene ninguna relación con el texto creado
Superestructura	El texto posee Inicio- desarrollo- desenlace	El texto tiene solo dos elementos de orden	El texto tiene solo un elemento de orden.
Elementos del género histórico chileno.	El texto se considera su carácter de ficción, verosímil, desmitificador y dialógico de manera clara	El texto considera algunos de los caracteres del género histórico chileno	El texto tiene solo un elemento del género histórico que no se entiende su participación
Vocabulario	Utiliza un vocabulario amplio y no repite las palabras	Utiliza un vocabulario amplio y repite las palabras	No utiliza un vocabulario amplio y repite las palabras

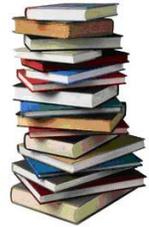
Actividad Léxico Contextual



Reemplace la palabra subrayada por el término más adecuado, dependiendo del contexto.

1. Se durmió durante un tiempo que le pareció inconmensurable.

- A) infinito
- B) sofocante
- C) exasperante
- D) inexorableobsesionante



2. Aunque con menor ardor, el público seguía aplaudiendo.

- A) interés
- B) destello
- C) arrebató
- D) entusiasmo
- E) alboroto

3. Su pensamiento buscó entonces con profundo ahinco la manera de llevar a cabo esa idea.

- A) agrado
- B) juicio
- C) malestar
- D) asombro
- E) empeño

4. En medio del inmenso gentío, el calor abrasaba

- A) brillaba
- B) ahogada
- C) ardía
- D) atizaba
- E) asolaba



5. En la tarde declinante , el lago esplendía como un espejo
- A) palidecía
 - B) enardecía
 - C) languidecía
 - D) enardecía
 - E) crepitada
6. Esa noche, como tantas otras, un aplauso atronador puso punto final a su concierto
- A) vibrante
 - B) ensordecedor
 - C) riguroso
 - D) nervioso

Evaluación de la sub unidad

I. Forma un grupo de seis compañeros y realiza junto a ellos un guión teatral que relate la vida de Bernardo O'Higgins en nuestro contexto actual. Para desarrollar la evaluación, considera lo siguiente:

- a) Investigar sobre la vida de Bernardo O'Higgins
- b) Trasladar su historia a nuestro contexto actual. Recuerda que O'Higgins fue un líder patriótico por ende considera crear una historia donde cumpla el mismo rol.

Las ideas que te podemos entregar son:

- ✓ Lucha estudiantil
 - ✓ Conflicto Mapuche
 - ✓ Confrontaciones por el liderazgo de partidos políticos.
- c) Escribir el guión teatral considerando lo siguiente:
- ✓ Realizar un breve argumento de la obra teatral.
 - ✓ Escribir el guión teatral considerando: Teoría narratológica, manifestaciones del género histórico chileno: ficción, realidad, pacto de verosimilitud, desmitificación.

II. Luego de crear el guión teatral deberás ensayar la actuación y posteriormente grabar tu actuación grupal. Pues deberás entregar tu evaluación en un CD de audio para su revisión.

III. Revisa la pauta de trabajo que presentaremos a continuación de un apartado. Esto te orientará para obtener un desempeño y una calificación satisfactoria.

Acerquémonos a la actividad. . .



Bernardo O'Higgins (Chillán Viejo, 20 de agosto de 1778-Lima, Perú, 24 de octubre de 1842) fue un político y militar chileno. Es considerado el padre de la Patria en Chile y figura de la independencia de América Latina. Fue diputado en cuatro oportunidades durante 1811. Fue el primer Jefe de Estado de la República de Chile, bajo el título de Director Supremo, entre 1817 y 1823

Pauta de evaluación

A continuación adjuntamos la pauta de evaluación que deberás entregar junto al CD de audio. Llena los siguientes datos:

Evaluación Formativa

Nombre de la obra teatral:

Integrantes	Responsabilidad		
	Alta	Media	Baja
1			
2			
3			
4			
5			
6			

Observaciones grupales:

Evaluación Sumativa

Lista de Cotejo

A continuación te presentamos la siguiente lista que considera dos indicadores que evaluarán la actividad. Te aconsejamos revisarla para que puedas tener éxito en tú calificación.

	Cumple	Medianamente cumple	No cumple
1. Indicadores de aspectos teóricos:			
a) Presentan claramente la actividad teatral mediante la argumentación de la obra.			
b) Desarrolla el guión teatral con la estructura básica de un texto: inicio-desarrollo- desenlace.			
c) Realizan la actividad en un contexto situacional y temático acorde al guión teatral.			
d) Manejan con precisión conceptos teoría narratológica que se incluye en la creación del guión teatral.			
e) Se observa con claridad el concepto de ficción-realidad			
f) Se observa el pacto de verisimilitud			
g) Se observa la desmitificación de la historia de Bernardo O'higgins en la creación y presentación de la obra teatral.			
h) Producen texto con coherencia – cohesión			
i) Presenta un vocabulario claro y adecuado a la enseñanza y aprendizaje de la asignatura.			
PROMEDIO DE ASPECTOS TEÓRICOS (70% de ponderación)			
2. Indicadores de aspectos metodológicos:			
a) Presentan el argumento de la obra			
b) Presentan el guión teatral			
c) Presentan el material audiovisual de la obra teatral creada, sin errores.			
d) Presentan la evaluación formativa			
PROMEDIO DE ASPECTOS METODOLÓGICOS (30% de ponderación)			
NOTA FINAL DE PRESENTACIÓN (Promedio aspectos nº1 y nº2)			

6.4. PLANIFICACIÓN DE SUBUNIDAD

Sector de aprendizaje: Lengua Castellana y Comunicación	Subsector : NM3	Tiempo: 26 horas
Nombre de la Unidad: “La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social”.	Profesor (a):	
Nombre de la Subunidad: Género histórico chileno		
Objetivos:		
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Comprender, interpretar e identificar los elementos y categorías de las novelas, correspondientes al género histórico chileno ✓ Reflexionar sobre la importancia que posee el contexto de producción de las novelas 		

Aprendizajes Esperados	Contenidos				Actividades	Tiempo
	OFV	Conceptos	Procedimientos	Actitudes	Alumno	Secuencia
Reconocen los conceptos y categorías de análisis de la teoría narratológica Explican el pacto de verosimilitud Aplican los conocimientos adquiridos de ficción y realidad a través de sus propias creaciones	Distinguir la diferencia que existe entre el mundo real y ficcional Reconocer la importancia de lo verosímil Producir textos de ficción y realidad	Conceptos y categorías de análisis de la teoría <i>narratológica</i> : tiempo, espacio, personaje y perspectiva El género histórico chileno y sus manifestaciones: Ficción y realidad. Pacto de verosimilitud La desmitificación Novela dialógica:	Lectura de textos históricos chilenos. Desarrollo de guías sobre contenidos vistos durante la unidad. Producción de textos narrativos a partir de la comprensión de los temas centrales de las obras leídas.	Valoran la novela histórica chilena como parte de un proceso de reconstrucción de épocas de la historia de Chile Respetan las opiniones de sus compañeros. Asumen el compromiso y participan activa del trabajo realizado	Leen fragmentos de textos históricos chilenos Responden preguntas sobre los tipos de narradores. Aplican y desarrollan guías de aprendizaje, en forma de retroalimentación del contenido visto en la unidad Analizan extractos de novelas dialógicas Exponen sobre los	Total de horas de trabajo: Elementos del mundo narrado: 6 horas. El género histórico chileno y sus manifestaciones: Ficción y realidad: 4 horas Pacto de verosimilitud: 2 horas La desmitificación:

	<p>Interpretar textos de novelas dialógicas</p> <p>Incrementar el dominio léxico a través de la lectura de textos narrativos.</p>	<p>Historia y literatura.</p> <p>Léxico contextual.</p>	<p>Investigación sobre momentos inaugurales de de la historia de Chile</p>	<p>en del aula.</p> <p>Respetan de los tiempos establecidos por sus compañeros y del profesor.</p>	<p>contenidos tratados en el aula</p> <p>Investigan temas relacionados con el contexto de las obras.</p> <p>Producen textos narrativos considerando la estructura de las obras leídas.</p>	<p>2 horas</p> <p>Novela dialógica: 4 horas</p> <p>Léxico contextual: 2 horas.</p> <p>Evaluaciones de actividades: 6 horas.</p>
--	---	---	--	--	--	---

6.5. PLANIFICACIÓN DE LA CLASE

Sector de aprendizaje: Lengua Castellana y Comunicación	Subsector : NM3	Tiempo: 2horas pedagógicas
Nombre de la Unidad: “La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social”.	Profesor (a):	
Nombre de la Subunidad: Género histórico chileno		
Objetivo: Identificar los conceptos básicos de la teoría narratológica. Comprender la importancia de la participación de cada elemento teórico en la producción del género narrativo.		

Contenidos	Aprendizajes esperados	Actividades	Evaluación e instrumentos para la realización de la clase
<p>Conceptos y categorías de análisis de la teoría <i>narratológica</i>:</p> <p>Tiempo Espacio Personaje Perspectiva</p> <p>Tipo de narrador:</p> <p>Protagonista Testigo Omnisciente</p>	<p>Reconocen los conceptos y categorías de análisis de la teoría narratológica.</p>	<p>Inicio: Presentan el objetivo de la clase.</p> <p><u>Actividad Inicial:</u> Adquirir conocimientos previos mediante preguntas retóricas que aporten a conseguir el objetivo.</p> <p>Desarrollo: Presentar el contenido según características y definiciones fundamentales de cada concepto narratológico.</p> <p><u>Actividad 1:</u> Realizan actividad de recuerdo y conocimiento del módulo didáctico: Específicamente : actividad1,2,3</p> <p>Cierre: Exposición de las respuestas para su respectiva revisión y corrección.</p>	<p>Evaluación formativa: se trabaja con módulo didáctico que presenta guía de contenidos y guía práctica</p>

7.0. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

Frente a la culminación de este Seminario de investigación, se deduce desde las múltiples perspectivas teóricas y el enfoque que las abordó, el cumplimiento de la premisa de trabajo y la premisa de base y el objetivo de este estudio. En tal sentido, aquí se presenta una breve discusión teórica que sustenta lo anteriormente expuesto, además de consideraciones acerca de cumplimiento de los objetivos, hallazgos y proyecciones.

Los autores de estas novelas no utilizan como referentes entes imaginarios, (siguiendo a Bonati); desde esta perspectiva, si una narración no mantiene referentes inexistentes, esta deja de ser ficción, no obstante esta premisa se refuta desde la perspectiva que nos muestra White y que anteriormente se expuso en el marco teórico de este Seminario, pues White apunta a que si bien los referentes pueden ser reales o imaginarios, estos siempre son reconfigurados desde la imaginación creadora del autor literario. Dicho esto, las novelas que componen el corpus de investigación, continuarían dentro de este dialogismo entre historia histórica e historia ficcional, o bien entre historia legitimada y literatura.

El dialogismo al cual se ha hecho referencia a lo largo de esta investigación, nos permite asimilar estas cuatro novelas a una forma dialógica: discuten la historia ya legitimada. Por otra parte, el principal agente que genera el contradiscurso con la historia oficial y que deja al lector en el limbo de la intriga, es aquella voz que si bien es creada por el autor, no es el autor empírico; hablamos pues del narrador, que “mediante el pretérito, trae al presente, hechos pasados, los cuales entonces pueden ser descritos por el lector, en tiempo presente, como algo actual” (Bonati, 2001: 103).

De este modo, en la novela el narrador realiza este juego interesante, donde comienza a armar un especie de telar con hilos del pretérito y del presente, todo esto articulado desde la intriga que genera la deconstrucción de la historia legitimada, mediante la cual se genera el discurso ficcional que hace vacilar al lector, ante la verdadera versión de los hechos.

Seguendo a Bonati (2001), se trata entonces de novelas que hacen una ficcionalización de mundo, personajes, tiempo, espacios, entre otros, no obstante basado en

una naturaleza no ficticia, asimismo será el lector quien puede llenar solo imaginativamente esta narración configurándola como un relato verosímil. Por otra parte está la historia legitimada, cuyos autores son historiadores y relatan desde un imaginario real (con referentes reales), al igual que las novelas dialógicas de este texto, tratando de plasmar la historia lineándola en orden temporal-espacial.

Frente al punto anterior, podemos sostener que esta vez quien nos relata los acontecimientos es el autor empírico y no la voz o ente ficticio. Pese a lo anterior, no se consigue llegar a una diferencia absoluta entre ambos discursos enunciados, tanto más “los unos y los otros son objeto de una experiencia imaginaria” (31), por ende la semejanza debe ser aceptada, los referentes (ambos reales y nunca imaginarios) se reconfiguran según la experiencia desde la cual construyen sus discursos. Para ello, y recurriendo a Todorov (2003), es pertinente la participación de tres agentes, “el personaje (él), el narrador (yo) y el lector (tú); en otros términos: la persona de quien se habla, la persona que habla, la persona a quien se habla” (370).

Según se observa, este dialogismo interdisciplinario que se produce entre literatura e historia apunta al cómo uno de estos dos discursos imaginarios y ficcionales (ambos son narrados, entiéndase por ello que el relato ya no es realidad pura, sino ficción), deconstruye al otro reconfigurando cada uno de los componentes para formular un discurso alternativo. Dado lo anterior, debemos entender que las obras literarias son entidades independientes, vale decir, no tienen por qué ser necesariamente falsas ni tampoco verdaderas, pues ellas entregan un mundo creíble (se aplica la regla imprescindible del pacto de lectura), “el mundo singular de toda novela es necesariamente como lo describe el narrador, ni más ni menos” (36). Esto es el acto de representación -ficción- cuando leemos y entendemos por regla unánime que lo que el narrador dice es factible, no hay cuestionamientos, no hay refutaciones, no podemos revelarnos contra el narrador, pues él es nuestro guía en este proceso trascendental de la lectura.

En cuanto al acto representativo que realizan las cuatro novelas en estudio, todas toman un punto histórico desde donde articulan la narración propiamente tal; no obstante, y si queremos mantener el sentido de “nuestras nociones del orden temporal real y verbal, y disolver las paradojas que surgen de estos giros [...] es preciso distinguir entre el hecho

propriadamente tal, pasado he ido, y la imagen de él que vive en la memoria, o en la imaginación y revive en la narración[...]” (104). Se refiere con ello a que esos momentos históricos no están sucediendo, por lo tanto no son acontecimientos reales, sino relatos ficcionales creados por un autor empírico y narrado por una voz ficticia. Se puede definir, ficción siguiendo a Bonati (2001), como “la representación de individuos que no existen”, no obstante frente a esta definición parcialmente equivocada, la “representación, por ser presentación vicaria de un otro, ausente, abre la posibilidad de la ficción” (114).

Entonces, remitiendo a lo anterior, se cree pertinente establecer el hallazgo en estas cuatro novelas, y que por ende, las distinguen de todas las otras y su diversidad de mundos. Pues bien, lo que los autores hacen en sus textos es una intersección entre representación-ficción, siendo esta una imagen de lo ausente, es decir, de lo que ha existido y ya no existe, o bien de lo que nunca existió, pero que sin embargo, es posible (ficticio), “el individuo ficticio solo parece existir” (118)

El análisis realizado en el presente Seminario se puede sintetizar en tres secciones generales; en ellas se trabajaron distintas categorías de análisis, para de este modo aproximarnos a la validación del contradiscurso generado con la historia legitimada. En primera instancia, dicha aproximación se logró a partir de las figuras del autor, real e imaginario, sobre todo gracias a este último, quien a través de las libertades propias dadas por el juego imaginario que va entretejiendo a través de múltiples estrategias, ha posibilitado, en gran medida, la deconstrucción de un discurso oficial-histórico.

Las estrategias van desde el tipo de narrador, su posición en el tiempo y el espacio del mundo representado, su grado de conocimiento y focalización; al mismo tiempo que el uso de estrategias temporales, en cuanto adelanta o retrocede, para rescatar o actualizar hechos pasados o futuros, entre muchas otras, lo anterior con el objetivo de desvelar situaciones o hechos que un discurso histórico real no logra plasmar; de este modo se consiguió la aproximación a la otra historia -la cotidiana- aquella que nos muestra lo que la historia oficial no dice, por su falta de objetividad y precisión, pero la cual nos conduce a los lados más humanos- o inhumanos- de personas que al mismo tiempo representan a los personajes sin historia (por ser omitidos de esta) que el relato ficcional permite rescatar y entregarle la voz que se le niega.

Del mismo modo, hemos podido vislumbrar cómo las libertades permitidas por la ficción en manos del narrador, permiten una aproximación multifocal de un mismo suceso o personaje, y de esta forma se deja atrás la mirada unívoca y lineal propia del discurso histórico.

En una segunda sección de análisis, nos hemos aproximado al mundo representado y su representación, al mismo tiempo que lo hicimos a la persona real y su personaje. A partir de este ejercicio, hemos logrado problematizar y cuestionar las distintas épocas que fueron forjadoras y claves en la construcción de un imaginario nacional. La principal estrategia que para este propósito se ha utilizado, fue la contraposición de los dos planos discursivos trabajados en este Seminario -entiéndase por ello discurso real y discurso ficcional-, con lo cual se ha comprobado justamente lo referido por Hayden White, es decir, que ambos discursos, si bien tienen distintos propósitos, constituyen relatos ficcionales. En consecuencia, se resta grado de objetividad al relato histórico, por ser este convenientemente acomodado por quienes se encuentran en los poderes de turno, para la perpetuación de cierto estado de las cosas y privilegios propios de este grupo, asimismo hemos visto como dicha acomodación dice relación con el trabajo narrativo que se realiza, al destacar, omitir y hasta inventar ciertos sucesos de la historia nacional.

En último plano, hemos visto el tratamiento de la intriga literaria desde los conceptos aportados por Umberto Eco. A partir de esto, nos hemos logrado aproximar a diversas estrategias que han sido utilizadas a nivel de construcción del relato para generar diversos efectos que se producirían en el lector; dichos efectos no poseen un fin en sí mismos -esto es, los sentimientos o pasiones que se generan en quien recibe la obra-, sino que más bien su propósito apunta a producir cuestionamientos y un grado de conciencia mayor respecto a los distintos sucesos tratados. Teniendo en cuenta lo anterior, nos aproximamos al carácter metanarrativo que poseen las obras analizadas en este Seminario, en cuanto estas muestran un nivel de conciencia de un fin social y exhortativo en su producción, por lo que no terminan en sí mismas sino que siguen existiendo a nivel de conciencia en cada lector posteriormente de haberla concluido.

Dado lo anterior, podemos validar la hipótesis que fue planteada al iniciar la presente investigación, ya que a partir de todas las estrategias que han sido descritas y que

fueron seccionadas en los tres apartados, se ha posibilitado un diálogo con la historia de Chile, gracias a la creación de espacios de ficción que fueron desmitificando y deconstruyendo cada periodo histórico con sus determinados personajes; estos últimos, en su mayoría vislumbrados como próceres y héroes de la patria, de este modo se fue produciendo el efecto, en quien lee la novela, de estar frente a un contradiscurso con la historia legitimada

Vale destacar además la relevancia y calidad literaria que poseen Las novelas *Deus Machi* de Jorge Guzmán, *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo; *Una casa vacía* de Carlos Cerda; *Mapocho* de Nona Fernández, en cuanto han sido altamente pertinentes para levantar un contradiscurso con la historia oficial, asimismo, todas las novelas han sido fuertemente validadas en la escena escrituraria del último tiempo. La principal relevancia literaria que estas poseen dice relación con su capacidad de aludir a la vida cotidiana a la cual se refiere Roger Chartier (2005), aquella intrahistoria que se genera desde la voz documental que ficcionaliza; a partir de esto, nos es dado conocer a los hombres sin historia, pero que en gran medida son los vitales protagonistas de esta, en cuanto nos aproximan a un lado más humano jamás narrado en la historia oficial.

Las proyecciones que se pueden hacer respecto al presente Seminario en un futuro quehacer literario, se enmarcan, principalmente, en dos temáticas, no obstante sin estar contempladas en el estudio que hemos desarrollado. Dichas temáticas nos parecen pertinentes de trabajar en las novelas que hemos presentado dentro de la investigación.

Hablamos en primer lugar del tópico del “huacho”, trabajado de manera inicial por Sonia Montecino; es un tópico presente en todas las novelas de este Seminario, pues esta concepción germina en la colonia con el acto de violación ejecutado por el conquistador contra la mujer indígena, cuya consecuencia decanta en el hijo huacho y no legitimado o no reconocido por el padre; de este modo, el hijo ilegítimo pasará a ser la marca definitiva del sujeto latinoamericano, desembocando en el determinismo social que se traduce en la madre como portadora del poder en la vida del hijo, y este último será solo hijo, pues no posee imagen de un padre, en que la imagen es más bien una ausencia que delimitará todo su ser y habitar por el mundo. En este sentido, la novela *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo, aborda el tópico desde la figura de Bernardo O’Higgins, quien es el padre de la

patria y al mismo tiempo el “huacho Riquelme”, quien repetirá la acción con su hijo Demetrio y con toda la sociedad chilena que el forjó, al ser el padre un bastardo; asimismo, *Mapocho* nos presenta a una mujer que se autodetermina maldita por la condición de huachedad en la cual debe enfrentar la vida; en esta novela, todo el tiempo vemos la imagen del padre como una ausencia, o por otro lado, como una imagen autoritaria y castigadora, en este último sentido podemos verla representada con la imagen de Pedro de Valdivia y la mujer indígena que se niega a reconocer. El mismo retrato lo vislumbramos en el corregidor Zañartu, que abusa de sus hijas para después abandonarlas en un convento de por vida y por último en la imagen de Carlos Ibáñez, quien es sugerido simbólicamente como padre de una casa que representaría al presidente de la nación, que todo el tiempo abusa de su poderío reduciendo a sus hijos a través del miedo y el castigo. Finalmente, en una *Casa vacía* nos encontramos con la imagen del huacho, pero esta vez tildado por una nueva concepción, la del “neohuacho”, quien carece de padre en dos sentidos: por un lado, desde la ausencia que dejó el padre “mártir”, quien arriesgó su vida por defender un ideal, motivo por el cual fue desaparecido, torturado o fusilado, dejando en abandono y orfandad respectivamente a las madres e hijos por las múltiples desapariciones ocurridas en el país durante la dictadura; por el otro lado, existe la carencia asumida del padre dictador, ya que se produce un bloqueo de esta segunda imagen paterna, por los profundos miedos y castraciones que produce en los habitantes de la patria; es la imagen del “neohuacho”, vale decir, los hombres y mujeres de hoy que se encuentran desamparados y con una herida profunda ante la orfandad y el trauma que generaron los múltiples procesos de dictadura ocurridos en Latinoamérica, cuyo único consuelo es usar el olvido como dormital, vale decir, como anestésico y somnífero de todos los traumas y dolores generados en esta época.

Otro de los tópicos encontrados y que consideramos pertinentes de desarrollar en un próximo trabajo, se vincula con las ideas filosóficas difundidas en algunos cuentos de Jorge Luis Borges, que aparecen en las novelas de este Seminario, ya sean la imposibilidad de conocer o aprehender la realidad -en este caso más específico la verdad histórica; el carácter cíclico de la historia o la idea de infinitud, razón por la cual la protagonista de *Mapocho*, por ejemplo, podía pasearse a su antojo por cualquier periodo histórico desde la

contemporaneidad; por otro lado, la imagen del espejo, y por último, la idea que concibe la existencia del hombre como el sueño de un dios que sueña la existencia del hombre.

En cuanto a la propuesta pedagógica, esta se enmarca en la unidad de tercero medio: “La literatura como fuente de argumentos (modelos y valores) para la vida personal y social”, donde se despliega la subunidad: género histórico, que nos remite revisar la literatura chilena histórica, que no está implementada en los Programas de Estudios del Ministerio de Educación. El objetivo de incorporar esta subunidad, es trabajar con los elementos y categorías de las novelas chilenas, que pertenecen al mundo ficcional y se sitúan en periodos históricos que han sido reconstruidos a través de la configuración de la identidad nacional; esto quiere decir que articulan el pasado con el presente y nos permiten revivir momentos inaugurales. Debido a esto, los estudiantes podrán reflexionar sobre la importancia que posee el contexto de producción de las novelas.

Para la elaboración de la unidad, se utilizó la taxonomía de Robert Marzano y John Kendall (2007), la cual identifica los siguientes parámetros: a) el sistema de concordancia del ser que determina el grado de motivación de un nuevo aprendizaje b) el sistema de metacognición que elabora el plan de acción c) el sistema de acción que procesa la información y d) dominio del conocimiento que provee el conocimiento necesario, donde las habilidades que se trabajan en la taxonomía son: recordar describir explicar aplicar organizar e identificar de categorías. Con estas categorías las actividades están diseñadas con los tres ejes: comprensión, lectura y oral.

Sin duda la incorporación de la propuesta pedagógica es un avance en cuanto a la literatura chilena, ya que en el aula no se trabaja, por ejemplo con héroes o antihéroes chilenos, sino que se separa la historia de los personajes emblemáticos como Lautaro o Bernardo O'Higgins.

8.0. BIBLIOGRAFÍA

8.1. OBRAS DE ESTUDIO

- Guzmán, J. (2010). *Deus Machi*. Santiago: LOM.
- Cerdeña, C.(1996). *Una casa vacía*. Santiago: Alfaguara.
- Gallardo, J. (1997) *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo. Edición: Cuarto Propio
- Fernández, N. (2008). *Mapocho*. Ediciones UQBAR

8.2. ESTUDIOS TEÓRICOS

- Benjamin, W. (2008). *El Narrador*. Santiago: Metales pesados.
- Cánovas, R. (1997). *Novela chilena siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*.
Barcelona: Gedisa.
- De la Peña, A. (1999). *Manual de Historia de Chile*. Santiago: Ediciones occidente S.A.
- Eco, H. (2012). *El superhombre de masas*. Colombia: Debolsillo.
- Gallardo, J. (2010) *Déjame que te cuente*. Santiago: Editorial Cuarto Propio .
- García, J. L. (1996). *Cuadernos de lengua española: la comunicación literaria*. Madrid:
ArcoLibros.
- Martínez, F. (2001). *La ficción narrativa* . Santiago: LOM ediciones.
- Moulian, T. (2002). *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM ediciones.
- Todorov, T. (1992). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Avila Editores .
- Viu, A. (2007). *Imaginar el pasado, decir el presente*. Editores RIL.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma*. Ediciones. Paidós

8.3. ESTUDIOS CRÍTICOS

- Grinberg, V. (2002). “La novela histórica como un espacio alternativo para la (de)construcción de identidades”. Revista comunicación.
- Grützmacher, L. (2006) “Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial”. *Acta Poetica*.
- Menton, S. (1993). *La nueva novelahistórica de la américa latina*. Méjico: México: FCE.
- Ferrada, R. (2010). “Los espacios de ficción y realidad en *Una casa vacía*, de Carlos Cerda”. Revista Anales, 205-224.

8.4. DICCIONARIOS

- Ducrot, O., & Todorov, T. (1974), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Reyzabal, V. (1998). *Diccionario de términos literarios*. Acento Editorial.

8.5. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Aldunate Carlos; Aránguiz Horacio; Bernedo Patricio; Gasmuri Cristián; Krebs Ricardo; León Marco Antonio; Vial Samuel. (1996). *Nueva historia de Chile*. Santiago: Salesianos.
- Castañeda, P. (1983). *Memoriales del padre Silva sobre la predicación pacífica y los repartimientos*. Madrid: Editorial: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.
- Comenares, G. (2006). *Las convenciones contra la cultura*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Collier, S; Harold Blahemore; Paul Drake; Alan Angell. (2009), *CHILE desde la Independencia*. Santiago: Ediciones UCSH.
- Encina, F. (1957). *La Hispanoamérica de 1810 y la Génesis de su Emancipación*. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Frías, F. (1973). *Manual de historia de Chile*. Santiago: Nascimento.

-Pinochet, U. (1980). *El día decisivo: 11 de Septiembre de 1973*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

8.5. SOBRE EDUCACIÓN

-MINEDUC (2008): *Marco para la buena enseñanza*. Santiago de Chile.

-MINEDUC (2000): *Planes y programas de Tercer año medio*. Santiago de Chile.

-María teresa miralles, Lésmer Montecino, Valeska Muleer, Luis Valenzuela Myriam Zuñiga :Manual de Preparación, *Lenguaje y Comunicación* PSU. 2008.

-Parra, E: *Evaluación del Aprendizaje y la Enseñanza* (2003), Ediciones UCSH. Serie Material de Apoyo a la Docencia N° 15

8.6. PÁGINAS DE INTERNET

Rescatado el día 29 de agosto a las 15: 26 hrs.

www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl36_14.pdf

Rescatado el día 1 de septiembre a las 19:00 hrs.

www.scielo.cl/pdf/atenea/n491/art12.pdf

Rescatado el día 19 de septiembre a las 12:34 hrs.

www.letras.s5.com/lm030804.htm

Rescatado el día 6 de octubre a las 16: 23 hrs.

www.cialc.unam.mx/ensayo/pdf/Tzvt_n_Todrv.pdf

Rescatado el día 23 de octubre a las 23: 14 hrs.

www.cialc.unam.mx/ensayo/pdf/Tzvt_n_Todrv.pdf

Rescatado el día 12 de noviembre a las 10: 29 hrs.

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/9045/9004>

Rescatado el día 10 de noviembre a las 17: 22 hrs.

<http://www.hispanista.com.br/revista/unicandida.htm>

Rescatado el día 25 de noviembre a las 12: 08 hrs.

<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=133310>

Rescatado el día 30 de noviembre a las 19: 18 hrs.

http://www.profesorenlinea.cl/castellano/Mundos_literarios.html

Rescatado el día 2 de diciembre a las 21: 39 hrs.

http://biografias.bcn.cl/wiki/Bernardo_O'Higgins_Riquelme

Rescatado el día 4 de diciembre a las 20:44 hrs.

<http://www.lpimentel.filos.unam.mx/relato-perspectiva>

Rescatado el día 7 de diciembre a las 11: 58 hrs.

http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/TEXTOS_LITERARIOS/CUENTOS/contar/tiposdenarrador.htm

Rescatado el día 10 de diciembre a las 12:35 hrs.

http://www.cca.org.mx/profesores/congreso_recursos/descargas/kathy_marzano.pdf

Rescatado el día 10 de diciembre a las 19: 28 hrs.

<http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>