

# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

## ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Carolina Pizarro Cortés  
José Santos Herceg  
(eds.)

n. 24/2024



# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## ESQUIRLAS CULTURALES DE LOS ESTALLIDOS SOCIALES EN AMÉRICA LATINA (2018-2020)

Nº24 (2024)

---

Parte I

---

Presentación. Esquirolas culturales de los estallidos sociales en América Latina.

Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg 5-6

No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver público en las prácticas artivistas del Estallido Social de Chile (2019).

Miguel Alfonso Bouhaben 7-39

Mirar por la herida. El giro fotográfico de la denuncia desde la dictadura militar a la Revuelta Popular en Chile.

Cynthia Pamela Shuffer 41-65

Matar los ojos: intervenciones estéticas y políticas sobre las miradas tullidas tras el estallido social chileno.

Marta Pascua Canelo y Carlos Ayram 67-92

Tránsitos entre el miedo y la ira: feminismo y performance en el estallido social chileno.

Rosemary Bruna Ramírez 93-115

“El baile de los que sobran” (Los Prisioneros, 1986): tres momentos de sus recepciones y escuchas.

Cristóbal Allende Pino 117-132

Poesía revuelta en Chile: aproximaciones a un corpus desapropiado.

Biviana Hernández Ojeda 133-158

|  |         |
|--|---------|
| Metáforas de la(s) revuelta(s) en la narrativa chilena reciente.<br>Federico Cabrera   | 159-178 |
| Vistas aéreas, archivo y políticas de producción de verdad.<br>Carla Nicole Ayala Valdés   | 179-204 |
| De la calle a la web: testimonios de la protesta artística de octubre 2019 y su continuidad en las plataformas digitales.<br>Carolina Pizarro Cortés | 205-222 |

## Parte II

---

|  |         |
|--|---------|
| Legitimación y deslegitimación de la violencia policial mediante racionalización en Twitter: el caso del paro nacional universitario en Colombia de 2018.<br>Serhat Tutkal                             | 223-255 |
| Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas.<br>Cristóbal Friz  | 257-273 |
| Movimientos sociales que irrumpen. Egosintonías y socializaciones aceleradas en jóvenes chilenos.<br>Karla Henríquez   | 275-290 |
| Narrativas de solidaridad durante el Estallido Social en Chile: Testigos comprometidos durante las protestas en las calles.<br>Ximena Faúndez Abarca, Omar Luis Sagredo Mazuela y Fuad Hatibovich Díaz | 291-321 |
| Milicias en el octubre chileno. La primera línea de la protesta.<br>José Santos Herceg   | 323-339 |
| “Que la academia salga a la calle!”: saber académico y espacio público en la revuelta chilena de 2019.<br>Jorge Eduardo Cáceres Riquelme y Nivaldo Acero   | 341-364 |
| La práctica utópica como dispositivo de articulación y sostén del continuo constitucional chileno.<br>Isabel Serra Serra   | 365-389 |

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## METÁFORAS DE LA(S) REVUELTA(S) EN LA NARRATIVA CHILENA RECIENTE

Metaphors of the Revolts in the Recent Chilean Narrative

---

**FEDERICO CABRERA**

CONICET- Universidad Nacional de San Juan (Argentina)

federicodavidcabrera@gmail.com

Recibido: 2 de agosto de 2023

Aceptado: 9 de julio de 2024

<https://orcid.org/0000-0002-0821-9977>

<https://doi.org/10.7203/KAM.24.27220>

N. 24 (2024): 159-178. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** Este artículo se propone analizar cómo se han representado las revueltas populares chilenas de los últimos años en un corpus de narrativa reciente desde una perspectiva teórica y metodológica que atiende a los cruces entre prácticas literarias y discursos sociales. En líneas generales, el corpus está integrado por un conjunto de novelas que, desde propuestas estéticas diferentes, articulan una serie de metáforas que aluden a una crisis generalizada del modelo político y económico predominante e inscriben en el presente la memoria de los crímenes cometidos por la dictadura militar: *Avenida 10 de Julio* (2022) de Nona Fernández, *Sumar* (2018) de Diamela Eltit, *Satancumbia* (2020) de Rodrigo Miranda y *La orquesta imaginaria* (2021) de Rodrigo Díaz Cortez. De acuerdo con lo señalado, el análisis focaliza en las operaciones discursivas a través de las que se hace referencia a la violencia ejercida por el Estado y al rol de las prácticas artísticas en contextos represivos.

**ABSTRACT:** This article analyzes how the Chilean social uprisings of recent years have been represented in a corpus of recent narrative from a theoretical and methodological perspective that attends to the intersections between literary practices and social discourses. In general terms, the corpus is made up of a set of novels that, from different aesthetic proposals, articulate a series of metaphors that allude to a generalized crisis of the predominant political and economic model and inscribe in the present the memory of the crimes committed by the military dictatorship: *Avenida 10 de Julio* (2022) by Nona Fernández, *Sumar* (2018) by Diamela Eltit, *Satancumbia* (2020) by Rodrigo Miranda and *La orquesta imaginaria* (2021) by Rodrigo Díaz Cortez. In accordance with what was previously indicated, the analysis focuses on the discursive operations through which reference is made to the violence exerted by the State and the role of artistic practices in repressive contexts.

**PALABRAS CLAVE:** Revuelta social; memorias colectivas; posdictadura; narrativa chilena.

**KEYWORDS:** . Social revolt; Collective memories; Post-dictatorship; Chilean narrative.

## INTRODUCCIÓN. “NO SON TREINTA PESOS, SON TREINTA AÑOS”

En este artículo propongo un recorrido de lectura en torno a la narrativa chilena reciente a partir de la pregunta por las distintas modalidades de representación de las revueltas populares de los últimos años desde una perspectiva que atiende especialmente a los cruces entre prácticas literarias y discursos sociales (Bajtín, 1989; Williams, 2009)<sup>1</sup>. En particular, me interesa explorar el modo en que se reconfigura y se resignifica el repertorio de símbolos asociados con la represión y el terrorismo de Estado en una serie de narrativas que emergen en medio del amplio ciclo de protestas de los últimos años (los reclamos de los estudiantes en 2006 y 2011, las tomas feministas de las universidades en 2018 y la Revuelta popular de octubre de 2019, entre otros).

Es importante señalar que este ciclo de protestas constituye la materialización de una crisis generalizada del modelo social y económico heredado de la dictadura militar (1973-1990) (Bassa, 2021; Richard, 2021; Morales Aguilera, 2022; Salomone, 2022a). En efecto, si la llegada al poder de Augusto Pinochet implicó una reorientación de la distribución de la riqueza en línea con los mandatos de la economía capitalista y el empobrecimiento de amplios sectores de la población que asistieron a la privatización de los servicios básicos (salud y educación, principalmente) y de sus recursos naturales; la agenda del gobierno democrático se concentró inicialmente en la profundización de este modelo a través de un discurso celebratorio del libre mercado, de la desarticulación del Estado y de una idea de “reconciliación nacional” que sellaba un pacto de impunidad (Moulian, 1997; Richard, 2010)<sup>2</sup>. De acuerdo con Jaime Bassa, esto ha dado lugar a una estratificación económica desigual que se sostiene sobre la reducción del poder adquisitivo de los trabajadores, la precariedad de las condiciones laborales y el sobreendeudamiento de la población a través de créditos hipotecarios y de consumo en general (2021: 95).

En el contexto de estas políticas neoliberales, es posible advertir la emergencia de

---

<sup>1</sup> Desde esta perspectiva, la práctica literaria es interpretada como una relación social por medio de la cual la instancia de le autore, como sujeto social, orienta sus enunciados de acuerdo con el conjunto de experiencias y evaluaciones discursivas que le preceden y atraviesan en un estado de sociedad determinado. La tarea de la crítica literaria, en consecuencia, consiste en dar cuenta de la historicidad y del carácter pragmático (y político) del proceso de dialogización que cada discurso literario propone en relación con otros discursos sociales (Bajtín, 2000; Arán, 2009).

<sup>2</sup> En este marco, Nelly Richard se interroga acerca las operaciones de memoria y la importancia estratégica que entrañan los modos de nombrar este período: “Los imaginarios sociales y culturales aún golpeados por el brutal rompimiento de los sistemas de vida, comunidad y pensamiento que destruyó la dictadura militar, no pudieron sino desconfiar de la consigna normalizadora de la “transición” y seguir llamándole “post dictadura” a aquella zona de elaboración crítica de un recuerdo que debe ser suficientemente intensivo como para contrastar –en alta resolución– con la mercantilización de las imágenes y la concensualización de las voces que selló, operativamente, la alianza sumisa entre redemocratización y neoliberalismo” (2010: 39).

ciertos focos de resistencia que, con distinto grado de articulación, irrumpen en la escena pública para reclamar ante el avance indiscriminado del mercado sobre la vida cotidiana y los derechos ciudadanos. Así, por ejemplo, entre abril y junio del año 2006 tuvo lugar la movilización de estudiantes secundarios (conocida popularmente como la “Revolución Pingüina”) que, a través de marchas multitudinarias y tomas pacíficas de centros de estudio, se pronunció en contra de la privatización del sistema educativo. Algunos años después, en mayo de 2011, también se desarrollaron múltiples movilizaciones de organizaciones estudiantiles (secundarias y universitarias) agrupadas con la intención de “[...] transformar el sistema educativo, cuya crisis los estudiantes vieron ligada a la privatización neoliberal impuesta en dictadura” (Salomone, 2022b: 143-144). Precisamente, entre los lemas del movimiento se destacaron “Y va a caer, y va a caer la educación de Pinochet” y “Fin al lucro” como formas discursivas que entrelazan las huellas de la dictadura con la mercantilización de la educación (Salomone, 2022b: 144). Más recientemente, en mayo de 2018, las tomas feministas de los liceos y las universidades han contribuido a visibilizar los abusos sexuales y de poder en los centros educativos y a pensar la educación desde una perspectiva no sexista (Zerán, 2018). Finalmente, en octubre de 2019, una movilización nacional de estudiantes que llamaba a evadir los molinetes del metro y no pagar con el fin protestar por el aumento en el transporte público obtuvo una amplia adhesión de diversos sectores sociales que tomaron las calles para reclamar por la precarización general de las condiciones de vida. A partir de la fuerte represión por parte de las fuerzas del Estado, se generó una crisis política y social de extrema magnitud que dio lugar a un proceso constituyente para reformar la constitución heredada de la dictadura militar (Morales Aguilera, 2020; Llanos, 2021; Richard, 2021). En este marco se popularizó el lema “No son treinta pesos, son treinta años” como enunciado que condensa el malestar del presente por el aumento del transporte y el agotamiento que ha implicado asistir al paulatino despojamiento de derechos a lo largo de las últimas décadas (Cruz Contreras, 2022).

De acuerdo con lo señalado hasta el momento, en este artículo focalizo mi atención en un conjunto de novelas que, desde propuestas estéticas diferentes, articulan una serie de metáforas que aluden a una crisis generalizada del modelo político y económico predominante e inscriben en el presente la memoria de los crímenes cometidos por la dictadura militar: *Avenida 10 de Julio* (2022) de Nona Fernández<sup>3</sup>, *Sumar* (2018) de Diamela Eltit<sup>4</sup>, *Satancumbia* (2020) de Rodrigo

---

<sup>3</sup> Nona Fernández (Santiago de Chile, 1971) es actriz, guionista y escritora. Entre sus libros se destacan las novelas *Mapocho* (2002), *Avenida 10 de julio Huamachuco* (2006), *Fuenzalida* (2012), *La dimensión desconocida* (2016) y *Preguntas frecuentes* (2020).

Miranda<sup>5</sup> y *La orquesta imaginaria* (2021) de Rodrigo Díaz Cortez<sup>6</sup>. Respecto de esta selección me parece importante señalar que, si bien las novelas se articulan temáticamente en torno a la representación de las protestas recientes, proponen pactos de lectura que toman distancia del registro realista a través de estrategias discursivas que tienden a la fragmentariedad y la elipsis de la narración e incluyen elementos sobrenaturales o vinculados con la ciencia ficción tales como el contacto con espectros o el diseño de nubes cibernéticas que absorben todas las formas de vida. Asimismo, en cada uno de estos textos se distingue un singular trabajo de superposición temporal que instala en el presente de la protesta diversas referencias a las memorias colectivas<sup>7</sup> (a través de la incorporación de cuerpos o espectros de desaparecidos, historias familiares atravesadas por el terrorismo de Estado y consignas o referencias de movimientos políticos vinculados con la Unidad Popular). Por otra parte, dentro del corpus se advierte también la gravitación de una serie de metáforas que aluden a diversos lenguajes artísticos (la narración, el grafiti y la música, entre otros) como imagen desdoblada del proceso de creación literaria. Es decir que, al exponer narrativamente los mecanismos de construcción de distintos dispositivos artísticos, estas ficciones despliegan una gestualidad metaficcional y autorreflexiva (Rojas, 1985: 86)<sup>8</sup>. En este sentido, entiendo que estos textos exploran de manera implícita (y en clave ficcional) la pregunta acerca de la potencialidad subversiva de los lenguajes artísticos en contextos altamente represivos<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1947) es Licenciada en Letras por la Universidad de Chile. A lo largo de su carrera ha escrito ensayos, crónicas, testimonios y, principalmente novelas. Dentro de estas últimas, se destacan *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *Los vigilantes* (1994), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010) y *Sumar* (2018).

<sup>5</sup> Rodrigo Miranda (Santiago de Chile, 1974) es Periodista por la Universidad de Santiago y Master en Escritura Creativa por la New York University. Hasta el momento ha publicado solo dos novelas *La expropiación* (2016) y *Satancumbia* (2020).

<sup>6</sup> Rodrigo Díaz Cortez (Santiago de Chile, 1973) es escritor y docente. Hasta el momento ha publicado las siguientes novelas: *Tridente de plata* (2008), *El pequeño comandante* (2011), *El peor de los guerreros* (2011), *Música para pistoleros* (2019), *Poeta bajo el mar* (2020) y *La orquesta imaginaria* (2021).

<sup>7</sup> Desde la perspectiva de Elizabeth Jelin (2010; 2017), entiendo a las memorias colectivas como un sentido activo, elaborado por actores sociales en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones del pasado. De esto se deriva la necesidad de abordar el tema desde una perspectiva histórica que vincule los procesos de las memorias colectivas con un devenir que implica cambios y redefiniciones en los sentidos que actores e instituciones específicas le otorgan al pasado.

<sup>8</sup> Mario Rojas se refiere a la metaficción como un tipo particular de escritura autorreflexiva que “[...]se vuelve sobre sí misma para reflejarse como producto (enunciado), como producción (enunciación) o como conteniendo los fundamentos de su propia crítica” (1985: 86).

<sup>9</sup> En relación con la temática que atraviesa a las novelas del corpus y al contexto en el que se inscriben, es importante destacar que las distintas revueltas de los últimos años han sido acompañadas por una diversidad de colectivos y agrupaciones artísticas que “[...] han salido a la calle, dejando galerías, museos y espacios tradicionales, para expresarse estética y políticamente mediante performances, grafitis, arte callejero, teatro, fotografía, poesía y música, dando visibilidad y voz a sectores sociales que antes habían estado excluidos e invisibilizados” (Llanos, 2021: 65).

En los apartados que siguen analizo cada una de las novelas del corpus atendiendo especialmente al modo en que se construye discursivamente la representación de las revueltas sociales y, además, a los sentidos con los que se asocian las prácticas artísticas. En el apartado final, se apunta una serie de conclusiones referidas a la dimensión poética y política de las novelas que integran el corpus.

### "ESTÁ TEMBLANDO Y NO ES LA TIERRA"

A comienzos de 2006 Nona Fernández publicó *Avenida 10 de julio*<sup>10</sup> (2022), una novela que se sitúa en las vidas de Juan y Greta, dos excompañeres de educación secundaria que, por distintos motivos, renuncian a las obligaciones de la vida adulta y a las demandas de productividad en el marco de una sociedad que les acosa permanentemente para que consuman, contraten seguros o paquetes de viajes a través de un sinnúmero de llamadas telefónicas o que, incluso, abandonen sus hogares para dar lugar a la construcción de modernos rascacielos.

El presente de estos personajes se interrumpe a partir de la aparición de un viejo recorte de diario que muestra a un grupo de jóvenes estudiantes (entre los que se encontraban los protagonistas) que en julio de 1985 organizó una toma pacífica del liceo A-22 para reclamar mejoras edilicias y en la calidad de la educación que recibían. Esto da lugar a un diseño narrativo que contrapone la memoria de aquellos jóvenes que vencieron sus miedos ante el temor que suponía la represión de la dictadura militar con un presente en el que los personajes se limitan a existir.

En líneas generales, Juan y Greta inician un noviazgo mientras comparten las aulas de educación secundaria. Sin embargo, esta relación se interrumpe luego de que la policía ingresa en el liceo para reprimir la toma y encarcelar a los estudiantes involucrados. Como resultado trágico de esta experiencia, dos de sus compañeros, "El Negro" y "La chica Leo", desaparecen y en la penitenciaría dicen desconocer su paradero. Luego de este episodio funesto, la narración ofrece un salto temporal que se focaliza en el presente de los personajes.

Por un lado, Juan cuenta cómo de repente, agotado luego de correr para cumplir con sus obligaciones laborales, decide frenar en medio de una gran autopista plagada de autos y descansar. A partir de este momento, el personaje se configura como un desertor que renuncia al mundo del trabajo y se refugia en una casa antigua que se resiste a vender a pesar de la presión de las inmobiliarias que

---

<sup>10</sup> Si bien la novela fue editada inicialmente en 2006 con el título *Avenida 10 de Julio Huamachuco* en Uqbar Editores, en 2022 fue reeditada por el sello argentino Eterna Cadencia con el título *Avenida 10 de julio* y con un epílogo titulado "Entre el azar y el delito". En este artículo trabajo con esta última edición de la novela.



amenazan con demoler todo. De este modo, pasa sus días escribiendo cartas para Greta hasta que en un momento desaparece de manera misteriosa.

Por otra parte, Greta cuenta cómo, a partir de la muerte trágica de su hija, renuncia a su trabajo como profesora de inglés debido a la angustia que le genera ver a otros niños. También abandona a su esposo y al hogar que ambos compartían. Así, al igual que sucede con Juan, este personaje se configura como un desertor. En esta nueva etapa de su vida, Greta asume el desafío de armar una furgoneta con piezas usadas y/o robadas de otros automóviles. Es por ello que se desplaza permanentemente por los distintos recovecos de la Avenida 10 de Julio rescatando piezas en desuso y negociando precios<sup>11</sup>.

En este primer acercamiento a la trama de la novela y al desarrollo de los personajes, se advierte la noción del contraste temporal como principio estructurante. Con esto me refiero al contrapunto entre pasado y presente que gravita a lo largo de todo el texto como un tópico que articula el relato de las vidas de los personajes. En efecto, Juan y Greta son representantes de una generación que creció entre el temor a la dictadura militar y la promesa de la resistencia como forma de construir una sociedad más igualitaria. Pero esta generación también es testigo del desmantelamiento del Estado, la profunda crisis de sentidos que supuso la redemocratización (Richard, 2007)<sup>12</sup> y el avance indiscriminado de la ley de la oferta y la demanda sobre la vida ciudadana. En este contexto, la deserción que encarnan los personajes de Juan y de Greta (a través de la interrupción del tránsito, de la renuncia al trabajo o su resistencia ante las presiones del mercado para vender o comprar) se entiende como una ruptura política con la temporalidad del capitalismo y su mandato productividad permanente.

Por otra parte, resulta especialmente interesante llamar la atención sobre el proceso de reconstrucción y montaje de la furgoneta a lo largo del texto debido a que las piezas adquiridas por Greta han sido recuperadas como restos de distintas tragedias automovilísticas. Esto permite expandir el relato principal a través de la inclusión de las historias de los accidentes en los que mueren dos adolescentes

---

<sup>11</sup> En términos generales, la Avenida 10 de Julio es conocida en Santiago de Chile como una zona comercial que se destaca por la venta de repuestos para automóviles y motocicletas. En el epílogo de la novela, la autora la describe en los siguientes términos: “Existe una calle que quizá no es una calle sino varias. Un conjunto de vías que tal vez son solo una parte, un tramo, el desarrollo o incluso el clímax (nunca el final, probablemente no lo tenga o sea un nuevo principio), de una avenida larga que se extiende o más bien se refleja en el mapa de muchas ciudades latinoamericanas. En Buenos Aires se llama Warnes. En Lima, San Jacinto. En el DF, La Buenos Aires. En Santiago de Chile es Avenida 10 de Julio, la calle de los repuestos [...]. Trece cuadras y media destinadas a entregar un repuesto tan bueno como la pieza que ya no está” (Fernández, 2022: 271).

<sup>12</sup> De acuerdo con Nelly Richard (2007), en el escenario de la redemocratización se advierte una crisis de sentidos en torno a la palabra democracia por cuanto, si bien el Estado ya no es la encarnación de la tiranía contra la que hay que luchar, tampoco ofrece respuestas frente a las heridas de la memoria ni produce transformaciones sustanciales en el esquema de distribución de los recursos.

(Carolina Moreno y María Soler Serrano) o, incluso, la hija de la propia Greta. En este sentido, armar el furgón, desde una perspectiva metafórica, supone también la tarea de armar un relato para esas vidas que han sido interrumpidas por la negligencia del Estado, por la violencia política o, simplemente, por un descuido. Como plantea Ana Eva Valentín Rodríguez: “A través de todos los fragmentos que recompone la micro hace un reporte de los muertos que no recibieron ningún tipo de atención ni institucional ni mediática, hecho que convierte al furgón en un archivo memorístico y contra institucional” (2020: 163). De esta manera, se configura una relación alegórica que entrelaza temporalidades diversas por medio de la materialidad mercantilizada de los repuestos y las piezas rotas, que entrañan el recuerdo de las víctimas (Valenzuela Prado, 2018: 190).

Armada con los retazos de estas historias, la furgoneta de Greta se enciende y la traslada por las ruinas de una ciudad a punto de desaparecer. En este movimiento pone en peligro su vida, pero gracias a ello logra atravesar una capa de la realidad y llegar a “la pieza oscura”, una zona en la que residen los espectros de sus compañeros desaparecidos, de las víctimas de los accidentes de tránsito e, incluso, del propio Juan.

“La pieza oscura” alude de manera intertextual al título de un poemario de Enrique Lihn (Santiago de Chile, 1929- 1988) en el que se hace referencia a la infancia como espacio simbólico poblado de prácticas de disciplinamiento, encierro y exploración de la sexualidad (Vásquez, 2016; Rodríguez Valentín, 2020). En particular, la novela reelabora esta referencia para diseñar un escenario alterno que, por momentos, se presenta a la manera de un vertedero o cementerio (Vásquez, 2016: 8). En relación con esto, destaco que en el epílogo de la novela la autora se refiere en los siguientes términos al modo en que el poemario de Lihn la acompañó durante el proceso de escritura:

El 10 de julio de 1988 murió el poeta Enrique Lihn. Su poemario *La pieza oscura* apareció en este recorrido y me acompañó como una banda sonora [...] Un día, pegado en la vitrina de un almacén, vi el anuncio de un grupo de niñas y niños desaparecidos. “¿Qué será de los niños que fuimos? [...] ¿O nos perdimos, realmente, en el bosque?”. El afiche mostraba fotografías de rostros junto a un listado de datos a los que acudir en caso de dar con uno de ellos. [...] ¿Dónde están los niños? ¿Habrá forma de recuperarlos? Inauguré una libreta con estas dos preguntas. Y así partió la escritura (Fernández, 2022: 274).

Desde este punto de vista, en la fundación de este espacio ficcional se introduce la pregunta por las biografías que son sistemáticamente vulneradas y eliminadas por la maquinaria del terror. Dentro de este espacio los espectros se organizan en una comunidad en la que se establecen redes de solidaridad y cuidado entre sus diversos integrantes. Esto permite, entre otras cosas, el desarrollo de una asamblea y la

coordinación de acciones conjuntas con el fin de salir en algún momento de la pieza oscura. En esta misma línea interpretativa, Ana Eva Rodríguez Valentín (2020) destaca de qué manera, desde el momento en que Greta cae a la “pieza oscura”, se activa una serie de mecanismos assemblearios que evocan la memoria juvenil de la toma de los liceos durante la dictadura militar a la vez que apuntan hacia la construcción de un tejido comunitario. En consecuencia, la “pieza oscura” no se configura exclusivamente de modo negativo como un receptáculo de cuerpos violentados, sino que, además, “[...] es en su interior donde se articula un proceso de rearme político, que permite soñar con la utopía” (Rodríguez Valentín, 2020: 178).

Hacia el final de la novela se cuenta que Greta despierta en una clínica después de haber estado en coma a causa de un accidente con su furgoneta. En ese momento le avisan también que Juan falleció hace unos meses y que su cuerpo apareció en una tienda abandonada. Luego de unos días, en silla de ruedas y con dificultades para hablar, Greta asiste a la inauguración de un moderno centro comercial (que se sitúa donde antes estaban emplazados el liceo y la casa de Juan). En medio de este acto, comienza a temblar:

El cemento se estremece bajo nuestros pies. Podría apostar a que veo una grieta delgada trizando el suelo de a poco.

La hecatombe. Una explosión subterránea.

La marcha de los niños acercándose desde el subsuelo.

[...] Está temblando y no es la tierra (Fernández, 2022: 269).

Situada en los cimientos del centro comercial –emblema de la modernización capitalista que se impone salvajemente sobre las antiguas edificaciones de la ciudad–, la novela se cierra con la imagen de una grieta que hace tambalear al sistema a través de la interrupción abrupta de los cuerpos históricamente vulnerados. En este sentido, se configura una metáfora que insiste en el poder de la memoria y de los proyectos colectivos como forma de transformación política.

En relación con esto, destaco el modo en que la autora se refiere al hecho de que la publicación de la primera edición de la novela prácticamente coincide con el inicio de la llamada “Revolución Pingüina”:

Era el año 2006 y la Revolución Pingüina se gestaba en las salas de clase de los colegios mientras yo, ignorante de esa nueva gesta infantil que no explotaba mediáticamente, buscaba una editorial que quisiera publicar esta historia de niños perdidos. Pensaba que esa antigua imprudencia, que tanto echaba en falta, había quedado sepultada en los pactos democráticos. Que ya no habría posibilidad de romper la rutina neoliberal con un reclamo insolente. Pensaba que no había segundas oportunidades, que la pieza original era irremplazable, que el protagonismo de la Historia era solo propiedad de mi cansada,

anestesiada y desmemoriada generación, y que, por lo tanto, no habría repuesto ni combinación posible que nos sirviera para replantear el rumbo. Pero me equivoqué (Fernández, 2022: 275).

Desde una perspectiva que entiende que la escritura trabaja (y reelabora) estéticamente con los discursos sociales, considero que la novela se inscribe dentro de una “estructura de sentimiento” (Williams, 2009)<sup>13</sup> que pone en evidencia una desconfianza generalizada respecto de la pretendida uniformidad del edificio neoliberal de la posdictadura. Esto le permite explorar en clave metafórica las diversas “grietas” que encarnan los movimientos populares (en este caso, representados en la imagen de los niños/ jóvenes que marchan a través de la grieta del centro comercial) en su insistencia por expandir el espacio de lo posible dentro de un ordenamiento social excluyente.

#### CAMINAR HASTA “ALCANZAR LA MONEDA”

*Sumar* (2018) de Diamela Eltit instala la narración en medio de una gran marcha de ambulantes y desposeídas que deben recorrer a pie más de doce mil quinientos kilómetros en trescientos setenta días con el fin de “[...] alcanzar la moneda” (Eltit, 2018: 12)<sup>14</sup>. Agotadas de las nuevas formas de urbanización que impiden asentarse en cualquier espacio público y que prohíben extender sus mantas en las aceras para ofrecer sus mercaderías, los ambulantes caminan para encontrar algún espacio en el que se les permita enunciar su reclamo y disputar alguna esperanza de transformación (Cabrera, 2020). Así, la idea de “alcanzar la moneda” se construye narrativamente como una ambigüedad que alude tanto al dinero como unidad de intercambio y subsistencia dentro de la sociedad capitalista como al Palacio de la Moneda, emplazamiento del poder político en la República de Chile (Guerrero, 2018: s/p).

En este escenario se presenta la voz de Aurora Rojas, la narradora, una ambulante que carga sobre su cuerpo a sus cuatro hijos nonates. Este personaje, a su vez, se duplica en la tocaya, una figura con la que comparte la marcha y dialoga

---

<sup>13</sup> Raymond Williams utiliza la noción de “estructuras de sentimiento” para referirse al proceso por medio del cual una experiencia social se manifiesta y se disemina en múltiples formas que se remiten a un núcleo de sentidos en permanente tensión y desplazamiento (2009: 176). Esto implica el despliegue de una hipótesis cultural que “[...] da cuenta de cómo los recursos formales y las figuras semánticas presentes en las obras de arte revelan los significados y valores tal como fueron vividos y pensados por una época o generación determinada” (Salomone, 2022b: 136).

<sup>14</sup> Laura Scarabelli señala que esta representación de la marcha encuentra su correlato en “[...] la Larga Marcha que emprendieron las tropas del Ejército Rojo huyendo del ejército de la República de China, entre 1934 y 1935. La dureza del viaje, la pérdida de hombres debida al hambre y al frío y el largo recorrido –doce mil quinientos kilómetros en trescientos setenta días–, convirtieron esta marcha en una de las hazañas más importantes del partido comunista chino” (2018: 199).

permanentemente. En relación con los objetivos de este artículo, me parece importante destacar que a lo largo de la novela la protagonista hace distintas referencias a su propio trabajo como narradora. Así, por ejemplo, al comienzo se percibe a sí misma como una “frenética máquina de sueños” (Eltit, 2018: 14) que inscribe su registro en la frontera entre el sueño y la realidad. A partir de esta metáfora inicial, el cuerpo de la narradora deviene en archivo que registra el paso del tiempo y a través del cual se desplazan sus nonates para encontrar alguna clave interpretativa de su presente. Este cuerpo se manifiesta, así, como una imagen desdoblada de una escritura polifónica, atravesada por la necesidad de revisar las huellas de la memoria y conectar las experiencias individuales del presente con las huellas y marcas del pasado.

Dentro del discurso de esta narradora se destacan la explicitación de la incertidumbre y la digresión como estrategias predominantes (Cabrera, 2020). En relación con la primera, este personaje no sólo elude cualquier referencia al origen específico de la marcha, sino que expone la desconfianza que siente respecto de los objetivos que persiguen cada una de las marchantes y sus dirigentes. Incluso, llega a dudar de la existencia de la moneda como espacio al cual será posible llegar aunque, sin embargo, no deja de marchar. Por otra parte, en relación con la segunda estrategia, el desarrollo de la trama principal se ve interrumpido en diversas ocasiones en las que la narradora introduce referencias a diversos acontecimientos sociales y culturales de la historia mundial que tienden a expandir el registro de acontecimientos trágicos y/o dolorosos tales como la erupción del volcán Bromo en Indonesia, el incendio de la Biblioteca de Alejandría o la calidad de vida de las personas encarceladas en Guantánamo. La convergencia de ambas estrategias contribuye a la gestación de un ritmo narrativo marcado por la incertidumbre y el extrañamiento frente a un universo en el que lo disruptivo de la marcha parece significarse simplemente como una repetición de errores del pasado. En palabras de la narradora: “Estábamos exhaustos por las consecuencias del presente, agotados por lo irrisorio de nuestras existencias y muy tristes por la infamia que venía y que estaba contenida a plenitud en lo único que conocíamos: nuestro pasado” (Eltit, 2018: 168-169).

En relación con esto último, en algunos pasajes de la novela la narradora hace referencia al discurso de Ángela Muñoz Arancibia, una de las dirigentes principales de la marcha. A través de este personaje se introduce la idea de que las marchantes no existen como tales sino que constituyen una representación, una pieza de archivo, que ha sido absorbida por una gran nube cibernética e integrada en una serie atemporal como testimonio de los fracasos del pasado. Cito:

La Ángela dice que no tenemos que preocuparnos porque somos cuerpos de colección, un

abigarrado paquete de antigüedades, dice, y asegura que la nube nos retiene y nos archiva como un derruido recuerdo. Sí, dice, archivados para certificar el fracaso más recurrente de las marchas. Afirma que nos seleccionaron debido a nuestro espíritu añejo. Lo hicieron como testimonio innegable de que estamos completamente discontinuados y por eso ahora formamos parte del catálogo que consigna las secciones clasificadas como archivos del fracaso (Eltit, 2018: 115).

Desde este punto de vista, se destaca cómo los nombres de Ángela Muñoz Arancibia<sup>15</sup> y de Casimiro Barrios<sup>16</sup> encuentran su correspondencia con personajes históricos de la historia de Chile que se vinculan con las luchas obreras de comienzos del siglo XX<sup>17</sup>. Este grupo de ambulantes, además, se percibe a sí mismo como “[...] los hijos del genocidio industrial” (Eltit, 2018: 29). Esto da lugar a una configuración histórica de este grupo profundamente vinculada con el despliegue de la estrategia económica de gobierno de la dictadura militar (caracterizada por el profundo proceso de desindustrialización de Chile y de desregulación de los derechos laborales). En consecuencia, la figura de la marcha entraña una memoria política como instrumento de lucha y resistencia que atraviesa generaciones: desde las tempranas reivindicaciones anarquistas de comienzos del siglo XX hasta las modernas movilizaciones en contra de un modelo de poder que avanza de manera cruel contra aquellas formas de vida que quedan por fuera del consenso neoliberal. Así, la novela contribuye a una configuración temporal que se anula a través de la superposición entre un pasado marcado por la derrota y presente condenado a la repetición.

No obstante, frente a este panorama adquiere especial relevancia la figura de los hijos nonates de la narradora como representación metafórica de aquello que está por venir. Precisamente, estos personajes mantienen una relación de tensión permanente con su madre a lo largo de la narración. Se desplazan a través de los distintos recovecos de su cuerpo, hurgan en sus archivos mentales y guardan la esperanza de llegar a la moneda para dar testimonio de los atropellos a los que han sido sometidos históricamente. Específicamente, me parece importante señalar que

---

<sup>15</sup> Ángela Muñoz Arancibia fue una militante anarquista de principios del siglo XX. Se encargó de organizar las primeras organizaciones de mujeres libertarias en Chile como la Federación Cosmopolita de Obreras en Resistencia, la Sociedad de Resistencia de Sombrereras y la Sociedad de Resistencia de Operarias de Casa Matus.

<sup>16</sup> Casimiro Barrios fue un militante anarquista de origen español radicado en Chile en 1904 muy vinculado con las protestas de los obreros del Salitre. Fue deportado dos veces en 1920 y 1926 acusado de subversión. En 1927 intenta ingresar a Chile de manera clandestina pero es apresado y ejecutado en el Valle de Azapa.

<sup>17</sup> En *Mano de obra*, una novela de Eltit publicada en 2002, se propone un trabajo similar con las referencias históricas: el título de cada uno de sus capítulos alude a periódicos anarquistas o socialistas de comienzos del siglo XX. Estas referencias se construyen narrativamente como una contrastación desencantada en relación con la historia de un conjunto de trabajadores de un moderno supermercado que asisten diariamente al paulatino cercenamiento de sus derechos laborales y humanos.

estos personajes asumen la responsabilidad de exhumar del archivo mental del cuerpo que los acoge una carta para ser leída públicamente cuando lleguen a la moneda con el propósito de recuperar y transmitir la memoria del horror<sup>18</sup>: “[...] estimaron que la carta debía ser leída justo afuera de la moneda, en el centro de su reconstrucción, después de los hoyos considerables causados por las bombas” (Eltit, 2018: 107). Desde esta perspectiva, en la gestación de esta performance de esta lectura pública se cifra una metáfora que conecta los lenguajes artísticos, la ocupación política del espacio y el trabajo de la transmisión de la memoria.

Al igual que sucede en Avenida 10 de Julio (Fernández, 2022), la novela se cierra haciendo alusión a una grieta:

Nos dormimos para soñar con la parte de atrás de la nube, tan estrecha, la más incómoda [...] Nos vamos durmiendo, durmiendo, durmiendo abrazados, resguardados por las esperanzas ambulantes que tenemos. Los nonatos [...] no reparan en una pequeña grieta que experimenta la nube (Eltit, 2018: 177).

Si bien la narración se cierra de manera abrupta, la imagen de la grieta se significa en clave metafórica como un quiebre dentro de un espacio dominado por la lógica del cálculo y la repetición del fracaso. En efecto, la grieta es lo que se mueve cuando la esperanza de aquellas personas que luchan parece desaparecer. La imagen de la luz que se cuela a través de la grieta encarna un nuevo sueño, la posibilidad de imaginar una nueva forma de ser en sociedad.

## EL LENGUAJE DE LOS MUROS

*Satancumbia* (2020) de Rodrigo Miranda sitúa a sus personajes en los túneles de la estación de metro de la Plaza Baquedano, también conocida como Plaza Italia o Plaza Dignidad<sup>19</sup>. Mientras en las afueras de la estación la policía reprime brutalmente a las personas que se manifiestan en contra del gobierno, en el interior se constituye una comunidad de inmigrantes, estudiantes, cesantes y artistas callejeros que buscan refugio y resisten ante las amenazas de un desalojo violento. De esta manera, a lo largo de la narración el espacio de la estación se va recubriendo de significaciones disímiles entre sí que lo configuran como la utopía

---

<sup>18</sup> Si bien la narración no es explícita con respecto a este documento, se infiere por el contextual que se refiere a la carta de petición que antecede a la novela. En ella, Santiago Villaroel Cepeda se dirige a las autoridades del ejército chileno para reclamar por la restitución del cuerpo de su hija, Ofelia Rebeca Villaroel Latín, secuestrada y asesinada por un comando durante las primeras semanas de la dictadura militar.

<sup>19</sup> La Plaza Baquedano se ubica en la comuna de Providencia. En el centro de la misma se erige un monumento ecuestre al general Manuel Baquedano, una de las figuras principales de la Guerra del Pacífico (1879-1884). En el estallido social de octubre de 2019 este lugar fue considerado como punto de encuentro de la población. A partir de esta situación, ha sido renombrado de manera no oficial como Plaza Dignidad

de una nueva sociedad de iguales que se sostiene sobre los lazos de solidaridad y, a su vez, como una heterotopía carcelaria (Foucault: 1997) que excluye y separa a las subjetividades indeseables<sup>20</sup>.

En este marco se destacan las figuras de Satán y Cumbia, una pareja de artistas del grafiti callejero que se proponen cubrir las paredes del metro con su arte para contar la historia de la represión y de la desigualdad que motiva la marcha<sup>21</sup>. Esta pareja, además, se asume como la voz narradora de la historia a través de formas discursivas que tienden a la fusión de ambas personalidades. En términos gramaticales, esto se manifiesta a través de una alternancia indefinida del número: en algunos pasajes se utiliza la primera persona del singular y en otros, la primera del plural. Esto se combina, además, con la alternancia entre las voces de Cumbia y de Satán para registrar lo que está sucediendo. Esta simbiosis entre los personajes/narradores encuentra su correlato en la combinación de sus prácticas artísticas y la contracción de su firma (tal como se manifiesta en el título de la novela): “De a poco fuimos perfeccionando nuestros tags. Cumbia y Satán. Satán y Cumbia. Satancumbia. Esa es nuestra firma” (Miranda, 2020: 45).

Un elemento que llama la atención a lo largo de la lectura se refiere a la fusión de la narración con fórmulas discursivas propias del hip-hop o de los ritmos urbanos, especialmente en el primer apartado del texto. En efecto, al comienzo el narrador adopta la primera persona del singular para presentarse como integrante de la Primera Línea<sup>22</sup>, como protagonista de la tarea colectiva de “escribir la historia” y como un sujeto popular “orgulloso de ser roto, orgulloso de ser clase trabajadora” (Miranda, 2020: 19). A través de sus rimas, este narrador recupera la experiencia de aquellas personas que resistieron contra la dictadura militar y entiende que la tarea de su generación es no rendirse ante el enemigo:

La generación de mis padres fue paralizada por el miedo a la dictadura, pero la mía no [...]. Luchamos por la Dignidad. La gente dijo basta y llegó la hora de que el pueblo controle lo que pasa en el país sin ningún político detrás (Miranda, 2020: 19).

---

<sup>20</sup> Michel Foucault utiliza el término “heterotopías” en oposición a “utopía” para referir ciertos espacios sociales, culturales y discursivos que se presentan como “[...] contraemplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde todos los emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos [...]” (1997: 86).

<sup>21</sup> Respecto de la importancia del grafiti en el estallido social de octubre de 2019, Bernardita Llanos señala lo siguiente: “El repertorio de imágenes que se ha generado con la protesta callejera muestra un paisaje visual en que artistas y colectivos feministas, en particular, se han volcado a la calle haciendo de las paredes y muros urbanos su lienzo. La diversidad de imágenes que hoy decoran las calles y frontis de edificios del centro de Santiago, han instalado un lenguaje visual contrapoder que hace de la consigna, el *paste up* [...], el grafiti y la imagen digital sean elementos centrales de una nueva imaginación político-estética” (2021: 71).

<sup>22</sup> El término “Primera Línea” refiere un colectivo de manifestantes que, con el rostro parcialmente cubierto, se encargaron de enfrentar físicamente a las fuerzas de Carabineros en el marco de la Revuelta popular de octubre de 2019.



Dentro de estos pasajes se advierte, además, un tono profundamente pragmático que aboga por la reconstrucción de una memoria colectiva de las luchas y de las heridas del pasado y apela a la unión de la ciudadanía en general para luchar en contra del autoritarismo y de la precarización de la vida.

Por otra parte, dentro del diseño narrativo un elemento que adquiere relevancia se refiere a la inclusión de tres pasajes textuales que interrumpen la narración y reproducen a manera de bloque (con mayúsculas y sin signos de puntuación) algunas de las frases o consignas presentes en los grafitis de la Revuelta: “CTM xD KLO ACAB NO+TPP<sub>II</sub> NO+CAE NO+AFP NO+CNI NO+CIA SEXO Y DISTOPIA GRATIS NO ERA DEPRESION ERA CAPITALISMO NUEVA CONSTITUCIÓN ASAMBLEA CONSTITUYENTE EL NEOLIBERALISMO NACE Y MUERE EN CHILE [...]” (Miranda, 2020: 15).

En relación con la centralidad que adquiere el grafiti a lo largo de la novela me parece importante destacar que, pese a la preocupación por la escasez de agua y de alimentos, estos personajes pintan día y noche para no dejar ni un solo centímetro de pared vacío. En este acto libran una batalla no sólo contra las limitaciones de su cuerpo que se intoxica por el gas de los aerosoles y que se irrita por el contacto permanente con la pintura, sino también con brigadas de orden y limpieza que borran los grafitis compulsivamente. En este sentido, en esta disputa por las paredes como soporte del grafiti y todo registro del conflicto se encarna también una disputa por las memorias de la revuelta.

Precisamente, dentro de la narración se advierte como una constante la referencia al arte del grafiti como un tipo particular de lenguaje o contrarrelato a través del cual se libra una batalla para contar la historia a contrapelo del relato de las instituciones oficiales del Estado (Pinto, 2020: 31). Cito a modo de ejemplo: “Nos descolgamos y pintamos una mueca, le prendemos fuego a cada vértebra para que resplandezca, gateamos por las cornisas y los pasillos con pulverizadores, el lenguaje de los muros, el horizonte mostrando sus heridas [...] Armo mi propio relato” (Miranda, 2020: 78). De este modo, se establece una extensión metafórica que no sólo traza una equivalencia entre el grafiti y la práctica de la escritura literaria, sino que además indaga en clave ficcional acerca del lugar del arte en la disputa por los espacios de representación para las subjetividades excluidas del libreto oficial de la nación y en la construcción de una imaginación política alternativa (Pinto, 2020).

De acuerdo con lo señalado, entiendo que la referencia al grafiti o al hip hop en el marco general de la novela escenifica una metáfora crítica que reivindica formas de producir arte por fuera de las presiones del mercado o de la institucionalidad de los museos. La escritura, desde esta perspectiva, debe salir a la calle y nutrirse de las hablas populares para contar lo que nadie cuenta.

## LA MARCHA DE LOS DIFUNTOS

*La orquesta imaginaria* (2021) de Rodrigo Díaz Cortez apela a la fantasía y a imágenes oníricas para contar la historia de Minina, una adolescente que escapa de un centro de menores para buscar a su padre. De acuerdo con su relato, anteriormente había vivido en “[...] un pequeño principado en un puerto al final del mundo” (Díaz Cortez, 2021: 9) junto con sus padres y su hermano. Pero, no obstante, esta situación inicial fue interrumpida por la intervención de fuerzas policiales que desalojan a la familia, acusan al padre de atentar contra el gobierno de turno y luego lo trasladaron a una cárcel en la capital. La protagonista también fue retenida y trasladada al centro de menores sin dar aviso a sus familiares.

En su plan de fuga Minina cuenta con la guía de Sinestesia, una compañera del centro que se destaca en las descripciones por el azul de su cabello y por llevar siempre consigo un revolver que dispara aceitunas de plomo. Juntas escapan del centro, recorren las calles de una ciudad convulsionada por marchas masivas y por la brutal represión de distintos grupos de carabineros que “estaban deseosos de hacer puntería en la cara de los manifestantes” (Díaz Cortez, 2021: 74)<sup>23</sup>.

En relación con esto último, es importante señalar que la novela presenta diversos pasajes que aluden de manera elíptica a las marcas del terrorismo de Estado dentro de la historia familiar como en una especie continuum histórico que vincula el presente de la protesta con las memorias del autoritarismo. Desde esta perspectiva, la concatenación de los acontecimientos hace de la memoria un sentido activo que se reelabora entre generaciones de la misma familia a partir de la transmisión de relatos, prácticas simbólicas y actitudes ante acontecimientos sociales (Jelin, 2017). Así, por ejemplo, la narradora refiere del siguiente modo al pasado de su padre: “Yo no sabía que mi padre era sindicalista, que había estado detenido antes, que le habían introducido corriente en el pescuezo y el cerebro” (Díaz Cortez, 2021: 32). En otro de los pasajes, se refiere a la búsqueda que realiza su propia madre cuando ella es retenida por carabineros y enviada de manera clandestina al centro de menores:

Al igual que mi abuela, mi bisabuela y todas las que la precedieron, mamá Dora llevó sobre su espalda el peso de la historia. Todas se habían extinguido en silencio bajo esa pesadez, todas sepultadas por la frágil memoria de sus descendientes (Díaz Cortez, 2021:

---

<sup>23</sup> Este pasaje hace referencia una de las prácticas represivas llevadas a cabo por Carabineros en el marco del estallido social de octubre de 2019: “La brutalidad de Carabineros contra los y las jóvenes manifestantes [...] quedó históricamente demostrada en el uso de la violencia y de perdigones, a saber, prohibidos por ley, con los cuales han mutilado ocularmente a más de 460 personas, quienes han quedado ciegas parcial o completamente” (Llanos, 2021: 66).

45).

En este pasaje se presenta a toda una constelación familiar atravesada por la tragedia de la desaparición y el mandato de la búsqueda. La narración no se detiene en los detalles ni ofrece explicaciones que permitan contextualizar esta forma de violencia pero, sin embargo, resulta elocuente para dar cuenta del carácter sistemático de la represión, el secuestro y la desaparición de personas en la historia personal y colectiva.

Dentro del grupo familiar de Minina se destaca también la figura del Astronauta, un primo que comienza a acompañarla en sus actividades a partir de que ella se reencuentra con su madre en la capital. Este personaje adquiere singularidad durante la narración debido a que posee la capacidad de moverse entre el mundo de los vivos y el de los muertos. A la manera de un Caronte moderno, el Astronauta se encarga de trasladar las ánimas de las personas fallecidas en un ómnibus que hace distintas paradas a lo largo del relato. Es él también quien se ocupa de acompañar a Minina hacia su tumba luego de ser asesinada por los guardias del centro de menores. En este recorrido en el capítulo final de la novela se describe cómo paulatinamente se va conformando una “procesión de difuntos” en la que convergen jóvenes manifestantes víctimas de la represión de Carabineros y los caídos en acontecimientos históricos a través de una alegoría que entrelaza las heridas del pasado y del presente:

Aunque llovía detrás de mi ventana, decidí salir a acompañar la procesión de los difuntos [...] Vimos un montón de cadáveres de adolescentes fuera de un liceo, entre los árboles de las veredas, como si estuvieran jugando a hacerse los dormidos, otros que habían perdido los ojos por mano del Estado. [...] Vi a un hombre que andaba medio doblado por la mitad. Su cara casi besaba el suelo y de su cuello colgaba una medalla de cobre obtenida en la guerra del Pacífico” (Díaz Cortez, 2021: 121-123).

Por otra parte, a lo largo de la narración se reitera con frecuencia la referencia al lenguaje musical y, más específicamente, a *La cabalgata de las valkirias* (1870) de Richard Wagner. En efecto, el padre de la narradora, además de sindicalista, se destaca como músico y manifiesta permanentemente su deseo de entonar la composición wagneriana. Incluso, en los momentos en que lo despojan de su instrumento, crea una orquesta imaginaria mediante la que busca afrontar la realidad y resistir el dolor de la tortura: “Aunque la cabalgata de las valkirias hubiese llegado tarde a su rescate, yo creo que dentro de él había música, y eso fue lo que debió aliviar su herida” (Díaz Cortez, 2021: 39). En este sentido, la novela propone una reivindicación del lenguaje de la música y, más específicamente, de la imaginación como formas de resistir frente a la irracionalidad de la violencia creciente del mundo que rodea a estos personajes.

## CONSIDERACIONES FINALES

En el ensayo “Los nombres del futuro, una propuesta” (2020) la crítica literaria chilena Mónica Ramón Ríos sostiene que la revuelta social implica necesariamente una revuelta de sentidos. Con esto se refiere a un tipo particular de trabajo con el lenguaje literario que “[...] habita el presente del colectivo para dar nombre a los espacios emancipatorios que transitan a las sombras del Estado/mercado” (Ramón Ríos, 2020: 370). Esto supone, también, ensayar formas de representación alternativas que atentan contra la lógica del cálculo y la pretendida uniformidad de la sociedad capitalista a través prácticas estéticas que se resisten al mandato de la linealidad temporal y de la transparencia comunicativa.

Desde una perspectiva que dialoga con la propuesta de Ramón Ríos, en este artículo me he planteado como objetivo general indagar en las distintas modalidades de representación de las protestas sociales de los últimos años en un corpus de narrativa chilena reciente: *Avenida 10 de Julio* (2022) de Nona Fernández, *Sumar* (2018) de Diamela Eltit, *Satancumbia* (2020) de Rodrigo Miranda y *La orquesta imaginaria* (2021) de Rodrigo Díaz Cortez.

En líneas generales, identifico dentro de esta serie de novelas una articulación temática que alude conjuntamente a la violencia desatada por las fuerzas represivas en el marco de diversas revueltas populares de los últimos años y a la memoria del terrorismo de Estado durante la dictadura militar (1973-1990). En términos de Raymond Williams (2009), es posible afirmar que las novelas del corpus participan de una “estructura de sentimiento” en la que converge un agotamiento generalizado respecto del ordenamiento económico y del autoritarismo político en el marco de la posdictadura. Precisamente, dentro de estos textos opera una yuxtaposición espacial y temporal que da cuenta del carácter inconcluso de la memoria (Richard, 2017) y de la continuidad de los enclaves autoritarios en la sociedad contemporánea.

Por otra parte, entiendo que estas novelas participan de una poética de la memoria (Nofal, 2006) que reivindica el trabajo con el lenguaje y con los sentidos como estrategias de resistencia y subversión de las relaciones de poder. A contrapelo de los mandatos del mercado y de los relatos oficiales, estas ficciones experimentan con la fragmentariedad de la trama y exploran metáforas que expanden el campo referencial de la memoria en una dialéctica entre pasado y presente.

Asimismo, tanto en la representación de los espacios en los que se sitúan como en el modo en que se ordenan temporalmente, estas novelas ensayan formas alternativas de imaginación política (Pinto, 2020). Al respecto, destaco el espesor simbólico de la sociedad de las catacumbas de la estación del metro que resiste y se

organiza ante las amenazas de las fuerzas represivas y las grietas que recorren las novelas de Nona Fernández y de Diamela Eltit como la materialización de un quiebre dentro de las lógicas de explotación naturalizadas en sociedad capitalista. En este sentido, cada una de las novelas despliega una serie de cuerpos que, de maneras disímiles, encarnan la memoria de los proyectos políticos que han sido interrumpidos por el avance de la violencia política o la crueldad de un sistema que excluye y legitima ciertas formas de vida frente a otras de acuerdo con la lógica del consumo y del cálculo. Cada uno de estos textos se cierra de manera abrupta, esquiva la resolución explícita del conflicto narrativo, deja un silencio abierto como si estuviera ensayando colectivamente los “nombres del futuro”, en palabras de Mónica Ramón Ríos (2020: 369).

Dentro de estos textos gravita también una serie de alusiones al proceso de construcción de objetos estéticos que imponen la pregunta acerca de la potencia política de los lenguajes artísticos en contextos de crisis y violencia. Así, la lucha de les hijes nonates de la narradora de Eltit por desarchivar y leer públicamente la carta del padre que busca a su hija desaparecida, la furgoneta que se construye con retazos de historias en *Avenida 10 de Julio*, los grafitis de *Satancumbia* y la conformación de orquestas imaginarias en *La orquesta imaginaria* hacen del lenguaje y de la capacidad de crear una forma de participación en el mundo de lo social, de hurgar en él, de recorrer sus contradicciones y expandir sus fronteras.

De acuerdo con lo señalado hasta el momento, entiendo que el conjunto de las novelas del corpus despliega múltiples gestos que exploran en clave ficcional diversas inquietudes que se refieren tanto a las huellas del autoritarismo del Estado/ mercado como a la posibilidad de imaginar formas alternativas de vida en comunidad. En este sentido, a través de un singular trabajo con el lenguaje que expande los límites de la trama y toma distancia del registro realista para dar cuenta de las problemáticas sociales, estas ficciones insisten en un trabajo de articulación entre poética y política.

## BIBLIOGRAFÍA

ARÁN, Pampa (2009). “Géneros literarios”. Arán, Pampa y Barei, Silvia (eds.). *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos*. Córdoba: Comunicarte: 11-59.

BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BAJTÍN, Mijaíl (2000). *Estética de la creación verbal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI editores.

BASSA, Jaime. (2021). “En Chile hay una destitución en curso de lo neoliberal”. *Chile despertó. La revuelta antineoliberal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón: 94-

105.

CABRERA, Federico (2020). "Constelaciones metafóricas de la memoria". *Literatura y Lingüística* 41: 59-75. (<https://doi.org/10.29344/0717621X.41.2262>).

CRUZ CONTRERAS, María Angélica (2022). "Memorias en movimiento: Poner el cuerpo en las manifestaciones y marchas de Valparaíso (2016-2010)". Salomone, Alicia (ed.). *Memorias culturales y urgencias del presente. Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor: 221-246.

DÍAZ CORTEZ, Rodrigo (2021). *La orquesta imaginaria*. Barcelona: Malpaso.

ELTIT, Diamela (2018). *Sumar*. Santiago de Chile: Seix Barral.

FERNÁNDEZ, Nona (2022). *Avenida 10 de Julio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

FOUCAULT, Michel (1997). "Los espacios otros". *Astragalo* N°7: 83-91. <https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.1997.i07.08>

GUERRERO, Javier (2018). "Las nubes de Diamela Eltit". *Revista Transas. Letras y artes desde América Latina*. <https://www.revistatransas.com/las-nubes-de-diamela-eltit/>

JELIN, Elizabeth (2010). *Los trabajos de la memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

JELIN, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI editores.

LLANOS, Bernardita (2021). "Reuelta social y archivo visual en el Chile actual". *Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX* 14: 64-83. <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/cont/issue/view/80>

MIRANDA, Rodrigo (2020). *Satancumbia*. Santiago de Chile: Sangría Editora.

MORALES AGUILERA, Francisco Javier (2021). "Continuidades y rupturas en los estallidos sociales de 2018 y 2019 en América Latina". *Sociología histórica* 11: 424-456. <https://revistas.um.es/sh/article/view/528921>

MOULIAN, Tomás (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS.

NOFAL, Rossana (2006). "Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas". Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana (Eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores: 111-129.

PINTO, Iván (2020). "(Re) imaginar la revuelta: hacia un cuestionamiento de las lógicas de composición de las imágenes políticas". *Revista Disenso* 2(1): 28-35. <https://revistadisenso.com/ivanpintoreuelta/>

RAMÓN RÍOS, Mónica (2020). "Los nombres del futuro, una propuesta". *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas* 68: 367-381.

<https://revistaestesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/23201>

RICHARD, Nelly (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

RICHARD, Nelly (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa. Chile: 1990-2015*. Villa María: EDUVIM.

RICHARD, Nelly (2021). *Revuelta social y nueva constitución*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

RODRÍGUEZ VALENTÍN, Ana Eva (2020). “Bienvenidos al Palacio del Repuesto. Un paseo por Av. 10 de julio Huamachuco de Nona Fernández”. *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura* 24: 159-181.  
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/13655>

ROJAS, Mario (1985). “El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas”. Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.). *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: CSIC: 86-109.

SALOMONE, Alicia (2022a). “Memorias culturales, artefactos simbólicos y producción de memorias en el Cono Sur. Una introducción al volumen”. Salomone, Alicia (ed.). *Memorias culturales y urgencias del presente. Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor: 11-25.

SALOMONE, Alicia (2022b). “Las formas de mirar. Imágenes de la memoria en la posdictadura chilena”. Salomone, Alicia (ed.). *Memorias culturales y urgencias del presente. Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor: 135-150.

SCARABELLI, Laura (2018). *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

VALENZUELA PRADO, Luis (2018). “Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 17: 181-197. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v17-valenzuela/429463>

VÁSQUEZ, Malva Marina (2016). “Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández”. *Revista Hispanoamericana* 6: 1-17.  
[https://revista.raha.es/I6\\_art5.html](https://revista.raha.es/I6_art5.html)

WILLIAMS, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta.

ZERÁN, Faride (2018). *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago de Chile: LOM.