



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de literatura

# “La muerte es mentira”: desarrollo del imaginario sobre la memoria de los muertos en la obra de Nona Fernández

Informe final de Seminario de Grado “Reformulación de imaginarios sociales en la novela chilena y latinoamericana: siglos XX y XXI” para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

María Paz Rodríguez

Profesor guía Eduardo Thomas Dublé

Santiago, Chile, 2022.

*Agradezco a la Escuela de Desarrollo de talentos, la que me hizo emprender por primera vez este recorrido de muertos y ánimas.*

*A mi profesor Eduardo Thomas, quien con su diligencia, nuestras largas charlas y sus ideas hizo mucho más ameno el proceso de escritura.*

*A todas las personas a las que les hablé de Mapocho y me miraron extrañadas preguntando ¿de qué se supone que trata ese libro?*

*Érase 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 en cualquier momento sabían que nacían y salían al mundo. La mujer y el hombre pequeños soñaban que el dios, soñando, los creaba y mientras rompía 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 nuevamente. Y nunca dejarán de nacer, porque la muerte es mentira.*

Nona Fernández Silanes, *Mapocho*

*A todos los muertos víctimas de la Historia: no están solos, vamos todos para allá.*

<b>1. INTRODUCCIÓN.</b>	<b>5</b>
1.1. CONTEXTUALIZACIÓN GENERAL SOBRE LA OBRA DE NONA FERNÁNDEZ: SU GENERACIÓN, INSPIRACIONES Y SU PROPIA OBRA LITERARIA.	6
1.2. DEFINICIONES Y MÁRGENES ADOPTADOS PARA EL ANÁLISIS DE LA MUERTE, LA HISTORIA Y LA MEMORIA	9
1.3. LA MUERTE EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA: DOS PRECEDENTES Y SU RELACIÓN FIGURAL CON LA OBRA DE NONA FERNÁNDEZ	15
<b>2. ANÁLISIS SIMBÓLICO Y ESTRUCTURAL SOBRE EL TEMA DE LA MUERTE</b>	<b>18</b>
2.1. ¿QUIÉNES SON LOS MUERTOS?	18
2.1.1. <i>Los muertos deambulantes</i>	18
2.1.2. <i>Los muertos de la Pieza Oscura</i>	28
2.1.3. <i>Los privilegiados en el mundo de los muertos</i>	33
2.1.4. <i>Conclusiones de la caracterización de los muertos</i>	35
2.2. EL CUERPO MUERTO	36
2.3. EL ESPACIO Y SU SIGNIFICACIÓN EN RELACIÓN CON LA MUERTE	43
2.3.1. <i>El río Mapocho</i>	43
2.3.2. <i>Puente Cal y Canto</i>	47
2.3.3. <i>La pieza oscura</i>	48
2.3.4. <i>La casa familiar</i>	52
2.3.5. <i>El poto de la virgen</i>	57
2.3.6. <i>La playa</i>	60
2.3.7. <i>La Chimba</i>	61
2.3.8. <i>El liceo y el centro comercial</i>	62
2.3.9. <i>La cancha y la torre de oficinas</i>	64
2.3.10. <i>La Avenida 10 de julio</i>	65
2.3.11. <i>Santiago y Chile</i>	67
2.4. EL USO DE TIEMPO	70
2.4.1. <i>El tiempo yuxtapuesto y la relación espacio-tiempo</i>	70
2.4.2. <i>El montaje como manifestación de la carencia de un final</i>	76
2.4.3. <i>El montaje como manifestación del trauma.</i>	78
<b>3. LA HISTORIA Y LA MEMORIA</b>	<b>82</b>
3.1. EL RELATO OFICIAL: CÓMO SE INSTALA UN TIPO DE DISCURSO HISTÓRICO	82
3.1.1. <i>La figura de Fausto en Mapocho</i>	83
3.1.2. <i>Carmen y Lobos: el control y el mercado</i>	85
3.2. LA VOZ DE LOS MUERTOS: LOS DISCURSOS DE LA MEMORIA	89
3.2.1. <i>Los retratos del Indio</i>	90
3.2.2. <i>Las cartas de Juan a Greta</i>	91
3.2.3. <i>La reconstrucción del furgón</i>	93
<b>4. CONCLUSIONES: EL PARADIGMA DE LA MUERTE EN LAS OBRAS DE NONA FERNÁNDEZ</b>	<b>94</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>96</b>

## 1. Introducción.

La muerte ha sido uno de los temas más relevantes en la historia de la literatura y el arte, dotada de una amplia tradición que abarca representaciones tan diversas como la medieval danza de la muerte o las contemporáneas imágenes de los muertos vivos —zombies—, las que son abundantes en la cultura popular. Lo cierto es que el tema de *la muerte es mentira*, puesto que ni ella misma logra morir, no termina de reaparecer en reinenciones, en nuevas interpretaciones y con nuevas significaciones, esto a raíz de la natural incompreensión humana sobre el fin de la vida.

El presente informe de grado se centra en esclarecer y definir lo que significa la muerte en las obras de la escritora nacional Nona Fernández *Mapocho* (2002) y *Avenida 10 de Julio* (2007)<sup>1</sup>, novelas donde el tema de la muerte constituye uno de los pilares fundamentales para su construcción literaria. La muerte es un tema recurrente en la escritura de Nona Fernández, ligado en gran medida al concepto de memoria y principalmente en lo que refiere a la Dictadura Cívico-militar, mas nos interesa estudiar en concreto *Mapocho* y *Avenida 10 de Julio* porque son obras plenamente ficcionales —no constituyen un ensayo como *Voyager* (2019) o no son en principio autobiográficas como *La dimensión desconocida* (2016) o *Space Invaders* (2013)<sup>2</sup>, en las que la muerte es un eje movilizador y articulador de los argumentos: en ambas obras existen protagonistas muertos que interactúan y se relacionan con los vivos, por lo que la barrera divisoria entre la vida y la muerte deja de ser clara, *la muerte es mentira*.

Queremos explorar la hipótesis de que la muerte en estas novelas constituye, junto a toda su dimensión simbólica, una representación de la denominada muerte social, una metáfora sobre los grupos marginales de la sociedad a quienes se les releva a la posición de muertos en vida, a los que, en el caso de los personajes de las novelas que nos ocupan, sus muertes “reales” les dan la oportunidad de comprender con claridad su pasada vida. Asimismo, vamos a establecer una relación entre la muerte y la memoria en contraposición con una construcción particular de relato histórico oficial, entendiéndolo como la narrativa donde los muertos, los marginados, no tienen cabida.

---

<sup>1</sup> Para su estudio se ocuparán las ediciones de 2019 y 2021 respectivamente.

<sup>2</sup> La versión utilizada fue la del año 2015.

## 1.1. Contextualización general sobre la obra de Nona Fernández: su generación, inspiraciones y su propia obra literaria.

Nona Fernández Silanes es una escritora, actriz y dramaturga nacional nacida poco antes del Golpe de Estado. El crecer durante la Dictadura de Augusto Pinochet marcó su vida, y con ello, su literatura, recorriendo de este modo la historia reciente del país, en palabras de ella, para poder entenderla (Fernández, párr. 37)<sup>3</sup>; con ello, Nona Fernández se instala como una de las autoras de la denominada Generación de los hijos, la cual puede ser definida, comprendiéndola de modo amplio, como la generación que se articula a raíz de la relación entre la filiación y el trauma histórico ocasionado por las dictaduras argentina y chilena (Fandiño, 22); la escritura de esta generación pone el centro la idea de ser “el hijo de”, variando el rol de los padres a nivel histórico, pero teniendo como eje el clima represivo de las dictaduras de los 70, en las cuales los protagonistas eran los niños y adolescentes de esa época —en una proyección de los autores en sus escritos—, quienes, en palabras de uno de los escritores de la generación, se vieron relegados a personajes secundarios de su propia historia (Zambra, 28), personajes que no debían hablar de política porque eran “leseras” (Fernández, *Space Invaders* 47), ni de la sociedad en la que crecían:

Hoy inventé este chiste:

Cuando grande voy a ser un personaje secundario, le dice un niño a su padre.

Por qué.

Por qué qué.

Por qué quieres ser un personaje secundario.

Porque la novela es tuya. (Zambra, 36)

Tanto en *Mapocho* como en *Avenida 10 de Julio* se recoge el componente de la infancia y la adolescencia durante la dictadura, ya que, en la primera de las obras, las desventuras de la Rucia y el Indio dan inicio con la captura y extorsión del padre por el régimen militar, lo que trae como consecuencia un autoexilio orquestado por la madre; en la segunda novela, está presente el recuerdo de la desaparición y asesinato de los compañeros de Greta y Juan luego de la toma del liceo en el año 85, cuando todavía eran unos niños, junto

---

<sup>3</sup> Cita correspondiente a entrevista a la revista *Tierra adentro*.

con la añoranza de aquellos días de lucidez. Los traumas que conllevaron dichos procesos —la separación con el padre y el territorio; la memoria de la tortura, la desaparición forzada y la abandonada militancia— son los primeros eventos determinantes en la construcción de la identidad y de los problemas futuros de los protagonistas, quienes de todas maneras añoran la infancia, ya fuera por la historias inconclusas que forjaron sus primeras memorias cuyo final quieren descubrir o por la adquirida consciencia sobre el mundo, eclipsada a punta de fusil, rutinas y pastillas:

*No sé cómo no pensé en todo esto antes. Hicieron bien su trabajo, Greta. Nos desarmaron. Nos marearon con tanto olor a flor seca y cementerio. Nos dejaron funcionando a punta de antidepresivos, calmantes, ansiolíticos y pastillas para dormir, despertar y funcionar. Nos injertaron un reloj en la muñeca y nos dejaron corriendo apurados de un lado a otro sin tener tiempo para nada. Entre tanta carrera estúpida olvidamos lo importante y sólo ahora, que me detuve, tú y el resto de las imágenes regresan a mí, me inspiran y me vuelven el alma al cuerpo otra vez. Es como si recién me hubiera sacado esa venda sucia que me pusieron en la comisaría sobre los ojos. (Fernández, Avenida 10 de Julio 131)<sup>4</sup>*

Dentro de las inspiraciones que Nona Fernández tuvo para escribir sus obras está, en primer lugar, su propia autobiografía: muchas de sus obras tienen componentes sacados directamente de su historia personal, en *Space Invaders*, por ejemplo, se habla de Estrella González, quien en la realidad fue su compañera de liceo y era hija de uno de los involucrados en el caso Degollados, mientras que en *La dimensión desconocida* se hace un recorrido a través del testimonio de Andrés Valenzuela, torturador confeso, y se establece una conexión entre lo relatado por el ex agente de la Dina y lo vivido por la autora en su infancia-adolescencia. Si bien, *Mapocho* y *Avenida 10 de Julio* no están ligados de manera tan estrecha a la vida de Nona Fernández en particular, sí recogen los elementos contextuales, el panorama general, de lo experimentado en los días de la Dictadura. En concreto, *Mapocho* nace de la observación de una fotografía de tres muertos en la orilla del río del mismo nombre (Fernández, *Mapocho* 9) y *Avenida 10 de Julio* de la contemplación de un cartel de niños desaparecidos durante la democracia, con ello rememorando los niños rebeldes de la

---

<sup>4</sup> Original en cursiva. Todas las citas irán en su formato original y se indicará en caso contrario

dictadura que también, de alguna manera, desaparecieron: “¿Qué será de los niños que fuimos?” se pregunta Fernández, citando a Enrique Lihn, pensando en esa juventud revolucionaria (Fernández, *Avenida 10 de Julio* 10).

En lo referente a otras obras y manifestaciones artísticas que influenciaron en el trabajo de la escritora está, en primer lugar, el mundo del arte escénico: Nona Fernández releva la importancia de su formación en el teatro en su composición literaria, especialmente sus experiencias con las obras de Shakespeare, sobre todo en relación con *Mapocho*, novela que define como una obra shakespeana y épica (Fernández, párr. 21)<sup>5</sup>. En su escritura sobre muertos no tan muertos están presentes libros como *La amortajada* y las obras de Juan Rufo, la autora también menciona *60 muertos en la escalera* y a la literatura de Pedro Lemebel, de igual manera, rescata la influencia de las crónicas santiaguinas de Justo Abel Rosales (Fernández, *Mapocho* 12) en relación con la reconstrucción del paisaje capitalino; asimismo, Nona Fernández habla de sus “lecturas huérfanas” que fueron los cimientos de sus inicios en la escritura, libros azarosos que en su infancia le fueron cautivando, dentro de los que menciona a Enrique Lihn —una de las bases de *Avenida 10 de Julio*—, a José Donoso con *El obscuro pájaro de la noche* y su *Lugar sin límites*, a Manuel Rojas, a Cortázar y Borges, entre otros muchos autores (Fernández, párr. 3)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Cita perteneciente a entrevista de la revista *Laboratorio de escrituras*.

<sup>6</sup> Cita perteneciente a entrevista del diario *La Izquierda diario*.

## 1.2. Definiciones y márgenes adoptados para el análisis de la muerte, la Historia y la memoria

Los acercamientos que se pueden realizar a las obras estudiadas son diversos, considerando los ejes de estudio y las metodologías a aplicar. La estructura fundamental de este trabajo está orientada a hacerse cargo de la mayoría de los aspectos existentes en la configuración de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, considerando siempre su relación con la muerte: el vínculo que existe entre la obra de Fernández y obras previas que hablan de la muerte como *Pedro Páramo* y *La amortajada*, la identificación y caracterización de los muertos —¿Quiénes son? ¿Cómo son?—, los espacios que habitan éstos, la construcción del tiempo en las novelas y, finalmente, la disputa de imaginarios entre la denominada Historia oficial y lo que en las obras vendría siendo su contraparte, la memoria. Los distintos segmentos de este informe nos permitirán llegar a distintas conclusiones según el tema de análisis de cada apartado, lo que a su vez, nos abrirá paso a nuestro principal objetivo: construir un paradigma de la muerte en las obras de Nona Fernández, de ésta se desprende nuestra principal tesis y que será evaluada a lo largo de todo el trabajo, la cual consiste en concebir a los muertos de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* como sujetos marginalizados, quienes portan la memoria de dicha marginalización y de una violencia de raíz histórica.

Como punto de partida tenemos que considerar el concepto de imaginario social, acuñado por Cornelius Castoriadis, el cual se define como “una matriz de significados que orienta los sentidos asignados a determinadas nociones vitales” (Cegarra, 3), esta matriz es la que queremos develar en el estudio de la muerte en la obra de Nona Fernández, determinar el imaginario en torno a los muertos que presentan estas obras.

En consideración de la subalternidad de los personajes muertos tendremos presente a modo ilustrativo el estudio de Manuel Baeza acerca del imaginario sobre los indígenas: “Imaginarios sociales dominantes de un otro inferiorizado: el caso del indígena en Chile” (2007), el cual no será necesariamente referenciado en el informe como tal, sino que nos permite hacernos la idea de cómo se construye el *imaginario de un sujeto marginal* a través de las visiones de cada época.

Sobre el indígena en la obra de Baeza se mencionan cuatro imaginarios, en su mayoría negativos, los que son dominantes a nivel social. Esto nos remite a la dicotomía de imaginario social dominante y dominado, los que sostienen una lucha para posicionarse como visión de mundo “natural” (Cegarra, 11) y en los que el primero es el que está consolidado, siendo difundido mediante los medios de comunicación o la enseñanza escolar (Cegarra, 8). Estos últimos conceptos nos servirán como un marco general en especial en relación con la Historia y a la memoria, lo que contemplaremos más adelante en este apartado.

Para construir una significación temática de la muerte se considerarán como base del trabajo interpretativo las clasificaciones establecidas por Alba Villareal, pertenecientes a su tesis “La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario” (2013), de las cuales nos centraremos en la definición de la idea de muerte social, la que se caracteriza fundamentalmente por ser una forma de vida condicionada por la marginalidad que se manifiesta como una manera de morir, haciéndose efectiva posteriormente: “este apartado apela a la Muerte social entendida como el ejercicio de la vida en condiciones mortales, estigmatizada, marginal, como un estado de muerte consumada. Nunca, como en el caso de la muerte social, la literatura palpa más y detecta los signos vitales de su sociedad” (Villareal, 140).

Partimos de esta base considerando la profunda crítica social que hace Nona Fernández en su literatura, quien describe a los modos de vivir contemporáneos como acelerados, competitivos, exhaustivos, arribistas y poco sostenibles a nivel económico —las deudas— y personal (Fernández, *Avenida 10 de julio* 7); también de que la mayor parte de su escritura está orientada a la labor de hacer memoria a partir de los traumas sociales de la historia reciente. Bajo estos preceptos, podemos afirmar que la muerte en las obras de Nona Fernández no se limita a ser un recurso trágico, sino que conlleva una significación intrínsecamente social, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿quiénes son los muertos? y ¿por qué se les representa de esta manera?

Para caracterizar a los muertos podemos también remitirnos a su cuerpo, sus características y las sensaciones que es capaz de sentir, puesto que, paradójicamente, el cuerpo muerto no es un cuerpo inerte, sino que es uno que experimenta similar a cómo lo hacen los vivos. Nuestro análisis de la muerte a través del cuerpo se hará a partir de un

ejercicio de literatura comparada de las dos novelas, a partir de la descripción que se hace de este aspecto de la muerte.

Para ahondar en el estudio de la muerte en estas novelas una de las perspectivas ya mencionadas que vamos a considerar es la construcción de los espacios, los cuales están en directa relación con los muertos ya que, o bien son los sitios donde mueren, son los lugares por los que merodean o están ligados a las ideas de memoria y olvido. Como base teórica para la manera en la que vamos a concebir los lugares vamos a utilizar la obra de Luz Pimentel *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos* (2001), la cual se centra en el examen de la descripción como forma de configurar los ambientes ficcionales, también considerando las implicancias de la incorporación de espacios de la vida real en la literatura, puesto que la elección de estos lugares no es arbitraria, sino responde a los sentidos que adoptan dichos espacios en la cotidianidad y cómo el autor emplea estos sentidos:

No obstante, desde una perspectiva semiótica, un espacio construido —sea en el mundo real o en el ficcional— nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significativo y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/ autor (a) le ha ido atribuyendo gradualmente. (Pimentel, 31)

La descripción y respectiva construcción del espacio nos es relevante en nuestro análisis, ya que según explica la teórica del espacio, citando a Philippe Hamon, la descripción espacial no se remite a ser exclusivamente un marco de acción donde se mueven los personajes, sino que es el centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato (Pimentel, 28), por lo que esta dimensión nos permite caracterizar tanto la conformación de Santiago y Chile como a los muertos de las novelas desde una perspectiva sociopolítica.

Esta dimensión simbólica, como desarrollaremos en el cuerpo del informe, está relacionada con el concepto de memoria, ya que los espacios en las obras tienen una especial significación para los muertos, por lo que para este aspecto vamos a utilizar la ineludible obra sobre la memoria, los *Fragmentos de la memoria colectiva* (1950)<sup>7</sup> de Maurice Halbwachs

---

<sup>7</sup> La versión utilizada en este informe es una selección de 1991.

para establecer la relación entre la memoria y el espacio, dado que éstos son los repositorios físicos de dicha memoria (Halbwachs, 3).

Finalmente, para aproximarnos a la construcción del espacio nos vamos a remitir a las novelas y a la interpretación propia, sin embargo, para el sitio concreto del hogar familiar también vamos a emplear los estudios que hace Gaston Bachelard sobre la casa en *La poética del espacio* (1957)<sup>8</sup>, dado que es el único espacio que aparece en ambas obras —a pesar de no ser en estricto rigor la misma casa—, además ser un lugar que contiene una larga tradición tanto en la literatura como en otras disciplinas como el psicoanálisis. También consideraremos el *Diccionario de símbolos* (1958)<sup>9</sup> de Cirlot en relación con la significación del río y del puente.

El análisis del tiempo toma dos dimensiones, la primera respecta al mundo narrativo como tal, la segunda nos habla de la estructura formal de los textos. Para la comprensión de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* en su nivel argumental vamos a emplear las relaciones que establece Mijail Bajtin en *Teoría y estética de la novela* (1989), principalmente en su capítulo ‘Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela’, sobre el tiempo ligado al espacio aunque sin entrar de lleno en el concepto de cronotopo, pero considerando su definición como una de las bases para determinar una concepción del tiempo en las obras:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtin, 238)

Asimismo, para el análisis de la estructura, nos damos cuenta de que la forma predilecta de Nona Fernández en las obras estudiadas es la de la fragmentación, la autora emplea el montaje, lo que nos remite de manera automática a las ideas de Walter Benjamin sobre la alegoría, las que estudiaremos mediadas por el análisis de Peter Burger en su obra *Teoría de la Vanguardia* (1987)<sup>10</sup>. El montaje será puesto en relación con dos aspectos para

---

<sup>8</sup> La edición empleada es la del año 1965.

<sup>9</sup> La edición empleada es la del año 1992.

<sup>10</sup> La edición empleada es la del año 2000.

entender su propósito en la obra de Fernández: el primero, será a partir de la noción de apocalipsis como manera de determinar el tiempo en la ficción, lo que es postulado por Frank Kermode en *El sentido de un final* (1966)<sup>11</sup>, ya que, como veremos, el tiempo de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* es uno sin un término<sup>12</sup>, lo que esconde una relación con las ideas sobre el apocalipsis; el segundo, es a partir desde la perspectiva del trauma del que habla Elizabeth Jelin en su libro *Los trabajos de la memoria* (2002) y Mauricio Gaborit en su artículo “Memoria histórica: Relato desde las víctimas” (2006), textos que nos permiten adentrarnos en la memoria fragmentada a raíz del trauma de la violencia.

Otro de los puntos de abordaje para el análisis de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* es la dicotomía Historia y memoria, entendiéndose la primera no como la disciplina histórica en sí misma o la idea abstracta de Historia, sino a un tipo particular de relato histórico que se puede construir a partir del estudio historiográfico. En función de la visión que se nos entrega sobre todo en *Mapocho*, junto a las ideas sobre la manera en que se escribe la Historia que desarrolla Hayden White en *El texto histórico como artefacto literario* (2003), podemos entender al relato histórico como una forma de discurso que emplea los recursos de la literatura y la ficción. Bajo esta perspectiva, se hace clara la imposibilidad de la objetividad en la construcción de la narración histórica, puesto que el autor, en su función de narrador, está presente en el texto en la manera en que orienta los hechos, las relaciones que establece y los eventos a los que dota de mayor o menor importancia:

[L]a narrativa histórica no *reproduce* los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales. La narrativa histórica no *refleja* las cosas que señala; *recuerda* imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora. (White, 125)

De este modo, podemos afirmar que el texto histórico sigue una línea ideológica —cualquiera sea ésta— determinada por el autor. Considerando esto, nos vamos a abocar a la idea de discurso histórico oficial que intenta instalar Fausto y otros personajes, el relato dominante frente a otras construcciones historiográficas, puesto que perspectivas sobre los

---

<sup>11</sup> La edición empleada en este informe es la del año 1983.

<sup>12</sup> Véase esto en los apartados ‘El tiempo yuxtapuesto y la relación espacio-tiempo’ y ‘El montaje como carencia de un final’.

eventos históricos hay tantas como textos existen. Nos enfocamos en este discurso en particular por su característica de ser, en principio, hegemónico, con una clara tendencia a llevar hacia el *olvido* y ser el que guía la producción escritural de Fausto, la cual también está socialmente ayudada por la intervención de personajes como Carmen y Lobos y lo que representan para sus respectivas novelas.

De igual manera vamos a considerar el texto de Paul Ricoeur “Historia y memoria: La escritura de la historia y la representación del pasado” para mayor precisión en relación con la disciplina histórica, ya que como mencionamos, no es la Historia en sí misma la que llama al olvido, sino que es un discurso histórico particular.

En el plano de la memoria, nos remitimos a la definición de Halbwachs en su ya mencionado *Fragmentos de la memoria colectiva* como “el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad” (2)<sup>13</sup>, por lo que bajo este precepto, y según acota Jelin en *Los trabajos de la memoria*, la memoria también es un espacio de disputa (2) —por ejemplo, la memoria nacional—, por lo que nos vamos a concentrar en un tipo particular de memoria, la de los muertos, quienes en las obras son los marginados de la sociedad: pobres, indígenas, disidentes sexuales, revolucionarios e incluso niños<sup>14</sup>, los cuales siguen “vivos” porque su memoria ha sido anulada.

Estos dos aspectos nos hacen retornar a la idea de imaginario dominante y dominado, puesto que, si bien existen distintos imaginarios para cada parte constituyente de la sociedad —religión, política, cultura, etc.—, el relato histórico oficial se instaura como un imaginario dominante en relación con la clasificación social de los individuos, dado que legitima a la vez que oculta la existencia de la marginalidad. Este discurso es el que tiene los medios de propagarse y validarse socialmente, instalando de esta manera el panorama del olvido, al cual se rebela el imaginario de los muertos marginados haciendo presencia en el mundo de los vivos.

---

<sup>13</sup> En estricto rigor la cita es del comité editorial que realizó la selección de los fragmentos de Halbwachs, sin embargo, las ideas son del sociólogo francés.

<sup>14</sup> Este aspecto será analizado en los apartados ‘Los muertos deambulantes’ y ‘Los muertos de la Pieza Oscura’.

### 1.3. La muerte en la literatura latinoamericana: dos precedentes y su relación figural con la obra de Nona Fernández

Como mencionamos, tanto *Mapocho* como *Avenida 10 de julio* son obras inscritas en una extensa tradición literaria en torno a la muerte y su manifestación, sobre todo considerando que éstas son novelas contemporáneas, específicamente de la década de los 2000, por lo que tienen diversos precedentes en todo tipo de movimientos literarios y también de culturas; sin embargo, consideramos que hay dos obras que constituyen la base creativa para la elaboración de las novelas de Nona Fernández —y, a la vez, su fundamento—, una inspiración declarada por la misma autora en el prólogo de *Mapocho*, la que surge a partir de los imaginarios de la muerte que instalan estas dos novelas que, si bien, son mencionadas junto a otras, a nuestro criterio son las fundamentales en la manera en que se configuran *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, estas obras son: *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal<sup>15</sup>.

De la obra de Juan Rulfo podemos desprender la idea base del imaginario de los muertos deambulantes que se da sobre todo en *Mapocho*: ánimas en pena que interactúan con los vivos mientras vagan por la ciudad, Comala y Santiago respectivamente, quienes han sufrido una vida insatisfactoria marcada por la tiranía de determinados individuos, lo que deriva en la marginación de los protagonistas y su posterior muerte. Tanto en *Mapocho* como en *Avenida 10 de julio* tenemos la presencia de la marginalidad en los muertos —indígenas, presos, niños olvidados, etc.— y la comunicación de éstos con los vivos, incluso creyendo que ellos también están vivos, por lo que está presente esta visión de la muerte planteada en *Pedro Páramo*, marcada en ocasiones por alguna búsqueda—Juan Preciado a Pedro Páramo, la Rucía al Indio, el Indio a Fausto, Greta a Juan— y con sus incesantes murmullos fantasmales que surgen ante la imposibilidad de un descanso, porque la muerte verdadera no existe en la obra de Rulfo ni en la de Fernández:

—Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para

---

<sup>15</sup> Las versiones utilizadas son las de 2005 y la de 1941 respectivamente

que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.

—Fue doña Eduvigés . . .

—Pobre Eduvigés. Debe de andar penando todavía. (Rulfo, 36)

En *La amortajada* también estamos inmersos como lectores en un panorama inundado por la muerte, tomando una perspectiva que también se menciona en *Pedro Páramo* pero que no se desarrolla al nivel de la obra de Bombal, esta mirada corresponde a las revelaciones que permite la muerte: el morir dota al sujeto de un nuevo punto de vista en el cual puede reflexionar a fondo sobre lo que fue su vivir, por lo que la muerte que instala *La amortajada* no es el de una muerte que pena, a pesar de que la protagonista está consciente de su alrededor y le reprocha muchas cosas a los vivos, sino una muerte en la que la panorámica que permite el mirar desde el ataúd es, ante todo, de carácter reflexivo: “¿Era preciso morir para saber ciertas cosas? Ahora comprende también que en el corazón y en los sentidos de aquel hombre ella había hincado sus raíces; que jamás, aunque a menudo lo creyera, estuvo enteramente sola; que jamás, aunque a menudo lo pensara, fue realmente olvidada” (Bombal, 30). En *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* también encontramos este carácter reflexivo: es estando muerto que el Indio confirma que su padre no murió en un incendio durante la Dictadura, también en ese estado descubre las historias de violencia que asolaron el país; en la muerte es que la Rucia se desengaña de las mentiras de su madre —quien miente al decir que el padre de la Rucia está muerto—; de igual manera, Juan al adquirir la consciencia de la *muerte del niño revolucionario* que alguna vez fue reflexiona sobre su modo de vida, lo que culmina con la consumación de su muerte.

La manera en que establecimos similitudes con las obras previas nos permite recordar la noción de relación figural como la define Auerbach, la cual consiste el establecer un enlace entre dos hechos, donde el primero equivale el segundo, y éste, a su vez, incluye al primero y lo consume (99). Nuestro primer hecho, el precedente, son *Pedro Páramo* y *La amortajada*, instalando estas novelas el imaginario base de una muerte deambulante y consciente, por lo que *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* difícilmente serían lo que son en ausencia de estas obras latinoamericanas emblemáticas sobre la muerte; sin embargo, la idea de figura también supone superar o mejorar el precedente, cuestión que el crítico menciona en referencia con la manera en que Pablo relaciona a Moisés y Jesús (Auerbach, 97); si bien no queremos plantearlo en términos que la obra de Fernández “mejora” a sus predecesoras,

sí podemos hacer mención de cómo enriquece el imaginario de la muerte de estos escritores previos. Uno de los aspectos que podemos nombrar es el carácter histórico que adopta la obra de Fernández, en concreto *Mapocho*: en el pueblo de Comala de la novela de Rulfo tenemos al latifundista Pedro Páramo que domina a la población, dado que el pueblo se hace dependiente de su poder económico y, tanto por acción como por omisión de aquél, el pueblo termina pereciendo, simulando a una escala local las lógicas del imperialismo que usa los recursos de los países y luego se marcha provocando crisis; todo esto en *Pedro Páramo* se nos presenta como un cúmulo de acontecimientos relativamente unificables, cercanos y situados, mientras que en *Mapocho* se establece toda una genealogía de eventos de violencia y marginalización, las que traen como consecuencia una muerte deambulante, porque aunque la Rucia y el Indio resultan muertos no por la acción directa de la Dictadura, sino como una consecuencia a largo plazo de ésta, la Dictadura en sí misma responde a toda una tradición histórica de vejaciones hacia los desplazados de la sociedad, una tradición que parte desde los inicios mismos de la sociedad chilena y que es reiterativa en formato de Colonia, Dictadura o de neoliberalismo como en la actualidad. Asimismo, las revelaciones que trae consigo la muerte están ligadas también al descubrimiento de este panorama de violencia o, por lo menos, a la imposibilidad de ser indiferente a las otras víctimas de los eventos históricos. En *Avenida 10 de julio*, si bien estamos dentro de un panorama más situado siendo más similar a *Pedro Páramo*, también la premisa de la muerte nace de una raíz histórica —de la dictadura y posterior instalación del neoliberalismo—, en la que los personajes muertos piensan acerca de su condición en una situación de marginación no sólo social, sino también física con su encierro en la Pieza Oscura<sup>16</sup>, reflexionando sobre su subalternidad desde una mirada no exclusivamente de un muerto, sino la de un *niño muerto*, lo que nos hace plantearnos también una nueva perspectiva de la muerte considerando las infancias.

En síntesis, podemos apreciar cómo *Pedro Páramo* y *La amortajada* funcionan como precedente, dentro de una relación figural, para *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, aportando las primeras de éstas un imaginario basal para la construcción narrativa de la muerte en la obra de Fernández, la que, a su vez, complementa y establece una perspectiva de la muerte cuyo sentido primario está asociado a la crítica social, la crítica de un sistema que *produce* y reproduce marginalización y, como consecuencia, *produce* muertos.

---

<sup>16</sup> Un espacio subterráneo carente de luz que es habitado por niños muertos. Para su análisis véase el apartado ‘Los muertos de la Pieza Oscura’ y ‘La Pieza Oscura’.

## 2. Análisis simbólico y estructural sobre el tema de la muerte

### 2.1. ¿Quiénes son los muertos?

*Ningún gesto mío consiguió jamás provocar lo que mi muerte logra al fin. Ya ves, la muerte es también un acto de vida.*

Bombal, *La amortajada*

Nadie se salva de la muerte, éste es uno de los aspectos basales del tópico de la muerte igualitaria, pero hasta ahí llega el antiquísimo tópico en las obras de Nona Fernández: la igualdad en la muerte no existe, tanto en *Mapocho* como en *Avenida 10 de Julio* hay distintas categorías de muertos, no hay uniformidad en su no vivir.

Los muertos son los protagonistas de estas novelas, algunos de ellos desconocen su propia calidad de muertos, retornando e interactuando con los demás mortales, otros en vida se aproximan a ella en un inevitable destino trágico o la buscan con vehemencia hasta alcanzarla, no siempre con los resultados esperados, puesto que *el final*, para la mayoría, no puede encontrarse en la muerte, es por ello que el consuelo lo buscan esperando un final verdadero, como Ana María con sus últimas palabras en *La amortajada* y que a su vez funcionan como epígrafe de *Mapocho*: “Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos” (Bombal, 91). De este modo, los muertos esperan con la promesa de escapar de una muerte que no conciben como tal, o, efectivamente, morir.

#### 2.1.1. Los muertos deambulantes

Son los muertos predominantes en la novela *Mapocho*, los cuales hacen justicia a la idea central de la obra: *La muerte es mentira* (Fernández, *Mapocho* 107). Este tipo de muerto hace su primera aparición en el inicio del libro, cuando la Rucia se ve a sí misma en su versión del pasado en uno de los puentes que cruzan por el río, mientras su versión del tiempo presente<sup>17</sup> navega en un ataúd por las aguas sucias del Mapocho, ya estando muerta en ambos

---

<sup>17</sup> Este aspecto de la obra se estudiará en el apartado ‘El tiempo yuxtapuesto y la relación espacio-tiempo’.

momentos, con la diferencia que la Rucia del puente no sabía su calidad de muerta y la Rucia del río sí.

La principal característica de estos muertos es su capacidad de poder relacionarse con los vivos con naturalidad, conviviendo con ellos, compartiendo en los mismos espacios y sin suscitar sospecha de la condición de cadáveres de sus interlocutores. Este aspecto es visible por primera vez en el diálogo que sostiene la Rucia con una vendedora de pescado frito, a quien la protagonista le pregunta por su casa de la infancia y la señora sólo expresa su desconcierto, debido a lo ajeno de la descripción que otorga la Rucia sobre sus recuerdos del barrio, creyéndola extranjera:

La señora no puede decir nada. Casas como ésa quedan pocas y las que hay se están cayendo de viejas y apolilladas. Si quiere un consejo, señorita, trate de recordar algo más reconocible . . . Yo no sé qué idea tenga usted de nosotros . . . Aquí las casas tienen número . . . (Fernández, *Mapocho* 30).

Una muestra más formidable de esta característica es en el intercambio que sostiene la Rucia con su padre en el cementerio, quien no se da cuenta de que la persona que lo consuela está muerta y menos que es su hija. Fausto, el historiador padre de la Rucia y el Indio, quien está habituado a lidiar con los muertos olvidados que no consideró en sus tomos de la Historia de Chile y que retornan a atormentarlo, no reconoce el carácter de muerta de la Rucia, lo que nos permite evidenciar que no hay diferencias notables entre los vivos y los muertos:

Él [Fausto] puede verlos [a los muertos]. Puede tocarlos, hablarles y hasta consolarlos si se le acercan a llorar. . . Por el día se aparecen haciéndose los huevones, se le acercan de improviso, lo abordan con palabras, lo engañan con su cara de vivos. A algunos es tan difícil distinguirlos. Se camuflan perfecto, visten como vivos, hablan y lloran como vivos. Los más inocentes creen que están vivos. (Fernández, *Mapocho* 107)

Esto es visible hasta en la relación que tiene la Rucia con los otros muertos, ya que no se cuestiona el estado de las personas con quienes interactúa, incluso en consideración de lo irreales de las situaciones en las que se ve envuelta al establecer contacto con los muertos, como ver a una mujer con una herida abierta pero preguntando por su hija en vez de buscar asistencia médica (Fernández, *Mapocho* 63), el estar rodeada de quemados y heridos que incitan a un suicida (Fernández, *Mapocho* 69-71) y, la más clara, presenciar a un jinete sin cabeza (Fernández, *Mapocho* 66). Ante la idea irracional de que pudiesen estar muertos

—cuestión que la protagonista no se plantea—, la Rucia se decanta por el pensamiento de que aquellos encuentros son parte de sueños, ya que contrasta la normalidad del día con los extraños eventos de la noche: “El barrio no está enfermo, ni herido. Todos hacen su vida de manera normal. La Rucia empieza a dudar que de verdad haya pasado algo en ese sitio. Duda del viejo, de los carros, de las sirenas. Quizá se durmió en el techo y todo no fue más que un sueño” (Fernández, *Mapocho* 92).

La Rucia manifiesta la característica del muerto deambulante de convivir con naturalidad con los vivos también desde un nivel introspectivo, el cual fue mencionado brevemente con anterioridad: la protagonista no sabe sino hacia el final de la novela que está muerta. Su total ignorancia sobre su muerte se hace evidente en el momento que consuma su relación incestuosa con el Indio —su hermano—, después del accidente automovilístico donde ambos mueren junto a la madre, cuando el joven le dice que está muerto —sin nosotros como lectores saber con certeza si el Indio sabía en realidad que estaba muerto— y ella lo contradice, diciéndole que los muertos no sienten dolor (Fernández, *Mapocho* 187). No se especifica de manera concreta en qué minuto la Rucia se da cuenta de su calidad de muerta, pero las primeras luces de su condición ella puede encontrarlas luego de su encuentro con Fausto, al darse cuenta de que él era su padre, recordando que cuando se reencontraron el anciano estaba en el funeral de sus hijos —ella y el Indio—, aunque no se nos dice como lectores que la Rucia repare en esto; sin embargo, en el instante en que es consolada por su abuela, quien lleva varios años muerta y la protagonista lo sabe, ya no puede escapar de su conocimiento sobre su estado; ante su desconcierto por todas las situaciones experimentadas su abuela le dice que no se haga la lesa, que la muerte no es tan mala (Fernández, *Mapocho* 201).

La Rucia, nuestra protagonista que ni siquiera tiene un nombre y que porta todas las características recién nombradas, es un personaje que muere joven en un accidente automovilístico, ya que su hermano hizo caer el automóvil por un barranco al conducir en estado de ebriedad. Ella murió sin saber que su padre estaba vivo, que su madre le había ocultado por años el paradero de Fausto, por lo que su vida se basó en esta primera mentira, junto a la de la labor historiográfica de su padre, quien miente de forma deliberada en sus escritos. La Rucia crece rodeada de mentiras y muere sin siquiera imaginarlas, por lo que el morir le permite descubrir los engaños a los que estuvo expuesta; este conocimiento la remite

a una única verdad, que está sola, que es una *guacha* que viajó desde Europa a un país que apenas recuerda sólo para enterarse de su soledad, de que no sabe ni quién es:

No lloras. Eres una guacha y los guachos son firmes, tienen carne de perro, están curtidos. No tienes padre ni madre. No sabes quién eres, ni de dónde vienes. No sabes los por qué, ni los cómo, ni los cuándo. Todo lo que sabes son mentiras . . . Te protegieron mintiendo, te controlaron engañándote, te anularon . . . Tu madre barrió con tu pasado, lo enterró en una tumba bajo la arena y le plantó una concha y una virgen plástica.

Eres una guacha. Ésa es la única verdad que tienes. (Fernández, *Mapocho* 165-166)

La Rucia retorna de la muerte porque su memoria ha sido falseada, no tiene en qué apoyarse. Como seguiremos viendo, otros muertos recorren el mundo de los vivos motivados por los deseos de buscar su espacio en la Historia, por obtener las respuestas no alcanzadas en vida o por propósitos no logrados, mientras que la Rucia vuelve para reconstruir una memoria esta vez desde la verdad, para dejar de ser una marginada de todo, una guacha.

Como hemos visto, la Rucia no es el único personaje que es parte de esta categoría, también existen los muertos colectivos —y algunos que destacan entre ellos— que contribuyen a la construcción de una necrópolis de Santiago en *Mapocho*, entre los que se encuentran el mapuche Lautaro, retornando como un jinete sin cabeza acompañado de su ejército indígena; la liga del barrio, quienes juegan una pichanga sin final por las calles capitalinas; los quemados del incendio de la cancha, vecinos y amigos de la familia de la Rucia; los presos y esclavos que construyen el puente Cal y Canto, quienes al morir son llevados por las aguas del río Mapocho; las locas, quienes se van en tren rumbo a Valparaíso desde la Estación Mapocho sin jamás llegar a su destino; finalmente, el núcleo familiar de la Rucia, donde está el Indio, la abuela, Fausto luego de suicidarse al final de la novela y, de cierta manera, la madre.

Lautaro, en perspectiva cronológica, es el primer muerto de la novela y que es parte de los muertos deambulantes. Igual que el referente de este personaje, Lautaro vivió un tiempo con Pedro de Valdivia y su gente, sin embargo, en la novela de Fernández el español violó al muchacho mapuche, lo que provocó que Lautaro finalmente se rebelara, ya que pudo darse cuenta de que el cuerpo de los conquistadores era igual al de él (Fernández, *Mapocho* 55). A diferencia de su contrario Valdivia —quien no retorna al mundo de los vivos— no

recibió tipo alguno de rito fúnebre, en su lugar, su cabeza fue arrojada al río Mapocho, yéndose por el cauce del, hasta ese entonces, río puro. Lautaro hace su reaparición como muerto un mes después de la exhibición y descarte de su cabeza en el río, buscándola sin éxito en una empresa sin final: “Espolea su caballo, cabalga y cabalga sin detenerse jamás. Dicen que no tiene descanso. Dicen que mientras no encuentre su cabeza, nunca lo tendrá. Dicen. Eso dicen” (Fernández, *Mapocho* 60). Por su parte, el grupo que acompaña a Lautaro, otros mapuche igualmente carentes de cabeza, se alzan contra Fausto con una exigencia muy concreta: “Piden las palabras que no se atrevió a escribir. Reclaman un lugar en esos escritos firmados con su puño y letra. Quieren ser parte de los diez tomos [de la Historia]...” (Fernández, *Mapocho* 68). Lautaro fue vulnerado por los españoles y le arrebataron su cabeza, fue anulado y agredido al igual que el grupo de indígenas, quienes fueron borrados de la Historia de Fausto, por lo que su reclamo se basa en la reivindicación de su memoria mapuche, una que considera las vejaciones sufridas a manos de los peninsulares pero que también habla de su resistencia, la que fue suprimida o tergiversada en los textos de los estantes del historiador.

Otros dos grupos de muertos, relacionados entre sí y que son parte de esta categoría, son los quemados de la cancha y la liga de fútbol, todos vecinos del barrio que fueron detenidos poco después del Golpe de Estado. Los grupos de muertos no aparecen mezclados entre sí, a pesar de que eran parte de una misma comunidad, esto, podemos inferir, que es a partir de la distancia espacial que existe entre unos y otros: al no morir en un mismo sitio ya no son parte del mismo grupo, incluso si en conjunto fueron reclusos en la cancha y eran en general cercanos. Por su parte, los quemados de la cancha retornan al mundo de los vivos cuando Fausto intenta suicidarse, incitándolo a ello —sin éxito, ya que aparece el Indio a disuadirlo—, puesto que todos ellos eran amigos y vecinos del historiador, quien no les dedicó palabras en su Historia, aunque sabía sobre las circunstancias del incendio y quiénes fueron sus víctimas y victimarios; es por esto que el Indio, en un intento de justicia y de darles su lugar en la Historia dibuja cada uno de sus rostros en una de las habitaciones de la casa familiar: “Todos los quemados han encontrado su espacio en esos muros” (Fernández, *Mapocho* 192). En concreto, estos muertos son víctimas de la violencia política vista en niveles extremos, fueron asesinados por los agentes represivos de la época, por lo que retornan para dar cuenta de este relato de la Dictadura.

Del caso de la liga de futbol podemos desprender un elemento muy relevante para la generalidad de los muertos deambulantes, ya que los oficinistas no se inmutan ante su presencia, no se percatan de que están frente a un partido de futbol (Fernández, *Mapocho* 93) por lo que podemos suponer que *no los ven*, o directamente, *los ignoran*, poniéndonos desde dos perspectivas: en la primera, no son vistos porque simplemente no hay ánimo de mirar a los muertos (Fernández, *Mapocho* 131), a veces ni parte de ellos mismos; la segunda, en que la vida acelerada no les permite siquiera reparar en un partido de futbol que ocurre frente suyo<sup>18</sup>, a menos que se les interpele de manera directa como a la vendedora de pescados. Ellos retornan por una razón muy sencilla: tenían un gol atragantado (Fernández, *Mapocho* 203), claramente, esta ausencia de gol proviene del encarcelamiento y represión vividos en los momentos del Golpe, ya que cuando se intentó realizar el primer partido fueron apresados en la cancha, y en la segunda ocasión, cuando ya estaban presos, fueron trasladados para ser fusilados sin poder jugar; esto lo podemos ver como una proyección de todos los sueños y deseos, por cotidianos que fuesen, que se vieron interrumpidos con la instalación del régimen militar, es por ello que, incluso en la muerte, la liga del barrio sigue jugando un partido en medio de la gente que la ignora y en medio de la ciudad, un juego que en vida no pudieron empezar y que en la muerte no pueden terminar, llevan consigo una memoria futbolera, de aquello cotidiano interrumpido que no puede retornar.

Un grupo que es parte de esta categoría, que no establece contacto con la Rucia pero sí con Fausto, son los muertos que navegan por el Mapocho —aparte de la protagonista—, quienes provienen de los tiempos de la construcción del puente Cal y Canto, cuyas muertes son declaradas como un “sacrificio” necesario para la construcción (Fernández, *Mapocho* 109), junto con la tortura a la que se veían a diario enfrentados presos, indígenas, y esclavos —en general sujetos por completo marginados de la sociedad—, todo con el fin de avanzar hacia el futuro y el progreso en el Chile colonial; entonces, son esos muertos los que sostuvieron la vida del puente hasta su caída. Un hecho muy relevante en torno a estos muertos es que son ellos quienes condenaron a Luis Manuel de Zañartu —caracterizado como el Diablo en la obra— a no poder entrar al cielo, ya que el corregidor fue el responsable de que la sangre de ellos se fuera por el caudal del río capitalino; es por esto que ellos no hacen presencia como tal rondando por las calles de Santiago, sino que se mantienen en las aguas

---

<sup>18</sup> Este aspecto será visto en detalle en el apartado ‘El tiempo yuxtapuesto y la relación espacio-tiempo’.

del río, lamentándose, gimiendo por la eternidad para que, al menos, el diablo no entre jamás al cielo (Fernández, *Mapocho* 83).

El último grupo de muertos deambulantes que se presenta en la novela son las locas —homosexuales, travestis y transgéneros—, de las cuales se cuenta su historia a través de una construcción alegórica en las que son parte una familia-nación dentro de una casa-país, cuyo padre-dictador es Carlos Ibáñez del Campo, quien las manda a matar por “desordenarle la casa” luego de ser atrapado por los militares travistiéndose junto a ellas. Las locas no establecen un contacto directo con la Rucia ni con Fausto, pero éstos las ven desde el departamento del historiador en un tren que bordea el río Mapocho; sin embargo, sí se comunican con el Indio, quien quiere retratarlas. Estas muertas, como todos los demás, reclaman su lugar en la Historia, en su casa: “Pero dicen que las locas parten cada día desde la Estación Mapocho. Su coro de voces se escucha claro junto al tañir de las campanas. Dicen que el tren de las locas nunca dejará de partir hasta que les den un hueco en la casa donde nacieron, hasta que dejen de vagar por la orilla del río como perras guachas” (Fernández, *Mapocho* 151).

Algunos de los muertos que deambulan de alguna manera por la ciudad son la familia de la Rucia, sin embargo, no podemos encasillarlo en un grupo como tal, puesto que todos tienen diferentes características, por lo que vamos a empezar con el hermano-amante de la Rucia, el Indio. Este escurridizo personaje, quien tampoco tiene nombre más que su apodo, muere junto a la Rucia en el accidente, es quien hace venir a la Rucia desde la playa europea a Santiago para vagar en la búsqueda de su hermano; él regresa a su natal Chile en busca de respuestas, del padre que creía muerto y para poder escapar de las mentiras de la madre. Es uno de los pocos personajes que logra lo que desea, sin embargo, el conocimiento de la verdad se transforma para el Indio en su nuevo suplicio, ya que para obtener las respuestas almacena las historias de los muertos en su memoria, internaliza las palabras de muertos que vagan por la ciudad, con lo que puede hacer el retrato de Santiago, el cual es un retrato lleno de muertos y de su sufrimiento, por lo que termina evitando encontrarse con su hermana para ahorrarle los horrores de la verdad. El Indio, al igual que la Rucia, se relaciona con los vivos, esto se muestra en los dos episodios en los que intenta evitar el suicidio de Fausto, sin éxito en la segunda oportunidad, en la cual le explica que no hay escapatoria posible, que la muerte es mentira: “La muerte es una farsa, Fausto. Me saqué los ojos y aún así veo. No hay salida,

estoy cagado” (Fernández, *Mapocho* 198). El Indio, al igual que la Rucia, carga con las mentiras de sus padres, también busca las respuestas, pero a diferencia de su hermana también termina indagando en las memorias de todos los otros muertos, convirtiéndose en el repositorio de esta memoria a través de sus retratos, a través de su arte.

Una muerta que aparece hacia el final de la novela es la abuela, un personaje casi sin identidad más allá de ser una abuela —ni siquiera tiene un apodo fuera de su rol en la familia como sus nietos—, quien muere después de estar días rezando en el techo debido a la conmoción que le produjo presenciar el incendio. El rol de la abuela es clave en la comprensión de la Rucia de su estado de muerta, puesto que la joven expresa su no entender de la situación, a lo que la abuela responde diciéndole que la muerte no es tan mala (Fernández, *Mapocho* 201) —posiblemente los otros muertos de la novela no estén muy de acuerdo—, consolando así a su nieta; posteriormente, le ayuda a irse por las aguas del Mapocho en una especie de funeral simbólico. La imposibilidad del descanso de la abuela se produce por la indiferencia de su figura de devoción: la virgen, aquella que dedicó sus rezos pero nunca le dio más que la vista de su “inmaculado pote”, a lo que se “rebela” reprochándole a la virgen su nula acción ante la “casa de putas” que se convirtió el barrio por la convivencia entre muertos y vivos (Fernández, *Mapocho* 189). La abuela es parte de esos muertos que constituyen el burdel santiaguino, sin embargo, ella no transita por el resto de la ciudad, o por lo menos no se indica en la obra, ya que sólo aparece rezando en el techo de zinc y haciendo tareas domésticas como cocinar o barrer, básicamente, sus actividades de muerta son las mismas que sus actividades en vida; en el único momento en que se nos muestra que sale de su hogar —ya derrumbado además— es para ayudar a su nieta a irse por el Mapocho. De este modo, la abuela es una olvidada por su propia fe, es marginada por aquella figura a la que le reza, por lo que se convierte en una especie de mediadora entre los muertos y la divinidad, sin embargo, sin obtener respuesta.

Fausto es el único personaje vivo de *Mapocho* que no aparece de manera circunstancial —como los oficinistas y la vendedora de pescado—, el historiador padre de la Rucia y el Indio que en vida trabaja escribiendo la Historia de Chile, obras por encargo que dicen lo que el país debe saber y omite lo que debe olvidar; no obstante, se suicida hacia el final de la novela, intentando escapar de sus escritos y de sus fantasmas, del repudio de su hija y de los muertos que le persiguen. No se nos dice mucho de él estando ya muerto, más allá de cómo lo describe el Indio: huyendo de sus propias palabras, corriendo tras el ataúd de

su hija mientras tiene el cinturón en el cuello que lo mató y la lengua que le cae sobre el pecho, la que no le permite emitir palabra (Fernández, *Mapocho* 211), lo que confirma la advertencia que le hace el hijo al padre: la muerte es una farsa (Fernández, *Mapocho* 198).

La madre, quien muere junto a sus hijos, es un caso particular, ya que sí vaga de alguna manera por la ciudad pero no como lo hacen los otros muertos: ella lo hace a través de su ánfora, ya que fue cremada. El tormento de la madre radica en volver a Santiago siendo incapaz de escapar de él, tal como lo hizo en vida. Se desconoce si existe algún tipo de conciencia en la madre —posiblemente sí, ya que, como veremos más adelante, hasta el puente Cal y Canto posee conciencia<sup>19</sup>—, ya no tiene manera de reaccionar a los estímulos externos, como cuando su hija le habla. Es, en apariencia, el único muerto que sí está muerto, sin embargo, no lo podemos afirmar, y ante la posibilidad de la existencia de conciencia y el hecho de también estar vagando por Santiago —aunque sea mediado por la Rucia— es que incluimos a la madre en este apartado.

Sintetizando lo presentado en esta sección, podemos decir que este tipo de muertos obedece a algunas características comunes: la interacción y el mezclarse con los vivos; haber sufrido una muerte violenta, en su mayoría ligada a la acción de los aparatos estatales o de poder de sus respectivas épocas, también pudiendo ser inducida la muerte de manera indirecta como en el caso de la abuela; su estado de no-muerte tiene raíz en las carencias sufridas en vida, como la falta de verdad sobre el paradero de Fausto que tienen la Rucia y el Indio o las condiciones de vida de los constructores del puente. La característica fundamental que comparten estos personajes es su carácter de subalternidad: la Rucia y el Indio viven al margen de todo lo acontecido en su país, debido a las mentiras de su madre y el exilio al que los condicionó; los araucanos son asediados por los españoles recién llegados; los vecinos del barrio no sobrepasan la clase media —ya que no hay indicios para decir que sean precisamente pobres, pero de clase alta no son— y son reprimidos por los militares; los presos y los esclavos son considerados parias y las locas son perseguidas por su orientación sexual. Por lo tanto, estamos hablando de víctimas de los eventos que les rodean o de sujetos que modelan o pueden disponer de sus vidas, los muertos deambulantes son aquellos que

---

<sup>19</sup> Léase el apartado ‘Puente Cal y Canto’.

conforman la capa social más baja, no sólo por recursos económicos, sino por estar rodeados de una existencia de violencia y de subalternidad:

Mala suerte. Mala pata. Nosotros la tuvimos. Nacimos con eso encima, nos plantaron así en el mundo. Meados de gato, como dicen las viejas. Ojeados. Cagados desde el primer momento, llevando el estigma de la pata coja, del que no anda bien, del que no funciona como se debe. Ni siquiera la muerte nos llegó con gracia. Mala cueva. Nosotros la tenemos. (Fernández, *Mapocho* 129)

Esta marginación tiene su raíz en el Estado-nación chileno, ya que como O'Higgins, el guacho padre de la patria, la patria es otra guacha más (Fernández, *Mapocho* 153), en consecuencia, sus muertos también.

El único muerto de la novela que no encuadra del todo con el perfil de esta categoría es Fausto, por su calidad de trabajar a favor del régimen y el orden posterior, sin embargo, Fausto también proviene de la base marginal del barrio, jugando al fútbol con los vecinos y compartiendo con los niños del barrio, además él tiene presente lo que le falta por decir en su Historia, manifestando su deseo de hacerlo, pero que no lo hace para evitar la censura, como en el caso de lo acontecido en la cancha: “Vivía en el barrio y pude verlo [el incendio]. Desde entonces he querido publicar algo sobre eso, pero es difícil” (Fernández, *Mapocho* 106); esto nos permite ver que su culpa hace que no deje de ser del todo un marginado: vivió fuera de la vida de sus hijos, vivió en soledad hasta su muerte por culpa de las palabras y, en su muerte, ya no puede emitir ninguna más.

Nadie puede describir mejor la situación de los muertos en *Mapocho* que un propio muerto. La abuela es elocuente en su reclamo hacia la virgen, el cual es proveniente de la experiencia de los años de muerte. Viendo el enredo que existe en el barrio, la abuela expresa:

Tenemos el territorio copado de almas en pena y nadie hace nada por pavimentarles el camino al otro lado. Finados de todas las edades, jóvenes y viejos. No damos abasto, Marita linda. Los muertos y los vivos se nos están mezclando y tú sabes que eso no es bueno. Caminan por las mismas calles, rezan en las mismas iglesias, algunos conversan entre ellos sin respetar los límites divinos. Ya nadie entiende nada aquí abajo, es una verdadera casa de putas. (Fernández, *Mapocho* 189)

Estos muertos que deambulan por Santiago y ocupan los espacios de los vivos tienen un reclamo fundamental: que se rescate su memoria, la de sus muertes y la de sus vidas en condiciones marginales. No dejarán de caminar por la ciudad hasta encontrar sus cabezas,

hasta asegurarse de que el diablo no llegue al cielo o de que les devuelvan un espacio en su casa-país, siendo la única forma que tienen de hacerlo el recuerdo, el ejercicio de la memoria de los muertos.

### 2.1.2. Los muertos de la Pieza Oscura

Los muertos de este espacio se enfrentan a una realidad completamente distinta a los muertos deambulantes de *Mapocho*, estos personajes de *Avenida 10 de julio* se encuentran confinados en un extraño lugar subterráneo, una Pieza Oscura, prácticamente sin posibilidad de escape.

Los muertos encerrados en este sitio no corresponden a cualquier tipo de muerto, sino que son un grupo específico: todos ellos son niños, y si murieron como adultos, aparecen en este mundo alterno en su infancia, lo que ocurre en el caso de Juan —presumiblemente también con Greta, pero no se nos comenta—: “Puedo verlos después de tanto tiempo. La Chica, el Negro y Juan. Parecen una fotografía vieja, un recorte de diario del año ochenta y cinco. El tiempo no ha pasado aquí dentro, ninguno tiene más de quince años. Era cierto lo que decías Juan, aquí todo se achica” (Fernández, *Avenida 10 de julio* 254). Del resto de niños que aparecen en la Pieza Oscura no sabemos si todos murieron de manera efectiva en la infancia —como el caso de la Greta chica y Carolina Montes— o hubo algún otro que experimentó la misma transformación que Juan.

Nuestro primer muerto a analizar es Juan, el personaje que sirve como nexo entre el mundo de los vivos y de los muertos —él es el único intermediario de la obra—, quien muere en extrañas condiciones luego de subirse al techo del liceo, el que se tomó en su adolescencia, a gritar que “de ahí no lo sacaban ni cagando” (Fernández, *Avenida 10 de julio* 125), igual que en aquella toma del año 1985; luego de eso desaparece y es encontrado muerto en una panadería del sector. El protagonista antes de morir pasa por lo que comúnmente podría denominarse una crisis, una “vida en penitencia” como lo define Maite —la esposa de Juan— (Fernández, *Avenida 10 de julio* 50), pero que en realidad deriva de una toma de consciencia de su estilo de vida: acelerada, rutinaria, una vida que no era vida. Juan rememora el momento en el que decidió parar con su manera de afrontar el día a día: llegar al trabajo de Maite, el banco, una cuenta de teléfono atrasada, atochamiento, trabajo, todo parte de un circuito diario

que Juan no aguantó más; en ese instante recuerda un recorte del diario donde aparece junto a Greta en la toma del liceo, luego de esto el protagonista renuncia a su trabajo y bota todo reloj y elemento que implicase un ordenamiento del tiempo —celulares, agendas—, porque no quería dar un paso más hacia adelante (Fernández, *Avenida 10 de julio* 30).

Juan vive en relativa calma, sin embargo es asediado por Carmen y Lobos, quienes lo quieren convencer de que acepte sus ofertas —contratar seguros y vender la casa respectivamente—, aunque la tranquilidad del protagonista se interrumpe con los dos anuncios que le haría la vendedora: las obras de construcción empezarán al día siguiente y, además, ahora Maite vivía con otro hombre. A partir de estas nuevas informaciones el mundo de quietud construido por Juan hacía algunos meses se desbarata; movilizado por los pasos de alguien en su techo sale de la casa y se aproxima al liceo, allí se vio a sí mismo a los quince años, con una bandera chilena y su pañuelo rojo, de manera idéntica a la toma de su infancia. Después de eso, el cuerpo de Juan fue hallado con una contusión en la cabeza producida por una viga, un escombros o un bloque de cemento (Fernández, *Avenida 10 de julio* 262).

La muerte de Juan nos cuenta el panorama de la modernidad neoliberal, porque mientras él resiste salvaguardando su memoria revolucionaria presente en su casa y en el liceo, la construcción de aquel espacio de consumismo que significa el centro comercial es lo que termina matando a Juan. El protagonista trata de ser desplazado hacia el olvido, los trabajadores de la construcción afirman no haberlo visto después de recibir órdenes de la constructora de desconocer su presencia en el lugar, luego su cuerpo aparece oculto entre hornos de una panadería; sin embargo, su afán por reconstruir su memoria de infancia hace que su muerte sea la de su niño revolucionario, quien fue de los impulsores de la toma, por ello Juan es parte de los niños de la Pieza Oscura a pesar de morir como un adulto, porque también fue un niño violentado en una comisaría, a pesar de que el Juan trabajador ocupado lo hubiese olvidado, pero el Juan detenido en el tiempo se hizo cargo del niño que fue, lo rescató del olvido y ese niño escribió cartas para Greta.

Greta es nuestra segunda protagonista en orden de aparición, es un personaje que entra a la Pieza Oscura a pesar de no estar muerta, sino llega allí a través de un coma debido a su intento de suicidio, el que la deja con graves secuelas: no puede hablar ni caminar. Ella es la personaje que tiene mayor relación con la muerte incluso en vida, en su juventud se ve

enfrentada al asesinato de la Chica Leo y del Negro a manos del Régimen dictatorial; en su adultez sufre la pérdida de su hija, la Greta chica, quien muere en un accidente automovilístico en camino al colegio; después tiene un intento de suicidio interrumpido por Carmen; finalmente se comunica con Juan, sin saber que él ya está muerto. Greta también lleva una vida desconectada de las exigencias del mundo neoliberal, en un principio soportaba los días con pastillas y terapias, sin embargo desistió de ello y se propuso rearmar el furgón en el que murió su hija —de modo simbólico ya que no era exactamente el mismo—, de este modo, la protagonista trae constantemente a recuerdo a su hija, rememorando detalles de su vida y de la última vez que la vio con vida, la Greta chica se constituye como su punto de hacer memoria. Cuando Greta se involucra en la desaparición de Juan esto se articula como un nuevo ancla hacia la memoria, allí reaparecen todos sus recuerdos de la infancia, de su romance con Juan, de la toma, de sus amigos asesinados; ambos aspectos del pasado, el ligado a su hija y el otro a Juan, hacen que Greta concrete un intento de suicidio, cuya finalidad también es poder rescatar a su antiguo compañero de colegio de aquella Pieza Oscura.

Greta también fue una niña violentada, sufrió el encarcelamiento y la tortura en la comisaría, no obstante, ella persiste en la memoria, es quien emprende la búsqueda de sus amigos y descubre posteriormente que fueron asesinados; ella vuelve a armar el furgón incluso ante la negativa de Max —ex pareja y padre de la Greta chica—; también protege la casa de Juan de los intentos de Lobos por venderla e intenta disuadir en lo posible a Maite de hacerlo. Greta es el personaje vivo más consciente de toda la novela, a pesar de que ella no lo cree así, a lo que la Chica Leo le discute:

—Tu hija se parece mucho a ti, Greta.

—¿En qué?

—En la manera en la que piensa en los otros. Le importan los demás.

—Yo no soy así, Chica. Hace rato que no soy así.

—¿Y por qué estás acá, entonces? No habrías bajado. No estarías con nosotros ahora.

(Fernández, *Avenida 10 de julio* 247)

Greta manifiesta expresamente su deseo de hacer memoria, rearma el furgón rescatando a la Greta chica de la chatarra (Fernández, *Avenida 10 de julio* 248) y viste las ropas de Juan. Es un personaje que posee la verdad sobre cómo es muerte, junto a la nueva perspectiva que ésta le otorga, no sólo por su propia casi-muerte, sino por su cercanía a lo largo de toda su vida

con ella; de este modo, Greta tuvo que acostumbrarse a vivir con los cadáveres de las personas a las que amó.

Dos personajes importantes para los protagonistas son la Chica Leo y el Negro, de nombres María Leonor Ruiz y Hernán Rojas, jóvenes comprometidos políticamente que fueron asesinados en Dictadura a causa de este compromiso político y revolucionario. Los adolescentes pasaron varios meses como detenidos desaparecidos, luego de que sus amigos y familiares perdieran su paradero en la comisaría, en la cual los policías declararon nunca haberlos visto (Fernández, *Avenida 10 de julio* 139). En su muerte, la Chica Leo adoptó el rol de ser la cuidadora de los niños más pequeños de la Pieza Oscura, quienes antes de ella estaban solos, desperdigados y asustados, tan pequeños que muchos de ellos llegaron al confinamiento sin recuerdos de lo que eran las estrellas o los colores (Fernández, *Avenida 10 de julio* 244); es aprehensiva con los niños que cuida y reprocha a sus padres por abandonarles allí, aunque con la hija de Greta prevé que no fue intencional, así que a la Greta chica le cuenta sus historias de liceo junto a su madre. Por su parte, el Negro es el encargado de convocar las asambleas y finalmente el plan de escape, en un inicio se dedicaba a cuidar a los más pequeños junto a la Chica Leo, pero al tiempo lo abandonó y se dedicó a labores de organización con los otros muertos, aunque la mayoría de los habitantes de la Pieza Oscura no le prestan gran atención, ya que al parecer sus asambleas comunes, previas a la planificación de la fuga, no tenían tanta convocatoria. Estos dos personajes son los más representativos de la violencia política en la obra, cayendo en un olvido, porque el resto continuó con su vida.

A Juan y a Greta los rodean muchos otros niños, con sus propias historias, con sus propios dolores. El protagonista al morir y encontrarse con ellos, en el momento en que se pone en contacto con su compañera, los describe como niños y adolescentes extrañados de su situación, igual de desconcertados que Juan al estar en ese lugar sin concebir alguna razón para ello, todos son niños abandonados en una Pieza Oscura:

Efectivamente hay más gente. Las voces tienen cuerpo y rostro, aunque no he podido ver ninguno. Son todos niños, Greta. No tienen más de dieciocho. La mayoría son adolescentes y están aquí hace mucho tiempo. No saben cuánto, pero intuyo que bastante. Extrañan a sus padres, a sus amigos, a sus parejas. No entienden por qué

nadie viene a buscarlos. Todos están heridos. Todos tienen alguna dolencia, por eso se quejan y lloran. Muchos viven inmóviles en sus rincones, más asustados que yo. Pero también hay varios que se mueven y deambulan sin problema, acostumbrados a la oscuridad y a los gritos. Nadie sabe por qué está aquí, ni cómo llegó. Tampoco tienen idea de cómo salir. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 192)

Las historias de estos niños son diversas: Sergio Araya es el encargado del contrabando en la Pieza Oscura y un niño que trabajaba en los semáforos en vida, es de los más antiguos en el lugar aun teniendo sólo trece años y su causa de muerte es indeterminada, aunque posiblemente derivada del maltrato, ya que era golpeado por su padre, resultando con una cicatriz en la frente (Fernández, *Avenida 10 de julio* 213); Carolina Montes es una adolescente de catorce años de situación acomodada que murió en un accidente automovilístico en camino a su casa desde una fiesta, ella de manera insistente pide que le den un teléfono para contactarse con su madre, a quien en el caso de comunicarse le pediría que fuera a buscarla, pidiéndole que pospusiera el trabajo, el cansancio, las amigas o el gimnasio, que no le pida a otra persona que la vaya a buscar, sino que sólo vaya su madre (Fernández, *Avenida 10 de julio* 210-211); Paulina Venegas tiene catorce años y era abusada de manera constante por su padre, lo que produjo un embarazo y posterior aborto clandestino que fue la causa de su muerte (Fernández, *Avenida 10 de julio* 215); Gonzalo Reyes es un niño cuya edad no sabemos, en vida era fotógrafo, fue rociado con bencina y quemado en un sitio baldío por “unos tipos” sin esclarecer (Fernández, *Avenida 10 de julio* 199), los indicios que nos da el texto nos hace pensar que el referente de este personaje es Rodrigo Rojas de Negri, cuyas circunstancias de asesinato fueron muy similares a las relatadas por Gonzalo. Todos estos niños y adolescentes, incluso de distintos estratos sociales, tienen una característica común: en vida fueron violentados, y en consecuencia, marginalizados, ya fuese por las condiciones económicas —Sergio—, por el abandono, negligencia y/o abuso de la familia —Sergio, Carola, Paulina— o a causa de la represión política —Gonzalo.

Un último aspecto general de estos muertos es su desconocimiento sobre su condición, ellos esperan ser rescatados o lograr salir de su confinamiento, para ello articulan un plan de escape con bombas molotov con unos fósforos que Greta consiguió entrar a la Pieza Oscura. En los últimos pasajes de la novela se nos da a entender que logran emerger, pero no de la manera esperada, a través de una puerta en el suelo —desde el punto de vista

de los vivos— sino mediante un parto, en concreto el de Maite, de este modo una tradición de niños abandonados logra hacerse presente otra vez en el mundo, a través de una niña naciente<sup>20</sup>.

En resumen, el panorama de los muertos de la Pieza Oscura es de niños marginalizados por la violencia, son el retrato de una sociedad que ha olvidado a sus niños, que los confinó en un lugar oscuro y que camina sobre ellos, ignorándolos. Son niños que no saben que están muertos, pero que entienden el olvido en el que los han dejado, por ello, intentan salir a la superficie y exigir su espacio en la sociedad, salir del olvido y construir más memorias que sólo las de la violencia.

### 2.1.3. Los privilegiados en el mundo de los muertos

A partir de lo estudiado en los apartados anteriores sobre los muertos de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* podemos llegar a ciertas conclusiones: los muertos son sujetos marginalizados de la sociedad, seres que sufrieron la violencia social y retornan exigiendo no ser olvidados. Sin embargo ¿todos los muertos de las obras cumplen con estas características generales? Lo cierto es que no, es más, incluso en el mundo de los muertos existe el privilegio, igual que en vida, la paz existe sólo para algunos.

En *Avenida 10 de julio* no hay ningún muerto de este tipo, a pesar de que se puede inferir en su no presencia en la Pieza Oscura —lo que significa que ellos sí tienen descanso efectivo—, por lo que nuestro análisis de este punto se basará principalmente en *Mapocho*, donde tenemos dos muertos bastante particulares: Pedro de Valdivia y Luis Manuel de Zañartu.

El primero de nuestros muertos es Pedro de Valdivia, el conquistador peninsular que muere a manos de quien fuera su discípulo, Lautaro, a quien él mismo diera el valor de enfrentarse al fundador de Santiago después de violarlo. Lo relevante en torno a la muerte de Valdivia es, de manera paradójica, su ausencia: el español no vuelve de la muerte, es de los pocos que no merodean por el territorio. Podemos pensar que Pedro de Valdivia no deambula debido a su posición de privilegio y de poder dentro del naciente Chile, lo que hace que, a

---

<sup>20</sup> Este aspecto será desarrollado en el apartado ‘La Pieza Oscura’.

pesar de ser asesinado de forma violenta, él no tenga necesidad de retornar, dado que de todas formas tuvo una vida satisfactoria y que sería recordada por la posteridad. En una de las primeras apariciones de Fausto el historiador se imagina a Valdivia pateando su cabeza replicadora de mundos por la Alameda, deambulando por una ciudad que no reconoce, haciéndosele su creación desconocida (Fernández, *Mapocho* 51); sin embargo, esto es sólo una quimera del historiador, porque sabe que Valdivia nunca volvió, que nunca tuvo necesidad de ello.

Nuestro segundo muerto es Luis Manuel de Zañartu, corregidor de Santiago, gestor y padre del puente Cal y Canto, en cuya construcción murieron una considerable cantidad de personas. Este personaje destaca por su maldad, en la obra personifica al mismísimo Diablo, quien intenta retornar a su Edén natal, por ello concibe al puente que es el nexo entre Santiago y la Chimba como el nexo con su propio paraíso. Al morir, se encuentra con la negativa de San Pedro para entrar al cielo, el motivo son los muertos que generó y que ahora flotan por el río Mapocho; Zañartu queda varado, no quiere regresar a su Chimba porque ya no es la misma de antes y el cielo lo tiene vedado, por lo que esperaría allí, escuchando los lamentos eternamente. Si bien, Zañartu también de alguna manera es un muerto merodeador, a él se le presenta, incluso a modo de castigo, la mínima posibilidad de un descanso, ya que él llega en carruaje —o sea, que aún posee su riqueza— a las puertas del cielo y se le niega el paso, allí es donde se le da la opción de volver a su tierra, pero *decide* no hacerlo, no se quedó allá de inmediato como el resto de las ánimas de los otros muertos, a él se le presentó la oportunidad de alcanzar el cielo; él, aunque insatisfecho, puede determinar quedarse en la terraza del cielo porque, de todas formas, no es cualquier muerto, sino el propio Diablo.

Existen muertos que no retornan que no necesariamente vienen de una casta política o económica elevada, sino que cuyas vidas pudieron haber sido tranquilas, sin violencia de por medio como en el caso contrario del barrio, ni con mentiras como en el contrario de la Rucia. Los muertos que descansan en paz no son la norma, son la excepción que la confirma:

Pero la muerte es mentira. De la M hasta la E. Todo mentira. Fausto lo sabe. Los muertos que descansan en paz y duermen el sueño eterno, éstos que están bien muertos y enterrados en su tumba, éstos que no quedaron atravesados por un pedazo de vida y murieron felices, viejos, a causa de una enfermedad incurable, o por propio gusto,

ésos que no vuelven ni molestan, ésos sólo confirman la regla. (Fernández, *Mapocho* 111)

#### 2.1.4. Conclusiones de la caracterización de los muertos

Pudimos determinar un panorama general de la muerte en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, en el que sus muertos son lo que configuramos como sujetos marginales de la sociedad. Mientras estaban en vida, algunas eran personas sin más nombre ni identidad que un estereotipo —la Rucia y el Indio—; sufrieron violencia política, en ocasiones ligada al real compromiso militante o revolucionario de parte de las víctimas —la Chica Leo, el Negro, Gonzalo—, pero también incluso por mera solidaridad con otros que estaban siendo perseguidos por los agentes represivos —los vecinos del barrio—; mancillados por su linaje indígena —Lautaro— o por su condición social —los muertos del Cal y Canto—; víctimas de sus propias familias —Sergio, Carolina, Paulina—; en general, sujetos invisibilizados, estigmatizados, considerados parias, cuya marginalización, una especie de muerte en vida, consumó sus muertes (Villarreal, 140), pero que es una que no les permite descansar, para los marginados la *muerte es mentira*.

Los personajes al morir reflexionan sobre su vida —o en el camino a la muerte como Juan—, comprenden la verdad sobre su propia existencia y la de los otros muertos de la Historia, el morir les da una nueva perspectiva, una salida del tiempo apresurado del neoliberalismo o una vista desde otro punto del mapa, haciéndose cargo de su propia condición de miseria y marginalización. En esta toma de consciencia y junto a cierta “liberación” que produce el morir respecto a su situación original —por ejemplo, los presos muertos ya no están presos de un sistema carcelario, aunque sean presos de la muerte— pueden rebelarse contra el sistema que lo marginó, exigiendo estar presentes en la sociedad a través de sus voces que en conjunto forman la voz de la muerte (Villarreal, 157), una que cuestiona la versión oficial <sup>21</sup>(Villarreal, 153). La voz de los muertos es una *voz de la memoria*, la memoria de lo marginal, de lo eyectado por la sociedad.

---

<sup>21</sup> Villarreal plantea esto en relación con las novelas de Silvia Molina que son clasificadas como muestras de la muerte social.

## 2.2. El cuerpo muerto

Al igual que la literatura no se remite de manera exclusiva al contenido, sino también a la forma, por la misma razón, el estudio de la muerte en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* no debe considerar sólo las relaciones y el comportamiento de los muertos, sino también sus cuerpos, la manifestación física del fallecer nos permite configurar mejor una totalidad de lo que significa el morir en la obra de Nona Fernández.

Lo primero que podemos notar con respecto al cuerpo de los muertos es que en la mayoría de sus expresiones cuenta con las heridas que le propiciaron la muerte: en *Mapocho* la Rucia tiene los vidrios incrustados en la frente resultantes del accidente automovilístico, los cuales se desprenden de su cabeza en varias ocasiones a lo largo de la novela, principalmente al recordar el accidente; la mujer que dio a luz en la cancha y murió desangrada sigue desangrándose después de muerta; los muertos de la cancha tienen los cuerpos quemados y Lautaro está sin cabeza ya que fue decapitado; en *Avenida 10 de julio* el panorama es similar, la diferencia es que las características físicas de los muertos no son visibles dada la condición de oscuridad de la pieza subterránea en la que habitan, sin embargo se describen sus heridas y sus dolores, también asociadas a sus muertes, como en el caso de la Chica Leo, a quien le sigue sangrando la nariz que fue rota en la comisaría.

A nivel general, podemos decir que el cuerpo muerto es un cuerpo relativamente “entero” —es decir, no está desmembrado por el paso del tiempo ni en estado de putrefacción, a pesar de que la Rucia dice que sí al inicio de la novela cuando se va por el río, pero esto no se refleja nunca en el resto de la obra ni con los otros muertos— que, como señalamos, sólo se diferencia de un cuerpo vivo por las marcas del momento de la muerte que posee, por lo que se hace más fácil su imbricación con los vivos en *Mapocho*; esto nos recuerda que la Rucia y el Indio en su infancia creían que la gran diferencia entre un muerto y un vivo era la carencia de ombligo del primero de éstos (Fernández, *Mapocho* 99), sin embargo, el ombligo de los muertos continúa en su lugar y el Indio adulto sigue retratando el ombligo muerto de su hermana. De manera curiosa, en *Avenida 10 de julio*, además de tener el cuerpo como al morir, los muertos conservan sus pertenencias al entrar en la Pieza Oscura, gracias a esto pueden llevar a cabo su plan de huida.

El cuerpo muerto es capaz de sentir placer como dolor, estos dos sentires son evidenciables en el momento en que la Rucia y el Indio consuman su relación incestuosa al poco tiempo de haber muerto, por lo que tienen las heridas y contracturas del accidente —que, al parecer, con los días sanarían ya que no se vuelven a mencionar— muy recientes:

Sube por los talones, por las pantorrillas, va besando cada corte, cada magulladura de ese cuerpo desarmado. Lame, chupa, va salivando, besando, acariciando. Mete su nariz por la entrepierna húmeda de su hermano. La nota cálida, con la temperatura recuperada, con el calor sacudiéndolo. El pene del Indio ha vuelto a la vida, resucita de entre los muertos y se eleva contemplándola. (Fernández, *Mapocho* 187)

El Indio adentro. Lo siente perfecto y no puede callarse los quejidos porque la vagina también le duele. Seguro que tiene vidrios allá en su interior, que algo se le quebró o se le rajó y por eso sangra. El Indio gime del mismo modo. Tener a la Rucia encima le cuesta. Siente la herida del muslo abriéndose más con el peso de su cuerpo, la sangre comienza a gotearle por la pierna . . . Sentirse adentro suyo le gusta, y si llora es sólo porque el dolor es demasiado. (Fernández, *Mapocho* 188)

El placer retorna en el final de la novela, esta vez sin dolor —más que el psicológico— cuando el Indio observa a su hermana yéndose por el río Mapocho, a lo que reacciona excitándose ante la visión cercana de la Rucia: “Es mentira que los muertos no sienten. Yo puedo percibir el temblor de mis piernas, el calor de mi semen a punto de mojar este pantalón sucio” (Fernández, *Mapocho* 211).

En el caso de *Avenida 10 de julio* se hace menos presente la idea del placer a través de lo corpóreo, se manifiesta de forma no tan explícita como en *Mapocho*, ya que en esta obra sólo se sugiere como una posibilidad el sexo dentro de la Pieza Oscura, sin que los otros habitantes del lugar se den cuenta haciéndolo en silencio, o bien, de plano no hay sexo allí (Fernández, *Avenida 10 de julio* 240). El placer que experimentan los muertos de este espacio es poco, en realidad en su contexto sus cuerpos están más acostumbrados al dolor que a otras sensaciones físicas, ya que las condiciones en las que “viven” no permiten que experimenten tanto las otras sensaciones; sin embargo, sí están presentes las muestras de afecto entre los personajes, como los abrazos y el contacto con las manos para reconocerse como lo hacen Juan y Greta, lo que ayuda a los muertos a sobrellevar parcialmente sus sentimientos de soledad y aislamiento.

El dolor está muy presente en ambas novelas, el Indio rechaza tajantemente la idea preconcebida tradicional de que los muertos no adolecen: “Es mentira que los muertos no sienten. Cada imagen de mi cabeza lo confirma. Sus heridas duelen después de tanto tiempo” (Fernández, *Mapocho* 210). En *Mapocho* tenemos las secuelas del accidente automovilístico, la herida en la frente de la protagonista, aquella que sangra y duele durante todo el texto, además de que expulsa los vidrios residuales del choque con cada recuerdo del mismo, por lo que mientras más recuerda la Rucia sobre su muerte, más lo emana de su cuerpo. En *Avenida 10 de julio* tenemos un caso de dolor extremo encarnado en Gonzalo, quien sufre por tener todo su cuerpo quemado, en carne viva, cuyo sufrimiento no puede ser calmado con analgésicos ni ningún otro paliativo, cuestión que lo lleva a robar los materiales de las bombas molotov que iban a confeccionar para botar la puerta del techo de la Pieza Oscura para escapar, esto con el fin de quemarse y, con ello, morir definitivamente:

Un fósforo. Quisiera tanto encender uno, prender fuego a mi colchón para recostarme en él y terminar de quemarme de una vez. Estoy aburrido del dolor. No hay analgésicos que sirvan. Todo molesta, lastima, atormenta, mortifica, abruma, angustia, desespera, cansa, aburre. Mi piel huele a bencina, mi aliento a neumático quemado. Mi pecho está en carne viva, mis manos ya no pueden acariciar nada. No tengo pelo ni cejas ni pestañas. Me cuesta hacerme una idea de cómo soy . . . Me urge dormir en un colchón en llamas. Me urge volverme ceniza, transformarme en humo, consumirme, desaparecer y descansar. Un fósforo. Por favor, un fósforo. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 219)

Si bien, en la mayoría de los casos las formas que adopta el cuerpo muerto se condicen con la manera de morir de sus protagonistas, también hay otras manifestaciones que se escapan de este principio: en *Mapocho* el cuerpo de la madre de la Rucia, quien a diferencia de todos los otros muertos no porta las heridas de su muerte —el accidente en el barranco—, sino que ella se encuentra incinerada, cumpliendo la voluntad que manifestó en vida: “A mí que me quemen cuando muera, hijos. Que mis cenizas sean lo único que quede de este cuerpo. Que el fuego me consuma como consumió a todos los del barrio. Si no estuve con ellos entonces, lo estaré ahora, cuando las llamas me traguen. No pido nada más, sólo eso quiero” (Fernández, *Mapocho* 180). Es ambivalente el sentido que adquiere que la madre se convirtiera en cenizas en lugar de permanecer en su adolorido cuerpo, esto lo podemos

interpretar, por un lado, como una efectiva unión simbólica entre la madre y los quemados de la cancha —como ella lo expresa—, considerando que ella se alejó de Fausto, ya que éste optó trabajar para el poder que prontamente trataría de borrar a aquellos muertos de la Historia; pero, por otro lado, también como una especie de castigo por sus mentiras y al eterno huir al que obligó a sus hijos, puesto que al tener su cuerpo dispuesto en un ánfora éste es fácil de transportar, lo que la Rucia hace con ella, trayéndola de vuelta al Santiago del que la madre quería escapar, además teniendo que presenciar el anhelo de su hija de encontrar y continuar su relación con el Indio:

Perdona, mamá, pero la culpa no es mía, es del Indio que se vino a esconder al quinto infierno, y me arrastró con su voz hasta esta casa de la que tú tanto huiste. Perdona, mamá, sé que estas paredes no te traen buenos recuerdos, que por eso nos sacaste de aquí y nos llevaste lejos. No llores, mamita, no aúllas, no te rompas tus piernas de ceniza. Sólo es un mal sueño, una de tus tantas pesadillas . . . No me retes mamá, si ya sé que no está bien, sé que lo mejor es olvidarme del Indio y hacerme la lesa. (Fernández, *Mapocho* 39)

Más adelante en la novela, cuando la Rucia ya conoce la verdad que le ocultó su madre, la joven lanza las cenizas de ésta al río Mapocho, las cuales llegan hacia la otra Rucia —la que va flotando en el caudal del río— y ahí se unen físicamente la protagonista, el Indio y la madre, siendo la primera de éstos el vehículo de conexión entre su familia: ella pone el cuerpo completo que viaja en el ataúd, llevando los ojos de su hermano en el bolsillo en los que se impregnan parte de las cenizas de la madre, las que la misma Rucia lanzó desde el puente cuando todavía se creía viva (Fernández, *Mapocho* 211), y cuya parte restante cayó en la boca de la joven (Fernández, *Mapocho* 166), conectando así de manera inseparable a la madre-ceniza y a la hija-cadáver.

Otro cuerpo que va en la misma línea es el de Fausto, el cual tiene estampado el horror de la muerte en su rostro y posee un aspecto deteriorado, junto con el cinturón con el que se suicidó que ahora le funciona como corbata, adicional a ello tiene una lengua larga que le cuelga por el pecho, impidiéndole emitir las palabras de las que siempre huyó, pero que al mismo tiempo utilizó de manera mentirosa:

Huye de su torre, de todos los volúmenes de su biblioteca. Huye de sus propias palabras, de sus puntos, de sus comas contundentes, de sus párrafos inamovibles. No puede escapar. Las palabras tienen vida y se consolidan rápidas cuando son impresas.

El peso de ellas lo sepulta, no hay fin posible, está cagado. Pobrecito. Tiene un cinturón amarrado en el cuello. Sobre el pecho la lengua le cae larga y pesada, ya no le cabe en la boca. Fausto quiere hablar, gritarte algo, quizá contarte una nueva historia, pero no puede. Sonidos guturales salen de sus labios, no consigue articular ninguna palabra. Ya no hay más magia. Su lengua tramposa no le sirve. (Fernández, *Mapocho* 211-212)

Esta idea aparece como una especie de castigo al ocultamiento al que somete a los muertos del país en su Historia, el hecho de que ya no pueda expresarse a través de palabras lo priva de su rol de dios-historiador que le brindaba el habla (Fernández, *Mapocho* 47).

Un grupo que también es un caso curioso es el de la liga del barrio, a la cual no se le describe con ningún tipo de herida, ni los agujeros de las balas que los mataron ni otra lesión menor; el único elemento que les caracteriza en relación con su muerte es su vestimenta, ya que portan el uniforme del equipo —verde los vecinos del barrio y azul el equipo rival—, el cual ya está sucio y deteriorado por el paso del tiempo, pero sus cuerpos están visiblemente intactos, similar a la idea que tenían la Rucia y el Indio durante su infancia de cómo sería el aspecto del padre muerto:

—Si la muerte de verdad es mentira, Rucia, algún día vamos a encontrarnos con el papá . . .

—¿Cómo irá a estar cuando lo veamos? ¿Todo quemado?

—No. Va a estar como era antes del incendio. (Fernández, *Mapocho* 122)

Otra característica llamativa del cuerpo de los muertos está en su capacidad sobrehumana, esto es visible con la intervención que hace el Indio hacia el final de *Mapocho*, quien expresa que a pesar de haberse arrancado los ojos todavía tiene la capacidad de mirar, esto con el fin de persuadir a su padre de no suicidarse: “La muerte es una farsa, Fausto. Me saqué los ojos y aún así veo. No hay salida, estoy cagado” (Fernández, *Mapocho* 198). Esta característica del cuerpo del Indio se vuelve a mencionar en el último segmento de la novela, con la añadidura que sus ojos mutilados que se lleva su hermana por el río Mapocho también tienen la capacidad de observar, por lo que el personaje puede ver tanto lo que sucede frente sí como lo que ocurre frente a sus ojos, a pesar de la distancia: “Cruzas este puente. Cruzas todos los puentes. Te alejas de mí, pero mis ojos te acompañan en tu cajón y ven más allá de mis narices” (Fernández, *Mapocho* 211). La presencia de los ojos que ven incluso después

de extirpados nos remite a la idea de que no hay escapatoria posible para los muertos de *Mapocho*; sin embargo, estos mismos ojos de los que el Indio reniega, en la muerte le dan la oportunidad de obtener el panorama completo, la verdad, cuestión que en vida le fue negada y que sus ojos en aquel momento no fueron capaces de ver: “—Pero siempre fui un ciego. Cuando llegué aquí abrí los ojos por primera vez” (Fernández, *Mapocho* 198).

Una muestra menos evidente de unos ojos que pueden apreciarlo todo es cuando la Rucia logra distinguir a su hermano, quien está en lo alto de la azotea de la torre de oficinas, cuando Fausto intenta suicidarse. Se nos hace inverosímil que la capacidad visual normal de la Rucia sea tal como para hacerle ver a su hermano a larga distancia, incluso en el caso de que la torre sea relativamente baja, por lo que nos inclinamos a pensar que es parte de la capacidad sobrehumana del cuerpo muerto; sin embargo, pese a este carácter, la Rucia de todas formas ignora mucho dada su calidad de muerta reciente. Esta idea vuelve a aparecer en *Avenida 10 de julio*, en el momento en que Juan le escribe a Greta y le declara de manera explícita que no sabe cómo lee los mensajes de su antigua compañera, puesto que no tiene ningún tipo de luz en la Pieza Oscura (Fernández, *Avenida 10 de julio* 181). Todo esto nos hace pensar en una idea general, en la que destaca esta vista que sobrepasa la capacidad humana normal: las revelaciones que implican el estar muerto, dotado de una nueva perspectiva que pueden apreciar estos “mejorados” ojos. Nuestros fallecidos personajes pueden apreciar lo que los vivos no, incluso teniendo aquellos los ojos extirpados, son capaces de ver la verdad —que no se les aparece de inmediato al morir, pero la van descubriendo en el camino—, la verdad de sus propias vidas y del entorno que les rodea; la Rucia puede ver a su hermano a varios metros de distancia, el Indio sigue viendo un panorama de muertos deambulantes a pesar de que renunció a sus ojos, Juan puede escribirle su realidad a Greta y leer la de ella a pesar de la total carencia de luz; los personajes no pueden dejar de apreciar y de sentir una verdad que se instala frente a sus mutilados ojos, en ocasiones buscándola y otras rehuendo de ella, pero lo cierto es que ya es parte de ellos, de sus cuerpos.

Los muertos se relacionan con los vivos, sin embargo, también hay una manifestación natural del cuerpo muerto, es decir, que efectivamente hay cuerpos que están inertes y son de los mismos personajes principales de las novelas, porque aunque la muerte sea de la manera ya descrita, todos tienen derecho a una tumba (Fernández, *Mapocho* 98): en el cementerio, cuando la Rucia se encuentra con Fausto, éste está en el funeral de sus hijos, cuyos ataúdes

están cerrados posiblemente debido al estado en el que quedaron sus cuerpos luego del accidente, por lo que estamos ante una doble o triple aparición de un mismo cuerpo muerto apareciendo en paralelo —en el cementerio, sobre el puente y en el río—, en la que se juega narrativamente tanto con la materialidad como con el tiempo. Otro personaje con el que ocurre esto de manera explícita es Juan, cuyo cuerpo es encontrado por Dalí, encerrado en una panadería cercana al liceo, mientras que el protagonista al mismo tiempo intenta salir de la Pieza Oscura.

Podemos sintetizar este apartado considerando las principales características del cuerpo de los muertos de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, los cuales tienen las lesiones provocadas por la forma en la que murieron —aunque hayan también algunos casos particulares que escapan un poco de esto—, también experimentando dicho dolor que, en ocasiones, se torna insufrible; sin embargo, este cuerpo también les permite sentir placer, establecer contacto con otros con afecto, tanto de manera sexual como amistosa. Asimismo, tiene características sobrehumanas que los diferencia de una persona viva. Otras de las características que tiene este cuerpo es que se “desdobla”, ya que existe en la forma en que se manifiesta en las obras, deambulando por Santiago o encerrado en una Pieza Oscura, pero, en simultáneo, también se encuentra en forma de cadáver como tal, enterrado en un cementerio u oculto de manera inexplicable en una panadería. Los muertos sienten, el cuerpo muerto no es un cuerpo inerte:

Es mentira que los muertos no sienten. Yo podría enumerar lo que esta carne en descomposición sigue percibiendo. La humedad de esta madera, el olor nauseabundo de las aguas, el ruido de las micros, de los autos, el gusto dulce de la sangre que llega hasta mis labios. (Fernández, *Mapocho* 23)

## 2.3. El espacio y su significación en relación con la muerte

*Hemos creado un mundo espantoso y eso, ahora, maldito sea, ahora que ya estamos cerca de la muerte, ahora que ya no habrá en siglos quien arregle este mierdal*

Guzmán, *Ay mama Inés*

Un elemento que no podemos omitir es el propio nombre de las novelas, el río Mapocho y la Avenida 10 de julio son sitios emblemáticos y característicos de Santiago, por lo que ya se nos dan luces de la relevancia en la construcción novelística de estas obras: los espacios son los depositarios físicos de los eventos que almacena la memoria (Halbwachs, 3), porque al igual que un cuerpo vivo las heridas que pasan por él a veces dejan cicatriz, alterando para siempre incluso en el afán de reconstruir, de volver a lo pasado, los lugares son marcados de igual manera por lo que en ellos acontece: la visión de la muerte o de la felicidad infantil, la metamorfosis de una sociedad a través de sus espacios.

### 2.3.1. El río Mapocho

*Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir . . .*

Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*

El río Mapocho es el sitio fundamental para la construcción del libro homónimo, es el trayecto fecal que guía a la novela por su afluente para derivar en un incierto mar que promete la liberación para la Rucia, a pesar de que el mar también está lleno de otros muertos. Tradicionalmente, el río funciona como símbolo de la fertilidad (Cirlot, 389), sin embargo, en una novela cuyo tema principal es la muerte y la imposibilidad de su escape, esto dista de ser un significado acorde a la obra —a menos que queramos leerlo en la clave de la ironía—; su segundo sentido está ligado al paso del tiempo, a su carácter de transcurso irreversible que trae como consecuencias el abandono y el olvido (Cirlot, 389), por lo que nos acercamos a

una perspectiva más cercana a lo que nos transmite *Mapocho*, puesto que la memoria y el olvido son temas que están en constante disputa, sobre todo en relación a los espacios.

La primera aparición del río se ubica en las primeras páginas de la novela, cuando la Rucia viaja por sus aguas mientras se ve a sí misma arriba del puente recién llegada a Santiago. Se describe el río como una “hebra mugrienta” cuyo trayecto es de carácter fecal (Fernández, *Mapocho* 23); sin embargo, su relación con la protagonista es más bien de tipo positivo y hasta parental, ya que los adjetivos y verbos empleados por la Rucia dan cuenta de un trato afable de parte del río, el cual la *lleva con calma*, la *acuna amorosa*, la *invita* a que *duerma* y a que finalmente se *entregue* (Fernández, *Mapocho* 23), es decir, no hay violencia, no es *arrastrada* por la corriente. Los elementos que tumban la paz de la Rucia en el Mapocho son en su mayoría externos al propio río, pero convergen en él, como las gaviotas que la picotean y el borracho que le avienta la botella de vidrio que la lastima; estos indicios pueden ser un precedente de la significación que adquieren los lugares, puesto que en general éstos están dispuestos a acoger a quienes reciben dentro suyo o en su entorno, no obstante, es la acción de agentes externos que perturban el propósito o el curso natural de los espacios de las novelas.

La Rucia es la primera muerta, en orden de aparición, que navega por las aguas del Mapocho; la visión de esta muerta perturba a la protagonista —sin saber que es ella misma—, lo que la hace darse cuenta de una de las ideas que serán reiteradas a lo largo de toda la novela: que los muertos navegan por el río recorriendo Santiago (Fernández, *Mapocho* 26). Asimismo, es en el mismo río donde la Rucia y el Indio ven por primera vez un cadáver, durante su infancia (Fernández, *Mapocho* 140), por lo que los muertos del Mapocho están presentes durante parte considerable de la existencia de la Rucia.

El primer muerto del Mapocho en orden cronológico es Lautaro, quien marca el paradigma del río de ser un caudal por el que fluyen los muertos de todas las épocas, siendo el primer sitio que convoca la reaparición de éstos. A la llegada de Pedro de Valdivia a la que sería Santiago de Nueva Extremadura se menciona que el agua del río era *pura* y hasta bebestible (Fernández, *Mapocho* 48), que de estas aguas habría nacido el impulso creador del conquistador español para asentar su ciudad —estas ideas pueden ser cuestionables ya que el relato es parte de la Historia de Fausto, cuyas características veremos más

adelante<sup>22</sup>—; la pureza y el ánimo fundador del río se ven mermados con la irrupción de la cabeza podrida del toqui, de la que se deshicieron los españoles después de exhibirla. La pérdida de la cabeza de Lautaro en el río es el punto de ruptura de los límites entre los vivos y los muertos, ya que a partir de este evento es que aparece el primer muerto deambulante de la novela, siendo éste el mapuche Lautaro, quien vaga por Santiago buscando la cabeza que le arrebataron. Los muertos que siguen esta tradición de la muerte son los constructores del Cal y Canto, quienes se van por el caudal del río, y la liga de fútbol, la que es fusilada allí.

Una perspectiva de análisis sobre el Mapocho, un poco distinta a la anterior, es proseguir con la dimensión positiva —que en ocasiones es contradictoria— y alegórica que invoca la novela en relación con el río metropolitano: el río es parte del *ombbligo del país*, como la Virgen le indica a Pedro de Valdivia (Fernández, *Mapocho* 48), si Santiago es el ombbligo, el centro del cuerpo de Chile, el río Mapocho funciona como una especie de cordón umbilical dada su forma larga y angosta, por lo que, como una madre unida a su recién nacido mediante el cordón, el río guía a aquellos hijos que deambulan perdidos, incluso si ellos están muertos.

La Rucia al retornar a Santiago reconoce los lugares emblemáticos de la capital, no obstante, no es sino el Mapocho el que le da las primeras señales de dónde podría estar su hogar (Fernández, *Mapocho* 28), lo que al mismo tiempo es desconcertante para la protagonista, ya que también se encuentra con el problema de la inmensidad del trayecto por el que cruza el río, pero de igual manera sirve como un punto base para que la Rucia se apoye. Una muestra más evidente de su carácter de guía-maternal es hacia el final de la novela, cuando la Rucia recibe su funeral allí, oficiado por la abuela, antes de irse por las aguas del río que la acogen y la llevan finalmente al mar, donde recibe un descanso relativo gracias a lo que le queda de ignorancia; el Indio quiere ir con ella, pero su conocimiento de la Historia y de la muerte le recuerda que no tiene salida, que irse por el Mapocho sería un placebo, una mentira inocente dentro de una red de mentiras mayores.

Podemos decir que la guía que proyecta el río Mapocho no es sólo una física producto de su geografía, sino es también una de carácter reflexivo: los muertos en su caudal terminan de comprender su estado, sus implicancias y lo que fue su vida. El ir por las aguas del

---

<sup>22</sup> Véase el apartado ‘La figura de Fausto en *Mapocho*’.

Mapocho permite a la protagonista adoptar una nueva perspectiva, contraponiendo lo que es *abajo* (río) del *arriba* (puente-ciudad), ya que sólo desde abajo es donde la Rucia finalmente entiende con plena claridad tanto que está muerta, como la sucesión de eventos que le ocurrieron y en su momento no logró procesar del todo, como el encuentro con su padre: “Fausto es mi padre. Ahora lo sé. Ahora que veo las cosas desde otro ángulo. *Desde abajo*. Desde este cajón. *Allá arriba*, en el puente, no tengo idea de lo que está pasando”<sup>23</sup> (Fernández, *Mapocho* 128), a lo que se reprocha no haber reparado en el momento en el que debió por mantenerse en un punto de referencia que la mantenía ciega: “Crees que desde arriba lo manejas todo, no sabes que es desde aquí [abajo, el río] donde realmente se ve” (Fernández, *Mapocho* 131).

El río Mapocho, de este modo, adquiere un sentido ambivalente: por un lado, es el caudal por el que se intenta borrar la existencia del otro exterminándolo; por otro, es el río el que acoge a los muertos sufrientes y guía la memoria de los personajes. El Mapocho se convierte en el epicentro de los victimarios y de las víctimas, es un río que se contamina con su primer muerto para convertirse para la posteridad en un *río de mierda*, parte del hechizo indigesto que describe Fernández en su prólogo de la edición definitiva (Fernández, *Mapocho* 13), un hechizo que trata sobre la imposibilidad del fin, de una existencia perpetua cubierta de mugre: “Descubrí un río que por vocación mostraba desde el origen un retrato doloroso, lo peor de nosotros mismos y lo peor de un tiempo sin tiempo, que circula enmarañado, reciclándose en sí mismo como lo hace el agua en su camino vital” (Fernández, *Mapocho* 10); este tiempo sin tiempo es el de los muertos, ya que desde los primeros registros de la Historia siempre hubo un muerto en el Mapocho (Fernández, *Mapocho* 10). La hilacha acuosa que recorre Santiago se convirtió de un caudal de agua pura a uno contaminado de cadáveres y desechos de la modernidad, sin embargo, gracias a la pérdida de la transparencia de sus aguas se puede observar el tiempo en su cauce, uno que no se ha podido blanquear, uno que tiene la ventaja de, todavía, no ser amnésico: “El agua es la cara del tiempo . . . miramos hacia abajo y el agua, con sus pliegues, arrugas y remolinos. nos devuelve un reflejo borroso, la sombra, el revés y el izquierdo de un pedazo de tiempo. Nuestro tiempo” (Fernández, *Mapocho* 9).

---

<sup>23</sup> Las cursivas de esta cita son propias.

### 2.3.2. Puente Cal y Canto

El puente Cal y Canto es uno de los lugares más interesantes para estudiar de la obra *Mapocho*, dado que su aparición en la novela no se remite de manera exclusiva a ser una locación donde ocurren los eventos, en consideración de las significaciones que adquiere con ello como el resto de los lugares de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, sino que el puente es también un *organismo vivo*, es una especie de personaje, por lo que no se limita a sostener espacialmente el sufrimiento del resto de los personajes, sino que también experimenta un sufrimiento propio debido al proceso que se llevó a cabo para que él “naciera”.

Se nos cuenta la historia de Cal y Canto desde su construcción, la *concepción* del puente, hasta su final caída, su *muerte*. Este puente fue ideado para unir a Santiago con la Chimba, el paraíso terrenal, lo que se convertiría en un infierno para los constructores, ya que las obras dirigidas por Luis Manuel de Zañartu terminaron en múltiples vejaciones para quienes estaban obligados a ejecutar la construcción del puente: personas engrilladas que comían charqui podrido en un trabajo casi sin descanso a punta de latigazos (Fernández, *Mapocho* 83), de las cuales muchas finalmente se fueron como cadáveres por el río Mapocho. Quince años duró esta seguidilla de torturas y muerte hasta dar con el fin de las obras y posterior inauguración del puente, donde se menciona a Zañartu como su padre, quien tuvo que realizar *sacrificios* —humanos— para ver de pie a su hijo, quien no quiere celebrar su inauguración, su bienvenida a la vida, puesto que sabe que para que él naciera tuvieron que ocurrir atrocidades:

El puente sabe que su cuerpo está hecho de un unguento diabólico. Mezcla de sudor de preso, latigazos, y una ración importante de ladrillo y medio millón de claras de huevo. Recuerda perfecto los interminables días en que fue dado a luz. Más de quince años de hombres que se levantaban con los primeros asomos del día para trabajar engrillados hasta que el sol se ocultara. (Fernández, *Mapocho* 109)

El puente aún siente el ruido del látigo azotándose en el suelo . . . El puente no puede sacarse ese ruido de encima. Tampoco los lamentos constantes, los quejidos, el sonar de las cadenas arrastrándose por el suelo. (Fernández, *Mapocho* 110).

Es después de mostrarnos lo que observa y siente el puente Cal y Canto que emerge y se nos presenta como *un muerto más* de la novela, en el instante en que Fausto intenta suicidarse en

el Mapocho el puente reaparece como un ánima, la que insta al historiador a que no prosiga en su intento de morir, porque la muerte es mentira, porque él siendo un puente también trató de alcanzar la muerte, pero no lo consiguió:

No tiene sentido que quieras terminar con todo, que rehúyas mi vista y mires las aguas del río buscando una salida, un final posible. Te lo digo, Fausto. No hay final posible. Yo también quise entregarme al Mapocho. Yo también quise descansar en su corriente e irme plácido por sus aguas. Pero mírame. Aquí me tienes. De pie, sin posibilidad de descanso, con los ojos tan abiertos como antes, viendo pasar a diario los mismos cuerpos, escuchando los mismos quejidos. No hay salida. (Fernández, *Mapocho* 112)

El puente Cal y Canto reaparece hacia el final de la novela, presentado a través de la voz del Indio, su imagen le recuerda al hermano de la protagonista que no hay escapatoria posible. La muerte está instalada en cada parte de la estructura del puente, este personaje-objeto-espacio desistió de la vida a causa del cargar con la memoria de los muertos y los torturados, quiso borrarse a sí mismo no con el fin de anular lo allí acontecido, sino a partir de la culpa, del peso de la violencia en su ser. El Cal y Canto, como puente, se condice con el simbolismo tradicional de este tipo de espacios, ya que efectivamente significó la transición hacia la muerte —esa otra orilla a la que conectan los puentes (Cirlot, 375-376)— para los presos, indígenas y esclavos que lo construyeron; el puente en sí mismo se convirtió no en un medio físico y simbólico para llegar a la muerte, sino en lo que los mató aun sin quererlo, a voluntad de Zañartu.

El rol del Cal y Canto es de ser un ayudamemoria para los personajes, tanto para los vivos como los muertos, de que por mucho que busquen la muerte definitiva no la van a encontrar, porque él siempre va a cargar con la memoria de los muertos que sucumbieron para su nacimiento y eso lo condena a ser otro muerto deambulante, ya que ni su cuerpo-estructura de cal y huevo se salva de los males que afrontan los que son de carne y hueso.

### 2.3.3. La pieza oscura

La pieza oscura es el sitio donde habitan los muertos de *Avenida 10 de julio*, el cual condensa el mundo de la Colonia Dignidad con su Kinderhaus y los consuelos e historias sobre niños muertos o desaparecidos que escuchó Greta a lo largo de su vida —el coro de

niños en el cielo, el viejo del saco, entre otros. El Kinderhaus era una casa donde vivían los niños arrebatados de sus padres, siendo sedados de forma diaria para trabajar, torturados si incumplían las reglas y abusados por el “Tío permanente” —Paul Schäfer—; a ellos posteriormente se les encerraba en una *pieza oscura* (Fernández, *Avenida 10 de julio* 165), una habitación grande donde cada niño tenía su división, dentro de la cual su única compañía era un catre, un colchón y el agua y comida que recibían una vez al día, junto al olor a quemado proveniente de la electrocución de los genitales a los que eran sometidos los niños. Son los aspectos mencionados de la pieza oscura de la Colonia Dignidad las que se replican en la Pieza Oscura de los niños muertos, la cual, según Gloria Luisa —la mujer cuyo hijo desapareció— fue excavada por Schäfer para librarse de la cárcel, llevándose a los niños con él:

Allá abajo se fue a esconder el alemán y se llevó a los niños. Todos están ahí. Es esa especie de subterráneo en el que armó otro país debajo de éste . . . Él se llevó a los niños [el nazi]. Nuestros hijos han crecido en la oscuridad, ¿sabe? En un país escondido que limita con las cloacas y los desagües, ¿sabe? Los cabros chicos están debajo de nuestros pies, son la piedra de tope y cargan sobre sus hombros todo lo que somos, nuestras rabias, nuestros miedos. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 107)

La Pieza Oscura como tal es un espacio subterráneo carente por completo de luz alguna, está desprovisto de ventanas y sólo cuenta con una puerta metálica que funciona como nexo con el mundo superior, que sin embargo se abre únicamente con la llegada de un nuevo muerto, sin poder salir de allí los que “viven” en el lugar. De manera inexplicable, Juan logra comunicarse con Greta vía correo electrónico y es quien le describe a la protagonista cómo es este sitio, un panorama de oscuridad infranqueable y voces que susurran y gritan sin dar descanso:

Todo está oscuro, no hay ni un rayo de luz que ilumine un poco. Pero no es eso lo que me pone mal. Lo que me aterra son las voces. Son muchas, ¿sabes? Este lugar está lleno. A veces pasan cerca, a veces las escucho de lejos. A veces creo reconocerlas. Lloran, hablan, gritan, se quejan. Es un murmullo constante que no cesa nunca. Cuando quiero dormir me tapo los oídos o canturreo algo para no escucharlas, pero es difícil sacárselas de encima. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 184)

En otro de los correos de Juan se expresan más aspectos de la pieza oscura, ligado a sus dimensiones —tentativas, nunca concretas— y a las características mencionadas de la pieza oscura de la Colonia Dignidad, la única diferencia entre ambas —que no se menciona en los correos como tal pero se entiende continuando con la lectura— es que allí no se lleva a cabo ningún tipo de tortura por parte de un externo, puesto que los niños ya están siendo torturados de algún modo con el dolor de la muerte sobre sus cuerpos, sólo el agua y la comida las reciben de una entidad anónima:

Estamos en una pieza grande. Muy grande. Quizá un galpón, quizá algo mayor. La pieza está dividida y cada uno de los que estamos acá se mantiene separado del otro en su espacio. La única compañía que tenemos es un colchón. La pieza es calurosa. Se suda mucho. Siento sed, pero nos dan agua y comida una vez al día. ¿Quiénes? No sé. Nunca los he visto ni oído. Nadie lo ha hecho.

He avanzado por una especie de pasillo con olor a quemado. El olor es muy fuerte, como a carne chamuscada. Es constante, no cesa nunca. Nadie sabe de dónde proviene, pero todos están acostumbrados. Yo no. Caminé ciento veinte pasos por este pasillo, tratando de no respirar, y fui preguntando a todo el que se me cruzaba por una salida. Ninguna de las voces en estos ciento veinte pasos a la redonda me dio una respuesta. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 194)

La Pieza Oscura se ubica no sólo debajo de Chile, sino es una construcción ambigua, donde una de sus locaciones es debajo de lo que fue el liceo donde estudiaron Greta y Juan, esto dado tres indicios: el primero es que para Greta llegar a la pieza oscura se lanza con su furgón hacia el cráter que dejó la demolición del liceo, aunque esto puede dar lugar a pensar que en cualquier lugar en el que Greta hubiese caído habría llegado hasta la Pieza, puesto que no todos los muertos fallecieron en ese mismo punto, sin embargo —el segundo indicio— una conversación entre la protagonista y Paulina nos permite atribuir dicha ubicación:

—También oigo máquinas. Grúas, motores de camiones, mezcladoras de cemento, taladros. ¿Tú no?

—¿Qué estarán haciendo? Una ciudad, un edificio. A lo mejor un túnel para sacarnos de acá. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 219-220)

Asimismo, en la presentación de la estructura del centro comercial, lugar donde estaba el liceo, Greta y Dalí sienten un leve temblor, al mismo tiempo que ven una grieta, proveniente

de la hecatombe de los niños que emergerán desde su calabozo subterráneo (Fernández, *Avenida 10 de julio* 264).

Los niños encerrados encima de sus cabezas sienten la construcción de un *algo*, lo que fue antecedido por pasos acelerados e indiferentes de su encierro que comenta Juan en su correo, pasos como el de quien va camino al trabajo o de quien ya está en él y se le demanda rapidez. Esta imagen construye la idea de un espacio marginalizado y olvidado en función de la rutina y el apuro demandados por la sociedad neoliberal —crítica hecha en más de una oportunidad en la obra y entrevistas de Nona Fernández—, el cual, en el afán de mantener su orden y sus tiempos terminó por llevar a la muerte a algunos de los personajes, como en el caso de la Greta chica y el accidente. Las personas que caminan encima de los niños en su momento también fueron Juan y Greta, pero en el tiempo de la muerte de él y el coma de ella son todos los otros adultos “funcionales” los que caminan sobre ellos:

No los vemos, no sabemos quiénes son ni qué quieren, pero escuchamos sus pasos sobre nuestras cabezas. Cuando todos están callados, cuando las voces se calman un poco, se sienten sus pisadas en el techo. Yo no lo había notado, fue Paulina la que me lo hizo ver. Son pasos claros, firmes, normalmente apurados. El sonido es constante, no se detiene nunca. Andan rápido, corren de un lado a otro sin parar. Intenté hablarles. Cuando escuché sus pasos di un grito fuerte. ¿Quién anda ahí arriba? ¿Por qué no vienen? Necesitamos ayuda. Nadie me respondió. Sólo sentí el eco de mis propias palabras rebotando en los muros de ladrillo y el sonido de los pasos indiferentes zapateando. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 199-200)

El espacio de la Pieza Oscura no sólo es una habitación enorme hecha de ladrillos, sino también es una especie de ser vivo, dado que Juan al recién entrar en la pieza cree haber sido tragado por una bestia, siente su corazón y lo que huele dicho ser (Fernández, *Avenida 10 de julio* 63), también cuando Greta llega a este lugar tiene la percepción de estar en un vientre, idea que descarta debido a las descripciones que le dio Juan a través de los correos (Fernández, *Avenida 10 de julio* 211). Otro momento donde se menciona esta característica es hacia el final de la obra, cuando por fin se logra abrir la puerta que da con el exterior, en este momento Greta comenta que el suelo se mueve y las paredes se *contraen* (Fernández, *Avenida 10 de julio* 256). El final resurgimiento de los niños desde las entrañas de la tierra se da junto con la rotura de bolsa de Maite y el libro termina con la frase: “Está temblando y no es la tierra” (Fernández, *Avenida 10 de julio* 265), en relación con el inminente parto de

la mujer, por lo que la Pieza Oscura es, al mismo tiempo, tanto un lugar subterráneo como parte de un vientre, en este caso de Maite, pero que también puede ser de un cuerpo colectivo por el que retornan los niños muertos a la vida.

En síntesis, la pieza oscura es un espacio ambiguo donde están encerrados los niños muertos de la obra, es una construcción basada en lo que fue la Colonia Dignidad, un sitio bestial de plena oscuridad del que los personajes logran escapar al final de la obra en forma de parto, es un lugar que reúne a los niños marginados y olvidados por la sociedad y, a veces, hasta por sus padres, también a los niños que el tiempo, la rutina y las pastillas hicieron que desaparecieran.

#### 2.3.4. La casa familiar

La casa familiar es un sitio de especial relevancia emocional para la Rucia, ya que es ahí donde almacena principalmente los recuerdos de su padre y sus recuerdos de Chile, los cuales en su mayoría sólo se hallan ahí y en el contexto del barrio —algunos pocos en el cementerio.

La casa de la Rucia es la última casa antigua que queda en el barrio, agrietada y derrumbándose, el último bastión de la memoria de los que en algún momento habitaron el sector, el cual está tapizado de construcciones nuevas y luces de neón, las que opacan a la casa familiar que físicamente tiene una *herida* igual que la Rucia: una grieta que le recorre desde el suelo hasta el techo como la protagonista tiene la marca del choque estampada en su frente (Fernández, *Mapocho* 37), la que sangra ante cada nuevo recuerdo del accidente fatal al igual que la casa, que cada vez se agrieta más con las revelaciones de la muerte que tiene su habitante. En este sentido, podemos establecer una estrecha relación entre lo que acontece con la Rucia y lo que ocurre con el hogar familiar, ya que éste se termina por derrumbar cuando la protagonista se entera de que está muerta, esto a partir de su encuentro con Fausto y con lo que le cuenta la propia casa —a través de los retratos del Indio— sobre la memoria que portan todos los muertos con los que se cruzó por el camino.

Uno de los primeros recuerdos que evoca la Rucia al volver a Chile es el de su abuela rezando en el techo de zinc, imagen con la que logra ubicar su hogar y cuando la protagonista finalmente logra llegar rememora a su padre haciendo magia en los escalones; no obstante,

se le priva a la Rucia del acceso a más recuerdos, cuestión que tiene su base desde su infancia en el momento en el que la madre quiso borrar la existencia de su vida en Santiago, botando las fotos de la casa en el afán de enterrar a *un mal muerto que es mejor olvidar*<sup>24</sup> (Fernández, *Mapocho* 37); esta idea se consolida al entrar, ya adulta, a la casa, puesto que se encuentra con las puertas cerradas de las habitaciones, lo que hace pensar a la protagonista que no recuerda la disposición que tenía cada miembro de la familia en la casa, lo que a su vez la hace preguntarse sobre su propio rol dentro de la familia: “las puertas están cerradas con llave, entradas ciegas, conexiones clausuradas a otro tiempo, a un pasado mejor cuando esta casa no era el rincón podrido que es ahora . . . un rompecabezas gigante en el que cada uno tenía su lugar, pero ¿cuál era el tuyo? ¿Cuál el de tu hermano?” (Fernández, *Mapocho* 38). El acceso a estos lugares sólo se hace posible después del encuentro con Fausto, estando ya la Rucia encaminada a comprender su condición de muerta y de lo que fue su vida, creyendo que esta apertura le va a permitir ubicar los cuartos de cada integrante de la familia, sin embargo, lo que en realidad se le revela son las memorias de los muertos que conoció en su retorno a Santiago, sin saber que estaban muertos, y sus propias memorias personales recientes; la visión de los retratos del Indio dispuestos en las habitaciones del hogar familiar son el testimonio que le faltaba a la Rucia, con ellos la protagonista puede armar un relato coherente de su situación y del mundo en que se acaba de introducir, al de los muertos y su memoria:

Primera puerta . . . Desde uno de los muros un grupo de indígenas la mira. Ojos amenazantes, manos alzadas. Es una pintura enorme que se extiende desde el techo hasta el mismo suelo que pisa. Sus propios pies son parte de la escena, ella misma se ha involucrado entremedio de los indios . . . ¿Qué es esto? ¿Un ejército de indígenas en la pieza de su casa? . . . La Rucia sale de la pieza y se mete a otra . . . Cuarta puerta. Lado izquierdo. Un grupo de hombres trabajan encadenados. Están medios desnudos y lucen heridas y moretones en sus torsos . . . La Rucia mira hacia abajo y ve que entremedio de sus pies navegan cuerpos muertos . . . Sexta puerta, la suya. Ahora lo sabe . . . Se ve junto al Mapocho, con su maleta y herida en la frente, el día que llegó a la ciudad . . . Avanza por el corredor entremedio de rostros deformes. Todos los

---

<sup>24</sup> La cursiva es propia.

quemados han encontrado su espacio en estos muros. Todos han sido estampados en esa entraña larga de reptil. (Fernández, *Mapocho* 191-192).

Por otro lado, la casa también almacena las memorias felices de la Rucia, es allí donde nacen todas las narraciones que le contaba su padre durante la infancia, los relatos que aluden a los sueños de un hombre y una mujer y a cuyo recuerdo se retorna varias veces en la obra; estos cuentos oníricos nos remiten al sentido protector de la casa según Bachelard, la cual es la que permite soñar a los personajes (36), protege sus sueños de infancia y mantiene intacto el recuerdo del padre querido que cuenta historias. También hay recuerdos que se hacen vívidos gracias, posiblemente, a la intervención de la abuela, quien cocina, limpia el espacio que ocupa su nieta y que finalmente le abre el acceso a parte de sus recuerdos, materializado en la habitación que ahora se le presenta abierta —o que también pudo ser el Indio esto último:

La Rucia avanza rápido hasta el cuarto del fondo. La primera de todas las puertas que se abre en la casa . . . Nadie . . . Su maleta ha sido ordenada a un costado y sobre una caja alguien ha dispuesto el ánfora con las cenizas de su madre. Hay un plato limpio y una cuchara listos para empezar a comer y, en una cocinilla pequeña, una olla vieja con un guiso de porotos calientes con olor a albahaca. Recuerda los almuerzos domingueros, cuando la abuela no subía a rezar y se conformaba con la misa de doce para luego cocinar a los que llegaban de las pichangas en la cancha del barrio. (Fernández, *Mapocho* 73)

Asimismo, es en la casa donde tiene sus breves acercamientos con el Indio —que nunca se concretan ya que no llegan a encontrarse—, puesto que después del intento de suicidio de Fausto en la torre de oficinas, siendo el Indio quien lo rescató, la Rucia al volver a su casa se encuentra que en la habitación recién abierta está estampado el dibujo de su ombligo: “La Rucia se lamenta y mientras lo hace descubre por primera vez las paredes del cuarto. Dibujado con carboncillo, puede ver su ombligo multiplicado en muchas versiones” (Fernández, *Mapocho* 73). De esta misma manera, el Indio y la Rucia vuelven a “encontrarse” hacia el final de la novela, con el retrato de todos los muertos, como mencionamos al principio de este apartado.

En síntesis, el hogar familiar de la Rucia se construye como el espacio donde confluyen los muertos de la novela, gracias a los testimonios visuales que instala el Indio en sus paredes, siendo además el primer lugar de encuentro entre la Rucia y los muertos: desde el techo de la casa interactuó con la pareja que buscaba a su hija, luego desde ese mismo sitio presenció a Lautaro buscando su cabeza (Fernández, *Mapocho* 62-63, 66). La casa es otro espacio de memoria en *Mapocho*, tanto de la memoria familiar como de la memoria colectiva nacional, en ella se da paso al recuerdo y obliga a la protagonista a volver sobre su propia historia y la del país: “La escoba se queda en el piso, vieja y destartalada. La Rucia la mira y descubre un montón de polvo y pelusas recién barridos. Mugre de años amontonada hace pocos segundos. Alfileres, un corcho, papeles. *Mugre esperando ser recogida. Recuerdos olvidados*<sup>25</sup> en una cabeza dispuesta a soñar” (Fernández, *Mapocho* 88). El hogar familiar se puede entender como una sinécdoque de Chile, en donde la Rucia, a pesar de haber nacido allí no tiene cabida: “Su casa de infancia es larga y flaca como una culebra, pero no tiene espacio para ella . . . ¿Cuánta distancia habrá entre Santiago y su playa? . . . ¿Qué mierda está haciendo en Santiago?” (Fernández, *Mapocho* 190); la Rucia es una guacha que siente no pertenecer a ningún sitio, sin embargo, es en la casa donde encuentra las respuestas donde retorna a una memoria que le fue vedada ya que, a pesar de su desconcierto, de lo perdida en el mundo que está, la casa de la infancia aparece como su único rincón en el mundo (Bachelard, 34).

Si hablamos de hogares familiares no podemos obviar la casa de Juan en *Avenida 10 de julio*, un espacio que también hace alusión a la memoria, pero de manera menos agresiva con los protagonistas en comparación a *Mapocho*. La casa de Juan es el lugar donde el protagonista vive durante toda su vida, allí están concentrados los recuerdos de su infancia —también repartidos entre el liceo y el galpón— y de su adultez; Juan nunca quiso desligarse de la casa que lo vio crecer, donde están las fotos de su matrimonio con Maite, donde todavía se conservaba la esencia del hogar que fue en su minuto en la niñez —a partir de lo que aprecia Greta al entrar por primera vez en años— y finalmente es el lugar donde se almacena la caja con los recuerdos del liceo y la toma, uno de los puntos de inflexión en la vida de Juan y que derivaría en su muerte. Greta al finalmente retornar a este espacio intenta tocar sólo lo

---

<sup>25</sup> La cursiva es propia.

indispensable, puesto que de esta manera “algo” de Juan estaría con ella, en sus objetos, al igual que como le ocurrió con la muerte de su hija:

Cada cosa me cuenta algo nuevo o viejo sobre ti. Los ceniceros repartidos por la casa, las boletas pegadas al refrigerador, cada frasco de remedios.

Cuando la Greta chica murió pasé meses sin mover nada de la casa. Sólo ocupábamos lo estrictamente necesario. Tenía la idea de que si todo seguía tal cual, algo de mi hija estaría conmigo en cada cosa. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 132).

La casa de Juan es un espacio que no permite a Greta escapar de la memoria, el tiempo se hace más confuso en su espera por su compañero de infancia —antes de recibir correo alguno—, es un ciclo interminable que hace tortuosa su impaciencia por dar con el paradero de Juan y el recuerdo de la Chica Leo y el Negro:

Es cierto que ha pasado tanto que las imágenes se confunden, pero aunque me haya desentendido durante mucho tiempo, yo recuerdo, yo sé. En esta casa el tiempo gira, las deudas penan. Los recuerdos rebotan en los muros, vuelven a entrar con nuevas formas. No hay forma de dejar atrás lo que nos incomoda, todo regresa entre estas cuatro paredes. Tú desapareces igual que mi Greta, igual que el Negro y la Chica, y entonces yo busco y espero, busco y espero, y en ese ritmo circular las cosas giran y la condena se vuelve cíclica porque esta sensación ya la tuve antes en ese tiempo que ahora se me mezcla con éste, en ese tiempo que resucita para escupirme a la cara lo que no me atreví a hacer. (Fernández, *Avenida 10 de julio*, 174)

La casa es un espacio de memoria para Juan ya que ahí es donde vivió toda su vida, pero también lo es porque en ese lugar encuentra los recuerdos de la toma, específicamente en la azotea de la casa. Según Bachelard, en la guardilla del hogar todos los pensamientos son claros (48), lo que se condice con el hallazgo de la fotografía de la toma y los recuerdos de dicha época: la claridad de la juventud; esta lucidez es la que mueve al protagonista y produce la consumación de su muerte, la conciencia readquirida está por completo ligada a su memoria.

Los recuerdos que almacena la casa de Juan, también aquellos propios de Greta que son movilizadas por su presencia en la casa, son destruidos por la construcción de un moderno centro comercial —que tiene presencia desde el inicio hacia el final de la obra— que abarca buena parte del barrio en el que vivió Juan toda su vida; este ánimo de vender la casa para demolerla viene de manos de Alberto Lobos, representante de la constructora, a lo

que Juan y Greta se niegan de manera rotunda, opiniones que terminan siendo descartadas por la de Maite, quien sí desea vender la casa, ya que necesita el dinero para su hija que está próxima a nacer, y como Juan está muerto y Greta no tiene ningún tipo de derecho sobre la propiedad, pudo venderla a Lobos.

Los hogares familiares tanto en *Mapocho* como en *Avenida 10 de julio* terminan destruidos aunque con sentidos distintos, uno ligado a la comprensión de la verdad y el otro debido a la acción del progreso que borra los rastros de lo que alguna vez existió; sin embargo, ambos lugares están relacionados a la conservación de la memoria infantil de los protagonistas, ya fuera de la memoria familiar y del abandono del país, o bien la memoria de una breve y fallida insurrección juvenil.

### 2.3.5. El poto de la virgen

Como dijimos en relación con el río Mapocho, los lugares en general tienen un trato afable incluso con los marginados, con los muertos de nuestras novelas, pero hay otros que se salen de esta idea y es, en gran medida, debido a su origen y/o a su referente, cuestión que ocurre con la Virgen del cerro San Cristóbal, estatua con un rol decidor en cuanto a la construcción del espacio en *Mapocho* y en la definición del sujeto marginado en la novela.

La Virgen del cerro es el punto más concreto de referencia que tiene la Rucia para encontrar su casa de la infancia, sin embargo, es el único aspecto esperanzador que proyecta la figura religiosa en la protagonista y en la generalidad de la obra, puesto que la siguiente alusión hecha a la imagen de la Virgen es la de su sagrado traste, el cual priva a la protagonista y al barrio en general de recibir su mirada y, con ello, su atención: “Rucia, recuerda que vivimos mirando el poto de la virgen. La doña no tiene ojos para nosotros, sólo mira a los que están del otro lado del río, así es que mientras el resto de la ciudad le reza a su cara piadosa, nosotros nos conformamos con su traste . . . todo blanco y de loza, todo casto y puro, el poto de la virgen” (Fernández, *Mapocho* 36). Este aspecto nos demuestra que la figura de la Virgen es indiferente a los problemas de los vecinos del barrio, tanto en sus situaciones del día a día como en los grandes eventos traumáticos, como lo que significó el Golpe de Estado y posterior incendio de la cancha, es por ello que la abuela de la Rucia le recrimina su desinterés:

Bendita eres entre todas las mujeres y bendito el pote blanco de loza que nos brindas desde la altura del cerro. No importa que nos hagas el quite. No importa que nunca te hayas dado el trabajo de mirarnos, de pegarnos una ojeada loca una vez al año más que fuera. Igual tu culo nos protege. No sé de qué. No sé si son posibles más calamidades . . . Te agradecemos la deferencia de tu trasero, pero no te hagas la huevona, reina y madre, hazte un huequito en tu agenda y échale una miradita a este lado del río . . . Por favor, Maruchita querida, yo sé que estoy pecando de majadera, que he pasado muchos años sobre este techo con la misma cantinela, pero es que si te dieras vuelta por un sólo minuto entenderías a lo que me refiero . . . Pero no sabes el favor que nos harías si nos otorgaras algo más que la visión de tu immaculado pote. (Fernández, *Mapocho* 189-190).

La abuela, a pesar de su devoción religiosa, no es menos crítica con el olvido al que los somete la Virgen —a los muertos—, reafirmando su situación de marginalidad, de ambigüedad entre su no-vivir y no-morir.

Por otro lado, se nos comenta que la estatua de la Virgen tiene origen francés y que es la cara visible de Santiago desde su instalación en el cerro. La estatua como tal no entiende el español, por lo que su misión es *aparentar* escuchar a la gente que le reza y le pide cosas, por ello su imagen milagrosa se establece más bien como una quimera debido a su inacción general; sin embargo, la Virgen puede no entender lo que se le dice, pero sí ver lo que ocurre frente a su rostro, ella puede mirar hacia el otro lado del Mapocho y en función de ello interceder de alguna manera, pero como mencionamos anteriormente, nunca se voltea, por lo que la gente del barrio y todos aquellos que miran no su rostro benévolo sino su immaculado trasero están por completo olvidados, para ellos la Virgen es por completo una imagen, sólo una marca que ella representa: “Ella es la imagen corporativa, la pinturita de la urbe, la primera dama dedicada a dar cara y a saludar desde el balcón, mientras otras vírgenes se hacen cargo de cosas más serias” (Fernández, *Mapocho* 39).

Antes de hablar sobre las otras vírgenes, queremos reparar en el momento en que efectivamente la Virgen intercede, esto es, cuando ayuda a sus hijos, los conquistadores españoles, a afrontar la avanzada mapuche a través de la irrupción de un indígena que traicionó a Lautaro, ofreciendo su cabeza a los peninsulares. En esta ocasión, la Virgen sí entiende las suplicas de sus devotos, ya que no es su representación en forma de estatua quien las oye, sino la Virgen como tal; se nos dice que ella habla español y no lengua mapuche

(Fernández, *Mapocho* 58), por lo que obra en favor de los españoles dado que a ellos les puede entender, es decir, obra en favor no del sujeto marginal como se constituiría el mapuche en la Historia Nacional, sino en aquellos que pronto se instalarían como victoriosos. La Virgen, tanto en su realidad como en su representación, margina a aquellos que no entiende o no observa.

Cuando se habla de *la* Virgen, también se mencionan otras vírgenes que son parte de la tradición nacional y que tienen sus propios templos o lugares típicos: la del cerro San Cristóbal, nuestra virgen principal en la novela, representa a la Inmaculada Concepción; pero también tenemos a la Virgen del Carmen, la que se preocupa tanto de los políticos como del pueblo y se encuentra en el Templo Votivo; la Virgen de Lourdes que cumple favores a quienes le piden en su gruta en Quinta Normal y la Virgen de la Tirana, la favorita de la Rucia, la virgen nortina que es milagrosa pero hay que hacerle gracias para no causar su pena, que finalmente es la que logra que la Rucia y el Indio reciban una noticia sobre su padre —la que, sin embargo, es mentira:

—¿Y por qué están rezando? [dijo la madre]

—Por un milagro —dijo la Rucia

—¿Qué milagro? . . .

—Queremos saber del papá —dijo . . .

—Perdónenme si me he demorado tanto en hablar sobre esto. (Fernández, *Mapocho* 42-43)

De esto se desprende la siguiente idea: toda virgen, excepto la Virgen del San Cristóbal, actúa en favor de todos sus hijos, ricos y pobres sin distinción. Sin embargo, una diferencia que hay entre estas vírgenes son sus espacios de congregación: todas las otras vírgenes están a nivel de suelo y en lugares accesibles: la Virgen del Carmen en Maipú, la Virgen de Lourdes en Quinta Normal y la Virgen de la Tirana en Tarapacá —virgen que además nace de las tradiciones locales—; en cambio, la Purísima está lejana, una estatua proveniente de tratos entre embajadores y sacerdotes que está en la cima de un cerro menos accesible, menos amigable su recorrido para sus devotos que se le intentan acercar a pie, ella está en *lo alto*. Es finalmente la estatua de la Purísima uno de los sitios que articulan el paisaje de Santiago en *Mapocho*, ya que las otras vírgenes existen, pero apenas aparecen —con la ligera excepción de la Virgen de la Tirana— y en poca relación a sus lugares de congregación. La Virgen que guía en el recuerdo a la Rucia es la misma que la ignora, también a la abuela

quien le dedicó la vida con sus rezos, a la generalidad del barrio y a los mapuche que resistieron durante la Conquista; la estatua que corona el cerro San Cristóbal marca una división evidente entre los privilegiados y los marginados de la obra, indiferente a todo mal que asola al otro lado del río Mapocho.

### 2.3.6. La playa

La playa, una sin nombre, es el lugar donde se asienta la Rucia junto a lo que le queda de familia, una playa que como tal no fue elegida el sitio para quedarse de forma definitiva, sino que se impuso debido a la imposibilidad de la madre de seguir huyendo del recuerdo de Santiago por sus piernas rotas. Este es un lugar paradisíaco en el Mediterráneo, un lugar caluroso, abundante en turistas, donde la Rucia tiene una casa cómoda y una vida aparentemente alegre.

La relación con este lugar no tiene tanto que ver con la muerte, dado que los personajes habitan este espacio, en su mayor parte del tiempo, en vida, sólo cuando la Rucia y el Indio consuman su relación incestuosa es cuando están muertos, sin embargo, la dinámica que establece este lugar con el ocultamiento de la verdad y el vivir son relevantes para nuestro tema de análisis. Una de las primeras mentiras a nivel cronológico en la novela se da en este espacio, en el momento en que la Rucia y el Indio preguntan por su padre, a lo que la madre responde que éste ha muerto en el incendio ocurrido en el barrio (Fernández, *Mapocho* 43-44), tratando de relevar al padre hacia el olvido, por lo que los niños reaccionan haciéndole un funeral simbólico a su padre presuntamente muerto; una verdad parcial se devela cuando el Indio encuentra una de las cartas que envió Fausto a la madre, a lo que el joven le exige una respuesta verdadera a la madre sobre su padre, quien no obstante vuelve a mentir diciéndole que ha muerto (Fernández, *Mapocho* 162), esta última mentira es la que desencadena los eventos que llevan a la muerte a los tres personajes y, con ello, a la posterior revelación de la verdad: mientras ellos están muertos, Fausto es en realidad el único vivo.

En concreto, el espacio de la playa está ligada a la mentira, a la represión del deseo y a la hipervigilancia a la que se ven sometidos los hermanos por parte de la madre: ésta es la gran custodia de la verdad, la cual nunca revela ella misma, y de los cuerpos de sus hijos, alejándolos entre ellos al notar los indicios de una relación incestuosa, cuestión que no

alcanza a evitar, puesto que incluso antes de su muerte el Indio y la Rucia tuvieron algún tipo de contacto sexual, el que sólo pudieron concretar en relativa tranquilidad —al saber que no debían temer de la madre— con la muerte de la progenitora. La playa sólo abandona su carácter opresor con la muerte de la Rucia, el Indio y la madre, pero no permite más revelaciones de la verdad negada, aparte de las cartas de Fausto, razón por la cual los dos jóvenes emprenden rumbo a Santiago, a pesar de que la Rucia sólo fue en principio en búsqueda de su hermano.

### 2.3.7. La Chimba

La Chimba es un espacio de carácter paradisíaco que recuerda al Diablo —Luis Manuel de Zañartu— a su natal Edén del que fue expulsado. La Chimba, actual Recoleta e Independencia y lo que después sería conocido como el barrio en *Mapocho*, era considerado un paraíso por el Diablo debido a su quietud y abundante naturaleza, lo que se mantenía gracias a su conexión parcial con el resto de Santiago: sólo les unía un puente de madera que se venía abajo con cada subida del río; Zañartu en su obstinación por volver al cielo ideó la construcción de un puente sólido que uniera Santiago con la Chimba: el puente Cal y Canto.

La zona perdió su carácter idílico debido a la construcción del puente, lo que significó el fin de las limitantes que mantenían fuera de la Chimba a la modernidad, lo que hacía que conservara su forma de paraíso natural. La llegada del Cal y Canto se tradujo en la expansión de Santiago y, con ello, el fin de la Chimba como se conocía hasta ese entonces:

La Chimba virgen dejó de ser verde y frondosa. Se transformó en un vecindario con casas de más de un piso, con caminos y carruajes, con almacenes y mercados. Un lugar donde ya no había espacio para los zancudos y los grillos, donde a duras penas cantaban los gallos por la mañana y donde el olor a paraíso quedó sepultado bajo los cimientos del desarrollo. Gracias al glorioso puente, la ciudad de Santiago extendió sus tentáculos, abrió su hocico urbano y se tragó a la Chimba. (Fernández, *Mapocho* 82)

Sin embargo, queremos añadir otra causa al declive de la Chimba que va de la mano con la expansión de Santiago: la expansión de la muerte. Si bien, en todo territorio está presente la muerte, no es sino en la construcción del puente Cal y Canto que se hace presente la muerte asociada a la tortura, al asesinato —directo o indirecto— de parte de los portadores e

instituciones del poder y una muerte que recae sobre los sujetos socialmente concebidos como marginales: el Cal y Canto trae consigo esta oleada de cadáveres. Al igual que el río Mapocho que en sus inicios era puro, pero con la cabeza degollada de Lautaro se contamina para terminar siendo un río fecal, en la Chimba ocurre lo mismo, ésta pierde su característica de paraíso terrenal —su pureza— para convertirse en una parte más de ese monstruoso Santiago que extiende sus tentáculos.

En resumen, la Chimba fue un espacio natural que, al igual que la mayoría de los espacios de *Mapocho*, terminó destruido —de una manera figurativa— por la presencia de la muerte. De esta manera, se construye el imaginario de Santiago como un cementerio en expansión, dado que sus muertos cada vez tienen más lugares por los que deambular, porque en cada nuevo sitio hay nuevas víctimas.

### 2.3.8. El liceo y el centro comercial

El liceo es el lugar emblemático del espíritu de revolución en *Avenida 10 de julio*, es el sitio donde Juan, Greta y los demás niños llevan a cabo la toma el año en el año 85, que tiene como referente un evento real acontecido durante la Dictadura: la toma del liceo A-12 un día 10 de julio. En el libro, este suceso congrega a estudiantes provenientes de distintos liceos y escuelas para movilizarse, lo que resulta infructuoso debido a la detención de los principales articuladores de la toma y posterior asesinato de dos de ellos: la Chica Leo y el Negro.

Este sitio es al que Juan retorna de manera inevitable, ya que vive cerca de él y está ligado a los recuerdos de su lucidez perdida con la edad, que es una consecuencia del trauma de la propia detención y de la desaparición de sus amigos. La última vez que sabemos de Juan con vida es con él retornando al liceo, después de verse a sí mismo como un niño izando la bandera chilena en una viga, tapado con su pañuelo rojo; después de ello, moriría en extrañas circunstancias.

Las obras para la construcción de un nuevo centro comercial en el barrio ya han comenzado y cuando volvemos a los restos del liceo esta vez lo hacemos desde el punto de vista de Greta, quien interroga a los trabajadores sobre si han visto a Juan, quienes en un momento declararon que sí pero luego cambiaron su versión por exigencia de la constructora. Es a partir de este momento que el liceo comienza a perder de manera definitiva su carácter

de centro de la memoria revolucionaria adolescente, puesto que se enfrenta al intento de borrar lo que en él aconteció, por lo que la represión policial fue a la toma como la destrucción del liceo es a la memoria, a lo que Juan alude antes de desaparecer: “Siento las máquinas, las excavadoras y las grúas acercándose como un camión de pacos, como un guanaco tirando su agua tóxica” (Fernández, *Avenida 10 de julio* 60). Greta seguiría tratando de encontrar el paradero de Juan, al no recibir respuesta de sus correos durante unos días decide retornar al liceo, espacio en el que ya no queda nada, que se ha convertido en una *tumba*, sin rastro de lo que fue y menos de lo que pasó allí:

He caminado hasta el liceo una y otra vez, buscando en los alrededores alguna pista, pero no encuentro nada, las máquinas han borrado todo. En su lugar sólo hay un gran hoyo. Debe tener unos diez metros de profundidad y unos mil, o más, metros cuadrados. Abajo se puede ver la tierra húmeda que por años estuvo aplastada. La misma sobre la que estudiamos y crecimos. ahora esa tierra guarda un gran hueco. Un espacio enorme. Una tumba inmensa y vacía, sin información ni señas que hablen de Juan ni de nadie. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 190)

La instalación del centro comercial se realiza arriba de lo que fue el liceo y, a su vez, encima de la Pieza Oscura, por lo que su carácter de supresor de la memoria es doble. La edificación del centro comercial da cuenta de la reafirmación del paradigma del olvido frente al del recuerdo, ya que la ausencia de este espacio y de todo espacio ligado al recuerdo significa dejar inconcluso el pensamiento colectivo, la memoria (Halbwachs, 3), lo que se aprecia en que finalmente la casa de Juan fue vendida y el liceo, derrumbado, erigiéndose en ese sitio el esqueleto de la nueva construcción; sin embargo, esta idea impuesta del olvido encuentra su resistencia en las grietas que Greta logra apreciar en el temblor y en el parto inminente, todo ligado al escape de los niños de la Pieza Oscura:

La gente se ha percatado y se mira inquieta. El cemento se estremece bajo nuestros pies. Podría apostar a que veo una grieta delgada trizando el suelo de apoco.

La hecatombe. Una explosión subterránea.

La marcha de los niños acercándose desde el subsuelo. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 264)

### 2.3.9. La cancha y la torre de oficinas

La cancha y la torre de oficinas son dos sitios distintos que comparten el espacio geográfico en *Mapocho*. En el lugar se encontraba en primera instancia la cancha, lugar de convivencia y esparcimiento de la comunidad en las que se jugaban las tradicionales “pichangas” antes del Golpe de Estado.

La cancha era un espacio de recreación para los vecinos del barrio, la cual fue suprimida de manera abrupta con la irrupción de los militares, quienes ocuparon la cancha y la emplearon como lugar de detención, siendo los jugadores de la liga y el equipo rival los primeros presos. La connotación que tenía este espacio cambia por completo con la detención de la liga y de forma posterior con el aprisionamiento del resto de los vecinos; en la cancha que antes se jugaban partidos ahora se cometía la violación de la Carmina (Fernández, *Mapocho* 175), el robo de una recién nacida (Fernández, *Mapocho* 176), el asesinato del viejo del Regalón —el almacén— (Fernández, *Mapocho* 207) y por último el incendio que mató a la gente del barrio, evento que significó la destrucción completa de la cancha y, a su vez, la destrucción del barrio mismo.

A partir de este suceso es que se construye la torre de oficinas encima de lo que fue la cancha, de aquel “fantasma chamuscado” (Fernández, *Mapocho* 158), lugar en donde se instala a vivir Fausto —quien también jugaba partidos allí—, por lo que acrecienta su culpa al nunca pronunciarse sobre lo que fue el incendio y, a su vez, habitar sobre las cenizas de los que fueron sus amigos. La torre de oficinas es un lugar que intenta contrariar la idea de la recuperación de la memoria, ya que es una construcción que intenta resignificar el espacio a partir de una idea de modernidad, lo que finalmente borra lo que sucedió allí, aunque irónicamente recuerde a la imagen de un monolito que marca una muerte (Fernández, *Mapocho* 92). Este planteamiento tiene su símil en el subcapítulo de las locas y su habitación en el Chile-casa: “La pieza rosa fue pintada rápidamente de blanco ya allí se instaló una tienda comercial que hizo desaparecer todo olor a pasado. La gente iba comprar feliz a la tienda blanca, completamente amnésica” (Fernández, *Mapocho* 150), la torre de oficinas cambia las cenizas por paneles de vidrio, reemplaza una de las formas que el barrio tenía para fortalecer su comunidad por albergar oficinistas que terminada su jornada se van; otra construcción amnésica, un símil del liceo y el centro comercial en *Avenida 10 de julio*.

### 2.3.10. La Avenida 10 de julio

La Avenida 10 de julio es uno de los lugares emblema de la obra homónima de Nona Fernández, la que está compuesta de una larga cadena de calles en pleno centro de Santiago que dentro de cada local expone para la venta repuestos de automóviles, algunos nuevos, pero buena parte provenientes del robo o de los autos destruidos en accidentes, de este modo, cada pieza del Palacio del repuesto, del Rincón de la tuerca o del Reino del tapabarro alberga su propia historia.

La primera mención de la Avenida se hace en relación con el sueño de Juan, poco después de su desistimiento de su estilo de vida apresurado y de su discusión con Maite sobre la nueva pareja de ella. En el sueño, el protagonista vaga por las calles de 10 de julio observando los espejos que le ofrecen los vendedores, los cuales son de todo tipo, variados en forma y tamaño pero en los que Juan se refleja indistintamente, siendo ojeroso y desaliñado; sin embargo, en uno de los espejos retrovisores logra verse a sí mismo cuando era un niño, en específico se ve a los quince años con su pañuelo rojo que le cubre el rostro —la que llevaba en el momento de la toma del liceo—, Juan trata de comprar el espejo donde aparece el niño que fue, quien le expresa no entender en donde está y a la vez le reclama que le saque de ahí, pero el Juan adulto no puede comprar el espejo, cuyo valor, como expresa el vendedor, no reside en el espejo, sino en lo que ve en él (Fernández, *Avenida 10 de julio* 55). Más adelante, Greta tiene un sueño idéntico —lo que nos demuestra su unión a pesar de la distancia de años—, con la única diferencia que la niña a la que ve en el espejo no la reconoce, sólo descarta la posibilidad de que sea su hija.

La Avenida 10 de julio no aparece ligado a la memoria únicamente en el plano onírico, sino también allí es donde Greta se entera de que sus amigos han muerto —sin definirse si fue un sueño o verídico. De igual manera, la memoria presente en el lugar también es en una dimensión real-material, reconstruida a partir de los repuestos vendidos que tienen distintos orígenes, algunos de éstos se muestran en la novela, siendo los que forman parte de la reconstrucción del furgón que hace Greta. Las piezas constituyen una imagen del automóvil-cadáver al que se desmiembra, la protagonista describe la búsqueda de estos objetos como un ejercicio de carroña (Fernández, *Avenida 10 de julio* 67); los muertos de metal, a su vez, cargan a otros muertos de carne y hueso, como el caso de Carolina Montes y María Solar —siendo la primera una de las niñas de la Pieza Oscura—, quienes mueren al

chocar en el trayecto a sus casas desde una fiesta en un taxi Nissan, del cual Greta rescata los asientos (Fernández, *Avenida 10 de julio* 80); también el de Amalia Silva, la pequeña niña cuyo cuerpo degollado fue escondido en la maleta de un Citroën, del que el furgón toma los focos delanteros y traseros (Fernández, *Avenida 10 de julio* 88); finalmente, el accidente del furgón escolar donde muere la hija de Greta cuando el chofer intentó esquivar un perro, de dicho furgón Greta pudo conseguir el manubrio que todavía conservaba la calcomanía de “*I love Chile*” que tenía en el momento del accidente (Fernández, *Avenida 10 de julio* 70). De este modo los repuestos de los automóviles son elementos que portan una memoria trágica —por el robo o por su destrucción circunstancial— que, sin embargo, tratan de ser resignificados por Greta, en función tanto de conservar la memoria de las partes que constituyen su furgón como de ser útil a sus propios recuerdos, los que la llevan a intentar suicidarse dos veces dentro del mismo furgón —aunque el último de éstos es también influenciado por Juan.

Asimismo, la Avenida 10 de julio es un lugar que habla de lo cíclico, Fernández en sus palabras preliminares define a este espacio como “[u]n conjunto de vías que tal vez son sólo 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. . .” (Fernández, *Avenida 10 de julio* 7), lo que nos lleva a pensar en la idea de un tiempo-espacio cíclico, dado que su “final” es a la vez su principio y, además, la idea de un fin ligada a los automóviles de los que se extraen piezas —la muerte de los autos y sus ocupantes— se niega en su reaparición como repuesto de Avenida 10 de julio. Podemos pensar en el furgón mismo de Greta, que si bien, al final de la novela termina como chatarra en una comisaría, lo que nos narra previamente la novela en relación con los automóviles nos permite pensar que partes de ese furgón pararán, otra vez, a la Avenida.

En síntesis, el espacio de la Avenida 10 de julio corresponde a un lugar de memoria que es evocada a partir de los pequeños objetos que allí se encuentran, más que del propio lugar en sí mismo. Esta Avenida permite a Greta reconstruir los últimos momentos con su hija y encontrar una motivación para seguir activa, es un espacio que dilata la vida y una resignificación momentánea a los repuestos de los automóviles que fueron partícipes de eventos trágicos; la resignificación es sólo transitoria, puesto que, como veremos más

adelante<sup>26</sup>, las historias son cíclicas y los accidentes, robos y muertes también retornan, como los muertos.

### 2.3.11. Santiago y Chile

*De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre*

Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

Las obras estudiadas son variadas en espacios y en los respectivos sentidos que adoptan, siendo en particular la ciudad de Santiago el margen general de estas locaciones, por ello la reconstrucción de lo que es Santiago y, por extensión todo Chile, está hecha a partir de la conjunción de las significaciones de los lugares mencionados en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, considerando también las apreciaciones específicas que se hacen sobre la ciudad y el país en las novelas.

Como mencionamos al principio de este informe<sup>27</sup>, los lugares referidos y los ficcionales nunca son inocentes (Pimentel, 31), tanto en *Mapocho* como en *Avenida 10 de julio* la significación de los espacios se mueve principalmente en dos paradigmas: el del olvido y el de la memoria, estas matrices en las que se ubican los espacios de Santiago son en ocasiones móviles o ambivalentes, de lo que también se desprenden más puntos de reflexión relativos a esta dicotomía. Santiago, como tal, no se ubica en una sola de estas clasificaciones, sino que es un monstruo complejo, dado que, por ejemplo, a partir de los análisis realizados, podemos considerar: al liceo, la cancha del barrio, la casa tanto de la Rucia como la de Juan, la Avenida 10 de julio y, de un modo menos claro, el río Mapocho y el Puente Cal y canto como lugares donde se privilegia el rescate de la memoria frente a la idea del olvido y del ocultamiento de la Historia, puesto que originalmente varios de ellos son espacios de unión, convivencia y/o rebeldía de los sujetos que podemos considerar marginales en las obras, de los muertos que habitan las calles de Santiago o se hacen presentes mediante su recuerdo; por el otro lado tenemos: al centro comercial, la torre de oficinas, el poto de la virgen y a la playa —que si bien no está en Chile, todo rincón del mundo tiene su

---

<sup>26</sup> Véase el apartado ‘El tiempo yuxtapuesto y la relación espacio-tiempo’.

<sup>27</sup> En el apartado ‘Definiciones y márgenes adoptados para el análisis de la muerte, la Historia y la memoria’.

símil chileno (Fernández, *Mapocho* 31)— que corresponden a espacios que intentan llamar al olvido, borrando lo pasado y sus historias trágicas y, si bien, el río Mapocho y el Puente Cal y canto también tienen parte de este carácter, dado que el río es utilizado para ocultar los crímenes cometidos desde la Colonia hasta la actualidad y, por su parte, la base misma del Cal y canto es la muerte de los sujetos marginales, estos espacios de alguna manera intentan resignificarse recibiendo gentilmente a sus nuevos moradores —en el caso del río— o suicidándose al no soportar la magnitud de la muerte que rodea su nacimiento —en el caso del puente.

Dos lugares que no fueron mencionados son la Pieza oscura y la Chimba, pero los excluimos por dos razones principales: el primero más que parte de Santiago-Chile en sí mismo es un país paralelo, el que nace a partir de la marginalización y muerte de los niños del Santiago de los vivos; el segundo está fuera de lo que es Santiago en la época de Zañartu, además que su rol hasta la construcción del Cal y canto es ser contraria la urbe en desarrollo, por lo que sólo después de la inauguración del puente es que se hace uno con la ciudad, cargando con los recuerdos y las muertes ajenas a su paraíso original.

Particularmente en *Mapocho* se hace alusión directa al panorama nacional a través de la alegoría de una casa, donde habitan los distintos grupos sociales en cada una de las habitaciones y cuyo padre de familia es el presidente. La casa se describe como una larga y flaca, similar a una culebra —igual que la casa de la Rucia—, que en sus inicios era bastante alegre, las personas se paseaban entre las piezas y todo funcionaba bien, eso hasta la desaparición del padre de familia —Emiliano Figueroa, sin ser mencionado de manera explícita en el texto—, quedando a cargo el coronel Ibáñez de *ordenar* el desorden ocasionado por la ausencia de figura paterna. Si bien, la elección de Ibáñez del Campo no fue muy popular, se instaló como padre de la casa y la empapeló con propaganda de su rostro, incluso en el baño, vigilando cada sitio y a cada integrante de la familia-país, dado que era una “casa caprichosa y desordenada” (Fernández, *Mapocho* 142), por lo que era necesario barrerla y sacar su suciedad, pero los miembros de la familia no estaban del todo contentos, sin embargo aquél que se quejara era reprendido con censura, cárcel o expulsión al “Más afuera”, un lugar exterior a la casa. Dentro de los grupos a los que se intentó “limpiar” estaban las locas, cuya historia ya conocemos, y en relación con la habitación rosa que utilizaban ésta

fue repintada y reacondicionada para instalar en ella una tienda, que haría olvidar a quienes alguna vez habitaron ese espacio.

A nivel general, se establece nuevamente la dicotomía memoria-olvido a partir de lo que fue la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, presentándonos esta vez la totalidad de Chile, uno en el que predomina el olvido, donde no cualquier personaje encabeza la batalla por la hegemonía del olvido, sino el *padre* de todo el país. Las locas fueron desechadas como todos los muertos deambulantes de *Mapocho* y los niños de *Avenida 10 de julio*, los personajes de estas obras funcionan como basura de un medio que intenta expulsarles, pero toda basura tiene que llegar a un vertedero, los cuales nadie quiere cerca, por lo que terminan siendo ocultados bajo otras construcciones, tal como la cancha y el liceo, espacios y sujetos que tratan de emerger y resistir al olvido:

Un camión aparece muy temprano y así, a la mañana siguiente, como por arte de magia, todo vuelve a verse limpio. La basura y toda su historia es trasladada tan lejos como sea posible . . . Los basurales colapsan y ya no dan abasto . . . Nadie quiere estar cerca de la basura. Hay que tapparla, echarle algo encima, enterrarla bien enterrada . . . Se les entierra bajo capas gruesas de relleno como se hace con los muertos. Se les inmoviliza y se les cuela porque la basura es rebelde y se cuela hacia afuera en forma de gas tóxico . . . Pueden aparecer en cualquier momento, irrumpir cuando ya se les creía olvidados. Por eso se les reduce y cuando ya están bien controlados, se diseña un buen paisaje para instalar encima. Algo que ayude a borrar su imagen cochina. Un centro comercial, una torre de espejos, un parque, una plaza de juegos para los niños del sector. (Fernández, *Mapocho* 196)

En síntesis, en Santiago y Chile la configuración ideológica y valórica no es homogénea, es más bien, parte de un terreno en disputa; sin embargo, en su generalidad los espacios resultan siendo hostiles para los personajes marginados en las novelas estudiadas, dado que impera la lógica de querer ocultar lo que aconteció en determinados lugares, asociados principalmente a la muerte; por esta razón aparecen los espacios que acogen a los muertos y que resisten a la arremetida de este paradigma, enfrentándose en una batalla que está cada vez más perdida por construcciones amnésicas —la cancha contra la torre, el liceo contra el centro comercial, la habitación de las locas contra la tienda—, pero a la que los muertos de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* también intentan resistir.

## 2.4. El uso de tiempo

Otro aspecto que hay que tener en consideración para el análisis de la muerte en las novelas es la construcción del tiempo en ellas, dado que el tiempo de los muertos —o de aquellos que se aproximan a la muerte— no es igual al de los vivos. El tiempo en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* condensa parte importante de los sentidos de las novelas, integrando más elementos que sólo la temporalidad misma, ya que todo aspecto de las obras de Fernández se interrelaciona para crear un nuevo imaginario sobre la muerte, dentro del cual también se desafía el clásico tiempo cronológico.

### 2.4.1. El tiempo yuxtapuesto y la relación espacio-tiempo

El tiempo en la obra de Nona Fernández es una construcción a la que hay que darle especial atención debido a la no linealidad del mismo. En su entendimiento no podemos abocarnos de manera exclusiva a la perspectiva temporal, sino también es necesario ponerla en relación con el espacio, puesto que, como veremos, los sitios en los que ocurren las acciones de las novelas constituyen parte fundamental de la configuración del tiempo en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, por lo que podemos remitirnos a las ideas de Mijail Bajtin, quien postula una intersección entre el espacio y tiempo para configurarlo en su conjunto (238)<sup>28</sup>, lo que nos interesa dado que los tiempos de las obras no son homogéneos, ni dentro de las novelas ni para cada tipo de personaje —vivo o muerto—, por lo que para la configuración del plano temporal el espacio nos da las luces de cómo se entiende el tiempo, ya que las lógicas de ciertos lugares replican las manifestaciones del tiempo presentadas en las obras.

Aunque en sí mismo el muerto deambulante de *Mapocho* es una corporeización del tiempo pasado que se instala en el presente, como mencionamos en apartados previos, el cuerpo muerto se “desdobla” logrando de esta manera estar en más de un sitio a la vez, sin embargo estos sujetos dobles no son como simples gemelos en los que cada uno tiene

---

<sup>28</sup> No nos vamos a involucrar con el concepto de cronotopo, sino nos remitiremos a la conjunción de espacio-tiempo como noción general. Posiblemente podamos abarcar más en profundidad las ideas de Bajtin en relación con la obra de Fernández en estudios posteriores.

independencia del otro, funcionando por separado, sino que con el cuerpo ocurre una cuestión singular: los cuerpos dobles de un solo sujeto están siempre en un mismo espacio —no en “dimensiones paralelas”—, tienen la posibilidad de encontrarse, pero están en tiempos diferentes, ya que mientras uno está en el pasado el otro está en el presente, convergiendo los distintos tiempos. Esta manifestación del tiempo la podemos apreciar principalmente en el caso de la Rucia desde el principio de la novela, puesto que ella mientras está en uno de los puentes del Mapocho —en el tiempo pasado— es vista por ella misma yéndose por el caudal del río —el tiempo presente—, pudiendo haber entablado contacto ya que eran parte de una misma espacialidad, pero sin hacerlo porque la Rucia del pasado, a pesar de que ve a la muerta en las aguas, era todavía muy ingenua para pensar que la mujer del río era ella misma, mientras que la Rucia que se va por el Mapocho ya tiene toda la experiencia adquirida en su trágica travesía: “Desde aquí puedo verme allá arriba, en uno de los puentes que atraviesan el río. Soy yo. Me diviso de pie el día que llegué a esta ciudad” (Fernández, *Mapocho* 23). Esta yuxtaposición sólo se da de manera tan evidente en el río Mapocho —también en el cementerio, pero no con tal magnitud—, por lo que podemos decir que el río es el principal medio de la manifestación del tiempo yuxtapuesto, es allí donde la Rucia puede encontrarse a sí misma; si el río como parte de la naturaleza está ligado al ciclo del agua, en *Mapocho* es también la representación más grande del ciclo de los muertos.

Esta yuxtaposición de tiempos parece ser propia de los muertos, una temporalidad fuera de la cronología que a la vez los deja fuera del tiempo histórico, un tiempo cíclico que da la ilusión de avance pero que en realidad retorna mezclándose con el pasado de manera insistente, porque si la muerte es mentira el tiempo de los muertos también lo es de cierta forma, puesto que éste no tiene un fin, es un espiral sin término, el centro de un carrusel:

Debiera dejar de pajearme en este puente, lanzarme al río, nadar hasta alcanzarte . . . [el Cal y Canto] Me mira fijo y me recuerda que para algunos no hay salida. Todo gira en este barrio, dice. Un carrusel dando vueltas sobre sí mismo. Cuando crees que todo ha terminado, la vuelta comienza otra vez. Los mismos muertos, los mismos cuerpos baleados a la ribera del río, la misma mujer preguntando por su hija. Estamos en el punto cero, dice, en el eje del carrusel. (Fernández, *Mapocho* 214)

De este mismo modo tenemos la historia que creó Fausto para contarle a sus hijos, la que es narrada varias veces a lo largo de la obra y que nos cuenta de un hombre y una mujer, quienes sueñan que son soñados por un dios que les dice que van a vivir y a morir, que luego nacerán

y morirán otra vez sin dejar de nacer nunca (Fernández, *Mapocho* 121). Este cuento creado por el historiador grafica el ciclo que no permite a los muertos morir de verdad, condenados a una existencia circular eterna.

El carácter cíclico del tiempo también se manifiesta a un nivel micro en los personajes vivos a través de la vida rutinaria, la que también está estrictamente medida con cronómetro, ya que esta rutina oprime a los personajes pero también los protege de la trampa que ella misma instala: la hija de Greta muere en el accidente debido a la cadena de sucesos que hacen que Luis Gutiérrez, el conductor del furgón escolar, choque en su intento por apresurar el paso, ya que iba atrasado al colegio, lo que le significaba atrasarse en sus otros recorridos y perder dinero en consecuencia. El tiempo cíclico en los vivos es un tiempo que sí avanza, puesto que esta rutina es la que sostiene el funcionamiento del modelo económico a través del trabajo y el trámite cronometrado, pero quien se desmarca de él sufre sus efectos: “La rutina es un círculo que gira y te protege, pero también te sujeta en una trampa de la que es imposible salir. Si ya no quieres o no puedes seguir girando, te caes en un hoyo negro y desapareces” (Fernández, *Avenida 10 de Julio* 100). Los personajes se sostienen usando medicamentos y terapias para poder continuar con su rutina y sus pequeños ciclos cotidianos, de los cuales sólo escapan en la antesala de la muerte —o del coma en caso de Greta—. Después del colapso de Juan, también en el de Greta luego de la muerte de su hija y en la posterior búsqueda de Juan, el tiempo sigue siendo un ciclo, pero fuera del espectro de la rutina, lo que da quietud a los protagonistas —o los sume en otro caos, pero externo al modelo económico, sino motivado por el propio recuerdo—, puesto que ellos quieren detenerse y lo consiguen, este ciclo sin avance les permite retornar a la memoria:

Es como si me encontrara en un tiempo muerto, girando en banda entre estas cuatro paredes. Me dedico a escuchar el silencio . . . recuerdo cosas. Sobre todo eso: recuerdo cosas. Cosas que creía olvidadas, personas, situaciones . . . Se necesita tiempo y mucha concentración para recordar las cosas que de verdad quieres. Mi mamá, mis amigos del liceo, los garbanzos, las enciclopedias. Greta. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 31)

Recordamos a La Avenida 10 de julio, el cual es el sitio donde se venden repuestos que tuvieron vidas pasadas en otros autos, fueron comprados y utilizados y luego robados o recuperados de un accidente para volver a las vitrinas de la Avenida, un juego cíclico de piezas de automóviles que funciona igual con los seres humanos, como con Max que va a

tener un hijo con su nueva pareja Maite, quien es un “hijo de repuesto” ante la pérdida de la Greta chica (Fernández, *Avenida 10 de julio* 95); también con los sueños recurrentes como el de Greta en el que ve a Juan en la Avenida 10 de julio y no puede alcanzarlo (Fernández, *Avenida 10 de julio* 148), o el sueño de los niños atrapados en los espejos que se repite de un sujeto a otro, de Juan a Greta (Fernández, *Avenida 10 de julio* 54-55, 68-69), siendo todos estos eventos relacionados de algún modo con la Avenida; otros ejemplos más abiertos son los reproches idénticos que le hacen Juan y Greta a sus ex parejas por haber empezado una nueva relación (Fernández, *Avenida 10 de julio* 50-51, 94), también la manera en que Carmen y Lobos le recriminan a Juan y Greta ser unos cabeza dura por no aceptar sus servicios (Fernández, *Avenida 10 de julio* 55, 83). Si bien en la Avenida 10 de julio no se manifiesta de manera tan explícita lo cíclico como en el Mapocho, este espacio reproduce las lógicas temporales del panorama urbano de lo repetitivo y lo cíclico: es el lugar que Greta recorre reiterativamente para hallar las piezas de su furgón, es el ya mencionado lugar de los sueños repetitivos.

El tiempo cíclico representado en las novelas, tanto el que rige a los muertos que claman por memoria como los vivos en rutina, se debe a los modos del sistema neoliberal que mata y/o atormenta al sujeto, no es como el tiempo de la novela folclórica en la que el tiempo se construía de manera cíclica por su relación contextual con el mundo agrícola (Bajtín, 361), a partir de un determinismo naturalista; el tiempo neoliberal no obedece a ninguna lógica natural, sino que responde a la alienación a la que somete a los individuos o al castigo que les impone —a los muertos—. Este modelo económico que mata y/o atormenta a los personajes instaura una idea del funcionamiento rutinario del individuo, un automatismo que les hace ser útil para los procesos de producción pero les impide estar conformes consigo mismos, los obliga a ser parte de un tiempo que les obliga a avanzar, a pesar de que sólo transitan por una enorme rotonda que desconocen:

Siempre quiero detenerme, pero no puedo. Hay mucho tránsito, todos me tocan la bocina, todos quieren que siga avanzando y no me dejan parar . . . soy arrastrada por la corriente de autos. Un mar de vehículos me toma, me lleva y no puedo rebelarme . . . Sólo logro verte por última vez en el espejo retrovisor de mi camioneta . . . (Fernández, *Avenida 10 de julio* 148)

Un tiempo un poco distinto a éstos es el que se experimenta en la Pieza Oscura. Su construcción espacial toma como referente un pasado, el de la pieza oscura de la Colonia

Dignidad, y los personajes que habitan en ella son parte de un momento pasado o presente a sus muertes, es decir, algunos reaparecen físicamente de la forma en la que eran muchos años antes de morir —como Juan—, mientras que otros se mantienen tal cual murieron —la Greta chica, por ejemplo—, por lo que los tiempos convergen al igual que en *Mapocho*. Es un tiempo más estático que cíclico, puesto que allí no hay una percepción del tiempo a causa del encierro y de la oscuridad, además de que no ocurren grandes sucesos más que la fuga, por lo que los personajes no tienen un tiempo que avanza ni siquiera en forma circular, es un presente detenido en el que el pasado son los acontecimientos experimentados en vida y el futuro se erige como promesa de salir de la Pieza Oscura, y si el ciclo existe es sólo para evocar a la memoria, en los recuerdos que van y vienen en la mente de los personajes.

La convergencia de los tiempos o su yuxtaposición no se limita a ser una manifestación disruptiva de la concepción del tiempo en la obra de Fernández, sino que en ella almacena parte considerable del sentido de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, puesto que, en primer lugar, esta aunación temporal desafía el tiempo estructurado que exige el sistema neoliberal, y en segundo —y la significación más importante a nuestro criterio— es la exigencia que hace el pasado de hacerse presente. Los muertos retornan para hacerse escuchar, quieren que se les reconozca a ellos mismos, a su memoria y a los eventos que los llevaron a ser los muertos que deambulan por Santiago o los muertos que están aislados en la Pieza Oscura, esto lo podemos evidenciar en los indígenas que reclaman que Fausto no los considerara en sus tomos de la Historia de Chile (Fernández, *Mapocho* 68); en un Gonzalo que quiere ser comido por los peces, para que éstos al ser consumidos por una persona a ésta le transmitan la memoria de su dolor (Fernández, *Avenida 10 de julio* 255); en unas locas que parten una y otra vez de Estación Mapocho hasta no ser recibidas nuevamente en su casa-Chile natal (Fernández, *Mapocho* 151). La muerte es un pasado que quiere hacerse presente, que exige su lugar en una sociedad donde imperan las lógicas del avanzar, de no mirar a un pasado incómodo y “no productivo”, sin embargo, los muertos no van a parar de rebelarse al panorama del olvido, sólo con el rescate de su memoria la muerte será, finalmente, verdad.

El tiempo de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* está en directa relación con el espacio y es este mismo quien determina de cierto modo el curso temporal, ya que apreciamos que el tiempo de los muertos que caminan por Santiago es caótico, con una mezcla de tiempos de

gran potencia que es ineludible para los personajes, mientras que los muertos de la Pieza Oscura están en una especie de estado de latencia, un presente inmóvil cuyos tiempos mezclados son más sutiles. Al parecer, la forma del tiempo se liga al tipo de espacio en el que está inserto, si éste es abierto o cerrado, y también si el espacio le permite relacionarse con los vivos. Por un lado, Santiago como espacio urbano, incluso de manera extraliteraria, es una ciudad acelerada que no permite detenerse ni menos retroceder, en este espacio extenso y abierto los muertos tienen directo contacto con los vivos, por lo que el caos temporal puede sentirse por ellos —como Fausto— y no se limita a la experiencia de los muertos; lo abierto y macro que representa la urbanidad produce este clima caótico. Por otro lado, la Pieza Oscura es un espacio de confinamiento que, junto a otros espacios cerrados, resiste al avance de la ciudad; aquí sólo se encuentran los muertos —los niños para ser precisos— en un tiempo estancado, sin mayor contacto con los vivos que los mensajes que intercambian Greta y Juan, por lo que las manifestaciones del tiempo que se pueden experimentar en la Pieza Oscura no afectan al resto del mundo; esto es similar a lo que ocurre con la casa de Juan, un espacio cerrado y aislado de la sociedad donde el tiempo está muerto (Fernández, *Avenida 10 de julio* 31), a pesar de que Greta en similares condiciones habla nuevamente de un tiempo cíclico, pero éste está ligado de manera directa al recuerdo que va y retorna, a las memorias que vuelven a su mente, no a un movimiento efectivo del tiempo:

En esta casa el tiempo gira, las deudas penan. Los recuerdos rebotan en los muros, vuelven a entrar con nuevas formas. No hay forma de dejar atrás lo que nos incomoda, todo regresa entre estas cuatro paredes. Tú desapareces igual que mi Greta, igual que el Negro y la Chica, y entonces yo busco y espero, busco y espero, y en ese ritmo circular las cosas giran y la condena se vuelve cíclica porque esta sensación ya la tuve antes en ese tiempo que ahora se me mezcla con éste, en ese tiempo que resucita para escupirme a la cara lo que no me atreví a hacer. (Fernández, *Avenida 10 de julio*, 174)

La construcción del tiempo en ambas obras está ligado a diversos aspectos: el estado vital de los personajes —vivos o muertos—, las exigencias del sistema neoliberal, el tipo de espacio en el que se ubican, su relación con los personajes contrarios a su propio estado vital y la disputa por mantener la memoria. En general estamos en un tiempo yuxtapuesto, cíclico o estancado dependiendo de los aspectos recién mencionados, los cuales sin embargo no se distancian en gran medida puesto que el tiempo cíclico en realidad simula avanzar —como

en *Mapocho*— o bien avanza sólo para sostener el sistema económico —como en *Avenida 10 de julio*. El tiempo yuxtapuesto aparece tanto en la dimensión argumental como en la estructural —mediante el montaje<sup>29</sup>—, por lo que se constituye como uno de los aspectos basales de la construcción narrativa en la obra de Nona Fernández, una literatura de muertos, tiempos confusos y pasados presentes.

#### 2.4.2. El montaje como manifestación de la carencia de un final

Las obras estudiadas de Nona Fernández no se estructuran de manera lineal, siendo concordantes en este sentido con la concepción misma del tiempo que hacen *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* a nivel de contenido, sino que emplean métodos como el montaje, el cual es definido por Burger como una técnica que “supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de constitución de la obra” (137), esta disposición de los eventos a través de fragmentos es la que potencia el desorden temporal expresado en el apartado anterior.

Una manera de ordenar y concebir las ficciones proviene de la noción de un apocalipsis, puesto que a partir de la ideación de un origen y de un final se puede dar sentido tanto a la vida como a la literatura (Kermode, 18); la espera de este apocalipsis próximo, cuya fecha se ha intentado determinar en numerosas ocasiones sin éxito, lo que sumado a la era tecnológica actual, nos sitúa en un período de *transición* hacia el apocalipsis, en vez de percibir la inminencia de éste como nuestros antecesores (Kermode, 101-102); esta era se distingue por la falta de confianza en la idea de fin, concibe que ella misma no ofrece nada ya que es sólo transición de otras transiciones, lo que produce una falta de conexión comprensible con el pasado (Kermode, 102). En *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* no debiese sernos ajeno este planteamiento, ya que la muerte que se prevé tradicionalmente como el gran final —el apocalipsis personal, una *parousia* recurrente (Kermode, 33)— en realidad se convierte en una transición, en una extensión de la vida, la que a su vez, es otra transición hacia la esperada o temida muerte; incluso a nivel socio-político en el que se enmarcan las obras tenemos presente la transición, sobre todo en *Avenida 10 de julio*, si lo pensamos en términos de niños revolucionarios que también tuvieron que transitar hacia una democracia

---

<sup>29</sup> Este aspecto será analizado en las secciones ‘El montaje como manifestación de la carencia de un final’ y ‘El montaje como manifestación del trauma’.

—¿Qué tan consolidada está?—, creciendo adormecidos en fármacos y con las nuevas formas de vivir impuestas.

Entonces ¿qué significa la transición para las obras de Fernández? Si desde la perspectiva apocalíptica la era contemporánea es de transición y, al mismo tiempo, la muerte en las novelas estudiadas también se torna en una transición, la presencia de un fin se hace cada vez más incierto, dado que en *Avenida 10 de julio* el futuro se erige como promesa potencial —la fuga de la Pieza Oscura—, pero no como certeza como la salvación cristiana, mientras que en *Mapocho* se niega toda posibilidad de fin, por lo que se altera el ordenamiento clásico, pensando en un inicio que es el pasado pero que no tiene punto de culminación en el futuro, por lo que el avance lineal de la narrativa, bajo este precepto, no tiene sentido, ya que el propio fin es lo que da el significado al todo (Kermode, 52).

Podemos fijar a *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* dentro de las denominadas obras inorgánicas, es decir, aquellas que conciben el material que compone la obra como fragmento, sacándolo de su contexto, a diferencia de su contraparte, la obra orgánica, que ve a este material como una totalidad (Burger, 133). Esto nos puede guiar un poco con respecto a la idea de la carencia de un final, ya que la noción de completitud de la obra orgánica requiere obligatoriamente de una secuencia con un término, pero en los tiempos de la transición no se encuentra tan esclarecido ese fin. A partir de esto, podemos considerar que la estructura fragmentaria responde a una lógica temporal como la del *kairos* en su sentido bíblico, de puntos en el tiempo cargados de significación en su relación con el fin (Kermode, 53), sin embargo, transformando esta relación ante la ausencia del final, considerando la muerte de los personajes no como un verdadero término, sino como un punto de referencia que simboliza el final de la vida, a pesar de su carácter de continuidad en la existencia y, por ende, de transición.

Las ideas de la transición se desarrollan principalmente en el modernismo, en cuya versión más antigua propone un ordenamiento a partir del pasado, mientras que el más reciente se desliga por completo de éste a través de la ruptura (Kermode, 113)<sup>30</sup>; en este sentido, a pesar de que la obra de Nona Fernández es profundamente postmoderna —visible en el aspecto que estudiamos ahora, la fragmentación de sus escritos— retoma la concepción del modernismo más tradicional, ya que la relación de su literatura con el pasado es

---

<sup>30</sup> Kermode utiliza indistintamente el concepto ‘modernismo’ para referirse también a la vanguardia, la que corresponde al modernismo más contemporáneo en palabras del autor.

indisociable; si el modernismo más cercano a la época en la que Kermodé escribió se caracterizaba por renegar del pasado, Nona Fernández lo toma para alterar la realidad y el propio tiempo. No obstante, el pasado en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* no ordena el relato, sino es lo que lo desencadena, puesto que las obras parten con la Rucía ya en Santiago buscando a su hermano y con un Juan adulto escribiéndole a Greta al encontrar una antigua fotografía, respectivamente. La muerte, como hemos visto antes<sup>31</sup>, tiene la facultad de ser reveladora y permitir el trabajo de la memoria, por lo que argumentalmente las obras tienen su origen cronológico en el pasado, en la vida de los personajes, pero su construcción narrativa parte desde la muerte que otorga una nueva perspectiva, es por esto que la obra de Nona Fernández toma la manera en que los modernistas más antiguos tratan el pasado, pero no a modo de continuidad, sino como eventos concretos que aportan a constituir un imaginario de una muerte marginal y reveladora, lo que permite un ejercicio para intentar comprender el pasado que se hacía ininteligible para la transición.

En síntesis, a pesar de lo aterrador que pueda ser el panorama de muertos de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, el que cuenta hasta con jinetes sin cabeza, lo cierto es que el apocalipsis no está cerca de este mundo, ni siquiera un apocalipsis para cada individuo como lo es la muerte, por lo que la perspectiva temporal se ve afectada y, por ello, construida a través del montaje ante la imposibilidad de ordenarse de manera natural en un paradigma de inicio-fin. La muerte es un paso para entender el desorden, para comprender el origen, el pasado, pero que no deja de ser parte de una transición.

### 2.4.3. El montaje como manifestación del trauma.

Como hemos visto, los personajes muertos de las obras no tuvieron unas vidas en las condiciones óptimas, en todas ellas estuvo presente la marginalización, en muchas incluso la tortura, es por ello que sobre todo las víctimas de estos eventos de extrema violencia no pueden articular una narrativa de lo acontecido, es por ello que su relato no es lineal y, a la vez, presenta huecos (Jelin, 28).

El trauma se instala como uno de los puntos que articulan la narrativa en su dimensión estructural, y aunque ya mencionamos el carácter fragmentario de las obras y su relación con

---

<sup>31</sup> Véase los apartados ‘Conclusiones de la caracterización de los muertos’ y ‘El cuerpo o muerto’.

una concepción total del tiempo, no dijimos que esto también está ligado a una forma de hacer memoria, a una idea de microtiempo o de tiempo interno, el orden en el que estructura los eventos cada sujeto narrativo o colectividad específica del texto, cuya narración tampoco es lineal, pero esta vez teniendo como causa el trauma de lo sufrido.

Una narración que salta de un punto a otro nos da cuenta de la imposibilidad de elaborar un relato continuo, el accidente de la Rucia se nos cuenta a pequeños pedazos, a retazos a lo largo de todo el texto, traídos a memoria por un algo cualquiera que le remita a su muerte —que en esos momentos desconoce— y ese recuerdo le trae dolor con cada astilla que emerge de su frente sangrante, lo que se condice con los postulados de Jelin en *Los trabajos de la memoria* en relación al trauma: “Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar, no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido” (36). Al igual que ocurre con el recuerdo de la Rucia sobre su muerte, pasa lo mismo a lo largo de toda la novela y también en *Avenida 10 de julio*, la estructura de los capítulos de ambos textos tiene vaivenes históricos, los cuales están relacionados con traumas personales o traumas históricos, por ejemplo: el salto narrativo que se da desde que la Rucia descubre que Fausto es su padre hacia la historia del barrio y el incendio, o los saltos entre la historia de Greta y las historias de los usuarios de los autos de los que rescató piezas para su furgón, también tenemos subcapítulos —la segmentación que se hace dentro de un mismo capítulo— que se ven cortados por otro y que luego se retoman, como cuando se narra cómo Greta descubrió la muerte de sus amigos; también tenemos esta fragmentación dentro de los mismos subcapítulos, muy evidenciable en la séptima parte de *Avenida 10 de julio*, ‘La Pieza Oscura’, donde la narrativa se construye a partir de las múltiples voces que habitan el espacio que le da nombre al capítulo, generando una diversidad de pequeños relatos que intentan componer un panorama general desde la propia subjetividad.

La construcción a través del montaje nos permite apreciar esta subjetividad, dado que vuelve a armar la realidad experimentada de quien rememora y sus eventos; esto se opone al relato tradicional cronológico, puesto que la fisura de la memoria fuerza al sujeto que intenta recordar a dotar de sentido a los acontecimientos: “Podría entonces plantearse que la subjetividad emerge y se manifiesta con especial fuerza en las grietas, en la confusión, en las rupturas del funcionamiento de la memoria habitual, en la inquietud por algo que empuja a

trabajar interpretativamente para encontrarle el sentido y las palabras que lo expresen” (Jelin, 35).

El efecto de la narración del trauma nos hace volver a la noción de obra inorgánica, que ya mencionamos en el apartado anterior, volvemos a una tipo de obra intrínsecamente fragmentaria que le “quita la vida” a las partes que la compone (Burger, 133). Dentro de la caracterización de la obra inorgánica se le menciona como una expresión de la angustia, esto a partir de una técnica y estructura social que restringen a los individuos (Burger, 135); asimismo, se menciona la función de la alegoría —la base de la obra inorgánica— como expresión de melancolía, la cual “mata” al objeto y lo deja como muerto, detenido para la eternidad (Burger, 131). Estos planteamientos nos remiten de manera directa a *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*, dado su carácter de obras de profunda crítica social —como lo hemos apreciado en apartados anteriores—, en la que los personajes sufren tanto por la violencia política como por las características del sistema neoliberal, esto en conjunto al sentimiento de desesperanza que sostienen los muertos —y no tan muertos como Greta— que protagonizan las novelas.

Otro de los aspectos a mencionar en relación con la obra orgánica y la inorgánica es que mientras la una pretende una reconciliación entre el humano y la naturaleza —por su idea de totalidad—, la otra no pretende esta reconciliación (Burger, 142). Por otro lado, desde la perspectiva del trauma histórico se suele hablar de la idea del perdón, se les obliga a las víctimas a perdonar y a olvidar los eventos traumáticos, sin embargo para marcar un precedente del perdón se requiere primero de la memoria y luego de la justicia (Gaborit, 12). Las novelas estudiadas no buscan necesariamente el perdón —los quemados no quieren perdonar a Fausto precisamente— pero sí el rescate de la memoria a diferencia, por ejemplo de *La dimensión desconocida*, que tampoco busca un perdón hacia Andrés Valenzuela, torturador confeso del que nace el relato del libro, pero que avanza hacia la dimensión de la justicia y el acto reparatorio. En este sentido, como la obra inorgánica no busca la reconciliación entre el sujeto y la naturaleza, la narrativa del trauma en Fernández no busca la reconciliación ni el perdón entre el sujeto y los victimarios ni con la sociedad general, sino que busca el reconocimiento de parte de esta última, exige su parte en la Historia y la validación de su memoria.

Finalizando, podemos decir que la narrativa que se construye en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* es una que nace de los traumas de los personajes, de la imposibilidad de armar relatos lineales clásicos en el contexto de una muerte violenta —en concreto con la Rucia y el accidente—, o bien, producto de una sociedad violenta que trauma a los individuos y reproduce lógicas que no les permiten liberarse de las formas de vivir, encerrándolos en antidepresivos, calmantes, ansiolíticos y pastillas para dormir (Fernández, *Avenida 10 de julio* 131).

### 3. La Historia y la memoria

*Quien controla el pasado controla el futuro; quien controla el presente controla el pasado*

Orwell, 1984

El asunto histórico es uno de los temas que moviliza gran parte de la literatura de Nona Fernández —*Mapocho, Avenida 10 de julio, La dimensión desconocida, Space Invaders, El taller, Liceo de niñas*, por mencionar sólo parte de su obra literaria y dramática—, principalmente en su relación con el rescate de una memoria ligada al trauma, producido por los eventos de naturaleza violenta ejercidos hacia determinados grupos sociales que se pueden agrupar en, lo que denominamos previamente, la población marginal.

Los personajes marginales, por lo general, deben enfrentarse al panorama del olvido, pero no uno que proviene de la natural incapacidad humana de retener toda información, tampoco de una dinámica del perdón —en consideración de su rol de víctimas—, sino de una imposición impulsada por los grupos de poder político y/o económico, los cuales también tienen sus ayudantes inmersos dentro del propio mundo marginal. La idea del olvido no siempre está mediada por una exigencia violenta a no recordar, sino que emplea otros métodos menos agresivos con la población sobre todo en los tiempos de relativa calma, dentro de los cuales se encuentra la manipulación de la Historia: se instala un discurso oficial que intenta eliminar a las víctimas, borrándolas de los registros, los espacios y finalmente de la memoria colectiva nacional.

#### 3.1. El relato oficial: cómo se instala un tipo de discurso histórico

Establecimos la dicotomía olvido-memoria y mencionamos que en el primero de estos paradigmas tenemos la instalación de un discurso oficial, el cual intenta llevar al resto de la sociedad al olvido, es por esto que consideramos la idea de olvido no como un acto pasivo, no se limita a la desmemoria natural, sino que desde este punto de vista se concibe al olvido como una acción ideológica (Gaborit, 13), buscada específicamente con propósitos determinados por parte de quienes ostentan el poder: “A los verdugos les interesa, como hemos señalado ya, el olvido de lo ocurrido, la desmemorización de lo acontecido, por tres razones fundamentales: la primera tiene que ver con el ejercicio del poder; la segunda con la

apropiación del imaginario colectivo, que permita y tolere la impunidad; y la tercera con los esfuerzos para reducir la salud mental a la propia y, por lo tanto, retener sólo para sí espacios de sanidad . . .” (Gaborit, 13). Nos son pertinentes las dos primeras motivaciones, tanto en *Mapocho* como en *Avenida 10 de julio* los discursos de poder intentan reafirmarse, llevándose consigo a aquellos que resisten su arremetida; también se intenta instalar una lógica de la impunidad y, a su vez, legitimación social de su impunidad, por lo que las víctimas reciben poca o nula justicia.

### 3.1.1. La figura de Fausto en *Mapocho*

No podemos hablar de la instalación de un discurso histórico oficial sin mencionar a al personaje de Fausto en *Mapocho* —cuyo nombre nos recuerda al Fausto de Goethe que vendió su alma al diablo— el padre de la Rucia y el Indio quien en sus días de normalidad trabajaba como profesor de historia de liceo, pero que con la venida de la Dictadura militar se convertiría en el historiador emblema del régimen con sus tomos de la Historia de Chile.

El acercamiento de Fausto a la Historia viene de la conexión de ésta con la literatura, la Historia entendida como género discursivo hace que el personaje se involucre en ella:

Fausto piensa que la Historia es literatura. De otra manera él jamás se habría acercado a ella. La Historia se inventa a partir de las palabras como un verdadero acto de ilusionismo. Luz, pronuncia Fausto, junta su lengua y su paladar y emite el sonido mágico a la vez que enciende la lámpara de pie que está a su lado. La luz se hace en su escritorio. (Fernández, *Mapocho* 46)

Esta idea nos remite a los planteamientos de Hayden White en *El texto histórico como artefacto literario*, quien postula justamente la relación entre Historia y literatura, en contraposición de la perspectiva que la Historia estaba a cargo de la *verdad* y la literatura de la *ficción*, lo que en un reduccionismo variaría en *mentira*; sin embargo, el autor reflexiona que para la construcción de una narrativa histórica coherente, también se deben emplear los recursos de la literatura:

Pero en general han sido reticentes [los historiadores] a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las ciencias. (109)

Fausto es consciente del poder de las palabras, ya que a causa de estas mismas está siendo perseguido, esto basado en la lógica de que si Dios creó el mundo con las palabras, Fausto puede borrar el mundo de los marginales con su omisión o con la relativización de los eventos ocurridos, esto instala a Fausto como una micro deidad debido a su poder de hacer y deshacer mediante el lenguaje, sus palabras tienen legitimidad y borran las de otros, tanto de historiadores como de víctimas:

[P]iensa en el poder de las palabras. De sus palabras. Lo primero fue el verbo, el mundo se estableció gracias a una palabra . . . La magia de la creación se resume a una palabra. Todo lo escrito por Fausto en esos diez volúmenes trabajados durante años constituyen una verdad. Poco a poco su Historia se va legitimando, va ganando terreno anulando a las otras, a éstas que han sido sacadas de los anaqueles . . . Su versión es la correcta. Lo que él ha escrito existe y lo que no merece ser olvidado. Ése fue el trabajo que le dieron por hacer. (Fernández, *Mapocho* 47)

Por supuesto, las palabras que emplea Fausto no son azarasas ni menos inocentes, conceptos y enunciados en su elección y construcción discursiva tienen la finalidad de producir determinados efectos en los lectores, en el caso del historiador, ligado a producir el olvido de las víctimas, en principio de la Dictadura que estaba recién instalándose, pero también a un nivel total, desde los orígenes del país:

la narrativa histórica no *reproduce* los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales. La narrativa histórica no *refleja* las cosas que señala; *recuerda* imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora. (White, 125)

Para este propósito no sólo manipula su Historia a nivel narrativo, sino que incluso incorpora elementos que escapan de la rigurosidad de la disciplina, de la documentación y la explicación que anteceden al aspecto literario (Ricoeur, 5), dado que Fausto incorpora elementos de carácter místico por gusto, como el hecho de que la Virgen le dijo a Valdivia que fundara Santiago cerca del Mapocho (Fernández, *Mapocho* 48), lo que incluye un determinismo divino en lugar una explicación de la fundación de Santiago como hecho social tal como lo hace la historiografía seria (Ricoeur, 8). Es por esto que Fausto ni siquiera es debidamente un historiador, sí un conocedor de la Historia debido a su formación, pero en realidad es un escritor de mentiras legitimadas.

Fausto trabaja activamente para el régimen en Dictadura y para un poder controlador pero indeterminado en democracia —una élite sin especificar—, logró instalar la dinámica del olvido y *su* Historia se hizo *la* Historia; no obstante, este personaje no pertenece al poder al que beneficia con su trabajo, sino que es parte de la masa marginal que constituía el barrio, además su vida se tornó tortuosa debido al carácter de su trabajo y su implicancia con los muertos, puesto que ellos exigen aparecer en las páginas que redacta Fausto, dejar de ser parte de un relato sin contar, por lo que se le aparecen de manera constante y lo persiguen, haciéndole creer a las personas que no tienen contacto con los muertos que el historiador ha perdido la cordura. Fausto termina suicidándose debido a la revelación de que sus hijos son parte de los muertos a los que tanto teme, a esos muertos que deambulan por Santiago; Fausto se suicida esperando alcanzar un final, porque aunque sabe que la muerte es mentira, tiene esperanza en que sus palabras de dios —el pronunciar “fin” antes de colgarse (Fernández, *Mapocho* 199)— le permitan un descanso, ya que la Historia nunca se lo permitió porque no tiene fin, al igual que nuevas palabras se generan día a día, la Historia se construye y avanza de igual manera; la Historia se erige como la condena de Fausto, la muerte tampoco existe para la Historia:

La Historia nunca se detiene. Mientras se piensa en cómo redactar un posible final, la muy putona ya está inventando algo nuevo. La Historia no acaba. Hay que ir contándola a diario. Todos los días ocurre un suceso inédito que dejar escrito y archivado. Nunca tiene fin el relato histórico y por lo tanto nunca se acaba el trabajo del padre. Él mismo firmó su sentencia. Nunca pudo poner un punto final e ir a reunirse con los suyos. Hasta el día de hoy sigue escribiendo. (Fernández, *Mapocho* 158)

### 3.1.2. Carmen y Lobos: el control y el mercado

Carmen Elgueta y Alberto Lobos son un par de trabajadores del rubro financiero que aparecen desde el principio de *Avenida 10 de julio* acosando al protagonista, por un lado, Carmen intenta ofrecerle a Juan un seguro de vida y se interesa sobre lo que ocurre con la vida de él, manejando más información de la normal, por el otro, Lobos desesperadamente trata de convencer a Juan de vender su casa para construir en el barrio un centro comercial.

Carmen es un personaje que no aparece más que como representante del mundo de las aseguradoras, en la obra no existe fuera de esta dimensión, su vida privada se oculta tras los vidrios ahumados de su automóvil, aunque como vendedora de seguros al parecer no es tan buena, ya que no logra convencer a Juan de contratar sus servicios ni a Greta de demandar al chofer del furgón donde murió su hija; sin embargo logra inmiscuirse en las vidas de ambos gracias a los datos que maneja sobre estos personajes en sus “fichas”, lugar donde se registra todo lo que le sucede a Juan, a Greta y a su entorno: Carmen sabe que Maite vive con otro hombre, sabe el monto de la cuenta bancaria de Juan, sabe dónde encontrar a Greta antes de que intenta suicidarse, incluso observó el cadáver de la Greta chica y los otros niños luego del accidente. Carmen se destaca por su total control de las vidas ajenas, a las cual influencia con las noticias que les da, puesto que Juan no sabía cuándo sería el inicio de las obras del nuevo centro comercial, ni que Maite vivía con Max, también es ella quien le anuncia a Greta la desaparición de Juan, las circunstancias de ésta y finalmente reestablece el nexo entre los dos, manejando así las vidas de los protagonistas gracias a su acceso a la información privilegiada. Las fichas que maneja Carmen son el centro de datos omnisciente, una manera de control que trasciende el seguro de vida, de auto y de vivienda, y encamina a los personajes en un curso de acción que los lleva a la muerte o a su intento de alcanzarla, eventos que la ficha de Carmen ya prevé:

—No tiene que gastar nada. Sólo comprométase con nosotros y nos pagará cuando tengamos que cobrarle a Lobos.

—¿Y si no me pasa nada?

—Le pasará, créame, no hay ninguna duda.

—¿Cómo lo sabe? ¿Está en mi ficha?

Carmen se quedó en silencio por un breve segundo.

—No puedo hablar de eso . . . (Fernández, *Avenida 10 de julio* 46)

Carmen es el reflejo de una manera de vivir donde lo privado no existe, sino en la que todo es parte de una red de informaciones que, por su carácter totalizador, sabe más que el individuo sobre sí mismo, reduciéndolo a cifras y transacciones:

Carmen me explicó que a través de las cuentas bancarias, de las tarjetas de crédito, de los expedientes policiales, médicos, y *algunas fuentes no confesables*, elaboraban la ficha personal de cada individuo. A veces la información tarda en ordenarse, como

pasó conmigo [Juan], pero finalmente *todo se ajusta*<sup>32</sup>. Así es como ya estaba al tanto de que Maite vivía en otro sitio, de que yo había dejado mi trabajo en el diario, de que mi cuenta corriente iba disminuyendo lenta, pero inexorablemente. . . (Fernández, *Avenida 10 de julio* 44)

Carmen es quien quiere mostrar un interés por los protagonistas más allá de su labor inmediata, la muestra de humanidad del lado empresarial, por ello es ella quien intenta convencer a Greta de demandar para que nadie *nos quite a nuestros niños*<sup>33</sup> (Fernández, *Avenida 10 de julio* 84) e insiste en llamar a Juan y luego en visitarlo para saber cómo está, sin embargo, en la realidad los niños no importan tanto ni el estado de ánimo de un hombre aislado, puesto que el objetivo principal de Carmen es seguir vendiendo seguros y seguir obteniendo dividendos, es el reflejo de un sistema que margina y mata a los niños y condena a sujetos como Juan a morir en un liceo, en defensa de su memoria que quiere ser cambiada por dinero:

—Juan, no sea tonto, si estoy acá es porque puedo ofrecerle la manera de salvarse de esto.

Me tomó una de las manos. Me miró fijo a los ojos.

—Aseguremos su casa, todavía es tiempo. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 46)

El otro personaje es Lobos, el representante de la constructora que quiere edificar en el barrio un nuevo centro comercial, borrando de esta forma el sector donde Juan vivió toda su vida y, sobre todo, el liceo, lugar de los recuerdos de la toma. Para que Lobos pueda concretizar de manera óptima la construcción del centro comercial debe lograr comprar la casa de Juan, la única que sigue siendo habitada en el barrio; para ello recurre insistentemente en contactar a Juan por teléfono o yendo a su casa para doblar su oferta inicial, a lo que el protagonista se niega, por lo que Lobos evidencia su ansiedad, la que Juan visualiza en su imaginación viendo al representante de la constructora insomne y con gotas de sangre que le brotan de los dedos de las uñas mordidas (Fernández, *Avenida 10 de julio* 35).

El objetivo que persigue Lobos es vender la casa de Juan para construir sobre ella. Como vimos en el apartado ‘El espacio y su significación en relación con la muerte’, muchos de los espacios de las novelas son repositorios de la memoria de quienes habitaron o murieron

---

<sup>32</sup> Ambas cursivas son propias.

<sup>33</sup> La cursiva es propia.

en dichos lugares, por lo que la construcción que en principio tiene un fin económico, también termina por suprimir la memoria de los muertos de las novelas, todo en función del desarrollo y de la modernización, el imperio del comercio frente a la memoria. La construcción del centro comercial tiene resultados similares a la tienda que se instala en la habitación de las locas en *Mapocho*, con la diferencia de que la tienda está hecha expresamente con un objetivo amnésico:

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 ya allí se instaló una tienda comercial que hizo desaparecer todo olor a pasado. La gente iba 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.

(Fernández, *Mapocho* 150-151)

mientras que por su parte Lobos, que no es más que un funcionario representante de este sistema, sólo intenta hacer su trabajo, un trabajo para una élite a la que no pertenece, igual que Carmen, igual que Fausto.

En resumen, Carmen y Lobos son personas sin una existencia fuera de su rol de trabajadores del rubro financiero, orbitan en torno a un objetivo económico, el cual controla y dirige las vidas de los protagonistas, a la vez de que intenta borrarlos del panorama, cuestión que finalmente logran con Juan muerto —sólo sabiendo que lo mató un objeto o resto de una construcción— y Greta discapacitada. La casa se vende, el centro comercial se construye y, aunque Carmen no logra venderle el seguro a Juan ni hacer que Greta demande, demuestra su dominio saludando a Greta en el esqueleto del edificio que sería el más alto del barrio, mientras Lobos saluda a los bancos, a las farmacias, a los restaurantes y a las cadenas comerciales (Fernández, *Avenida 10 de julio* 263), empresas que formarán parte del proyecto, encima del cadáver del liceo, simbólicamente encima del cadáver de Juan.

### 3.2. La voz de los muertos: los discursos de la memoria

*Hola, estamos aquí, no te olvides de nosotros.*

Fernández, *Voyager*

Repetidamente hablamos de memoria a lo largo de este informe, sin embargo falta preguntarnos ¿por qué el esmero en recordar? ¿Para qué recordar si lo que evoca la memoria lastima? Para Jelin, el olvido es temido porque amenaza la identidad (19), el olvidar para los muertos de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* es negar su condición de sujeto marginado históricamente, por lo que anular sus memorias también significa anular su existencia.

El retorno al pasado de las novelas es, a su vez, la reafirmación de la obligación de ser atendido, porque de lo contrario *pena*, nos constituimos como individuos y como sociedad a partir de un pasado muchas veces doloroso, sin embargo él nos puede dar las claves esenciales, la comprensión de lo que fuimos y cómo proseguir:

El pasado tiene la clave. Es un libro abierto con todas las respuestas. Basta mirarlo, revisar sus páginas y abrir los ojos con cuidado para caer en cuenta. El pasado es un lastre del que no hay cómo librarse. Es mejor adoptarlo, darle un nombre, aguacharlo bien aguachado bajo el brazo, porque de lo contrario *pena* como un ánima con los rostros más inesperados. Tortura con la forma de un olor, de una música, a veces de un sueño. Un sueño es siempre un reflejo de algo que ocurrió. Existe un espejo instalado en la cabeza. En él las cosas ya vividas rebotan y cuando se duerme pueden verse desde un ángulo distinto. Los recuerdos se revisitan en el sueño, brillan con otro brillo, se resumen a lo esencial, a lo que realmente importa. (Fernández, *Mapocho* 182)

Los muertos de las obras de Fernández presentan distintas memorias que en conjunto conforman la memoria de la marginalización: una memoria vecinal-comunitaria, indígena, esclava, encarcelada, homosexual y travesti, militante-revolucionaria e infantil. La literatura de Nona Fernández nos muestra de que todos tienen un testimonio que entregar —hasta los victimarios como en *La dimensión desconocida*—, es más, sobre todo en *Mapocho* suelen haber al menos dos versiones de los acontecimientos: ¿el Diablo violó a sus hijas o se resistió a sus impulsos? (Fernández, *Mapocho* 80), ¿Ibáñez del Campo de verdad se travistió?

(Fernández, *Mapocho* 150), ¿los vecinos del barrio cantaron o no el himno del equipo? (Fernández, *Mapocho* 205), ¿Greta sí se encontró con la mujer que le dijo que sus amigos estaban muertos o lo soñó? (Fernández, *Avenida 10 de julio* 250). Ciertas incertezas son parte de la reconstrucción de la memoria —y del trauma, como vimos—, recuperar los recuerdos suprimidos, los relatos anulados y a veces contradictorios son parte del ejercicio de hacer memoria, lo que se batalla con los efectos de la sociedad narcotizada y acelerada:

Un recuerdo puede diluirse con el tiempo y dejar sólo la sensación, la idea, el concepto. Un recuerdo puede borrarse a punta de calmantes, ansiolíticos, antidepresivos, somníferos, terapias, exceso de trabajo, mucha vida social y ocupaciones, pero hay cosas que se anclan a la memoria y que permanecen ahí esperando que uno tenga el valor suficiente para bucear en ellas. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 172)

De este modo, la muerte inconclusa es una manera de resistencia contra el olvido, los muertos son los emisarios de la memoria, porque el recuerdo es el que da lucidez, es el que nos permite respondernos “¿Quién mierda somos?” (Fernández, *Mapocho* 10).

### 3.2.1. Los retratos del Indio

El Indio en *Mapocho* es una especie de antítesis de su padre, Fausto, ya que es un personaje que intenta encontrar la verdad, tanto sobre su familia como la de todo el país.

En principio el Indio viaja de retorno a Chile buscando respuestas sobre el real paradero de su padre, puesto que encontró una de las cartas que él envió cuando supuestamente estaba muerto. En su travesía no sólo descubre que su padre estaba vivo —más vivo que él mismo, de hecho—, sino también se encuentra con un panorama de muertos deambulantes que maldicen a su progenitor, puesto que él no los hizo parte de su Historia, como vimos unos apartados atrás.

Las memorias a las que se enfrenta el Indio son las de la violencia y de la marginalización, en su intento por comprender y por escuchar a aquellas voces en pena se propone hacer un retrato:

—Sólo quiero un retrato —dice—. Cuéntenmelo todo. Que no se les olvide nada.

El tren abandona la estación y se va bordeando el Mapocho. Adentro, el hombre toma nota en su libreta de lo que las locas le cuentan y el retrato comienza a configurarse, nítido y real en su cabeza. (Fernández, *Mapocho* 120)

El hermano de la Rucia es el encargado de recopilar los relatos de los muertos de la novela, recopila el testimonio oral de una Historia mentida, los rumores en forma de “dicen” que inician buena parte de los subcapítulos de *Mapocho*. El Indio es quien desafía la Historia escrita por su padre.

El Indio que en su vida en la playa retrataba a turistas para ganar dinero y estaba obsesionado con dibujar el ombligo de su hermana, ahora se dedica a elaborar de manera visual las memorias de los otros muertos que habitan Santiago, poniendo estos retratos en las paredes de su casa de infancia, llenándola de los rostros quemados de los vecinos del barrio, del ejército de indígenas dirigidos por un jinete sin cabeza, de los hombres encadenados que construyen el Cal y Canto, también vuelve a retratar a la Rucia, lo único que le queda de una familia y a Fausto al conocer el estado vital de su hija. En las paredes todos los quemados —y muertos— encuentran su espacio en los muros de la casa familiar (Fernández, *Mapocho* 192), pero ante tal paisaje de muertos sin descanso, ante la visión de una violencia sistemática repetida siglo a siglo, el Indio decide sacarse los ojos y sepultarlos bajo el último tomo de la Historia de Fausto (Fernández, *Mapocho* 192).

En síntesis, el Indio es el muerto que sirve como puente para que los muertos puedan reconstruir su memoria, a través de su arte retrata la marginalización sufrida por sus compañeros de no-vida. El Indio es aquel, que incluso sin ojos, puede ver la realidad de la muerte, la que se le hace ineludible, que su conocimiento le perseguirá por siempre, pero sin culpa como a su padre.

### 3.2.2. Las cartas de Juan a Greta

En *Avenida 10 de julio* el principal medio que tenemos para acceder a la memoria de la rebeldía infantil es a través de las cartas que Juan le escribe a Greta, un total de ocho epístolas que originalmente no tenían forma de llegar a Greta, hasta que Juan desaparece y Carmen actúa como intermediaria entre los antiguos compañeros. Las cartas describen el proceso que tuvo él y el resto de los estudiantes para efectuar la toma del liceo del año 1985,

en la cual se hace muy presente el recuerdo de Greta, quien sería su amor adolescente y que vuelve a recordar al bordear los cuarenta años.

La primera carta surge del encuentro de un recorte de diario, en él se encuentra la foto de los protagonistas en el techo del liceo junto a una bandera chilena. El recorte es aquel objeto que mueve la memoria de Juan, es el motor del recuerdo, un objeto que *resiste* al paso del tiempo a pesar de estar cada vez en peores condiciones (Fernández, *Avenida 10 de julio* 23). Juan piensa en Greta y en sus amigos, sabe que no le reconocerían si se viesen en la calle, se da cuenta de que ha cambiado, que ya no es aquel niño revolucionario de los años 80.

Las siguientes cartas hablan sobre la preparación de la toma: la revista “La muralla” que elaboran los estudiantes para hablar sobre política, la gran asamblea que convocó a gente de distintos liceos y colegios, el día de la toma. Los recuerdos tienen su centro en la toma y en Greta, Juan rememora a la Greta de catorce años y en ocasiones dedica cartas sólo a hablar de sus recuerdos con ella; también están presentes la Chica Leo y el Negro, allí aparece la detención, los interrogatorios y final desaparición de los amigos de los protagonistas, es en estas cartas cuando Juan reflexiona en lo que fue el resto de su vida, al olvido en el que puso a la Chica Leo y el Negro, se da cuenta de que en la comisaría también murió el niño revolucionario que fue:

*No sé cómo no pensé en esto antes. Hicieron bien su trabajo, Greta. Nos desarmaron. Nos marearon con tanto olor a flor seca y cementerio. Nos dejaron funcionando a punta de antidepresivos, calmantes, ansiolíticos y pastillas para dormir, despertar y funcionar. Nos injertaron un reloj en la muñeca y nos dejaron corriendo apurados de un lado a otro sin tener tiempo para nada. Entre tanta carrera estúpida olvidamos lo importante y sólo ahora que me detuve, tú y el resto de las imágenes regresan a mí . . . Es como si recién me hubiera sacado esa venda sucia que me pusieron en la comisaría sobre los ojos. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 131)*

Las cartas que escribe Juan son su principal manera de dejar registro de su memoria revolucionaria, una memoria que ya no se puede transmitir debido a su muerte y la incapacidad de Greta de comunicarse al final de la novela; sin embargo, el ejército de niños emergiendo de la Pieza Oscura, quizás, le permita hacer presente su infancia rebelde y vulnerada.

### 3.2.3. La reconstrucción del furgón

Greta en un intento por mantener vivo el recuerdo de su hija, construyendo algo que la mantuviese cerca de ella, intenta rearmar el furgón en el que ella murió, a pesar de que muchas de las partes no son las originales, está una de las piezas fundamentales que le evoca a la Greta chica, el volante con la pegatina de *I love Chile*, aquella que la misma niña pegó en el lugar de la bocina y a la protagonista le trae los recuerdos y visiones traumáticas de la muerte de su hija:

*I love Chile*, decía. De golpe sentí las voces de los niños, sus gritos destemplados desde los asientos de atrás, la música estridente de la radio que seguramente Luis, el conductor, ponía a todo volumen para no escuchar las peleas y así poder manejar tranquilo. Vi ese manubrio y sentí que las piernas se me doblaban. Comencé a sudar helado. (Fernández, *Avenida 10 de julio* 70)

El furgón de Greta está reconstruido con partes de otros automóviles cuyos ocupantes tuvieron destinos trágicos: Carolina Montes, quien aparece en la *Pieza Oscura*, y Amalia Silva. Carolina muere en un choque después de que el conductor del taxi en el que iba a casa después de una fiesta perdiera el control, debido a que las niñas que transportaba querían bajarse del auto o hacer que se detuviese ya que una de ellas estaba vomitando; la adolescente murió al instante y Greta rescató del Nissan Sentra en el que iba Carolina los asientos delanteros (Fernández, *Avenida 10 de julio* 80). La pequeña de tres años Amalia fue degollada por su padrastro por “hinchapelotas”, como la describe el asesino; su cuerpo fue abandonado en un Citroën CX robado del que Greta adquirió los focos delanteros y traseros (Fernández, *Avenida 10 de julio* 88).

La figura del automóvil se erige como un cadáver desmembrado (Fernández, *Avenida 10 de julio* 8), un muerto más que se vende por partes, un muerto que carga otros muertos como el Cal y Canto de *Mapocho*, que guarda el recuerdo de ellos en cada uno de los repuestos que se salvan de los choques, de los eventos horribles o que son robados, conservan las historias de niños como Carolina, Amalia y la Greta chica, historias de adultos como Greta, aquellas historias desconocidas que habitan muchos de los autos que transitan por Santiago y todo Chile, provenientes de lugares como el Palacio del repuesto, piezas que cuyo valor no por es por ser ellas mismas, sino que se cobra por lo que *no* se ve en ellas.

#### 4. Conclusiones: el paradigma de la muerte en las obras de Nona Fernández

*No es el infierno, es la calle.*

*No es la muerte, es la tienda de frutas.*

García-Lorca, 'Nueva York: Oficina y denuncia'

Para llegar a construir en su totalidad el imaginario de la muerte en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio* tuvimos que hacer un largo recorrido analizando diversos aspectos: la relación con obras previas que hablan sobre la muerte, la caracterización de estos personajes, la comprensión de la manifestación de su cuerpo, los espacios significativos, el tiempo en el que están inmersos y su relación con la memoria; estos elementos en conjunto nos llevan a una conclusión que la misma Nona Fernández nos repite de forma insistente en *Mapocho*: la muerte es mentira.

La mentira de la muerte no es para todos, sino para aquellos que en vida fueron marginalizados por distintas razones, desde su nivel socioeconómico hasta por haber sido vulnerados por sus propias familias o por sus mentiras. Hay personajes que sí alcanzan el eterno descanso, mas para los muertos principales de estas obras esto les es vedado, ellos están condenados a permanecer deambulando o encerrados a causa de una vida insatisfactoria, la cual consumó sus muertes para repetir el ciclo de subalternidad o para rebelarse contra él.

Los muertos en su nueva condición adoptan una nueva perspectiva, el tiempo fuera del tiempo en el que existen les permite detenerse y comenzar a comprender lo que fueron sus vidas, la muerte les permite develar las mentiras como a la Rucia y al Indio o sacarse una venda que Juan tenía todavía en los ojos simbólicamente desde su adolescencia. Sus cuerpos, adoloridos, les permiten apreciar y experimentar aquellas verdades que no entendieron en vida, a comprender también el panorama que afrontan muertos previos a los protagonistas.

Asimismo, los espacios que recorren los muertos están llenos de significaciones, principalmente que en esos lugares los muertos depositan la memoria de su marginalidad, de los eventos de violencia que allí vivieron, o bien, de las mentiras a las que fueron expuestos en dichos lugares. El espacio, de este modo, se erige como uno de los ámbitos en directa relación con los muertos, ya que en él conviven con los vivos o son aislados de ellos, además

de que en él se visualizan las formas que adopta el tiempo tanto de los vivos como de los muertos, su carácter cíclico y yuxtapuesto o estancado dependiendo del lugar en el que se ubica el personaje. El hecho de que los muertos quieran conservar su memoria en los espacios, teniendo que resistir a la avanzada del olvido a la vez que son parte de un carrusel temporal o de un tiempo muerto reafirma de que su muerte es una mentira, que no alcanzarán el eterno descanso mientras no sean recordados y el tiempo recupere su linealidad.

La memoria es el gran punto de apoyo de los muertos en el mundo de los vivos, la que está ligada a su existencia anclada en la marginalidad en vida, por lo que en concreto estamos hablando de la *memoria de los muertos marginados*, la que habla tanto en *Mapocho* como en *Avenida 10 de julio*. La memoria de estos muertos, como vimos, está relacionada a sus muertes y a las condiciones que los hacen ser parte de este grupo subalterno, cuáles son las características que los llevan a ser un grupo inferiorizado socialmente y que los lleva a la muerte. Los muertos exigen su lugar, resisten al olvido, porque como profesa una de las más conocidas consignas contra la Dictadura es que no hay *ni perdón ni olvido*; porque la Historia y el progreso no pueden construirse encima de cadáveres, no se debe pretender borrar lo acontecido en función de pensar en un avanzar, porque si nos ponemos a construir una sociedad tal como lo hacemos con un rompecabezas, en él los muertos también tienen su lugar, el que se encuentra vacío, son piezas faltantes no por simple pérdida, sino por el consciente ocultamiento de ellas; no podemos construir ningún rompecabezas si nos quitan las piezas, no podemos tener una sociedad lejos de los fantasmas de todas las vejaciones históricas que se han cometido si no nos hacemos cargo de las víctimas que produjeron.

La muerte es mentira y la vida también, los muertos de Nona Fernández lo saben. Mientras tanto, los vivos seguimos con nuestro día a día sin saber que, más pronto que tarde, emergerá de las profundidades una marcha de muertos reclamando lo suyo.

## Bibliografía

- Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Mínima Trotta, 1998. Impreso
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1965. Impreso
- Baeza, Manuel. *Imaginarios sociales dominantes de un otro inferiorizado: el caso del indígena en Chile*. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007. <https://cdsa.academica.org/000-066/950.pdf>
- Batjtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Digital
- Bombal, María L., *La amortajada*. Santiago: Nascimento, 1941. Digital
- Burger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 2000. Digital
- Castoriadis, Cornelius. “El imaginario social instituyente”. *Zona erógena*. 1997: 1-9. Digital
- Cegarra, José. “Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales”. *Cinta moebio*. 2012: 1-13. Digital
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992. Digital
- Fandiño, Laura. *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza: las memorias de los hijos en la literatura de Argentina y Chile*. Córdoba: Universidad nacional de Córdoba, 2016. Digital
- Fernández, Nona. *Avenida 10 de Julio*. Santiago: Alquimia, 2021. Impreso
- - - . “Entrevista a Nona Fernández”. Entr. Cyntia Soto. *Laboratorio de escrituras*. S.f. Recuperado el 28 de agosto de 2022 en <https://laboratoriodeescrituras.udp.cl/entrevista-a-nona-fernandez/>
- - - . “Escribir la memoria: entrevista con Nona Fernández”. Entr. del Valle, Martínez y Zavaleta. *Tierra adentro*. 11 mar 2020. Recuperado el 28 de agosto de 2022 en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/escribir-la-memoria-entrevista-con-nona-fernandez/#:~:text=El%20pasado%20de%20febrero,crece%20durante%20la%20dictadura%20chilena>

- - - -. *Mapocho*. Santiago: Alquimia, 2019. Impreso
- - - -. “Nona Fernández: ‘Escribir es un acto cariñoso. Es una manera de estar en el mundo’”. Entr. Demian Paredes. *La izquierda diario*. 28 de feb 2015. Recuperado el 28 de agosto de 2022 en <https://www.laizquierdadiario.com/Nona-Fernandez-Escribir-es-un-acto-carinoso-Es-una-manera-de-estar-en-el-mundo>
- - - -. *Space Invaders*. Santiago: Alquimia, 2015. Impreso
- Halbwachs, Maurice. “Fragmentos de la memoria colectiva”. *Athenea Digital*. 2002: 1-11. Digital
- Kermode, Frank. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa, 1983. Impreso
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno, 2002. Digital
- Ricoeur, Paul. “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”, en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. [http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php)
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Barcelona: RM verlag, 2017. Impreso
- Villareal, Alba. “La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario”. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2013. Digital
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003. Digital
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Proyecto scriptorium ex libris, 2011. Digital