



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**El cronotopo de la memoria en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio Huamachuco* de
Nona Fernández: el barrio y la casa como espacios de reconstrucción de la
memoria.**

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánica con mención en Literatura.

Matías José Pinto Montero

Profesor guía

Cristian Cisternas

Santiago, Chile, 2019

Agradecimientos

Parto agradeciendo a mis padres por su amor incondicional y apoyo en todo mi proceso universitario. Les agradezco por entenderme y saber lidiar con mi complicada personalidad.

Agradezco al profesor Cristian Cisternas por las conversaciones durante el Seminario de Grado, y por haberme guiado en este proceso. También a la profesora Alejandra Bottinelli por haberme recomendado bibliografía que me ayudó a definir mi tema de tesis.

Agradezco a mis amigos que conocí en la facultad: Royle Colcha, Bárbara Castro, Gabriel Lane, Sebastián Duarte, y Javiera Cayupi porque pese a que nos veamos poco, los recuerdos que vivimos juntos están plasmados siempre en mi memoria.

Agradezco a San Fernando, ciudad donde me crié, ya que cada vez que me sentí desesperanzado me entregó nuevos aires para renovarme y vivir nuevas experiencias. De igual forma agradezco a los hermanos Mena y a Luciano Clavijo por darme alojamiento en Santiago cuando no tuve lugar en el cual vivir. Le doy gracias a la pandilla de *Los Cometas* por siempre escucharme. Y a Laura y Cristian por compartir lindos momentos.

También agradezco a la música por ser esa compañía que un día llegó y nunca se fue, y ha hecho que mi vida se tiña de distintos colores cada día. A mis bandas *punks I.N* y *Los Cometas* por hacerme sentir bien y a ratos mal, pero siempre logran que rompa la rutina y no me hunda en un pozo. También agradezco al *collage* por ser mi terapia y pasión.

Finalmente, le doy las gracias a cada una de las personas que ha compartido conmigo en la facultad y en la música. Gracias por esas acaloradas conversaciones plagadas de sueños, sin ustedes muchas cosas no tendrían sentido. Muchas gracias por las locas experiencias que hemos vivido.

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde ¿no es la más bella? Los escritores de la "habitación humilde" evocan a menudo ese elemento de la poética del espacio. Pero dicha evocación peca de sucinta. Como tienen poco que describir en la humilde vivienda, no permanecen mucho en ella. Caracterizan la habitación humilde en su actualidad, sin vivir realmente su calidad primitiva, calidad que pertenece a todos, ricos o pobres, si aceptan soñar. (Bachelard, 28).

Índice

Resumen.....	5
I. Introducción.....	6
II. Marco teórico.....	12
III. Capítulo I. El barrio como espacio de memoria.....	22
3.1. El barrio de la Chimba como lugar para la reconstrucción de la memoria de la Rucia.....	23
3.2. Juan y su barrio: la posibilidad de (re)construir memoria.....	34
3.3. La crisis de Juan: la angustia de la vida moderna.....	34
3.4. El barrio en ruina y el trabajo de memoria de Juan y Greta.....	36
IV. Capítulo II. La Casa como espacio de memoria.....	45
4.1. Las experiencias en la casa de La Cala.....	47
4.2. La casa de la Chimba.....	50
4.3. La casa de Juan como espacio para el trabajo de memoria de Juan y Greta.....	55
4.4. Memoria e identidad en <i>Mapocho</i> y <i>Avenida 10 de julio</i>	61
V. Conclusiones.....	63
VI. Bibliografía.....	67

Resumen

En el presente trabajo abordaré las novelas *Mapocho* y *Avenida 10 de julio Huamachuco* a partir del cronotopo de la memoria. Esta noción estructural que utilizaré solo será para enmarcar ambos textos y comprender cómo sus personajes se encuentran siempre en un proceso de recuerdos y de reconstrucción de sus respectivas memorias. El grueso del informe consistirá en señalar cómo la casa y el barrio funcionan como espacios para la reconstrucción de la memoria de distintos personajes en ambos textos, y, al mismo tiempo, mostraré la imposibilidad de ello debido a los vacíos históricos y silencios que han envuelto sus vidas.

I. Introducción

La memoria se ha convertido, durante los últimos años, en un tema fundamental en los estudios culturales y en las ciencias sociales. Han aparecido diversos autores escribiendo sobre qué es la memoria, cuál es su importancia, qué tan importante es recordar u olvidar, si se puede hablar de memoria colectiva e individual o cuál es la relación entre ellas. Estamos permanentemente recordando nuestro pasado; tratando de reconstruir imágenes que han quedado casi olvidadas en nuestra conciencia. Tenemos miedo a olvidar, y no soportamos la idea de no recordar sucesos que han sido importantes en nuestras vidas. Para no olvidar, tomamos fotografías, las guardamos en carpetas, las enmarcamos, y se convierten en pequeños fragmentos de un pasado. Para no perder archivos importantes, los guardamos en nuestras computadoras, y cuando creemos que algo ya no nos servirá lo mandamos a la papelera de reciclaje, para así olvidarlo. Pero, incluso, desde ese basurero podemos recuperar la información, lo que nos da la lección de que nada se puede borrar por completo, porque o estará en la profundidad más densa de nuestros recuerdos, o alguien tendrá la información y se podrá reconstruir.

En los últimos años hemos sido testigos de un “boom” de la memoria. Nos encontramos en un período histórico en el que, con frecuencia, recordamos con nostalgia el pasado, y en nuestra cotidianidad intentamos hacerlo presente por medio de diversos gestos y actos como, por ejemplo (en la música), comprar vinilos y cassettes, o querer vestirse a la usanza de la *new wave* de los años ochenta. La música se reinventa tomando elementos de un pasado y adecuándolos a la vida actual, llamando al *post punk*, *neo post punk*, o *postpunk revival* o

usando algún otro rótulo similar. Por su lado, la subcultura *underground* del *hardcore punk* se esmera en revivir en sus eventos lo que se hacía en Japón, Inglaterra o EEUU durante los años ochenta. El cine por su parte, remasteriza viejas películas, o crea segundas partes que nunca fueron pensadas.

Por otro lado, se abren museos para no olvidar los hechos nefastos de la historia de un país. Sitios donde mataron y torturaron a gente se convierten en lugares de peregrinación para diversos sectores políticos, y reciben el rótulo de *lugares de memoria*: conocidos “como el conjunto de lugares donde se ancla, condensa, cristaliza, refugia y expresa la memoria colectiva” (Nora en Aillier, 166). Esta noción se extendería a “toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad”. Es decir, no es cualquier lugar el que se recuerda, sino aquel donde la memoria actúa; no es la tradición, sino su laboratorio. (Aillier, 167). Como en Chile lo son la Casa Memoria José Domingo Cañas, el Cementerio General, el Estadio Nacional, Londres 38 Espacio Memorias, o el Parque Memorial GAP. Muchos otros también podrían serlo, pero la Dictadura Chilena se dedicó minuciosamente a borrar rastros de muchos centros de tortura, como, por ejemplo, Isla Dawson, donde exprisioneros que han revisitado ese lugar incluso no lo han reconocido, dado que la infraestructura de aquellos duros años ya no está, lo que ha implicado el borramiento de la memoria de dichos espacios.

Este *boom* de la memoria del que hablamos no está exento de paradojas. Por un lado, criticamos que los medios de comunicación nos han anestesiado y enajenado, haciéndonos perder el sentido de la conciencia histórica, pero son precisamente los mismos avances tecnológicos los que nos posibilitan almacenar cada vez más información. Tenemos

computadores con discos duros con cada vez mayor capacidad, y si no nos bastan podemos comprar discos externos para así aumentar nuestra capacidad de almacenamiento. O también tenemos la posibilidad de subir archivos y dejarlos en plataformas como *google drive* para así compartirlos y guardarlos. Sin embargo, con los altos flujos de información que existen en nuestro siglo es imposible que la retengamos toda. El hecho de recordar siempre devendrá en olvido, puesto que precisamente al seleccionar ciertos recuerdos, dejamos otros fuera. Así, la obsesión de nuestra cultura por la memoria se convierte precisamente en un terror hacia el olvido. Este miedo, parafraseando a Huyssen, se articula alrededor de sucesos traumáticos como el Holocausto en Europa y Estados Unidos o los desaparecidos producto de las dictaduras en América Latina en la segunda mitad del siglo XX (16). Si vivimos en un mundo tan acelerado, y con miedo a olvidar ¿cómo nos preocupamos de que ello no ocurra? Hemos visto en los últimos años, estrategias basadas en la “memorialización”, “consistente en erigir recordatorios públicos y privados. El giro hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fractura del espacio en el que vivimos.” (Huyssen, 19). Sin embargo, somos conscientes de que ni siquiera esos esfuerzos pueden anclarnos verdaderamente al presente, puesto que el tiempo siempre será transitorio; las estrategias de memorialización siempre serán (y estarán) incompletas.

En Estados Unidos y Europa los discursos sobre la memoria empezaron a estar cada vez más en boga a partir de aniversarios de fechas importantes tales como el ascenso al poder de Hitler, *La noche de los cristales* (el pogrom organizado contra los judíos alemanes en 1938 conmemorado públicamente en 1988), o la conferencia de Wannsee de 1942, con la que se inició la solución final, recordada en 1992 con la apertura de un museo donde se celebró

dicho encuentro. También el cine ha tenido una importancia fundamental en recordar sucesos históricos y así no permitir que los recuerdos se nos vayan entre las manos. Pero, como dice Huyssen no podemos seguir pensando los traumas históricos, sin pensar en cómo se representan producto de la mercantilización y espectacularización. Esto lo vemos en “películas, museos, “docudramas”, sitios de Internet, libros de fotografías, historietas, ficción e incluso en cuentos de hadas (*La vita é bella*, de Benigni) y en canciones pop. Aun cuando el Holocausto ha sido mercantilizado interminablemente, no significa que toda mercantilización lo trivialice indefectiblemente como hecho histórico.” (Huysen, 19).

Por otro lado, podemos decir que, en Latinoamérica, el auge de la memoria tiene un importante precedente cuando comienzan a caer sus dictaduras, ya que nace la necesidad de reflexionar acerca de eventos traumáticos, hacerlos presente dentro de nuestra historia y no dejarlos caer en el abismo del olvido. Para ello, las instituciones del Estado erigen memoriales, y celebran aniversarios. Los monumentos y documentos, como dice Nelly Richard, “tienen el mérito de convertir a la memoria en una referencia colectiva que hace de cita para el recuerdo público, tal como ocurre en los informes de tribunales o las placas conmemorativas.” (191) . El problema radica cuando esos recuerdos dan la imagen de estar estancados. Para que ello no ocurra, la memoria debe trabajar con lo no resuelto, con testimonios que no están dentro de los marcos institucionalizados, para así no lograr el *statu quo*. o la permanencia de una única historia. Es en este plano en el cual el arte da cabida a todo aquello que la historia aparta, abriendo grietas, y cuestionando los relatos hegemónicos, dando espacio a la subjetividad de los autores. La literatura le da voz a los personajes anónimos que han sufrido los avatares de la violencia y le da espacio a discursos que

evidencien ésta.¹ Gracias a novelas, cuentos, o poemas podemos acercarnos a distintas realidades que parecieran estar relegadas con el paso del tiempo. Con ello tampoco quiero erigir a la literatura como la “salvadora” de la memoria, sino más bien como la disciplina que abre la posibilidad de ser la voz de los sin voz, y, así, abrir y fracturar la Historia, dando información a los espacios en blanco que ha dejado esta última.

En Chile, *La Literatura de los hijos* hace mención a un grupo de escritores que fueron niños o adolescentes durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, y a través de sus narrativas autobiográficas han rearticulado y ficcionalizado sus experiencias. Los protagonistas de sus libros suelen ser niños/as y adolescentes que sufren las secuelas de la dictadura. Ésta los marca en su proceso de formación, generándoles traumas y heridas que aún no han podido cerrar, sino que siguen abiertas problematizándoles sus nuevas experiencias, cargándolas de nostalgia y recuerdos violentos que quedaron marcados en sus pieles. En estas novelas, la memoria ficcionalizada no se estructura con un orden coherente y cronológico, sino que a través de “significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto y mediado” (Franken Osorio, s/p). Vemos a sus personajes sufrir los abatimientos de la dictadura y la postdictadura, pero siempre recordando y construyendo sus memorias a partir de fragmentos, sin articular parejamente su pasado, mostrándonos la imposibilidad de concluir un relato. Por ello es que la reconstrucción de la memoria funciona como un proceso

¹ Pienso en autores de latitudes diversas que irrumpen con textos que dejan de manifiesto la violencia de ciertos sectores hacia otros. Entre estos encontramos a: Aimé Césaire, el cual en su obra entera se preocupa de la opresión cultural del sistema colonial francés y de fomentar la cultura africana. Junot Díaz, quien en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* trata problemas sobre la identidad, el racismo y la inmigración. Mahmud Darwish, quien por sus poemas se le conoce como el poeta por excelencia de la resistencia palestina. O en el caso cercano del chileno Pedro Lemebel, quien aborda en sus textos la condición de ser gay y pobre.

y no como un acontecimiento². Lo que vemos en estas novelas es la actualización de experiencias traumáticas —de diversos personajes— producto de la dictadura chilena de Augusto Pinochet, mostrándonos que rodeando su imaginario aún perviven muchas heridas abiertas que siguen pesando hasta el tiempo presente.

A través de la construcción ficcional de estas novelas, vemos a personajes imbuidos con el fantasma de la violencia y del trauma, evidenciando que aún no pueden vivir tranquilamente. Por ello, se encuentran con la difícil tarea de expresar sus experiencias, las cuales las conocemos a través de sus propias subjetividades. Por esto mismo, abundan los narradores protagonistas en las novelas de autores como Nona Fernández, Álvaro Bisama o Alejandro Zambra.

Las novelas de los hijos no abordan solamente la historia de los hijos, sino que, además, su memoria ficcionalizada. Franken Osorio nos dice que en estos autores vemos la intención "[...] de articular no una Historia —esa fue/es la labor de los padres, según los mismos—, pero sí un imaginario de la infancia en dictadura que los resitúe ética, social y artísticamente en la actualidad" (190). Estos escritores plantean su perspectiva de la dictadura, y la tensionan con otros discursos de ésta, como bien lo expresa Doll: "los hijos se establecen como una suerte de mediadores entre una experiencia individual y de corte filiativa y una comunitaria y de corte afiliativo, una "memoria compartida" (Franken Osorio, 191), ya que nos expresan el imaginario colectivo de una generación, pero vivido de forma particular por cada uno de los personajes, experimentando así sus respectivos traumas, heridas, miedos y olvidos.

² La idea de que la memoria funciona como un proceso y no como un acontecimiento es una distinción que hace Walter Benjamin en su ensayo *Sobre el concepto de la historia*.

II. Marco teórico

La mayoría de las novelas de los escritores de la *Narrativa de los hijos* tiene como escenario la ciudad, espacio que asume una importancia fundamental en la literatura, tanto por su presencia como por su ausencia. Si bien ello es cierto, no podemos caer en la trampa de pensar la literatura como un reflejo de la ciudad real, sino más bien, hay que entenderla como un espacio ficcionalizado de ésta. Para aclarar esto citamos a Rosalba Campra y su texto “La ciudad y sus dobles”:

“[...] La literatura erige además sus propios espacios, esos que no existen en ninguna otra parte sino en las páginas de los libros. Esas topografías ficticias proyectan su sombra -o su luz- sobre el espacio en que nosotros deambulamos, lectores y caminantes, habitantes de ciudades, y nos dan una forma nueva de la realidad: el Macondo de García Márquez o la Santa María de Onetti, la ciudad de los Inmortales de Borges o las ciudades invisibles de Calvino... Espacios que, a prescindir de la incertidumbre de sus fronteras o lo borroso de sus construcciones, constituyen una precisa geografía de lo imaginario” (56).

Por ello, las novelas que hablan de la dictadura chilena, y las que particularmente trabajaré a lo largo de mi investigación, no las entenderemos como un reflejo fiel de una situación histórica, sino como la representación de los narradores y personajes de sus propias experiencias en un espacio y tiempo determinado.

Nona Fernández es una escritora, actriz y guionista chilena nacida el año 1971. Su primera publicación fue un libro de cuentos titulado *El Cielo*, pero no fue hasta su primera novela *Mapocho* (2002) cuando comenzó a llamar la atención. A lo largo de sus obras podemos ver que el tema de la memoria es transversal a ella, problematizando el estatuto de veracidad de

la Historia. La propia autora nos dice en una entrevista con Pedro Pablo Guerrero en *El Mercurio*:

“No entiendo la escritura si no está anclada a la realidad y a la Historia, en cualquiera de sus plataformas. En un guion, en una novela, en una obra de teatro. Soy un animal de la ficción, tengo triple militancia y si hay algo que tengo claro es que no existe obra posible si no está escrita con la ventana abierta, mirando a la calle, dejándose contaminar por la realidad. La escritura a puerta cerrada, sin ningún vínculo con el ahora, se queda en ejercicio egótico y aburrido.” (s/p).³

Rubí Carreño, en su texto *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*, sitúa la narrativa de Nona Fernández en “las memorias de adultos jóvenes (los escritores tienen entre treinta y cuarenta años) que revisan su infancia y su juventud, y con ello, los últimos treinta años de la historia chilena.” (14). Nona, a través de los personajes de sus textos *Mapocho* y *Avenida 10 de julio Huamachuco*, recrea distintas formas de cómo la Dictadura Militar afectó y sigue afligiendo a diversos grupos humanos que les tocó vivir eventos traumáticos tales como exilio, desaparición de padres, amigos, y opresión de la fuerza pública.

Mapocho, primera novela de la escritora Nona Fernández publicada el año 2002 por la editorial Planeta y recientemente por la editorial Alquimia Ediciones (2019), tiene como eje unificador el tema de la memoria, postulando relatos distintos a los de la historia oficial, representando así la maleabilidad que puede tener la historia, y cómo ésta se estructura a partir de aquellos que hegemonizan el poder. En esta novela se falsean los mitos fundacionales de nuestro país por medio del personaje Fausto⁴, a quien se le delega —

³ Recurso web: <http://letras.mysite.com/nfe151012.html>

⁴ No olvidar el famoso personaje Fausto de la obra de Goethe, quien cansado de la limitación de su conocimiento hace un pacto con el Diablo, vendiéndole su alma a cambio de juventud hasta que muera.

aparentemente ordenado por la dictadura chilena— a (re)escribir la Historia (de Chile), de la que, a su vez, existirán dos versiones, la original y la revisada, lo que *per se* supone una selección de información, donde datos se excluyen si es que no son convenientes para el grupo que la escribe. La historia acaba siendo el relato de los vencedores, o de aquellos que detentan el poder político y económico en un momento determinado.

Dentro de la novela, leemos diversos pasajes donde se desmitifica la historia nacional, dándonos a entender que la identidad de la nación chilena, desde su nacimiento, está manchada de sangre. Vemos cómo se ridiculiza a personajes históricos importantes en la historia de Chile y se los pone en situaciones incómodas. Se dice que Pedro de Valdivia abusó sexualmente de Lautaro, y que por ello este último se fue de su lado y luego, con su ejército, lo atacó y mató. También, se menciona que Carlos Ibáñez del Campo se relacionó sexualmente con travestis, lo cual resulta cómico, debido a que en su segundo mandato se promulgó la “Ley de Estados Antisociales” que consistió en penalizar y poner “mano dura” a grupos de “peligrosidad social” tales como homosexuales, adictos, vagos y reincidentes, quienes eran considerados delincuentes *per se*, aunque no se les sorprendiese en condición flagrante de delito.

La novela *Avenida 10 de julio Huamachuco* cuenta la historia de Juan y Greta, dos compañeros de colegio que en el año 1985 junto a otros amigos hicieron una toma en su establecimiento educacional. Estos estudiantes, luego de dialogar con la policía y declarar su petitorio, fueron desalojados y llevados a un cuartel donde estuvieron detenidos y sufrieron violencia. Días más tarde, Juan, Greta y otros compañeros son liberados, pero al Negro y la Chica Leo, dos de los secundarios más comprometidos con los ideales antidictatoriales nadie los vuelve a ver. Con el paso de los años Juan se siente agobiado con su rutina laboral y un

día decide abandonar su trabajo. Ya cesante, comienza la búsqueda de la reconstrucción de su pasado por medio de recuerdos y objetos que lo hagan volver a sus años escolares. Por su parte, Greta también se encuentra en crisis debido a la muerte de su hija en un accidente de autobús. Traumatizada por este evento, diariamente se dirige a la Avenida 10 de julio para tratar de encontrar distintas piezas similares a las del autobús en el que murió su hija con la finalidad de poder reconstruir uno parecido. Un día, Greta es conducida hasta la casa de Juan, y allí encuentra un montón de cartas que este último dejó antes de desaparecer, y así sigue con la tarea de reconstrucción del pasado que Juan inició.

A lo largo de este trabajo, abordaré las novelas *Mapocho* y *Avenida 10 de julio Huamachuco* a partir del *cronotopo* de la memoria. Analizaré cómo la casa y el barrio son los espacios fundamentales para el trabajo de memoria⁵ de diversos personajes. A partir de ello, problematizaré la importancia que tiene la memoria para los personajes de estas novelas, y cómo estos se encuentran en la permanente búsqueda de aquellos recuerdos que ya están casi olvidados, o de aquellos huecos que la historia no ha explicado. En ambas novelas veremos cómo los personajes al recordar sus experiencias individuales, colegiales, o familiares, intentarán reconstruir una memoria colectiva. Jelin, en su texto *Los trabajos de la memoria* expresa:

“Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo. Para Halbwachs, esto significa que «sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [–]. (19)

⁵ Me refiero al concepto “trabajo de memoria” de Jelin.

Esto se explica a partir de la realidad de que nunca estamos solos, y, por ende, no recordamos solo gracias a nosotros, ya que, aunque los recuerdos afloren de los lugares más recónditos de nuestro ser siempre —según Halbwachs— estarán dentro de marcos sociales tales como la religión, la clase social o la familia, los que a su vez dan sentido a las rememoraciones individuales (Jelin, 21). Así, los recuerdos de personajes como la Rucia, el Indio, Juan o Greta tendrán sentido en su relación con los otros, y, por ende, con la experiencia colectiva histórica de un barrio en particular, de un colegio, o de una familia.

En cuanto al *cronotopo*, Bajtín da la siguiente definición:

“La intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) En el cronotopo literario-artístico tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo aquí se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo (...) El cronotopo tiene una importancia genérica sustancial en la literatura (...); como categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) también la imagen del hombre en la literatura: Esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.” (Bajtín 269 en Cisternas 22).

Siguiendo a Cisternas, comprendemos que el *cronotopo* actualiza una serie de tópicos en el espacio urbano contemporáneo como construcción simbólica y metafórica. A modo de ejemplo, el cronotopo de la ciudad moderna —o posmoderna— se caracteriza por un “torbellino” donde el flujo de información reina en los espacios urbanos y espacios no urbanos gracias a la accesibilidad a los medios de comunicación y diversas plataformas fruto del Internet. De este modo, lo que define la cronotopía en la contemporaneidad son la novedad y ruina constantes, dado que los espacios urbanos se encuentran en permanente cambio. Casas y edificios antiguos son reemplazados por la densificación en altura, y las

áreas verdes destinadas para el esparcimiento de la gente se reducen y se llenan de concreto. Las metrópolis se convierten en megalópolis, caracterizadas por una sociedad de consumo prácticamente operada por el mercado, por la comunicación de masas que reemplaza a la ciudad letrada y retroalimenta a los consumidores con los ideales del capitalismo. La negación definitiva del ciudadano, reemplazado por la de “consumidor”, el desdibujamiento del pueblo en etnias, minorías, estratos cuantificados un sistema de gobierno, la democracia representativa que aún recurre a conceptos tales como “ciudadanía” y “voluntad popular” para desgobernar en nombre de una “modernización” que sólo lleva a la imposición de una globalización, son rasgos de la gran ciudad. (Cisternas, 25).

En este contexto de cultura urbana, abordaré la casa y el barrio como espacios de memoria para los personajes de ambas novelas. Para ello debo tener claridad que el paisaje urbano, en términos de Kevin Lynch es legible, esto refiere a:

“la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse sus partes en una pauta coherente. Del mismo modo que esta página impresa, si es legible puede ser aprehendida visualmente como una pauta conexas de símbolos reconocibles, una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global” (11).

Veremos que en las novelas que trabajaré existe una jerarquización de espacios por parte de sus personajes, ya que no todos los lugares que ven y transitan tienen la misma importancia. Esto se mide a partir de las experiencias previas que tuvieron ahí y que los llenaron de sensaciones y recuerdos que brotan de la tierra cual maleza. Es decir, cada imagen ambiental dependerá del observador que la analiza, prefiriendo destacar ciertas cosas llenándolas de significado, y restándole importancia a otras, cosa que Lynch ilustra de manera bastante clara en la siguiente cita:

“Las imágenes ambientales son el resultado de un proceso bilateral entre el observador y su medio ambiente. El medio ambiente sugiere distinciones y relaciones, y el observador —con gran adaptabilidad y a la luz de sus propios objetivos— escoge, organiza y dota de significado lo que ve. La imagen desarrollada en esta forma emita y acentúa ahora lo que se ve, en tanto que la imagen en sí misma es contrastada con la percepción filtrada, mediante un constante proceso de interacción. De este modo, la imagen de una realidad determinada puede variar en forma considerable entre diversos observadores” (15).

Roland Barthes, en su artículo “Semiología y Urbanismo”, nos plantea que hay una **evidencia** cada vez más grande que una ciudad no es un tejido formado por elementos **aislados** cuyas funciones se pueden inventar, sino que por elementos fuertes y por elementos **neutros**. El autor, refiriéndose a Lynch, nos dice que éste ha señalado que “en toda ciudad, a **partir del momento** en que es verdaderamente habitada por el hombre, y hecha por él, existe **ese ritmo fundamental** de la significación que es la oposición, la alternancia y la **yuxtaposición** de elementos marcados y elementos no marcados” (260).

Además, Roland Barthes nos dice que “La ciudad es un discurso, y este discurso es **verdaderamente un lenguaje**: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra **ciudad**, la ciudad en la que nos encontramos solo con habitarla, recorrerla, mirarla” (260-61). De este modo, como lectores, vamos desplazándonos a través de la ciudad, y, según nuestros **intereses** vamos aislando fragmentos de los enunciados y actualizándolos secretamente. También, este autor entiende la ciudad en su dimensión erótica, en tanto es el espacio de **encuentro** con el otro, donde “el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde **actúan** y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas.” (265). Sin **embargo**, Roland Barthes, más que simplemente decirnos que existe un lenguaje de la ciudad, **y que podemos analizarla** por medio de estrategias que disocien el texto urbano, **enuncia que el verdadero salto** de la semiología urbana será cuando se pueda hablar de la ciudad con su

actividades, ofreciéndonos lo que esperamos y queremos, controlándonos completamente. Es el espacio de la ruina moderna, donde los avances tecnológicos han llegado a tal punto que estamos vigilados por todos lados y regulados por el orden del consumo. Los *malls*, por ejemplo, se convierten en lugares que entregan el confort, debido a que cualquier ciudad se asemejará a otra por la existencia de estos grandes centros comerciales, y así harán sentir a la gente “como en casa”. Sin embargo, junto a ello, los habitantes de estas grandes ciudades —o ni siquiera grandes— sufren las consecuencias del orden urbano vigente, añorando con nostalgia aquel pasado que fue, y que ya no volverá a ser, ese tiempo en el que los espacios tenían sentido en tanto son lugares significativos para las personas a raíz de sus recuerdos o de múltiples experiencias, y no solo a causa del consumo.

Cabe preguntarse por qué he seleccionado la casa y el barrio como los lugares donde se lleva a cabo el trabajo de la memoria en ambas novelas. Me anticipo y expreso con mucha humildad que me hubiese encantado profundizar en *Mapocho* la imagen del río —sin embargo, preferí enfocarme en la casa y el barrio para poder profundizarlos en mayor grado—, dado que lo considero un sitio de memoria que problematiza el relato histórico nacional en tanto alberga el vivo reflejo de la sangrienta historia de Chile. Allí, en la ficción de la novela, los españoles lanzaron la cabeza del asesinado toqui Lautaro. También en él perecieron cadáveres de personas que se vieron envueltas en trabajos forzados por la construcción del puente Cal y Canto. Además, por su cercanía con la Estación Mapocho, fue testigo de los travestis que se subieron a un tren (por mandato de Carlos Ibáñez del Campo) con dirección a la muerte. Y finalmente, este río de color café funciona como cementerio de los asesinados por la dictadura militar de Augusto Pinochet, puesto que allí tiraban muchos de sus cuerpos, cosa que está comprobada más allá de la ficción novelesca.

actividades, ofreciéndonos lo que esperamos y queremos, controlándonos completamente. Es el espacio de la ruina moderna, donde los avances tecnológicos han llegado a tal punto que estamos vigilados por todos lados y regulados por el orden del consumo. Los *malls*, por ejemplo, se convierten en lugares que entregan el confort, debido a que cualquier ciudad se asemejará a otra por la existencia de estos grandes centros comerciales, y así harán sentir a la gente “como en casa”. Sin embargo, junto a ello, los habitantes de estas grandes ciudades —o ni siquiera grandes— sufren las consecuencias del orden urbano vigente, añorando con nostalgia aquel pasado que fue, y que ya no volverá a ser, ese tiempo en el que los espacios tenían sentido en tanto son lugares significativos para las personas a raíz de sus recuerdos o de múltiples experiencias, y no solo a causa del consumo.

Cabe preguntarse por qué he seleccionado la casa y el barrio como los lugares donde se lleva a cabo el trabajo de la memoria en ambas novelas. Me anticipo y expreso con mucha humildad que me hubiese encantado profundizar en *Mapocho* la imagen del río —sin embargo, preferí enfocarme en la casa y el barrio para poder profundizarlos en mayor grado—, dado que lo considero un sitio de memoria que problematiza el relato histórico nacional en tanto alberga el vivo reflejo de la sangrienta historia de Chile. Allí, en la ficción de la novela, los españoles lanzaron la cabeza del asesinado toqui Lautaro. También en él perecieron cadáveres de personas que se vieron envueltas en trabajos forzados por la construcción del puente Cal y Canto. Además, por su cercanía con la Estación Mapocho, fue testigo de los travestis que se subieron a un tren (por mandato de Carlos Ibáñez del Campo) con dirección a la muerte. Y finalmente, este río de color café funciona como cementerio de los asesinados por la dictadura militar de Augusto Pinochet, puesto que allí tiraban muchos de sus cuerpos, cosa que está comprobada más allá de la ficción novelesca.

Mi decisión de enfocarme principalmente en los espacios de la casa y el barrio se debe a que permite un análisis comparativo bastante claro, debido a que en ambas novelas existe un trabajo importante con estos sitios. Los personajes se aferran a estos espacios para no “perder” sus recuerdos. Su vinculación permite que su identidad no se descentre, cosa que trabaja Umberto Eco en el texto “A todos los efectos”⁶, diciéndonos que cuando se pierde la memoria se pierde la identidad, Por ello, existen sistemas con lo que se puede preservar la memoria, como, por ejemplo, la literatura.

Para el académico Karl Kohut, la memoria individual forma parte de nuestra conciencia y constituye la base de nuestra identidad. Es por esto que un hombre que ha perdido la memoria, también ha perdido su identidad —problema en que se ven envueltos los protagonistas de *Mapocho* y *Avenida 10 de julio Huamachuco*—. La tarea de escribir es tremendamente importante para exteriorizar la memoria; así, ésta, en su dimensión colectiva, se manifiesta en la totalidad de tradiciones orales y escritas, expresiones artísticas y culturales, así como también en los objetos de uso diario. De este modo, la literatura es el arte que posibilita hacer presente lo que ya está ausente, en la medida en que experiencias que ya ocurrieron podemos hacerlas imperecederas a partir de la escritura.

⁶ Información extraída de la página 263 de “A todos los efectos” en el Libro *El fin de los tiempos* publicado en el año 1999 por la editorial Anagrama.

III. Capítulo I. El barrio como espacio de memoria

Antes de analizar el barrio como espacio de memoria, trabajaré algunas nociones de ese concepto que se darán por sentadas cuando desarrolle este problema. El autor Kevin Lynch, en el subcapítulo "barrios" de su libro *La Imagen de la ciudad* nos dice que:

"Los barrios o distritos son las zonas urbanas relativamente grandes en las que el observador puede ingresar con el pensamiento y que tienen cierto carácter en común. Se los puede reconocer desde el interior y de vez en cuando se los puede emplear como referencia exterior cuando una persona va hacia ellos." Además, expresa que las características físicas que determinan los barrios son continuidades temáticas que pueden consistir en una infinita variedad de partes integrantes, como la textura, el espacio, la forma, los detalles, los símbolos, el tipo de construcción, el uso, la actividad, los habitantes, el grado de mantenimiento y la topografía. (84)

Para el filósofo francés Henri Lefevre:

"El barrio es una forma de organización concreta del espacio y del tiempo en la ciudad. Forma cómoda, importante, pero no esencial; más coyuntural que estructural. Las relaciones del centro urbano con la periferia son un factor (una variable) importante. Pero no es el único. El espacio social no coincide con el espacio geométrico; este último, homogéneo, cuantitativo, es sólo el común denominador de los espacios sociales diferenciados, cualificados. El barrio (...) sería la *mínima diferencia* entre espacios sociales múltiples y diversificados, ordenados por las instituciones y los centros activos. Sería el punto de contacto más accesible entre el espacio geométrico y el social, el punto de transición entre uno y otro (...) el lugar donde se hace la traducción (para y por los usuarios) de los espacios sociales (económicos, políticos, culturales, etc.) en espacio común, es decir, geométrico" (200-201).

Para Pierre Mayol:

"el barrio puede considerarse como la privatización progresiva del espacio público. Es un dispositivo práctico cuya función es asegurar una solución de continuidad entre lo más íntimo (el espacio privado de la vivienda) y el más desconocido (el conjunto de la ciudad o hasta, por extensión, el mundo): "existe una relación entre la

comprensión de la vivienda (un 'dentro') y la comprensión del espacio urbano al que se vincula (un 'fuera')". El barrio es el término medio de una dialéctica existencial (en el nivel personal) y social (en el nivel de grupo de usuarios) entre el dentro y el fuera. Y es en la tensión de estos dos términos, un *dentro* y un *afuera* que poco a poco se vuelven la prolongación de un dentro, donde se efectúa la apropiación del espacio. El barrio puede señalarse, por eso, como una prolongación del habitáculo; para el usuario, se resume en la suma de trayectorias iniciadas a partir de su hábitat. Más que una superficie urbana transparente para todos o estadísticamente cuantificable, el barrio es la posibilidad ofrecida a cada uno de inscribir en la ciudad una multitud de trayectorias cuyo núcleo permanece en la esfera de lo privado" (10).

Por mi lado, cuando trabaje con la noción de barrio —tomando en consideración lo dicho por los autores más arriba expuestos— lo entenderé como el espacio urbano particular donde se pone en contacto el espacio geométrico y social, es decir, el lugar en el que se establece la relación entre los habitantes y el espacio físico en el que habitan. Además, comprenderé al barrio como la prolongación de un espacio íntimo como es la casa, ya que los habitantes lo dotan de significado a partir de su relación con esta última. Por ello, en ambas novelas el espacio privado (casa) y el espacio intermedio (barrio) serán complementarios para el trabajo de memoria emprendido por sus personajes.

3.1. El barrio de la Chimba como lugar para la reconstrucción de la memoria de la Rucia.

En la novela *Mapocho*, la Rucia inicia su proceso de memoria cuando se encuentra dentro de un ataúd flotando sobre el río Mapocho, recordando las experiencias vividas en la ciudad de Santiago junto al Indio y sus padres. Además, como lectores nos enfrentamos a un desdoblamiento de la personaje, ya que ésta, como narradora protagonista, expresa que estando en el río se mira desde el puente. No sabemos si está viva o muerta, pero la vemos

arrastrarse por la corriente putrefacta del río, sin posibilidad de salvación, ya que, en realidad, como lo expresa la Rucia “nunca la hubo”.

Cuando la Rucia vuelve a Santiago buscando a su hermano se encuentra con una ciudad distinta a la que recordaba:

“Santiago cambió el rostro. Como una serpiente desprendiéndose de su piel usada, la ciudad se ha sacudido plazas, casonas viejas, cines de matiné, canchas de fútbol, quioscos, calles adoquinadas, boticas y almacenes de barrio. Santiago removi6 sus costras y ahora ellas se van por los aires, vuelan en la memoria de La Rucia que, sentada en una cocinería frente al Mapocho (...) trata de identificar (...) algo que le suene familiar” (Fernández, 28).

Nuestro personaje no reconoce la ciudad en la que vivió, salvo algunos espacios como la Alameda, el cerro Santa Lucía, la Moneda, o el río Mapocho. Observa la ciudad, y ante sus ojos aparecen avisos de neón y vitrinas coloreándolo todo. Ve un espacio urbano inabarcable, de gran extensión, presentándosele como un laberinto que tiene que recorrer para llegar a su antiguo barrio, el cual supuestamente le provendrá ese sentido de pertenencia hacia un sitio, que no sólo viene dado por un espacio físico, sino que también por el cúmulo de experiencias que allí vivió y la retrotraerán a su pasado. Como lectores, al seguir las palabras del narrador, nos enteramos de los recuerdos que tiene la Rucia del barrio de la Chimba, y así configuramos una imagen de éste. A la vez, vamos reconstruyendo las experiencias colectivas de sus habitantes antes de que ocurriese el Golpe de Estado de 1973 en Chile. Cabe mencionar que, a pesar de que este último hecho tiene un asidero real en la historia oficial, al ser novelado, no lo vemos como un reflejo de época, sino que como una representación ficcionalizada de ésta. Por lo tanto, su valor es hermenéutico.

Cuando vemos el recorrido que la Rucia emprende, como lectores reconocemos una urbe modernizada, en la cual los espacios significativos para su memoria han sido borrados en pro de la construcción de edificaciones modernas que sean más funcionales para los proyectos de urbanización. Esto se ejemplifica con el espacio que solía ser una cancha para que los vecinos del barrio de la Chimba jugaran y ahora, en el pretérito presente de la protagonista, es un alto edificio lleno de espejos y de oficinas⁷. Creo pertinente citar una reflexión que hace Jesús Martín Barbero al analizar la urbanización de las ciudades posmodernas latinoamericanas y que permite comprender cómo la modernización borra los espacios que implican una memoria urbana:

“la destrucción o resignificación del *centro* y de territorios y lugares claves para la memoria ciudadana. Si de un lado, urbanización significa acceso a los servicios (agua potable, energía, salud, educación), descomposición de las relaciones patriarcales, y cierta visibilidad y legitimación de las culturales populares, de otro significa también desarraigo y crecimiento de la marginación, la radical separación entre trabajo y vida, y la pérdida constante de la memoria urbana” (280)

La Rucia pregunta a una señora dónde puede estar su casa, y de paso le entrega descripciones: “Frente a la casa había un farol. Y en algún lugar muy cerca, a unas cuerdas, una cancha de baby fútbol donde se jugaba los fines de semana. El Indio y yo en una gradería de madera viendo a mi padre correr por una cancha de parqué desarmado que crujía con cada chute, con cada patada en las canillas.” (Fernández, 30). A lo que la señora responde:

“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, algo que todavía pueda existir, una calle principal, algún barrio

⁷ “En el centro se ha instalado una torre alta y nueva (...) Es una torre de oficinas de esas donde la gente no vive, sino que trabaja el día entero y luego de va, dejándola olvidada” (Fernández, 36).

cercano. (...) desde la Conquista hasta el día de hoy que nuestras casas tienen ubicación exacta para que la gente y las cartas lleguen sin problemas". (idem).

La Rucia es una persona(je) que pretende encontrar la vieja casa en la que vivía con su familia por medio de recuerdos, de imágenes, de experiencias, y no de la forma usual que sería por medio de una dirección, cosa imposible si comprendemos que luego de irse de Chile junto al Indio y su madre. Esta última siempre se mantuvo en silencio y no volvió a hablar de las experiencias familiares vividas en el barrio de la Chimba, lo que provocó que ambos hermanos tuvieran su memoria llena de vacíos.

Por otro lado, también resulta interesante comprender la relación entre memoria y cuerpo que se articula en la Rucia. Esto lo podemos ver ejemplificado cuando ésta le pregunta a una señora que vende pescados al lado del río Mapocho por la dirección de su casa y obtiene la siguiente respuesta: "Yo creo, señorita, trate de recordar algo más reconocible, y permíñeme que le diga, que tanto machucón y herida abierta en esa cabeza suya, la tienen media atontada. Límpiese la frente con esa servilleta, por favor, que mire cómo le está goteando de sangre" (30).

Para nuestra personaje cada recuerdo es un pedazo de vidrio que sale de su cuerpo y permite que caigan gotas de sangre. Su memoria trae consigo dolor, ya que, al recordar, sangra y los pedazos de vidrio se desatan de su frente. Sin embargo, esas heridas cicatrizarán, por lo que podríamos decir que, simbólicamente, cada recuerdo que la Rucia expresa por medio de palabras la hace sangrar a la misma vez que la sana. Se abre así la posibilidad de mejorar a partir de la reflexión de los hechos del pasado que han quedado fijados en el sujeto como traumas que necesitan ser revisitados y revisados para poder avanzar.

Elizabeth Jelin menciona en *Los trabajos de la memoria* que “La pregunta sobre cómo se recuerda o se olvida surge de la ansiedad y aun la angustia que genera la posibilidad de olvido. En el mundo occidental contemporáneo, el olvido es temido, su presencia amenaza la identidad” (Jelin, 18). Si relacionamos lo dicho por Jelin con el personaje de la Rucia, nos percatamos de que, al haber muchos huecos y vacíos en sus recuerdos, ya no sabe hacia dónde va, ni quién es. La vemos deambular por una ciudad que no reconoce, y de la que tampoco sabe por qué tuvo que irse. Además, sus memorias están llenas de falsedades, debido a que su madre nunca le dijo, ni a ella ni a su hermano, la *verdad*, sino que les hizo creer que Fausto, su padre, murió en un incendio en la cancha del barrio de la Chimba. Falsedad absoluta, ya que Fausto se dedicó a escribir los libros de Historia de Chile por el encargo de la dictadura militar de Augusto Pinochet. De este modo, la vida de nuestra personaje, crece y se forma sobre mentiras.

Sabemos que cada persona tiene sus propios recuerdos y que estos no pueden ser transferidos a otros. También, somos conscientes de que el hecho de rememorar es un proceso que sirve para hacer presente el pasado. El hecho de poder volver a nuestros recuerdos es lo que define nuestras personalidades; es lo que constantemente nos recuerda quiénes somos. La Rucia intenta reconstruir su pasado para comprender su presente, pero esa misión se torna compleja, ya que el pasado resulta tan difuso y extraño, tan ajeno al presente, que le provoca daños representados en el no entendimiento de los sucesos a los que se enfrenta. Siempre está confundida, y no tiene claridad en sus recuerdos. Además, la tarea de la Rucia se vuelve compleja en la medida que no está presente una comunidad que la ayude a reconstruir el pasado. Asunto complejo, pues, sabemos que éste no se puede comprender si no pensamos tanto en la propia experiencia, como en la comunidad en la que se vivieron dichas

experiencias. Halbwachs, en el capítulo “Memoria Histórica y Memoria colectiva” nos dice que:

“Mientras que la historia pretende dar cuenta de las transformaciones de la sociedad, la memoria colectiva **insiste en asegurar** la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como un intento por mostrar que **el pasado permanece**, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de **ese grupo también permanece**, así como sus proyectos. (Halbwachs, 18)

La Rucia se enfrenta a un gran problema debido a que no tiene grupos a los que acudir. En ningún momento de la novela reconoce ni habla con gente (a excepción de sus breves **contactos con Fausto, Indio, y el fantasma de la abuela**) con la que años atrás convivía en el **barrio**, teniendo la difícil tarea de reconstruir su memoria a partir de ella misma. Como **lectores ni siquiera evidenciamos una identidad de grupo (comunidad del barrio) porque éste ni siquiera sobrevive.**

A continuación, vemos que la Rucia, en el recorrido que emprende hacia su casa de La **Chimba**, se enfrenta con sus propios olvidos. No sabe cómo llegar, no recuerda direcciones, **solo tiene vagos recuerdos de cómo era el día a día en su barrio**, de la relación que tenía con **sus padres y hermanos**, y de las actividades que realizaba allí durante su niñez. Nuestra **personaje** sufre la pérdida de recuerdos, de información que le podría ser útil (en el presente **de la novela**). Su memoria está fragmentada, y lo que recuerda siempre es con nostalgia, la **que “se recrea en las ruinas, en la pátina del tiempo y en la historia, y sueña con otros lugares y épocas”** (Boym en Rebom, s/p). La Rucia añora ese pasado que sabe que no puede vivir, el **que alguna vez la hizo feliz, pero que también la destruyó**, puesto que precisamente en él **ocurrieron eventos que la traumatizaron**, tales como la desaparición de su padre, los secretos **de su madre**, o el accidente con su hermano y madre.

Antes de continuar debo aclarar que, cuando hablo acerca del barrio de la Chimba, no me refiero sólo a un lugar físico, sino que lo comprendo a partir de la noción de espacio trabajada por Doreen Massey, quien entiende al espacio como espacio/tiempo, y lo condensa en tres aspectos:

“1) el espacio es producto de interrelaciones, desde lo inmenso de lo global hasta lo ínfimo de la intimidad; 2) es lo que hace posible la multiplicidad, la coexistencia de voces y trayectorias diferenciales; y 3) precisamente porque es producto de relaciones e interacciones siempre está abierto, en proceso de formación, en devenir, nunca acabado” (Massey en Arfuch s/p).

Dicho esto, entenderé al espacio como el territorio de la multiplicidad, en tanto presentes y pasados se superponen, se relacionan y conviven. Donde huellas intentan borrarse para sobreponer otras, donde hay avances y luego retrocesos, y luego avances otra vez. Es por esto —y siguiendo a Arfuch— que las identidades no pueden ser pensadas solo como determinadas por su espacio físico, geográfico, nacional, regional, urbano, barrial, sino más bien como las tensiones mismas que constituyen la espacialidad.

Para Elizabeth Jelin existen tres factores que determinan cómo uno experimenta un suceso histórico. Primero, la edad que tiene una persona, dado que como bien nos explica la autora es muy distinto vivir una guerra a la edad de cinco años, a los veinticinco, o a los sesenta. En segundo lugar, nos expresa que es distinto estar o no en los lugares donde ocurre la guerra. Y el tercer factor, es el hecho de ser mujer u hombre (119). Todas estas circunstancias influyen en el cómo experimentamos y nos afectan dichas experiencias, dejando marcas leves o profundas que los acompañarán en muchas ocasiones toda su vida. El primer punto se relaciona estrechamente con los protagonistas de ambas novelas, puesto que son personajes afectados por distintas experiencias que sufrieron cuando eran niños y que ahora como adultos han pervivido en forma de traumas y miedos. Producto de ello viven con un constante

extrañamiento; se sienten profundamente inadaptados al presente, ya que hay información que siempre se mantuvo velada, lo que provocó que construyeran sus subjetividades en terreno pantanoso. En el caso de la Rucia, su madre nunca quiso hablar, siempre calló; ni a ella ni al Indio les quiso contar lo que ocurrió realmente aquel día cuando unos hombres desconocidos fueron a buscar a su padre. Prefirió hacerles creer la mentira de que había muerto en el incendio de la cancha de la Chimba. Por otro lado, en *Avenida 10 de julio*, Juan y Greta luego de la toma de su liceo donde la policía los reprimió violentamente, nunca volvieron a ver al Negro ni a la Chica Leo, quedando así con un vacío histórico de dudas que aflorará cuando entren en crisis. En ese momento abrirán sus heridas y desarrollarán su trabajo de memoria correspondiente.

En *Mapocho*, el recorrido de la Rucia, a la vez que un viaje físico, es un camino en el cual busca su identidad a través de recuerdos que van apareciendo al caminar por lugares donde antaño transitó y en los que se llenó de experiencias. Sin embargo, esta empresa se vuelve compleja debido a que cuando el Indio, la Rucia y su madre se fueron de Santiago, esta última se encargó de ocultar a sus hijos la mayor parte de información del pasado familiar buscando desligarse/los del pasado. Por ello, resulta sumamente complejo para ambos hermanos la reconstrucción de sus memorias y de su identidad una vez de regreso a Santiago, ya que no tienen información de su pasado, ni tampoco a quién acudir para que los ayude en esa tarea. No tienen ningún marco social⁸ al cual acudir para reconstruir sus memorias; por ello se enfrentan al difícil desafío de tener que hacerlo por su propia cuenta, siendo que ya ni siquiera

⁸ Para Halbwachs: "sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva" (Halbwachs en Jelin, 172). Estos marcos a su vez remiten a estructuras tales como la familia, religión, y las clases sociales, los cuales le dan sentido a las rememoraciones individuales.

recuerdan con claridad el lugar en el que vivieron cuando niños y las experiencias que allí experimentaron.

Cuando la Rucia luego de su travesía llega al barrio de la Chimba nos enteramos que allí se siente extraña, debido a los cambios que hubo en él:

“Está distinto, maquillado de luces y colores, pero es su barrio. En el centro se ha instalado una torre alta y nueva. Debe tener unos quince pisos de altura. Es una torre de oficinas, de esas donde la gente no vive, sino que trabaja el día entero y luego se va, dejándola olvidada. Su fachada es de espejos y el barrio entero se ve reflejado en ella.” (Fernández, 36).

Me parece interesante la imagen del edificio, puesto que lo entiendo como símbolo de las urbes modernas, donde el avance técnico y el valioso uso del suelo han provocado que la tendencia sean las edificaciones en altura. Para la Rucia, ver esta imagen la hace entrar en un distanciamiento, debido a que hay un choque entre lo que guarda en sus recuerdos y el panorama actual. A causa de esto, permanentemente, tratará de hacer presente el pasado para encontrar un lugar en el cual sentirse parte, aunque tan solo sea en la imaginación de sus recuerdos. Podríamos decir que nuestra personaje constantemente está mirando en retrospectiva, refugiándose en la nostalgia para así poder construir una zona de confort, de tranquilidad frente a la adversidad de los distintos espacios que se presentan como extraños, como por ejemplo, el barrio de la Chimba:

“El barrio está muerto. La noche cae y se cierran las vitrinas, se apagan las luces de neón, los letreros colorinches [...] la gente se encierra en algún sitio para no salir. Dejan las calles vacías, se sacan escondidos los lentes de contacto, las pelucas, las pestañas postizas, las fajas compradas en la última promoción de la televisión por cable. Se lavan el maquillaje de la cara [...]. El barrio está muerto.” (Fernández, 61).

Para la Rucia esto resulta complejo; ella recordaba el barrio con las pichangas de los días domingos, las rifas, la kermesse de los fines de semana, los mates en las puertas de las casas, la pelota en las calles, las historias y la magia, cada tarde, en los escalones rojos. Ahora todo está cubierto por una densa neblina que apenas deja ver figuras en la noche, es decir, lo que ve no es la imagen que recuerda cuando niña.

Cisternas nos dice que “Una de las imágenes más ominosas de la concepción morfológico-desarrollista de Spengler y Mumford es la de una ciudad implosionando como un abismo negro, aplastándose a sí misma como un organismo canceroso cuyo desordenado crecimiento es causa de su propio colapso” (76). Si bien, no leo *Mapocho* a partir del concepto de *necrópolis*, sí nos permite comprender que la crítica a la ciudad moderna que crece sin medida, y que, producto de este mismo crecimiento, acaba muriendo, es una idea de larga data, y que en diversos intelectuales y artistas ha generado expectación e interés. Por su parte, Patricio Manns señala que en: “la novela de ciudad, la felicidad está excluida, por más neutro que sea el tono del narrante, por más inocuo que sea el acontecer existencial del ser narrado.” Para él, el desamparo del hombre de ciudad es una constante, cuyo origen está en la angustia que se genera en sus habitantes al verse sometidos a un poder que siempre tendrá el control de sus vidas (70).

Lo dicho más arriba se representa en *Mapocho*, donde el poder se ha encargado de instituir un discurso oficial, relegando la marginación a otras narrativas memorísticas que confronten el unívoco relato histórico. Es así como los personajes realizan sus trabajos de duelo y memoria por ellos mismos, su búsqueda individual nada tiene que ver con un proceso de trabajo de duelo de parte de la institucionalidad política postdictatorial.

La escritora Leonor Arfuch en su texto “La ciudad como autobiografía” nos dice que uno de los modos en los que se enuncia la temporalidad es el recordar los pasos por ciertos lugares que ahora son otros. Entre nosotros y los espacios existe una relación complementaria, cada lugar que frecuentamos se ha llevado una parte de nosotros, y nosotros una parte de ellos. De este modo, nos impacta cuando volvemos a sitios que guardaban un especial rincón en nuestro corazón y nos percatamos que han cambiado, y ya casi no los reconocemos. Como transeúntes somos lectores de la ciudad. Así vamos desentramando cada uno de los signos como si fueran poemas. Similar a lo que enuncia Roland Barthes en “Semiología y Urbanismo”: “La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en las que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla.” (261). Esto precisamente es lo que ocurre cuando la Rucia camina por la ciudad. Cada espacio que recorre tiene un anclaje en su biografía, significó algo importante para ella, y tiene con él algún tipo de compenetración emocional. El problema radica en que los lugares que antes eran definitorios para construir su memoria, identidad y personalidad han cambiado, por lo que ahora asirse a ellos es una tarea más compleja, puesto que debe desentrañar recuerdos de los fosos más profundos de su conciencia. El aparente *locus amoenus* que fue alguna vez la Chimba, cuando ella era adolescente y se sentía plena, ya no existe. La Rucia siente nostalgia por algo a lo que ya no puede regresar. Por ende, el barrio se erige como un espacio significativo para la reconstrucción de la memoria individual de ésta, al mismo tiempo que representa las vivencias traumáticas de una colectividad en tiempos de la dictadura militar de Augusto Pinochet.

3.2. Juan y su barrio: la posibilidad de (re)construir memoria.

La novela *Avenida 10 de julio Huamachuco* se erige como posibilidad de un relato contrahegemónico a la historia oficial, dado que en primer lugar su escenario está marcado por las huellas que dejó la dictadura militar, y el modelo económico que impuso ésta. A partir de ello existe un importante trabajo memorístico de los personajes, sacando a relucir la información que el relato histórico nacional ha aislado. Esta novela problematiza el cómo se reconstruye el pasado a partir de persona(jes)s que han sufrido traumas durante una época de violencia, erigiéndose, así, como un relato que busca, a partir de estrategias narrativas y recursos retóricos, hablar de la pérdida, del horror, y de la violencia política de aquellos tiempos.

En esta novela vemos que existe un trabajo importante de los personajes por preservar espacios que sirven de memoria para su propia identidad. En *Avenida 10 de julio Huamachuco*, a diferencia de lo que ocurre en *Mapocho*, el rescate de la memoria de Juan, su protagonista, comienza en la casa, cuando éste encuentra un recorte de diario del año 85. Allí aparece una fotografía de él con quince años de edad y otros compañeros sobre el techo del liceo en el que estudiaba. A partir de ese momento, que coincide con el inicio de la novela, nuestro personaje comienza una reflexión acerca de sus años de secundario. Recuerda lo feliz que fue, y se vuelve consciente de que extraña a sus amigos y a Greta, su novia de aquellos tiempos.

3.3. La crisis de Juan

Algunas páginas luego de que Juan encontrara en su casa aquel recorte de diario, lo vemos **profundamente** deprimido, intentando comer un plato de garbanzos, asediado por llamadas

telefónicas de personas que le ofrecen diversos servicios, tales como: créditos bancarios, viajes con estadía gratis, servicios de banda ancha, y seguros de vida. Ninguna de estas cosas logra llamar su atención y conmoverlo. Él ya se encuentra cansado de la rutina laboral y de la alienación que ésta le ha provocado, dándose cuenta de que a lo largo de tantos años ni siquiera ha tenido tiempo para reflexionar sobre su pasado. Además de esto, Juan se siente abatido al ver cómo su barrio adquiere un carácter ruinoso y decadente producto de las máquinas que en pro de construir un centro comercial devastan los lugares por donde paseó toda su vida.

Juan vivía una vida estable con un matrimonio y un trabajo, hasta que un día en medio del estrés provocado por sus responsabilidades matutinas sufrió una crisis, detuvo su auto en medio del taco de la Avenida Américo Vespucio, reclinó su asiento, se puso a descansar y soñó con aquel recorte que había encontrado en la azotea de su casa. Luego llegó una ambulancia y lo derivó a un psiquiatra, pero nada mejoró. Al día siguiente botó sus relojes, sus celulares, su agenda, y llamó al diario para renunciar a su trabajo. Luego de dos meses su mujer lo abandonó. Desde mi perspectiva, la causa de la crisis que experimentó Juan se debió a no sentirse cómodo con la rapidez de la vida posmoderna de una metrópolis como la de Santiago, donde no hay tiempo ni momento para la pausa, no existe respiro si no se logran las metas laborales. El tiempo es escaso y si uno no cumple con las expectativas los problemas son una cosa inminente. Esto provoca estrés, angustia, tristeza, ansiedad, y depresión. La situación de Juan es la representación de la gente que se siente abatida viviendo en una sociedad capitalista, donde la rapidez y la instantaneidad articulan la vida.

Los humanos deben responder como máquinas a las responsabilidades laborales, desligando sus sentimientos y cualquier otra cosa que pueda imposibilitar llevar a cabo el

trabajo de forma productiva. Por esto último cuando Juan sufre la crisis en el automóvil y entra en una depresión donde no hace nada más que fumar marihuana deja de ser funcional para la rutina del trabajo y se dedica a vivir de forma más tranquila y solitaria:

“Ahora hago lo que quiero que no es mucho. Me levanto a la hora que abro los ojos. Como cuando tengo hambre, ordeno, lavo platos, sigo ordenando, cocino (...) No trabajo, no hago vida social, no converso (...) Me dedico a escuchar el silencio, que en este lugar hay mucho, fumo un poco de hierba, pienso, recuerdo cosas. Sobre todo eso: recuerdo cosas.” (21).

3.4. El barrio en ruina y el trabajo de memoria de Juan y Greta.

Juan, abrumado por la amargura del presente, y sumido en una profunda nostalgia, ve al barrio como un espacio significativo para la resistencia de la memoria. En este sentido podemos leer la realidad en la se encuentra Juan en clave del tópico de la ruina. Este tópico, usual en el Barroco, simboliza el inexorable paso del tiempo, donde ninguna cosa ni persona puede resistirse al paso de los años. Un ejemplo clásico donde se evidencia este tópico es en el soneto “Miré los muros de la patria mía”, de Francisco de Quevedo, en este el hablante lírico hace una reflexión describiendo el paso del tiempo en el espacio público habitado, en el espacio natural, y en el íntimo (casa, habitación) dando a entender que lo que antes fue grandioso ya no lo es, puesto que nada ni nadie se escapa del paso de los años.

Para Juan todo a su alrededor es decadencia; el barrio se demolerá, y las experiencias que allí se vivieron se consumirán. Se encuentra en una zona vacía, muerta, donde no queda otra casa en pie que su casa y el liceo en el cual estudió cuando pequeño. El resto está solado, y solo quedan los vagos recuerdos que se niegan a desaparecer. Lo que algún día fue bello ya no lo es, el tiempo y la planificación urbana se han encargado de arruinar el espacio del barrio que tiempo atrás fue significativo para la construcción de su identidad y personalidad, ya que

allí vivenció experiencias amorosas, amistosas, y políticas, protestando contra la dictadura de Augusto Pinochet.

Cada paso que da Juan por el barrio de una u otra forma termina siendo un viaje hacia el pasado, y una reflexión de la condición actual de ese espacio. Una imagen que me parece pertinente para evidenciar lo que estoy explicitando es cuando el perro de Juan, Dalí, sale de la casa y su dueño lo sigue. Este último expresa:

“Los árboles, los faroles, los vidrios de las casas. La luz fría de esta hora enmarca el barrio con un color tan inquietante que siento que los huesos se me recogen (...). Llego a la plaza. Dalí me espera. (...) mueve la cola. Aúlla hacia arriba como si quisiera mostrarme algo, como si de eso se tratara todo esto y no del desastre que está quedando a nuestro alrededor. Yo sigo su llamado (...) y por fin entiendo lo que Dalí me ha querido enseñar desde hace tanto.” (Fernández, 51).

Allí nuestro personaje se encuentra de cara al liceo en el que estudió cuando niño y el pasado y el presente comienzan a entremezclarse. Cree escuchar las sirenas de la policía, los gritos de sus compañeros, y su propia voz en el altoparlante expresando que no acabarían con su toma. Posterior a ello, Juan salta la reja, entra al liceo, y se enfrenta de cara a sus memorias, escucha las excavadoras y las grúas cual camiones de policía, como guanacos lanza aguas, y se rehúsa a dejar todo su pasado atrás:

“Voy a resistir. Y no me importa si esta vez sólo me acompaña mi perro. Que las máquinas boten las casas, las calles, mi barrio entero. Que se vengán abajo todos los muros, pero a mí, de acá no me sacan ni cagando” (Fernández, 52).

Así, evidenciamos que existe una estrecha relación entre la propia subjetividad de Juan y el liceo, que por metonimia también puede ser entendido como el barrio. Así, el pasado y el presente fluctúan en sus recuerdos, superponiéndose unos ante otros, problematizando las

discontinuidades memorísticas que sufre Juan, quien no soporta ni entiende cómo pasó el tiempo desde su niñez hasta la adultez, y cómo es que el espacio ha mutado tanto, y se ha convertido en solo ruina. Aquí también se nos presenta otra interrogante: ¿acaso Juan sería consciente de que la demolición del barrio amenaza su memoria y por consiguiente su identidad, si precisamente esa demolición no hubiese ocurrido? Claro que no, de hecho, no existiría novela, porque es precisamente la lucha por no perder su memoria la que guía el argumento, todo lo que piensa y siente Juan remite al pasado, cosa que seguiremos revisando en las siguientes páginas.

La tarea de Juan de reconstruir su memoria resulta compleja, puesto que no tiene ayuda de una colectividad que se esmere junto a él en recordar hechos en los que estuvo implicado. Halbwachs en *La memoria colectiva* nos dice que

“Para obtener un recuerdo, no basta con reconstruir pieza a pieza la imagen de un hecho pasado. Esta reconstrucción debe realizarse a partir de datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás, porque pasan sin cesar de éstos a aquélla y viceversa, lo cual sólo es posible si han formado parte y siguen formando parte de una misma sociedad.” (34).

Independiente de que la tesis de Halbwachs supone que no existe sujeto privado, ni fantasmático, ni inconsciente; y exalta demasiado el colectivo como simple sumatoria, o mejor, promedio de subjetividades, me permite comprender lo problemático que es para Juan reconstruir su pasado sin la ayuda de otros sujetos que le provean información. Él no tiene más que los recortes de diario que encontró en el entretecho y las imágenes que vienen a su cabeza cuando emprende los recorridos por su barrio y lo hacen comprender el paso del tiempo, cosa similar a lo que Leonor Arfuch expresa cuando dice “el recordar los pasos

de otro tiempo allí donde todo ha cambiado es uno de los modos más rotundos en que se enuncia la temporalidad” (s/p).

El vacío de información que tiene Juan articula la imposibilidad de concluir un relato claro de las experiencias históricas de un grupo de estudiantes liceanos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. Es así como el trabajo de memoria que inicia Juan se da a partir de lo único que tiene, su memoria individual, la cual está permeada por el olvido, y la obligada pérdida de la inocencia luego de haber estado en la cárcel, dejado de ver a Greta, y no saber el paradero de sus amigos el Negro y la chica Leo, luego de aquellos tiempos de disidencia con el Régimen Militar. Por ello, la decisión de Juan de no marcharse de su barrio, y mantener firme su idea de seguir allí es precisamente su lucha por no perder esos espacios de memoria tan significativos que son prácticamente una parte constitutiva de su propia identidad. Sin embargo, el espacio urbano se presenta como hostil, cayéndose a pedazos:

“En unos días van a llegar las máquinas, las grúas y todo será polvo, ruido y ni el cielo podrá verse desde mi patio. En menos de un mes comienzan a construir un centro comercial (...) La gente se fue de aquí rápidamente como si hubiese caído una plaga de la que había que arrancar. Las cuadras quedaron desiertas. Hasta los viejos del almacén de la esquina y los italianos de la panadería se fueron. El quiosco de la plaza cerró y la misma plaza de juegos ahora parece un lugar fantasma (...) Caminamos por las calles vacías y contemplamos la debacle. La maleza ha crecido rápida en los antejardines. (...) Algunas cuentas aún llegan a las casas y se acumulan junto a las rejas. Los vidrios de las ventanas están sucios de polvo, nadie se asoma a través de ellos. (...) Imagino que ocurrió una gran tragedia(...) que hizo desaparecer a la gente y dejó solo las construcciones en pie. (27).

Juan es un lector de la ciudad, cada lugar hacia donde gira la cabeza tiene una significación importante para sus propios recuerdos, cada espacio tiene una apariencia fantasmagórica en tanto hace presente lo que ya es ausente, estando así en una permanente pugna la temporalidad del presente y la del pasado. Barthes en su texto “Semiología y Urbanismo”

expresa que la ciudad es un discurso y que éste es un lenguaje, y nosotros hablamos con la **ciudad**, tan sólo con habitarla, con movernos dentro de ella, con observarla. En el caso de **nuestro** personaje, cada elemento de su barrio, cada signo ya no tiene la misma función que **antes**. Las calles, usualmente son entendidas como lugares de encuentro con el otro, o **espacios** de tránsito entre el trabajo y el hogar, pero ahora, para la mirada de Juan, son el **reflejo** de la poca presencia humana que existe en el barrio. Los antejardines que son los **espacios** que anteceden a la casa, y dan una imagen de cómo posiblemente éstas se encuentran **están** completamente descuidados, con la maleza crecida, evidenciando un claro deterioro. Las casas, espacios de refugio donde cada uno de nosotros luego de extensas jornadas **laborales** toma un descanso, se encuentran viejas y maltratadas. Humberto Giannini en *La Reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia* refiriéndose a la entrada a casa **dice**:

“cuando traspaso la puerta, el biombo o la cortina que me separa del mundo público; cuando me descalzo y me **despojo** de imposiciones y máscaras, abandonándome a la intimidad del amor, del sueño o del ensueño, **entonces**, cumplo el acto más simple y real de un regreso a mí mismo; o más a fondo todavía: de un *regressus ad uterum*- es decir, a una separabilidad protegida de la dispersión de la calle —el mundo de todos y de **nadie**—, o de la enajenación del trabajo” (32)

Para Giannini, el domicilio es lo que como sujetos nos separa del orden público, donde nos **alejamos** de las máscaras con las que nos relacionamos con otros y nos abandonamos a la intimidad del amor, regresando simbólicamente al útero. Por, al contrario, cuando Juan ve **las casas** del barrio, observa las cuentas que se amontonan en las rejas, las ventanas llenas de **polvo**, y la ausencia de personas, dando la imagen de un pueblo fantasma, evidenciando así **el abandono** de las propiedades del barrio. Dicho esto, nos percatamos que el *cronotopo* de **la memoria** está en plena tensión, pues, por un lado, vemos el esfuerzo de Juan de aferrarse

a su casa y al liceo en el que estudiaba cuando niño, posibilitando el armado de su memoria a partir de la reconstitución de sus recuerdos. Pero por otro lado, la máquina de la modernización simbolizada en las demoliciones de las casas del barrio llevadas a cabo por las empresas inmobiliarias que irrumpen sin piedad, provocan desarraigos urbanos, y borraduras de la memoria, desvalorizando espacios que podían ser importantes para sus habitantes. Esto se ve ejemplificado con Juan, quien se encuentra profundamente contrariado con la demolición de su barrio. En ese contexto, la casa funciona como uno de los últimos vestigios de sus años de adolescencia y juventud.

Desde que Juan se vio en vuelto en la crisis que hemos hablado en los párrafos precedentes, éste se dedicó todos los días a escribir cartas a Greta. De este modo, la escritura se presenta como posibilidad de volver al pasado, o en términos de Karl Kohut “el pasado para el presente” (s/p), esto es, hacer vigente el pasado para comprender bien el presente, esa necesidad de ser conscientes de él para poder saber quiénes somos, ya que:

“El tiempo pasado contiene nuestras semillas, nuestras raíces, el esplendor de nuestros troncos, lo más vital que poseemos para vivimos en el presente. En él está lo que realmente somos, brotado de lo que fuimos. En él está nuestra cara, en él nació la materia de los ojos con que miramos en el espejo nuestra cara” (Germán Espinosa en Kohut, s/p).

En aquellas cartas Juan escribe acerca de los años en que era novio de Greta y sobre las experiencias de la toma del liceo. Greta lee estas cartas cuando llega a la casa de Juan. Desde este momento, el trabajo de memoria queda a responsabilidad de aquella, quien a su vez permanentemente se encuentra recordando por su parte imágenes del liceo del año 1985.

En la casa de Juan ocurren sucesos extraños. Carmen le entrega a Greta la ropa de Juan que encontró en el techo del liceo, y cuando ésta la observa comienza a rememorar hechos del

pasado mezclados con los del presente, recordando las veces que se columpió en aquella plaza oxidada, donde leía, fumaba, conversaba y tocaba guitarra. Carmen le explica a Greta que cuando los operarios se acercaron al liceo para demolerlo vieron a un tipo con una bandera chilena en el frontis. El jefe de las obras quiso hablar con él, pero Juan se negó. Cuando los operarios decidieron seguir la demolición, pensando que el susto lo haría reflexionar y bajaría del techo, éste se esfumó. Luego de ello, Greta continúa rememorando sus experiencias de niñez en aquel barrio con una evidente nostalgia reflexiva. Svetlana Boym, en su texto *The future of Nostalgia* explica que esta nostalgia está consciente de la imposibilidad de reconstruir el pasado. Esta nostalgia que “se recrea en las ruinas, en la pátina del tiempo y en la historia, y sueña con otros lugares y épocas” (Boym en Rebón s/p). Similar a como le ocurre a Greta recordando sus tiempos escolares. Es importante, mencionar que no hay que idealizar los recuerdos de Greta puesto que no solo hablan de una personaje que aún se siente anclada con el pasado, sino que también representan la violencia de parte del Estado con los jóvenes o cualquier persona que se opusiera al Régimen Militar. No debemos pensar el pretérito de Greta como un *locus amoenus*, dado que estuvo cargado de experiencias violentas como la muerte de su hija y la represión de la policía en la toma de su liceo.

Por otro lado, Greta, antes de llegar a vivir a la casa de Juan también experimenta un proceso importante de memoria que se manifiesta en la reconstrucción del furgón en el cual falleció su hija en un accidente automovilístico. De este modo, el espacio ciudadano se presenta como aniquilador para Greta, debido al trauma que generó en ella la muerte de su hija. Esto provoca que todos los días se dirija al barrio de los repuestos ubicado en la Avenida 10 de julio de Santiago centro, donde emprende la tarea de buscar distintas piezas de furgones involucrados en accidentes, para así reconstruir un furgón similar al cual murió la Greta

chica. De este modo, este espacio de la ciudad se presenta como un lugar de resistencia en tanto posibilita la “superación” o al menos el alivio del trauma de perder a su hija.

La muerte de la Greta Chica afecta de tal modo a su madre que ocurre una suerte de paralización de su vida, similar a lo que sucede con Juan cuando el estrés de la ciudad posmoderna metropolitana lo lleva a dejar todo y refugiarse en su hogar. Greta, luego del accidente de su hija toma la decisión de no cambiar ninguna cosa de lugar, preservando así el pasado, y abriendo la posibilidad de empaparse de los recuerdos de su hija cada vez que lo necesite. La actitud que adopta Greta, luego de la tragedia puede entenderse a partir de la noción freudiana de duelo. Este autor lo entiende como “la reacción frente a la pérdida de una persona amada, o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (41). Freud caracteriza al duelo por la pérdida de interés en el mundo por todo lo que no recuerde al muerto, y, por ende, la incapacidad para el trabajo productivo. El autor nos dice que fácilmente esta inhibición y este “angostamiento” del Yo expresan una entrega incondicional al duelo, que poco o nada deja para otros intereses. Esto es precisamente lo que le ocurre a Greta. No puede llevar su vida productiva nuevamente, puesto que ha perdido todo interés, sólo desea hacer actividades que recuerden a su hija, y que traten de mantenerla viva, aunque sólo sea simbólicamente.

Para Greta el barrio de Avenida 10 de Julio se le presenta de la siguiente forma:

“Hoy es la última vez que piso este barrio de repuestos. Ha sido tanto el tiempo (...) buscando las piezas que necesitaba, que nunca pensé que llegaría este momento. Todos los días me bajé de la 567 en la esquina de Diez de julio con Madrid y caminé cincuenta y tres pasos hasta llegar al Palacio del Repuesto. Aquí me detuve tantas veces a mirar la fachada. Manubrios, antenas, tuercas de todos los tamaños, gomas, metales.” (Fernández, 10).

Una vez que Greta cumple el objetivo de construir el furgón con materiales de autos envueltos en accidentes y crímenes decide lanzarse dentro de su furgón al Canal San Carlos, repitiendo el accidente que tuvo su hija de la forma más similar posible. Sin embargo, este plan se ve interrumpido por Carmen Elgueta, una vendedora de seguros que, a lo largo de la novela, hostiga a Juan y a Greta para que contraten sus servicios. Carmen le cuenta a Greta que Juan desapareció de su casa y la convence para que juntas vayan hacia allá. Finalmente, Greta se quedará viviendo en ese sitio. Allí comenzará su trabajo de memoria y aparecerán sentimientos y sensaciones que tenía olvidadas, cosa que veremos en el capítulo siguiente.

IV. La Casa como espacio de memoria

En el capítulo anterior me referí a cómo el barrio funciona como espacio de memoria para algunos personajes de las novelas *Mapocho* y *Avenida 10 de Julio Huamachuco*. Mi análisis lo hice a partir de diversos textos teóricos que me posibilitaron acercarme a una respuesta de mi pregunta. El orden del capítulo fue en la primera sección analizar *Mapocho* y en la segunda, *Avenida 10 de julio Huamachuco*. En esta última evidencié, a partir de mis objetivos, las similitudes y diferencias de la representación del barrio y cómo éste funciona como espacio de memoria. Antes de adentrarnos al presente capítulo, me parece pertinente aclarar algunas cosas. En el capítulo precedente analicé a cada novela por separado con el fin de poder abordar mejor el argumento de ambas y así tener más claridad al respecto. En este capítulo también analizaré la imagen de la casa en ambos textos, por separado, salvo breves comparaciones que desarrollo para poder comprender de forma óptima las ideas planteadas. Finalmente, fruto del análisis, hablaré de la casa como espacio de identidad para los personajes de ambas novelas.

La casa es nuestro refugio, el lugar de nuestras primeras experiencias. Nuestros primeros pasos se dan dentro de aquellas murallas. Allí gateamos, caminamos, jugamos, y estudiamos. Aprendemos cómo comportarnos con el resto, ensayando junto a hermanos, primos, tíos, padres y animales. Cuando salimos a trabajar, deseamos volver a casa, cuando nos vamos por un largo tiempo de nuestro hogar, lo extrañamos. Añoramos la calidez de nuestra cama, y amamos ese espacio por la intensa carga emocional que tiene involucrada. Humberto Giannini, en su texto *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, nos expresa que regresar a casa “está simbolizado por este recogimiento cotidiano en un

domicilio personal conformado por espacios, tiempos y cosas familiares que me *son disponibles*. En resumen: por un orden vuelto del ser domiciliado” (32).

Bachelard, refiriéndose a la casa, nos dice que es nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo, nuestro cosmos en la acepción más grande del término. En la casa nuestros recuerdos encuentran albergue, y durante nuestra vida siempre volvemos a ellos a través de ensueños.

Para Bachelard, la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. “En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente.” (30). De este modo, entendemos a la casa como un espacio en el cual las distintas temporalidades coexisten y se relacionan entre sí. La casa —para Bachelard— se erige como el lugar que hace que el hombre [y la mujer] no sean seres dispersos, sino que tengan ese refugio al cual llegar y protegerse de las inclemencias climáticas, y de la tormenta de la vida. “Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser ‘lanzado al mundo’ como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de su casa” (30), es decir, la primera guarida del hombre.

En las “postdictaduras” de Chile y Argentina —y Latinoamérica en general— la imagen de la casa tiene una importancia fundamental. Este espacio acaba siendo un eje central de innumerables películas y novelas que intentan representar la violencia de los regímenes militares. Por ejemplo, en el documental *Los Rubios* (2003) vemos a Analía Couseyro actuando de Albertina Carri contando lo traumático que fue ver el día que llegaron los militares a su casa y se llevaron a sus padres, siendo la casa el espacio en el que el horror

tuvo lugar. En *La Casa de los Conejos* (2008) de la escritora Laura Alcoba, la narradora protagonista nos relata su infancia, en la cual tuvo que andar con sus padres, ambos militantes de Montoneros de casa en casa, viviendo la clandestinidad. Por ende, la casa en dicha novela adquiere un carácter distinto, debido a que es un espacio efímero, donde no se cimentan raíces. Es un lugar de ocultamiento más que un espacio para habitar. En la novela de Roberto Bolaño *Nocturno de Chile* (2000), la casa de María Canales es la vivienda donde se realizan veladas literarias. Ello está basado en la historia real del agente de la DINA Michael Townley y su esposa Mariana Callejas, quien albergaba a sus invitados literatos, mientras su esposo ocupaba la casa como centro de tortura y asesinatos. De este modo, ese sitio lo comprendo a partir de su doble realidad: por un lado, el divertimento de las tertulias, y por otro como lugar que simboliza la violencia de la Dictadura Militar Chilena y su afán, como muchos otros regímenes violentos del mundo, de no dejar huellas de las atroces violaciones a los derechos humanos.

4.1. Las experiencias en la casa de La Cala

Para Giannini, la identidad personal depende de que no se trastorne la relación que uno tiene con su domicilio. Por eso nos dice que “si tuviera siempre que regresar como el fugitivo a otro punto de partida y despertar en medio de objetos extraños y seres desconocidos, terminaría por perder tal vez aquella certeza con la que cada mañana me levanto, seguro de ser el mismo que se acostó allí la noche anterior” (32-33). Es así como el domicilio es lo que nos hace volver a nosotros mismos, a saber quiénes somos, a reencontrarnos. Y esto es precisamente lo que han perdido La Rucia y el Indio. Ambos en sus tiempos en La Cala, recordaban las palabras de su padre, pero ya casi olvidaban su rostro, dado que no tenían una

fotografía que los hiciera volver a él. Byung-Chul Han, en su texto *La Sociedad de la transparencia*, tomando argumentos de Benjamin, nos dice que en el culto del recuerdo de los lejanos o difuntos seres queridos encuentra su último refugio el valor cultural. En «la expresión fugaz de un rostro humano», dice, hace gestos por última vez el aura de las tempranas fotografías. Eso es lo que constituye «la belleza melancólica, que no puede compararse con nada». (17). De este modo, el valor de culto no encuentra trinchera en la Rucia y el Indio, debido a que no tienen posibilidad de acordarse del rostro de su padre, dado que no tienen una foto que los haga volver a él, aunque sólo sea a través del recuerdo. Tan sólo les queda conformarse con vagas reminiscencias de aquellos tiempos en el barrio de la Chimba, siendo así el olvido una constante a lo largo de la novela. Descifrar este olvido se convierte en una necesidad para que las presencias fantasmales de la Rucia y el Indio puedan descansar en paz.

La casa de La Cala, se nos presenta como un lugar idílico, de hecho, lo podemos leer a partir del tópico *locus amoenus*, ya que la Rucia y El Indio lo sienten como un lugar ameno, donde corren desnudos, juegan, y hacen rituales viendo la imagen de la virgen que les ha regalado su abuela. Esta imagen, además, funciona como un elemento que hace a ambos personajes volver sobre un pasado que de un momento a otro desapareció. Baudrillard en *El sistema de los objetos* señala que “El objeto antiguo no es simplemente a-funcional ni decorativo, sino que cumple una función muy específica: significar el tiempo” (82-83). Así, La Rucia y El Indio al estar en contacto con la imagen de la virgen, interactúan con su abuela y, de paso, con los años donde aún vivían en el barrio cercano al río Mapocho.

Como señala Carolina Castillo en su tesis de magíster *Alegorías de la derrota y trabajo en tres novelas de Nona Fernández*, en *Mapocho* vemos que el trabajo de memoria lo realizan

fantasmas que a través del recuerdo vuelven a su origen, con la finalidad de desentrañar hechos que quedaron inconclusos y descubrir la verdad (39). El Indio, la Rucia, y Fausto parecieran ser presencias fantasmales que deambulan por las cercanías del río Mapocho con la finalidad de rellenar vacíos de información de su historia. La gran culpable de que los hermanos no sepan la *verdad* es la madre. Irónicamente es la responsable de que sus hijos hayan desconfiado de su relato. Estos, debido a las frecuentes pesadillas, malestares físicos y salidas de su madre sospechan que hay información velada tras el exilio que sufrieron, como lo evidencia la siguiente cita:

“La madre hacía una salida mensual a la ciudad y traía plata para comprar comida, pinturas para el Indio, ropa, libros, remedios para sus piernas rotas, vendas, todo lo que necesitaban que tampoco era mucho. ¿De dónde sale la plata mamá? La madre nunca contestaba (...) y repentinamente le venía ese dolor a las piernas que le hacía encerrarse por horas en su pieza” (Fernández, 33).

Esto generaba dudas entre los hermanos, sabiendo que había algo detrás de lo que la madre les decía. Comprendían que era imposible que el dinero apareciese por arte de magia. De hecho, a tal punto llegaban las sospechas del Indio que hablando con la Rucia conjeturaba lo siguiente:

—Yo creo que el papá nos anda buscando, Rucia. No puede ser que un día de haya ido y no haya vuelto más.

—Es que si volvió a la casa nunca lo vamos a saber

—Es que volvió, yo estoy seguro. Pero nosotros ya no estábamos.

—¿Y desde entonces nos está buscando?

—Claro. Lo malo es que la mamá no quiere que nos encuentre.” (Fernández, 41).

Es así como ambos hermanos crecen en medio de mentiras y silencios. La duda con el paso del tiempo se va haciendo cada vez mayor. Sospechan que su madre les mintió con el

paradero de su padre, y desconfían de que éste falleciera en el incendio de la cancha del barrio de la Chimba.

4.2. La casa de la Chimba

La casa del barrio de la Chimba se encuentra en un estado de abandono. Han pasado los años y nadie ha vivido en ella. El Indio y la Rucia junto a su madre fueron exiliados. Por su parte, Fausto prefirió desligarse, distanciarse de ella (casa) y no regresar nunca más. La casa, al igual que la familia —dañada emocional y físicamente— se encuentra en un estado decadente, existiendo así una compenetración entre los personajes y ese lugar. La Rucia está llena de pedazos de vidrio incrustados en su frente, producto del accidente automovilístico en el cual murió su madre. Al Indio le faltan dedos debido a que su madre se los cortó por incestuoso. Fausto se encuentra profundamente desesperanzado y angustiado debido a que se vio obligado a escribir la “Nueva historia de Chile”; relato nacional profundamente cercenado y acotado por las exigencias de la Dictadura Militar. Este texto sólo narra la información que el poder hegemónico desea, borrando las otras historias, aquellas que han sacado de las librerías, de los libros escolares e incluso de las tiendas de los libros usados, condenándolas al olvido.

Por otro lado, existe una estrecha relación entre cuerpo y casa: ambos enfermos, heridos por el paso del tiempo, violentados por la historia y constituidos a través del silencio. Ambos cuerpos son cuerpos sensitivos. La Rucia lleva consigo las marcas de lo no dicho, sus propias experiencias funcionan como sinécdoque de los tiempos de la dictadura donde miles de niños no entendían cómo, ni el por qué debían de andar de un lugar a otro ocultándose. Ni tampoco las causas de que sus padres se hayan ido y no hayan vuelto. Ni por qué decir ciertas cosas

podía implicar la muerte. La casa es el vivo vestigio de que no se pueden borrar por completo las huellas de la memoria, dado que ésta siempre estará presente cual fantasmas que viven en lugares haciendo presente sus sufrimientos y mostrando su imposibilidad de irse al más allá. Así, se problematiza la noción de Humberto Giannini de la casa como refugio, ya que ésta se encuentra derruida, aplastada por los avances de la ciudad neoliberal que ha levantado edificios en espacios que antiguamente servían de ayuda-memoria. El ejemplo más claro de esto es la torre de espejos, que se construyó allí donde antes existía una cancha, la que se convertía en espacio de reunión durante los días domingo para los habitantes de La Chimba.

Cuando la Rucia se encuentra recorriendo su casa buscando la silueta del Indio que cree haber visto pero que no encuentra, cierra la puerta de la mampara y con el golpe, una escoba cae al suelo, la mira y se percata de que el piso, que había limpiado recientemente, estaba completamente sucio:

“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. (...) Mugre esperando ser recogida. Recuerdos olvidados en una cabeza dispuesta a soñar”. (88).

Esta mugre es la que lleva a la Rucia a contar el episodio de la última vez que vio a su padre:

“Mi padre se fue por este mismo pasillo. Era de noche, no sé qué tan tarde, pero recuerdo haber estado acostada y a punto de dormirme. (...) me mecía en la cama mientras pensaba en la última historia que mi padre había contado en el escalón de la fachada (...) La historia había quedado sin final porque hacía unos días que el barrio tenía prohibido salir. Las calles estaban llenas de milicos y de helicópteros vigilándolo todo (...) Alguien tocaba allá afuera paralizando la casa completa. (...) Tocaron una, dos, tres veces (...) le decían que saliera que sabían que él se encontraba dentro” (88).

Luego de lo explicitado en el fragmento, la esposa de Fausto le expresa que no se vaya. Este le dice que irá, pero que volverá y así todo estará mejor, “Voy a volver, dijo. Pero ésa fue la última vez que lo vimos” (92).

Más allá del sufrimiento que le provocó a la familia de Fausto separarse de él, este episodio representa una realidad que afectó a miles de personas que vivieron en Chile entre los años 1973 y 1990 bajo la dictadura militar de Augusto Pinochet. Durante ese período, diversas familias quedaron desintegradas debido a exilios forzados, encarcelamientos, torturas y asesinatos de parte de las tres ramas de las Fuerzas Armadas, funcionarios de carabineros y agentes de civil de las policías secretas de la DINA y la CNI. Por otro lado, es interesante comprender cómo lo “no dicho” constituye una parte fundamental de esa escena, dado que nadie menciona con palabras qué realmente es lo que está sucediendo. Nosotros —como lectores—, al igual que la Rucia y el Indio entramos al campo de las inferencias. Nadie nos dice por qué se están llevando a Fausto. La abuela les dice a sus nietos: “Recen conmigo, niños míos, y no escuchen (...). Recen y no piensen en los gritos, recen y no sientan, recen y olvidense (90). Y cuando se infiere que Fausto conversó con quienes lo vinieron a buscar — porque no se dice explícitamente quiénes son—, la Rucia como narradora retrata al espacio como silente: “Silencio. Ya no se escuchaban gritos, ni llantos en el pasillo. (...). Silencio. Mi abuela se puso de pie y abrió su puerta lentamente. (...). Silencio. Los gatos se escurrieron al pasillo” (91). Quedando todo en ascuas, lejos están las certezas, cosa que adquiere aún más fuerza cuando el narrador omnisciente dice:

“La noche en que el padre se fue (...) La Rucia y el Indio quisieron acercarse a su madre desde la oscuridad de su escondite. Ella seguía en **silencio** [las negritas son mías] con la vista perdida y con los ojos hinchados, aguantando el llanto que ya le explotaba de nuevo. (...)

—Qué está pasando, güela?—preguntó el Indio (...)

--Pasa que tu madre se quedó sola, Indio mío

--¿Se lo llevó el diablo porque no rezaba —preguntó tímida La Rucia, pero esta vez la abuela no dio respuesta y a cambio les regaló una canción de cuna? (95)

Debido a que nadie dice nada, estamos presente ante un problema con el estatuto de verdad, el cual se irá convirtiendo con el paso de los años en un gran trauma que acompañará a los hermanos toda su vida. Es por esto que, en mi lectura, el regreso a casa de la Rucia es precisamente volver a ese lugar que abre, al menos, la posibilidad de reconstruir esos vacíos de información que desde niña la acompañaron y la han envuelto en dudas.

La casa de la Chimba se convierte en ese extraño espacio donde la Rucia, a través de la búsqueda de sus recuerdos, desea entender el presente. Elizabeth Jelin define *la memoria habitual* como los “Hábitos del vestir y de la mesa, formas de saludar a hombres y a mujeres, a extraños y a cercanos, manejos corporales en público y en privado, formas de expresión de los sentimientos. La lista de comportamientos aprendidos donde funciona rutinariamente una <<memoria habitual>> es interminable” (26). Esto se relaciona estrechamente con la vida de la Rucia que consistía en una rutina familiar donde cada uno de sus miembros tenía una función, un **hábito**. Sin embargo, cuando su padre se va de la casa y nunca vuelve esto se rompe. Pasan los años y nuestra personaje crece llena de dudas. Hasta que, de vuelta a Santiago, decide tomar una postura más agencial, reflexionando y buscando un sentido a su pasado. Así, diversos acontecimientos comienzan a cobrar sentido en el proceso de recordar. El problema radica en que “Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria” (Jelin, 28), cosa que repercute en que las memorias estén heridas y se torne complejo darles sentido y narrativa.

La Rucia, en busca del Indio, se encuentra en permanente tránsito desde su casa hacia las calles de la ciudad de Santiago. Ambos se encuentran condenados a vagar con sus cuerpos llenos de heridas, perdidos, sumidos en las experiencias traumáticas que tuvieron que vivir, tales como: la desaparición de su padre, el exilio de su casa y barrio, o su alejamiento, producto del incesto. Como expresa Lenka Guaquiante Blaskovic:

"Los cuerpos de los personajes [en la novela], y especialmente las mujeres, encarnan claramente la presencia del trauma. La manifestación de la herida en el caso de la Rucia es la consecuencia del choque automovilístico que le costó la vida, un evento traumático. Se trata de una herida sangrante y dolorosa que se mantiene en su cuerpo muerto y que no deja de atormentarla. Yo podría enumerar cada una de las cosas que esta carne en descomposición sigue percibiendo" (Fernández, 13-14)" (s/p).

Tanto el Indio, como la Rucia y Fausto son personajes que se encuentran en evidentes crisis existenciales, y realizan sus trabajos de memoria en virtud de recuperar lo perdido. De este modo, lo ideal sería que la casa de la niñez funcionara como lo piensa Bachelard:

"las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven (...) los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección." (29).

Empero, en *Mapocho* no funciona de esa forma, ya que la casa en ruinas, si bien posibilita recordar distintos episodios en la vida de los personajes, también muestra la imposibilidad de volver a ellos de una forma clara, ya que el trabajo de duelo se estiró demasiado en el tiempo, y así no hubo una reflexión acerca del trauma. Además, cuando los personajes vuelven a Santiago y son conscientes de las violentas vivencias que vivieron en un pasado, no tienen a nadie que les ayude a trabajar en sus respectivos traumas. El problema recae en que uno no es a partir de uno mismo, sino que, uno es a partir de sí, pero también a partir del

otro. Por ende, si perdemos al otro no sabemos quiénes somos nosotros. Reflexión similar la vemos en Judith Butler en su trabajo *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*:

“Cuando perdemos a ciertas personas o cuando hemos sido despojados de un lugar o de una comunidad podemos simplemente sentir que estamos pasando por algo temporario, que el duelo va a terminar y que vamos a recuperar cierto equilibrio previo. Pero quizás, mientras pasamos por eso, algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen. No es como si un "yo" existiera independientemente por aquí y que simplemente perdiera a un "tú" por allá, especialmente si el vínculo con ese "tú" forma parte de lo que constituye mi "yo". Si bajo estas condiciones llegara a perderte, lo que me duele no es sólo la pérdida, sino volverme inescrutable para mí. ¿Qué "soy", sin ti? Cuando perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. En un nivel, descubro que te he perdido a "ti" sólo para descubrir que "yo" también desaparezco.” (48).

Así, ni la Rucia ni el Indio saben quiénes son. Han perdido su identidad, puesto que han perdido a los otros, y a la vez se han perdido ellos mismos, reflejando así la vulnerabilidad de los distintos cuerpos que sufrieron las consecuencias de la dictadura militar, ya sea por violencia física, o perdiendo a otros que a su vez es perderse a sí mismos.

4.3. La casa de Juan como espacio para el trabajo de memoria de Juan y Greta.

Luego de la crisis que Juan experimentó y que lo llevó a estancar su vida “productiva”, y a realizar el acto simbólico de botar celulares, agenda, y buscapersnas. Renuncia a su trabajo y rechaza los viajes que Maite, su mujer, le organiza para que esté en un lugar más tranquilo. Después, transcurren solo dos meses y ésta lo deja. Desde ese momento, dedica sus horas a escuchar el silencio, y recordar a distintas personas y objetos que creía casi olvidados en la pátina del tiempo, tales como su mamá, amigos del liceo, los garbanzos que comía en su

niñez, las enciclopedias y a su amor de la juventud, Greta. Es así como Juan se aleja del estrés provocado por la vida neoliberal y emprende su trabajo de memoria tomando una actitud nostálgica con el pasado, siendo la casa el espacio que permite rememorar aquellos viejos tiempos que ya no están.

El *ethos* “es el espíritu que permea a un grupo social, un conjunto de actitudes y valores, de hábitos arraigados en el grupo.” (Guzmán, s/p). Juan, como personaje representa el *ethos* de vivir en el espacio urbano contemporáneo, en ese *ser* y *estar* en las ciudades modernas que conlleva a la más pura enajenación. Nuestro personaje rechaza seguir con ese estilo de vida donde la despersonalización del sujeto es una constante. Su actitud funciona como una alegoría⁹ de la novela en la que está inserto, en tanto ésta es una obra literaria, y la literatura:

“ha sido siempre una crítica de su época tanto formal como de contenido. El canto poético a la ciudad va unido, indisolublemente, a su denuncia y condena (...). Vivir en el mundo (la ciudad) o rechazar el mundo, aceptar la historia o proponer otra interpretación de la historia, buscar un sentido en la multiplicidad de destinos que alberga la ciudad o aceptar el absurdo o el azar como ley general de representación del gran teatro del mundo” (Cisternas, 25)

De modo que la novela, entre muchas otras cosas, termina funcionando como crítica a la rutina del trabajo neoliberal (representado a través del cronotopo de la contemporaneidad), donde todo es veloz, operativo e instantáneo y donde las líneas que definen la identidad de

⁹ Estoy entendiendo alegoría a partir de Paul de Man. Vicente Raga Rosaleny refiriéndose al concepto de alegoría de ese autor nos dice: “la alegoría tendrá como categoría constitutiva el tiempo. El signo alegórico refiere a otro signo que le precede, y con el que no logra coincidir jamás; la «esencia» del signo previo es el ser pura anterioridad. Frente a la coincidencia del símbolo, la alegoría estaría constituida por una distancia: si en el primero hay una presencia, en el segundo la característica sería la remisión a un pasado inalcanzable, si el símbolo postula la posibilidad de la identidad, la alegoría designa siempre la distancia en relación con su «origen»” (493). De este modo, entiendo la alegoría como aquella figura que se encarna en signos que siempre escapan del sentido literal, existiendo una relación de discontinuidad entre signo y significado, ya que se está diciendo una cosa distinta a lo dicho literalmente.

comunidades y sujetos son cada vez más transparentes. Los espacios y ciudades que antes se definían por sus diferencias, ahora son un cuerpo homogéneo, puesto que la globalización genera a través de sus redes comunicacionales la noción de que el mundo es uniforme, borrando de esta manera las identidades locales en virtud de una identidad global, un espacio virtual donde todos pueden sentirse identificados, independiente de la zona geográfica de donde se provenga. Desde la profundidad de su casa, vemos a Juan reflexionar sobre la vida en la modernidad:

“La cantidad de energía que gastaba calculando cómo organizar cada día para alcanzar a hacer todo lo que tenía que hacer, me mataba. Contaba los minutos que pasaban, corría de un lado a otro, y si llegaba a sobrarme un segundo, lo ocupaba adelantando algo que debía hacer después. Un día me fundí. No pude seguir adelante y frené en seco” (Fernández, 18).

Citando a Humberto Giannini podríamos decir que la *circularidad cotidiana* es lo que lo tenía agotado (a Juan), ir al trabajo y ser productivo “para el patrón, para el jefe, para la clientela, para el auditorio, para el consumidor” (36). Cansado de esto, opta por el regreso a lo más propio que sería su casa: “un regreso a mí mismo; o más a fondo todavía: de un *regressus ad uterum* —es decir, a una separabilidad protegida de la dispersión de la calle— el mundo de todos y de nadie—, o de la enajenación del trabajo” (32) donde la seguridad es la condición *per se*.

Comprendo que para Juan la casa funciona como espacio autobiográfico, similar a lo que ocurría con *Mapocho*, donde cada recorrido es para la Rucia un viaje hacia el pasado y una posibilidad para revivir alguna experiencia. La diferencia radica en que Juan tiene dentro de sus posibilidades aferrarse a su casa y decidir no venderla, siendo que esta otra dejó su casa no por voluntad propia, sino que por una decisión familiar.

Desde que Juan se refugia en su casa y decide alejarse de su antigua ru(t)ina, comienza a escribir incesantemente cartas a Greta que no sabe dónde enviará, pero que, independientemente de ello, funcionan como forma de rememorar hechos del pasado. En ellas relata sus recuerdos de los tiempos de liceo y específicamente de la *toma* que allí llevaron a cabo: “El ministro salía en la tele diciendo que no habría más tomas de colegios, que los pingüinos se iban a quedar tranquilos. Eso nos hirvió la sangre porque no era él quien iba a decidir cuándo parábamos o cuándo nos tomábamos los colegios” (22). Por otro lado, también recuerda sus vivencias amorosas con Greta dentro de todo aquel ambiente revolucionario:

“Yo argumenté que la revolución no tenía color y nos metimos en una discusión dialéctica sobre el color de los ojos de la gente y su relación con no recuerdo qué, el alma, el caos, Trotsky, la lucha de clases. Y de repente estábamos abrazados. De repente tus ojos estaban frente a los míos, muy cerca, tanto que se hacían uno solo, grande, gris. Entonces me besaste o te besé yo no recuerdo” (29)

En estas citas vemos que Juan, a partir de su memoria individual, instalada en el marco social de sus compañeros de colegio, está intentando reconstruir una memoria colectiva referida, principalmente, a la organización de la toma, y a la violencia que luego la policía ejerció contra los que se vieron involucrados en ella.

Luego de la extraña desaparición de Juan, Greta será la responsable de seguir con el trabajo de memoria y, por ende, de defender el espacio en que pululan todos estos recuerdos. Cuando ella se encuentra en su casa, todo lo remitirá a él:

“UN RECUERDO PUEDE DILUIRSE CON EL TIEMPO y dejar solo la sensación, la idea. Fragmentos de Juan, ángulos de tu nuca, primer plano de tu boca, de tu pelo liso y sucio. Con dificultad puedo armarte en mi cabeza. (...) Miro tu ropa, escucho el crujir de la madera que pisabas. Los recuerdos se ordenan, las imágenes

vuelven y se confrontan con lo que encuentro acá. Cada cosa me cuenta algo nuevo o viejo sobre ti. Todo está lleno de significado, cada cenicero, cada boleta, cada frasco de remedios” (128).

De este modo, los objetos son indicadores de tiempo, en tanto a través de ellos podemos transferirnos al pasado, y así hacerlo presente, aunque solo sea a través de la imaginación de cómo estos fueron usados por sus dueños. Dicho de otra forma, los objetos vehiculizan los recuerdos del pasado y los hacen presente en vista de expectativas futuras.

Por su lado, cuando Greta se encuentra en la casa de Juan, también comienza a reflexionar y recordar con minuciosidad el día en que su esposo Max la llama por teléfono y le cuenta el accidente que había sufrido su hija. Luego, ambos se dirigen al Instituto Médico legal y allí: “Al entrar una de las mujeres que estaba ahí nos pidió que reconociéramos el cuerpo de la niña. Ni Max ni yo podíamos hacerlo, los dos estábamos temblando (...) La mujer eligió a Max (...) Al cabo de un rato Max salió de adentro con el rostro pálido (...)” (129).

Ambos padres, al volver a casa, se ven inundados de recuerdos. Los objetos cobran otro valor que el que tenían; ya no son simplemente juguetes, toallas, o dibujos, sino que pasan a ser huellas y vestigios de un pasado que remiten metonímicamente a Gretita. Marta Arroyave Ruíz en su tesis de magíster *Objetos de la Memoria en el destierro. El presente en el pasado* nos dice que “la memoria permitirá identificar los recuerdos y vivencias sobre el espacio habitado a partir de los objetos cargados de tiempo, rememoraciones y emotividades” (53). Desde esa perspectiva entiendo que ambos padres convierten en un orden inamovible la disposición de elementos que había en su casa antes de que su hija falleciera, tratando así de pausar el tiempo, tarea de por sí imposible, puesto que nada podemos hacer contra el paso de los años.

En la casa de Juan, Greta sigue con el trabajo de memoria que quedó suspendido cuando Juan desapareció. De este modo seguirá refiriéndose a distintos hechos que experimentaron juntos cuando eran niños, expresándonos también los cambios que ha tenido la casa desde el pasado hasta el presente. Cuando Greta se dirige a la vieja pieza de Juan se siente extrañada, dado que este espacio se encuentra muy distinto a como lo recordaba:

“El lugar está muy distinto a lo que era antes, cuando dormías ahí. Todos tus banderines de básquetbol, los afiches de teatro y de concentraciones que cubrían fueron sacados y reemplazados por un gris claro, casi blanco. Hay estantes vacíos, sin libros ni nada, y está tu escritorio junto a la ventana” (159).

Siendo de este modo evidente que todo lo que reflexiona Greta tiene relación con la memoria, con el pasado y con su pregunta sobre quién era(mos) y quiénes somos.

Es evidente que el cronotopo de la memoria determina la imagen que tienen los personajes en el mundo de la novela, y en la constitución de su argumento. Cuando hablo de cronotopo de la memoria me refiero al marco en el que se desenvuelve la novela, y sin el cual no podría ser entendida ésta. Con ello me refiero a las distintas materializaciones que tiene (el cronotopo), ya sea en espacios como la casa, el barrio, el liceo, la Avenida 10 de julio, o en reflexiones y conversaciones que sostienen los personajes y que remiten a constantemente a un pasado. La noción de cronotopía sirve, así, para acercarse a un establecimiento de lo que Antonio Cornejo Polar define como “la imagen hermenéutica del mundo” y que toda obra ficcional desarrolla. Así, el cronotopo serviría para iluminar dicha imagen. Sin embargo, no hay que olvidar que, dado lo complejo que resulta rememorar para los personajes, el cronotopo de la memoria estará puesto en entredicho, debido más que al olvido, al silencio, y a la falta de personajes que posibiliten información para que los protagonistas reinterpreten el pasado. Como bien plantea Nelly Richard, es “la laboriosidad de esta memoria insatisfecha

que nunca se da por vencida la que perturba la voluntad de sepultura oficial del recuerdo mirado simplemente como depósito fijo de significaciones inactivas” (65). Los personajes de estas novelas están en constante búsqueda de reinterpretar el pasado y de lograr memorias satisfechas en cuanto al conocimiento que tienen de éste. Sin embargo, ello será imposible, puesto que no pueden reconstruir la memoria por sí mismos.

4.4. Memoria e identidad en *Mapocho* y *Avenida 10 de julio*.

A lo largo de este trabajo solo hemos hablado superficialmente de lo importante que es la identidad para los personajes de ambas novelas y cómo esta se relaciona con la memoria. A continuación, expondré brevemente algunas nociones que me parecen pertinentes para concluir este capítulo.

Según el historiador John R. Gillis, poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad (5)¹⁰. Jelin nos dice que, para fijar ciertos parámetros de identidad, como de nación, de género, política o de cualquier otro tipo, el sujeto debe seleccionar ciertos hitos y memorias que lo pongan en relación con los *otros*. Estos parámetros que implican resaltar las similitudes con ciertos grupos, y diferencias con otros, llevan a definir la propia identidad. Jelin, parafraseando a Pollak, nos menciona que hay tres tipos de elementos que pueden cumplir la función de organizar memorias. Estos son: acontecimientos, personas y lugares (25). Los que a su vez pueden estar ligados con las experiencias vividas por las personas, o por las que otras les han transmitido. Lo importante radica en que gracias a esos elementos podemos lograr un mínimo de continuidad de nuestras

¹⁰ Esta traducción es original de Elizabeth Jelin en *Los Trabajos de memoria*.

vidas y, así, mantener nuestro sentimiento de identidad. Es así como en ambas novelas de Nona Fernández vemos que los personajes tienen problemas con saber quiénes son. Sus problemas radican en tener una identidad irresuelta que los lleva a rearmar ciertos sucesos que les ocurrieron cuando eran más niños para así comprenderse, configurar sus identidades individuales y también las colectivas, ya sea familia, grupos de amigos, o las comunidades de barrios. Cabe mencionar que, a pesar de que mencione que los personajes están en búsqueda de su identidad, no comprendo a las identidades como inacabadas, sino que siempre en proceso de construcción, nunca cerradas, sino que abiertas a nuevas posibilidades supeditadas a las experiencias, contactos, y memorias que afloran o se silencian.

En ambas novelas de Fernández vemos que sus personajes se aferran a distintos elementos, ya sean materiales o inmateriales que les permitan hacer presente lo que ya es ausente. Algunos de estos son la casa, el barrio, el tránsito por la ciudad, los recuerdos que afloran en distintos lugares, fotografías, y recortes de diarios. Cada vivencia en la ciudad es una forma de autobiografía, y los personajes, lectores que descifran y dotan de significado cada uno de estos espacios, tratando de conformar su identidad gracias a las pistas del pasado que estos le entregan. Los personajes ponen los pies en el suelo, e intentan alejarse de la inestabilidad que las crisis en sus memorias les ha provocado, siendo así la memoria, algo crucial para constituir la identidad, y la casa el espacio fundamental para trabajar en ello. Sin embargo, siempre serán espectadores de la imposibilidad de recuperar la memoria, dado que individualmente no se puede lograr, sino que necesitamos una colectividad que nos ampare, la cual en estas novelas no se presenta.

V. Conclusiones

En primer lugar, ambas novelas de Nona Fernández las leo como crítica del discurso histórico oficial de Chile. En este país las instituciones no se han preocupado de hacer reflexiones en torno a la violencia que ejerció el régimen dictatorial durante 17 años. Esto ha desencadenado que mucha gente haya quedado con heridas abiertas, traumas, rabia, y decepciones, pues, el Estado no se ha preocupado —lo suficiente— de condenar a personas que violaron brutalmente los derechos humanos, y de instituir un discurso oficial en contra de la dictadura de Pinochet, donde se comprenda el dolor de las familias afectadas y se desarrolle un trabajo de duelo nacional.

A lo largo del presente informe indagamos en cómo llevan a cabo el proceso de reconstrucción/trabajo de memoria algunos personajes de las novelas *Mapocho* y *Avenida 10 de julio Huamachuco*. Evidenciamos que para estos, los espacios de la casa y el barrio son sitios que los retrotraen a un pasado que está velado producto del ocultamiento y borramiento de información que llevaron a cabo por un lado las noveladas autoridades políticas de la dictadura militar de Augusto Pinochet (es el caso del personaje Fausto), y por otro, miembros de sus familias que solo guardaron silencio y no se preocuparon de realizar un trabajo ni de memoria, ni de duelo (el caso de la madre de Rucia). Esto último conllevó a que distintos episodios traumáticos de las vidas de los afectados no se pudieran cerrar, provocando vacíos de información y confusiones que en un momento dado asaltan sus conciencias.

Gracias a la investigación, nos dimos cuenta de que a pesar de los múltiples intentos de distintos personajes de reconstruir sus memorias individuales y las de sus colectividades, esta tarea se vuelve infructuosa, debido a que no tienen ayuda para volver al pasado, es decir, los

personajes no tienen marcos sociales —como la familia— a los cuales acudir para trabajar sobre sus memorias. Esto termina aniquilándolos y dejándolos en una situación de claro desarraigo con lo que fueron y ya no son, convirtiéndose, así, la derrota en la configuradora de sus vidas. Los personajes de estas novelas se hallan, la mayor parte del tiempo, solos, no encuentran a nadie que los posibilite salir del abandono en el cual están sumergidos. La Rucia, por ejemplo, como fantasma deambula por la ciudad buscando la presencia también fantasmagórica de su hermano. En este viaje se percata de que no habrá salida, ya que incluso cuando está muerta no puede desentrañar ni solucionar los episodios traumáticos que experimentó en su niñez, tales como no haber vuelto a ver su padre o haberse ido del barrio de la Chimba. En ese recorrido que la Rucia emprende por su barrio también se hace patente la ruina en la que este se encuentra su casa:

“La casa se cae. La Rucia se detiene frente a ella. Mira los escalones rojos, ahora sucios y quebrados, en los que su padre alguna vez hizo magia. Las paredes de barro desarmándose, volviéndose polvo y volando por el aire. No es que esperara otra cosa, siempre supuso que estaría un poco en ruinas, con la pintura descascarada y los vidrios rotos. (...) Una grieta la divide desde su base hasta el techo, una herida como las que ella misma aún lleva después del accidente. Es gruesa, desde su interior sale maleza y musgo” (37)

Por su parte, Juan se percata de lo miserable que es su vida dentro de la velocidad de la ciudad contemporánea. Así, comprende que es imposible seguir con ella si no inicia un proceso de reflexión de hechos que vivió en un pasado y que hasta ahora no se había dado el tiempo de analizarlos y desentrañarlos: “Me dedico a escuchar el silencio, que en este lugar hay mucho, fumo un poco de hierba, pienso, recuerdo cosas. Sobre todo, eso: recuerdo cosas.” (Fernández, 21)

La ciudad, en ambas novelas, se encuentra fuertemente compenetrada con la vida de los personajes, ya que mientras estos están enfermos y deprimidos, la ciudad —particularmente

los barrios donde sus personajes se criaron— también tienen una faz cabizbaja donde la ruina la constituye. Ejemplo de esto son los viejos barrios que están en proceso de demolición para ser renovados con la nueva planificación urbana del neoliberalismo. Así, los personajes como lectores de las distintas zonas de sus ciudades evidencian el deterioro de éstas, entregándonos la narración de un espacio gris y enfermo, donde nada será posible, puesto que todos los intentos (de los personajes) de salir de la angustia en la que se encuentran a partir de la reconstrucción de sus recuerdos será infructuosa.

Las novelas *Mapocho* y *Avenida 10 de julio Huamachuco* las leí desde el prisma del *cronotopo* de la memoria, en tanto esto nos permite comprender la articulación de los relatos en la medida en que los personajes constantemente están revisitando ese pasado a través del acto de recordar. Sin embargo, nos percatamos de que este *cronotopo* está fuertemente problematizado, ya que las dificultades de los personajes por reconstruir su pasado son tales, que aunque en ambas novelas todo remita al pretérito es imposible reconstruir este ya que está lleno de vacíos.

En ambas novelas evidenciamos que el determinismo de la ciudad contemporánea es tan grande, que pareciera no dejar esperanza para el proceso de reconstrucción de memoria que emprenden los personajes. Los espacios de la casa y el barrio que se presentan como posibilidad de reconstruir sus memorias están arruinados, imposibilitando un real trabajo de memoria que pueda sanar y rellenar los traumas y vacíos de información que guardan consigo. A fin de cuentas, la ciudad como espacio urbano, más que como salvador (o acogedor, como afirma Giannini), acaba siendo aniquilador, en tanto hace patente que la búsqueda de los personajes que transitan por él será infructífera. Además de ser un espacio en decadencia, no ha existido de parte de las autoridades, un proceso de duelo y reflexión en

torno a las víctimas de una violenta dictadura militar, por lo que los personajes han quedado **relegados** a solucionar sus traumas y trabajar en el duelo por su propia cuenta. En estas **novelas** situadas en espacios urbanos que cambian día a día, se van borrando lugares que **algún día** fueron significativos para sus transeúntes, es así como los personajes de ambos **textos** no tienen ayuda de una colectividad para reconstruir sus memorias, lo que conllevará **en** que estén en permanente crisis de identidad, con una agonía provocada por las grietas en **sus** memorias.

VI. Bibliografía.

- Allier Montaño, Eugenia. "Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria." *Historia y Grafía*, 2008: 165-192.
- Arfuch, Leonor. "La ciudad como autobiografía." *bifurcaciones.cl. Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. Recurso web 08 Oct 2019. <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/la-ciudad-como-autobiografia/>.
- Arroyave Ruiz, Marta Isabel. *Objeto de la memoria en el destierro: El presente del pasado*. 2013 [en línea]. 05 Dic 2019. <http://www.bdigital.unal.edu.co/9575/1/43586175.2013.pdf>.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica, 2000.
- Bajtin, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y Estética de la novela*. Madrid, España: Altea, Taurus, Alfaguara S.A, 1989.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: 1969.
- Butler, Judith. "Violencia, duelo, política". *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Campra, Rosalba. "La ciudad y sus dobles" en *Marche Romane*, vol. XLIII, 1-4, 1993.
- Castillo Barahona, Carolina. *Alegorías de la derrota y trabajo de memoria en tres novelas de Nona Fernández*. 2015 [en línea]. 27 Dic 2019. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138593>.

- Cisternas, Cristian. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2011.
- De Certeau, Michel, Giard Luce, Mayol Pierre. *La invención de lo cotidiano 2: habitar y cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Guerrero, Pedro Pablo. "Nona Fernández: Vengo de una generación medio guacha." <http://letras.mysite.com/>. 5 Ene 2020. <http://letras.mysite.com/nfe151012.html>.
- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2004.
- Fernández, Nona. *Av. 10 de julio Huamachuco*. Santiago: Uqbar, 2007.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2019.
- Franken-Osorio, María Angélica. "Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente." En *Revista chilena de Literatura*. Dic, 2017: 187-208.
- Freud, Sigmund . "Duelo y melancolía." *Obras Completas Vol XIV*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 2001. 235-255.
- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2004.
- Gillis, John R. "Memory and identity: the history of a relationship." *Commemorations: the politics of national identity*, Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Guaquiante Blaskovic, Lenka. "Mapocho de Nona Fernández: herida y palabra callada." letras.mysite.com. 10 Nov 2019. <http://www.letras.mysite.com/nf131010.html>.

- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Halbwachs, Maurice. "La memoria histórica y la memoria colectiva". *La memoria colectiva*. Paris: PUF, 1968.
- Huysen, Andreas. "En busca del tiempo futuro." En *Puentes*, 2 Dic 2000: 12-29.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Kohut, Karl. "Literatura y memoria. ". istmo.denison.edu. Ismo: Revista de estudios literarios y culturales centroamericanos. 10 Ago 2019 <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/literatura.html#end0>.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- Manns, Patricio. "Chile: por una narrativa de los espacios abiertos". En Kohut, Karl y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy: La difícil transición*. Frankfurt/Main: Vervuert, 2002.
- Martín-Barbero, Jesús. *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Argentina: Fondo de cultura económica, 2004.
- Martínez Echeverría, Claudia. "La memoria silenciada. La historia familiar en los relatos de tres escritoras chilenas: Costmagna, Maturana y Fernández." En *Taller de Letras* 2005: 67-76.
- Richard, Nelly. "La crítica de la memoria." En *Cuadernos de Literatura* (Bogotá, Colombia), 2012: 187-193.

