



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

ALEGORÍAS DE LA DERROTA Y TRABAJO DE MEMORIA EN TRES NOVELAS
DE NONA FERNÁNDEZ

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura

CAROLINA ESTER CASTILLO BARAHONA

Profesor Guía: Cristián Montes Capó

Santiago de Chile, agosto de 2015

ALEGORÍAS DE LA DERROTA Y TRABAJO DE MEMORIA EN TRES NOVELAS
DE
NONA FERNÁNDEZ

Av. 10 de julio Huamachuco, Mapocho y Fuenzalida

FICHA RESUMEN DE TESIS DE MAGISTER EN LITERATURA

NOMBRE DEL CANDIDATO: Carolina Ester Castillo Barahona

PROFESOR PATRICIONANTE: Cristián Montes Capó

TÍTULO: Alegorías de la derrota y trabajo de memoria en tres novelas de Nona Fernández

AÑO Y SEMESTRE DE INICIO: 2013 Segundo Semestre

PALABRAS CLAVES: Memoria, duelo, alegoría, vulnerabilidad, cuerpo.

RESUMEN DE LA TESIS:

Esta tesis propone analizar la recurrencia hacia el pasado de los personajes creados por la escritora chilena Nona Fernández en las novelas *Av. 10 de julio*, *Huamachuco*, *Mapocho* y *Fuenzalida*. Se reconoce en esta narrativa la urgencia de los personajes por recordar el pasado con el propósito de reconstruir la existencia presente. No obstante, la reconstrucción y recordación del pasado dictatorial, conlleva un ejercicio de memoria que desequilibra y anula la aparente estabilidad del presente.

Los objetivos específicos que darán curso a la investigación y que apuntan, en primer lugar, a relacionar el ejercicio de memoria que realizan los personajes con una carencia socio-política del presente en el cual se contextualizan; en segundo lugar, analizar la construcción de los personajes como seres circunscritos al presente, cuya inflexión al pasado conlleva una ruptura en sus vidas y, finalmente, analizar el posicionamiento de los personajes en la ciudad en un periodo de postdictadura.

USO DEL COMITÉ ACADÉMICO:

- Evaluadores
- Fecha de nombramiento de la comisión de grado:

DEDICATORIA

*A mis padres,
y especialmente, a mi hija.*

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, Carmen, por acompañarme en cada momento.

A mis hermanos y hermanas por su amor incondicional.

A Carol por su aliento constante y por su cariño infinito.

Al Grupo H, Olga y Ricardo, por sus risas y afectos espontáneos en las
agotadoras noches de circo.

A Cristián Montes por su mirada profunda y fundamental en este proceso de
escritura.

ÍNDICE

| | |
|--------------------------------------------------------|----|
| Introducción | 1 |
| 1. Literatura y memoria | |
| 1.1 La derrota, el duelo y la alegoría en la narrativa | 10 |
| 1.2 El duelo y la vulnerabilidad de los cuerpos | 14 |
| 1.3 Trabajos de la memoria | 20 |
| 1.4 Las trabas de la memoria en Chile | 23 |
| 2. Rememoración y fractura del presente | |
| 2.1 Los motivos del recordar | 29 |
| 2.2 Trabajos de memoria: rememoraciones individuales | 35 |
| 2.3 Vacíos de la historia: vacíos de la memoria | 45 |
| 2.4 Hecatombes paralelas | 51 |
| 3. Espacios y memorias | |
| 3.1 Lugares de resistencia de la memoria | 57 |
| 3.2 La pieza oscura: el archivo no oficial | 64 |
| 3.2 Santiago: ciudad y muerte | 69 |
| Conclusiones | 77 |
| Bibliografía | 82 |

INTRODUCCIÓN

La representación de la realidad chilena de postdictadura llevada a cabo por los autores nacionales de las últimas tres décadas, ha sido resultado de la confluencia de tres importantes acontecimientos: la dictadura militar, la instauración de un sistema económico de libre mercado y la transición política a la democracia. Es así como los resabios del pasado, los cambios políticos y económicos generados por el modelo económico, cimentado en los primeros años del retorno a la democracia, pueden reconocerse aún en la reciente producción literaria chilena, tal como señala Idelver Avelar, al recordarnos que “el terreno histórico sobre el cual reposa el mercado actual” (85) tiene su fundamento en las últimas dictaduras militares del continente, que no solo afectó a Chile, sino que a todos los países latinoamericanos que vivieron procesos similares.

Retrotrayéndonos en la historia literaria nacional, el contexto político iniciado en 1973 repercutió directamente en la producción literaria posterior al 11 de septiembre. A partir de este hecho surgen factores que otorgaron complejidad a la escena literaria chilena de la década de los ochenta y noventa: la censura y represión para quienes continuaron en el país, el exilio para quienes se fueron de Chile, diferencias etarias, políticas y estéticas que causan controversia entre los autores, además de la escasa difusión de sus escritos. Una vez recobrada la democracia se esperaba que estos factores se disuadieran y tradujeran en una producción literaria que operase como una catarsis colectiva para el silencio y la desesperanza imperante en los años de dictadura. El panorama narrativo generado a partir de los años noventa se concentró en mundos ficcionales que enfatizaron en el presente y las experiencias de carácter individual, periodo en que conviven las producciones narrativas tanto de la Generación del ochenta como la del noventa.

La Nueva Narrativa, como fue llamada la producción de ese periodo y cuyos exponentes principales son Alberto Fuguet, Sergio Gómez, Arturo Fontaine, Gonzalo Contreras y Jaime Collyer, entre otros, se caracterizó por representar un mundo en el cual destacan la falta de proyectos comunes, la soledad existencial de los personajes y una serie de síntomas que corresponde a un tipo de sujeto en crisis de identidad y, en muchos casos, con intensa desconexión con el pasado. Claramente, en las novelas escritas por este grupo se advierte la impronta posmoderna, destacándose la ausencia del sentimiento de comunidad, cuyos personajes aluden a un sujeto asocial que se ve afectado por una ruptura radical con el pasado. Simultánea a esta narrativa, se desarrolla una narrativa de características opuestas –conformada por autores de la Generación del 80–, para la cual sigue siendo fundamental el rescate del pasado, la recurrencia de la memoria y la necesidad de resguardar del olvido los episodios de violencia militar, la muerte y la desaparición de personas. En este grupo se encuentra a escritores como Diamela Eltit, Carlos Franz, Ana María del Río, Ramón Díaz Eterovich, Pía Barros, Germán Marín, Mauricio Electorat, entre otros, quienes problematizan el presente en función de los acontecimientos ocurridos en dictadura. (Montes 2011).

Esta ambivalencia es abordada por Rodrigo Cánovas en *Novela chilena: nuevas generaciones* (1997); quien opta por reunir ambas tendencias bajo un mismo concepto y la define como narrativa de la “orfandad”, cuya temática se caracteriza por presentar una realidad ultrajada, compuesta por tópicos de escritura como nostalgia, miedo, incomunicación y alineación. Cánovas considera que la voz narrativa de esta generación pertenece de modo inconfundible a la de un huérfano, donde el sujeto narrador muestra una carencia originaria que ha sido activada por el acontecimiento histórico del Golpe Militar. Básicamente, se genera una carencia afectiva con el territorio nacional, por lo que la idea de muerte, desaparición, exilio o destierro violento provocan una situación de orfandad del ser, donde la identidad nacional y personal son mermadas o, definitivamente, aniquiladas. Igualmente, Cánovas en el artículo “Nuevas voces de la novela”

chilena (2002) se refiere a este grupo de autores con el nombre de “nuevas voces”, postulando que “la novela chilena de los años 90 diagrama un paisaje nacional fundado en las contradicciones existenciales e ideológicas de una comunidad nacional en crisis” (269), apreciándose en los inicios de la narrativa chilena de los noventa un énfasis en la crisis política y social de ese periodo que fue decantando, hacia finales de la misma década, en la crisis individual de los sujetos.

Estrechamente cohesionada con los tópicos descritos anteriormente, gran parte la narrativa chilena publicada a partir del año dos mil ha desarrollado una temática orientada hacia la reconstrucción de la memoria, una mirada reflexiva hacia al pasado de la dictadura o un cuestionamiento sobre la identidad personal de los “hijos” de este periodo político que afectó las esferas socioculturales del país y en el que muchos de los autores de este nuevo periodo vieron transcurrir su infancia. Lorena Amaro, en “Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena” (2014), señala al respecto que:

muchos de estos textos, escritos en su mayoría por autores que hoy rondan los cuarenta años, están signados por la culpa, una marca ineludible de su relación con el tiempo histórico y familiar. Esta culpa se debe a haber vivido la época infantil –por lo general idealizada como la edad de la inocencia– bajo la violencia y crueldad de la dictadura pinochetista y haberse mantenido, como niños que eran, ajenos a los giros políticos. (38).

A diferencia de los narradores de la década de los noventa, estos narradores realizan por medio de la literatura un trabajo de memoria, lo que Rubí Carreño en *Memorias del nuevo siglo* (2009) llama “funa literaria” (16) al incorporar, por ejemplo, los nombres de victimarios, ciertos lugares de tortura o las estrategias de denuncias realizadas por las Agrupación de Detenidos Desaparecidos. Carreño distingue tres subjetividades centrales en las novelas publicadas en el nuevo siglo: novelas de memorias juveniles que construyen un relato sobre el pasado dictatorial “desde una percepción de infancia o juvenil” (24), novelas de memorias de trabajadores que abordan “genocidios obreros del siglo

pasado para representar el presente globalizado” (61) y las memorias de artistas que se resisten o son tentados y absorbidos por las reglas del mercado editorial.

Como se ha expuesto previamente, la narrativa chilena de los últimos treinta años se ha visto afectada por los procesos políticos que han acaecido en el territorio nacional durante este mismo periodo. Es así como la Generación de los 80 tuvo como correlato la dictadura militar, la Nueva Narrativa media con la transición democrática y la narrativa del 2000 hasta la actualidad se hace partícipe del proceso de globalización y posmodernidad. (Carreño 80).

II

En virtud de este nuevo estado literario, la investigación presentada en esta tesis aborda la producción literaria de la autora chilena Nona Fernández (Santiago, 1971), cuyas publicaciones se enmarcan en el periodo de postdictadura, atestiguándose en ellas una reminiscencia del pasado dictatorial. Particularmente, la investigación se focalizará en *Av. 10 de julio Huamachuco* (Uqbar, 2007), *Mapocho* (Planeta, 2002) y *Fuenzalida* (Random House Mondadori, 2012).

La narrativa de Nona Fernández surge en el año 2000 con la publicación de la antología de cuentos *El Cielo*. Sin embargo, se aprecia en todas sus publicaciones un interés por circunscribir sus obras a la realidad actual y a la historia del país. Su experiencia de testigo de la dictadura la posiciona en un lugar distinto a la generación literaria de los '80, pues sin estar totalmente compenetrada con el compromiso literario de denuncia, ella misma sostiene al ser entrevistada que no percibe la literatura aislada de la contingencia social: “No entiendo la escritura si no está anclada a la realidad y a la Historia, en cualquiera de sus plataformas. En un guión, 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.” (Fernández 2012).

En el caso de la producción literaria de Fernández, Rubí Carreño sitúa su narrativa en una serie que se caracteriza por ser “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). Como vemos, es una producción que incorpora los cambios políticos, económicos, sociales y culturales que la nación ha experimentado desde el año 2000 hasta el 2015, a la vez que, por medio de la ficción, recrea décadas oscuras de la historia del país. El silencio y el olvido que fue proclama en el régimen dictatorial emerge en estas narraciones, evocando, por ejemplo, la organización política de los jóvenes escolares en tiempos de opresión, las dispersiones familiares producto del exilio, las desaparición de amigos o detenciones por causas políticas, entre otras situaciones que se narran y se correlacionan con acontecimientos del tiempo de enunciación del relato, como la dispersión familiar que sufren los protagonistas o la extraña desaparición y muerte de uno de ellos.

Av. 10 de Julio Huamachuco se centra en la vida de Juan y Greta, dos amigos que se conocen en la época escolar y que se separan luego de la toma que realizan en el año 1985 a su colegio¹. El desalojo por fuerzas policiales de las dependencias del colegio produjo que fuesen detenidos y retenidos durante unas semanas en un cuartel de carabineros. Juan, Greta y otros compañeros recobraron su libertad; sin embargo, hubo dos compañeros, La Chica Leo y el Negro, que desaparecieron sin explicación. Décadas después, ambos protagonistas se ven afectados por crisis personales. Juan comienza una retrospectiva hacia su época de escolar que lo lleva a reconstruir su historia con Greta. En tanto, Greta es conducida hasta la casa de Juan, cercana al liceo y el

¹ Este acontecimiento tiene correspondencia con la toma efectuada el 10 de julio de 1985 al Ex liceo 12 de Providencia, actualmente llamado Colegio Arturo Alessandri Palma, temática abordada en el documental *Actores Secundarios*.

único espacio de todo el barrio que aún no ha sido demolido, pues Juan, quien hasta el momento de su repentina desaparición, se oponía tenazmente a ello. Greta habita la casa y en ella encuentra una serie de cartas escritas por Juan antes de desaparecer, viéndose forzada al mismo ejercicio de reconstrucción del pasado gatillado en Juan.

Mapocho relata la vida de dos hermanos, el Indio y la Rucia, quienes siendo niños, luego del golpe militar, se van al Mediterráneo. Muchos años después de este autoexilio, el Indio se entera de que su padre, Fausto, no está muerto como les contara su madre. Enajenado por este descubrimiento, el Indio encara a su madre, pero ella no es capaz de afirmar tal aseveración. Para hacerlo, él lleva a su madre y a su hermana hasta la cima de un cerro donde simbólicamente, años atrás, han sepultado a su padre. Cuando la situación ha salido de total control el Indio lleva a su madre y a la Rucia de regreso a casa; sin embargo, sufren un accidente automovilístico que termina con la vida de los tres. Es entonces cuando el alma en pena de la Rucia regresa a Santiago, pues el Indio, también muerto, se ha comunicado con ella, diciéndole que la espera en Chile. De esta forma, la Rucia se instala en la que fuese su casa familiar de infancia y se refugia en este espacio con la esperanza de encontrar a su hermano.

Fuenzalida se centra en la vida de una mujer nacida en 1971 y que se dedica a escribir guiones de telenovelas. Repentinamente, ella encuentra una fotografía de su padre, Ernesto Fuenzalida, a quien dejó de ver cuando era una niña, en los restos de basura tirados en la calle de su barrio. De ahí en adelante, la narradora protagonista comenzará a escarbar recuerdos del pasado vivido con su padre, entrecruzándose sucesos históricos aludidos a la dictadura de Pinochet con el extraño sopor en el que su hijo Cosme ha caído, sin una clara explicación. En el segundo y cuarto capítulo de la novela, la autora da paso a un inidentificable narrador en tercera persona que entrega en detalle los acontecimientos que explican la desaparición de Fuenzalida y el porqué de su abrupto alejamiento.

En las novelas de Nona Fernández, se aprecia, sobre todo, la crisis personal que afecta ineludiblemente a los personajes que habitan en Santiago. De ahí que la lectura de estas novelas inciten al lector las siguientes preguntas: ¿por qué los personajes se presentan siempre como seres derrotados?, ¿no se logró la victoria una vez terminada la dictadura?, ¿qué carencias devela esta narrativa en la representación que hace de los hombres y mujeres actuales? y, por último, ¿qué parte del sistema instaurado en el régimen dictatorial propició este quiebre existencial que comparten los personajes?

Con los antecedentes expuestos anteriormente, el objetivo general de esta investigación es realizar un estudio analítico e interpretativo de la temática narrativa presentada en *Av. 10 de julio Huamachuco*, *Mapocho* y *Fuenzalida* de Nona Fernández, desde la perspectiva de reconstrucción y rememoración del pasado dictatorial que el Chile de postdictadura tiende a olvidar. De esto derivan los objetivos específicos que darán curso a la investigación y que apuntan, en primer lugar, a relacionar el ejercicio de memoria que realizan los personajes con una carencia socio-política del presente en el cual se contextualizan; en segundo lugar, analizar la construcción de los personajes como seres circunscritos al presente, cuya inflexión al pasado conlleva una ruptura en sus vidas y, finalmente, analizar el posicionamiento de los personajes en los espacios de la ciudad en el periodo de postdictadura.

A partir de esto, la hipótesis de trabajo que orienta esta investigación se enmarca en la recurrencia hacia el pasado de los personajes creados por la escritora chilena Nona Fernández. Específicamente, en las novelas *Av. 10 de julio Huamachuco*, *Mapocho* y *Fuenzalida* es posible constatar cómo los personajes tienen una urgencia por rememorar el pasado con el propósito de reconstruir la existencia presente; sin embargo, se advierte que la reconstrucción se hace infructuosa en cada uno de ellos, porque al hacer memoria, ese pasado los

termina aniquilando física o existencialmente, pero en ningún caso significa la reconstrucción emocional y existencial que quiere obtenerse.

Considerando lo antes expuesto, se advierte, además, en la obra de Nona Fernández, una constante preocupación por la crisis existencial de los personajes que se produce al rescatar la memoria histórica de cada uno de ellos. Para lograr comprender este fenómeno temático, esta investigación pretende, desde una perspectiva del análisis textual, dar cuenta de la crisis personal generada al intentar reconstruir una historia política que no solo afecta a la esfera pública de una nación, sino también a la intimidad de sus ciudadanos.

III

Inicialmente, en el Capítulo I de esta investigación se expondrán los postulados teóricos sobre las características de la literatura de postdictadura que respaldan la investigación, tanto en nuestro país como en el continente latinoamericano. Para eso me referiré a ciertos postulados que Idelver Avelar expone en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (2011). Los conceptos centrales que se rescatan de la lectura de Avelar son: derrota, duelo y alegoría. Estos tres conceptos analizados en distintas novelas de Latinoamérica se aplicarán al análisis de las novelas de Nona Fernández. En segundo lugar, se abordarán las reflexiones que Judith Butler expone en su ensayo: *Violencia, duelo, política* (2006), en el que establece la vulnerabilidad como condición humana elemental y expone un ética de no violencia que permita repensar las bases de la comunidad política. En tercer lugar, se considerará lo expresado por Elizabeth Jelin en el libro *Los trabajos de la memoria* (2002), estudio sobre los trabajos de memoria en el continente americano, relevante para comprender la situación político-cultural del Chile de postdictadura, ya que contribuye a la reflexión acerca de los conflictos sobre la memoria y su rol en la constitución de identidades individuales y colectivas en sociedades que surgen de procesos traumáticos y cuyas democracias se muestran frágiles e inconclusas.

Desde el análisis propuesto por Jelin, la experiencia dictatorial sigue siendo parte de nuestro presente, manifestándose en la activación de memorias que intentan subsanar estos recuerdos dolientes a través de un rol activo del sujeto en la elaboración de los sentidos del pasado. Por último, en este capítulo, se abordará el análisis expuesto por Nelly Richard en *Crítica de la memoria* (2010), con el propósito de contextualizar el análisis al ámbito nacional político reciente, rescatando las dificultades que en él se observan al realizar un trabajo de memoria que sea significativo, tanto para los ciudadanos como para la historia nacional.

El Capítulo II abordará el análisis de los personajes desde la perspectiva de los trabajos de la memoria y el imperativo de duelo. Para ello se presentan cuatro puntos de análisis, siendo el primero los motivos que provocan el recordar en cada uno de los personajes y cómo les afecta en la cotidianidad; luego, me centraré en cómo el trabajo de memoria se torna una introspección carente de sentido colectivo que le otorgue un significado totalizador al pasado; el tercer punto de análisis relaciona el ejercicio de memoria con las disposiciones jurídicas emanadas en los gobiernos autoritarios y, por último, se desarrollará el trabajo de memoria como un ejercicio que se yergue en medio de crisis o fatalidades personales.

El Capítulo III se desarrollará en torno a los espacios físicos que resaltan en las novelas. En primera instancia se abordará la relación de algunos personajes con el espacio físico de la casa, considerando este espacio como un lugar de resistencia al olvido de los acontecimientos y un lugar que propicia la reflexión sobre sí mismo y lo acontecido. El segundo punto que se presentará es referente al espacio particular nominado “la pieza oscura” que encontramos en la novela *Av. 10 de julio Huamachuco*. Este capítulo finalizará con el análisis comparado de las tres novelas y la situación de abandono y tragedia que rodea o afecta a los personajes en la ciudad que habitan.

Los capítulos descritos previamente tienen como eje central del análisis las novelas *Av. 10 de julio Huamachuco*, *Mapocho* y *Fuenzalida*, de Fernández, pudiendo reconocer, a través de este análisis, la intención de la autora por esbozar el trabajo de escritura como un trabajo de memoria. La selección de este corpus corresponde a un interés personal acerca de la literatura chilena de los últimos quince años, en la cual decantan los hechos de violencia física y psicológica vivida durante la última dictadura militar acontecida en nuestro país. La elección por la narrativa de Nona Fernández radica en que sus relatos están circunscritos al espacio nacional chileno de postdictadura, con especial interés en la vida de los jóvenes de los 80 en Chile y la evolución de ellos en las primeras décadas del siglo XXI, por lo que a través de estos personajes es posible reflexionar sobre nuestra actual relación con los hechos de violación a los derechos humanos acaecidos en Chile durante todo el periodo de la dictadura militar chilena.

CAPÍTULO I

LITERATURA Y MEMORIA

El análisis e interpretación de las obras estará orientado por la propuesta teórica de Idelber Avelar, Judith Butler, Elizabeth Jelin y Nelly Richard. La propuesta de Avelar será utilizada para enmarcar el corpus de análisis dentro de la categoría de literatura de postdictadura y reconocer sus características en la narrativa de Nona Fernández. Los postulados de Butler permitirán analizar la condición del cuerpo y su situación de vulnerabilidad en las sociedades actuales, trasladando esto a los personajes y lugares que se presentan en las novelas. La revisión que Jelin hace de los contextos políticos y culturales de postdictadura en el Cono Sur servirá para comprender el trabajo de memoria como un trabajo que debe resignificar el pasado, de modo que los cuerpos que han sido vulnerados en la dictadura puedan dar un sentido a él y un valor que sea significativo para el presente y para los miembros de la sociedad. Por último, la propuesta de Richard se empleará para situar el trabajo de memoria en el contexto socio-político chileno y para comprender los obstáculos que éste genera. A continuación, se expondrán cada uno de estos aportes.

1.1 La derrota, el duelo y la alegoría en la narrativa.

El corpus de análisis de esta investigación posee elementos comunes entre sí como violencia, exilio, olvido, rememoración, presente, ciudad, fracaso, entre otros. Este conjunto de elementos se reconoce indistintamente en muchas de las producciones narrativas publicadas durante el siglo XXI, por lo que siguiendo la propuesta de Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (2011), “la postdictadura viene a significar [...] no tanto la época posterior a la derrota (la derrota todavía circunscribe nuestro horizonte, no hay

posterioridad respecto a ella), sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria” (27). Tres son los conceptos desarrollados por Avelar que facilitarían este análisis: derrota, duelo y alegoría.

Desde esta perspectiva, la derrota es un suceso crucial en las narrativas de postdictaduras, en las cuales viene a significar los residuos y restos cadavéricos del pasado dictatorial que se reconocen en el presente y dan pulsión a la escritura actual, de modo que ciertas publicaciones “representan algunas de las estrategias que incorporan el trabajo de duelo como imperativo postdictatorial.” (Avelar 27). Este imperativo de duelo consiste en contar la historia *innombrable* del pasado, incluyendo en ella las consecuencias que la derrota pasó a significar en el presente. Es la urgencia por darle sentido a las huellas, a los restos que traspasaron tiempos y contextos represivos y se expresan de forma alegórica en la actualidad.

La derrota, a la luz de Avelar, es un concepto que involucra todo el tránsito histórico acaecido desde el fin de los estados democráticos en Latinoamérica y que se inicia con la implementación de las dictaduras en el continente; sin embargo, este tránsito histórico no termina con la llegada de los posteriores gobiernos democráticos, sino que se agudiza aún más con ellos, pues si bien las dictaduras comenzaron la instauración de un sistema de libre mercado, las democracias han masificado y cimentado este sistema económico, cuyo vencedor es el capitalismo en su máxima expresión. Así, en nuestro país: “El estado dictatorial chileno operaría culturalmente a través de la imposición de una verdadera pasión por el consumismo, privatización absoluta de la vida pública, obsesiones con el éxito individual y horror por la política y la iniciativa colectiva” (Avelar 61). Más tarde, en tiempos que se suponía una renovación política: “pese al crecimiento paulatino del movimiento de oposición, el poder militar en ningún momento perdió su hegemonía sobre la llamada transición democrática” (Avelar

64).² La derrota en que nos situamos, consecuencia de la dictadura militar, implicó una ausencia, un vacío, una urgencia de justicia. De esta ausencia se vale la literatura de postdictadura para dar consistencia a sus textos. Es la forma para narrar la experiencia de este duelo en tiempos posmodernos, la forma de narrar la experiencia catastrófica que se vivió en Latinoamérica.

El duelo se debe a la pérdida por parte del sujeto de aquello que en un pasado, lejano o cercano, ha sido arrebatado y es motivo de extrañeza en el presente. Es el pesar por todo aquello que “se echa en falta” y significa una carencia esencial. Es el duelo irresuelto por el cambio de un estado a otro, cuyo proceso arrebató espacios, significados e identidades, dejando una experiencia de vacío que es el fundamento mismo del duelo. El duelo constituye la experiencia postdictatorial indecible e irreductible en la voz del sujeto, “un espacio [que] se ha vuelto innarrable.” (Avelar 99), un afuera indecible que solo se conserva y transmite a través de la escritura alegórica. Avelar sostiene que la urgencia de duelo es la urgencia postdictatorial por excelencia, enriqueciéndose “de un recuerdo enlutado que intenta superar el trauma ocasionado por las dictaduras”, pero a la vez, “es empujado hacia adelante por las fuerzas” neoliberales (262).

En este punto, la alegoría emerge como posibilidad de escritura para narrar la debacle dictatorial: “La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia.” (Avelar 17). Por lo tanto, la alegoría es la forma para referirse al pasado, o más bien, a aquellas carencias o vacíos que el presente evoca respecto al pasado que lo ha forjado. La alegoría expresa aquellos recovecos que el presente suprime u opta por silenciar, pero que el presente rememora. Esto

² El propio Avelar sostiene que el término “transición” no designa puntualmente el término de las dictaduras y el regreso a la democracia. Reafirma su postura con lo que expone Willy Thayer: “No entendemos aquí “transición” como el proceso postdictatorial de redemocratización de las sociedades latinoamericanas... En este sentido, para nosotros, la transición es primordialmente la dictadura. Es la dictadura la que habría operado el tránsito del Estado al Mercado. Tránsito que eufemísticamente se denomina “modernización”.” (Avelar 79).

equivale a la pérdida del objeto por parte del sujeto, al estado de duelo por la derrota acontecida, de ahí que el duelo sea “la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo.” (Avelar 18).

Tanto la derrota como la alegoría son, para Avelar, los medios que dan corporeidad a la ficción postdictatorial y configuran el trabajo de duelo en las narrativas recientes. En este contexto, duelo y narración coexisten:

llevar a cabo el trabajo de duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado. Y a la inversa, sólo ignorando la necesidad de duelo, sólo reprimiéndola en un olvido neurótico, puede uno contentarse con narrar, armar un relato más, sin confrontar la decadencia epocal del arte de narrar, la crisis de la transmisión de la experiencia. (32).

La alegoría, en la literatura postdictatorial, descansa en las ruinas de un pasado traumático y fragmentado, en recuerdos fugaces de voces e imágenes que se reconstruyen en un tiempo/espacio donde la reconstrucción total de esas ruinas se hace innombrable: huellas de huellas que llegan al presente como una pérdida irre recuperable: “La literatura postdictatorial atestiguará, entonces, esta voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del pasado entendido como catástrofe” (Avelar 262).

1.2 El duelo y la vulnerabilidad de los cuerpos.

En consonancia con los postulados de Avelar, Judith Butler realiza un análisis del escenario político internacional, motivada por los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 y reflexiona sobre el duelo, la pérdida y sus posibles implicancias para las personas y las comunidades que los sufren. En el ensayo *Violencia, duelo, política* (2006) la autora propone reimaginar la posibilidad de organizar una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad a la pérdida y del

posterior trabajo de duelo como experiencias propias del ser humano. Butler inicia su análisis a partir de la pregunta ¿qué cuenta como humano, qué vidas cuentan como vidas y qué es lo que hace que una vida valga la pena?, indicando que cada persona –independiente del género, creencias, ideologías–, en determinada medida, se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social que poseen sus cuerpos. Una vulnerabilidad que se debe al hecho de ser sujetos socialmente constituidos, es decir, sujetos a otros, por ende, susceptibles de sufrir pérdidas o ser víctimas de la violencia propiciada justamente por otros seres humanos. A través de estas consideraciones, la autora cuestiona la posibilidad de autonomía e individuación como un proceso que se construye solo por un sujeto, sino que está mediado y determinado por la relación que establece con el colectivo social, por lo que el trabajo de duelo para Butler tiene un aspecto individual, pero sobre todo social.

Siguiendo algunos planteamientos de Freud, respecto a las nociones de duelo y melancolía, la autora indica “que cuando perdemos a alguien no siempre sabemos qué es lo que perdimos *en* esa persona” (Butler 48), enfrentándonos al enigma de aquello que se oculta en la pérdida y a la certeza de aquello que sabemos perdido. En este sentido, debemos entender que la pérdida nos enfrenta a algo que no es posible de determinar, que se escapa al conocimiento y a la comprensión. Por un lado, no sabemos qué es lo que perdimos de esa persona que deja de existir y, por otro, sabemos que algo de nosotros va a desaparecer con esa pérdida. La pérdida o el ser despojado violentamente de un lugar o comunidad, revelan la dependencia que tenemos hacia el Otro y los lazos que nos ligan a él, enseñándonos que estos lazos constituyen nuestro ser: “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.” (Butler 48). Este aspecto ilumina el análisis de las novelas de Fernández e incita al cuestionamiento sobre qué reparaciones psicológicas o sociales permitirían un trabajo de duelo significativo

para los que vivieron o viven situaciones de violencia y pérdidas traumáticas, situación que claramente se aborda en *Av. 10 de julio Huamachucho, Mapocho y Fuenzalida*.

Butler enfatiza que las relaciones con los otros no sólo constituyen a una persona, sino que también la desintegran, pues la sacan fuera de sí, ya sea de dolor o de rabia, como puede ocurrir al ser víctima de violencia. Esto lleva a la autora a determinar la existencia de una dificultad política que afecta a las personas al estimar que el lenguaje empleado para procurar protección legal y establecer derechos a los miembros de una comunidad, es un lenguaje que no hace justicia al dolor, a la ira, a la pasión o a la pena, este es un lenguaje que no incorpora “todo aquello que nos arranca de nosotros mismos, nos liga a otros, nos transporta, nos desintegra, nos involucra en vidas que no son las nuestras, irreversiblemente, si es que no fatalmente” (51).

Dado lo anterior, Butler estima que la constitución del cuerpo en relación a Otro lo dota de una “dimensión invariablemente pública” (52). Desde un comienzo el cuerpo es entregado al mundo de los otros y lleva consigo las huellas de la vida social y de los otros con los cuales se relaciona a lo largo de su historia, de modo que el conflicto se suscita cuando la representación de lo que se es como persona no admite una simple representación individual –pensemos, por ejemplo, en las constantes preguntas que el Indio, en *Mapocho*, hace a su madre por el destino de Fausto, su padre– sino que también incluye a los otros que originalmente pasaron por este cuerpo y, son estos, los que en definitiva desintegran el cuerpo y propician un devenir encadenado a las huellas de los otros cuerpos. El desconocimiento de estas huellas constituyentes y el extravío de ellas cuando el cuerpo es vulnerado es la situación de duelo a la que han sido arrojados los ciudadanos por las autoridades de una nación, intentando reparar la pérdida con un proceso de duelo tan violento como el que lo ocasiona.

La violencia política que Butler advierte en el contexto estadounidense –replicable a otros lugares del mundo– tiene como correlato el duelo, el temor, la

angustia y la furia. En el intento de reparación del daño, cada medida que se toma para combatir a la violencia incurre en ella misma, planificando más violencia. La violencia es entonces la acción que expone de modo pavoroso la vulnerabilidad de los seres humanos y según las palabras de la autora es: “un modo por el que nos entregamos sin control a la voluntad de otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro. En la medida en que caemos en la violencia actuamos sobre otro, poniendo al otro en peligro, causándole daño, amenazando con eliminarlo.” (55). Todos los seres humanos padecemos esta vulnerabilidad, estamos expuestos día a día a actos de violencia, pero existen condiciones sociales y políticas que nos hacen más vulnerables. Butler observa que erróneamente las políticas de estado promueven erradicar el duelo, pues lo consideran una amenaza para la comunidad e insisten en tomar acciones para resolver la pérdida que niegan la melancolía propia de un ser humano, en cierto modo, porque es símbolo de debilidad.

Al contrario, la autora analiza los beneficios que puede obtener una persona y la sociedad al incluir el duelo en el campo político. En este sentido, el duelo no es un proceso al que se le debe temer y menos ser sustituido por otro proceso que restaure dicha pérdida, sino que debe trabajarse la prolongación de él, ya que uno de los beneficios más importantes que esto acarrearía sería recuperar el sentido de la vulnerabilidad humana y asumir una responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros (56). Este trabajo de duelo requiere identificarse con el sufrimiento mismo, dejando de lado el egocentrismo y comenzando por pensar el sentido de vulnerabilidad humana como una condición compartida por todos los miembros de una comunidad: reconocer que no solo yo soy vulnerable a la violencia, sino que el Otro que me integra también lo es.

El orden y tranquilidad que se aspiran reestablecer luego de un proceso político traumático elimina de los marcos sociales la posibilidad del duelo. Estos suelen ser censurados al considerarse una amenaza o ir en desmedro del discurso político oficial. Los marcos culturales actuales desvalorizan ciertos

cuerpos y conllevar a la percepción de que ciertas vidas no valen la pena o “caen fuera de lo humano” (59), por lo que si alguien llegase a desaparecer y esa persona no es nadie, la pregunta que plantea la autora es: “¿entonces qué y dónde desaparece, y cómo puede tener lugar el duelo?” (59). No obstante, Butler es enfática en decir que transformar el duelo en un recurso político no significa “resignarse a la inacción” (57) ni de dejar en el anonimato vidas de personas cuyos ideales, creencias o marcos culturales son distintos a los de una determinada visión política.

La interpelación a la que Butler convoca es a realizar un duelo que propicie la revalorización del cuerpo y, sobre todo, su vulnerabilidad. Para lograrlo, es primordial dejar de creer que “la violencia se ejerce contra sujetos irreales” (60) y, por lo tanto, no se daña a nadie que valga la pena. Esta idea solo perpetúa el círculo de dolor, pérdida y violencia a la que se ha acostumbrado la sociedad contemporánea, pues si se estima que hay vidas que carecen de lo humano y se atenta despiadadamente contra ellas, es lógico que se crea también que “son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca “fueron”, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo.” (60). En este sentido, la violencia es lo común para personas que conforman minorías políticas, de género, religiosas o para los habitantes de países invadidos, entre otras situaciones que pueden observarse en diversos momentos de la historia. Butler, llama a esta desvalorización “desrealización del “Otro”” (60), la que se constituye, primero, porque el discurso que se transmite a la ciudadanía argumenta que ciertas vidas no son consideradas como vidas, que no pueden ser humanizadas y que simplemente no encajan en el marco dominante de lo humano, por lo que tratar a estos cuerpos con violencia no es inusual, sino más bien algo habitual. Además, el mismo discurso produce violencia por medio de la omisión, dejando fuera del relato a todos estos cuerpos cuyas vidas no califican como vidas y dando cabida solo a aquellas dignas de atención o de preservar (60-61).

De acuerdo a lo anterior, el duelo público muchas veces es considerado una ofensa para un sector de la sociedad, siendo incluso innombrables estas muertes, pues resulta una ofensa para el Estado y para todos sus aliados. Esto conlleva a que la esfera pública se constituya “sobre la base de la prohibición de ciertas formas de duelo público” (65). Si pensamos en la censura que impuso la dictadura y luego en la constitución democrática de postdictadura en Chile, se observa, como dice Butler, que:

“Lo público se forma sobre la condición de que ciertas imágenes no aparezcan en los medios, de que ciertos nombres no se pronuncien, de que ciertas pérdidas no se consideren pérdidas y de que la violencia sea irreal y difusa. Tales prohibiciones no sólo sostienen un nacionalismo basado en objetivos y prácticas militares, sino que también suprimen cualquier disenso interno que pueda exponer los efectos concretos y humanos de su violencia.” (65).

Un trabajo de duelo profundo debería humanizar no solo con las narraciones que el discurso oficializa, pues lo humano y lo que merece ser recordado debe incorporar a las vidas anónimas que se han perdido en procesos violentos. Por ende, es necesario que un sentido trabajo de duelo no responda a los marcos sociales oficiales –claramente ellos no bastan–, sino que incluya todas las huellas de lo humano que se han perdido. Butler concibe esto solo a través del reconocimiento de la vulnerabilidad corporal, pues reconocer que somos sujetos o naciones vulnerables, además de aceptar la “común” vulnerabilidad de los cuerpos implica reconocer nuestra dependencia respecto de los otros y, esto, para la autora, en la sociedad postmoderna se ha diluido. Al respecto, señala:

“Es necesario percibir y reconocer cierta vulnerabilidad para volverse parte de un encuentro ético, y no hay ninguna garantía de que esto ocurra. Siempre está la posibilidad de que no se la reconozca y que se constituya como “irreconocible”, pero cuando esta vulnerabilidad es reconocida, este reconocimiento tiene el poder de cambiar el sentido y la estructura de la vulnerabilidad misma.” (70, la cursiva es de la autora).

Es primordial que esta lucha por el reconocimiento de la vulnerabilidad de los cuerpos sea recíproca y se manifieste en cada una de las partes involucradas, que por un lado el yo reconozca su vulnerabilidad y la del Otro que lo constituye,

pues así el reconocimiento se transforma en una necesidad de la comunidad. La acción de pedir u ofrecer reconocimiento no significa pedir reconocimiento de lo que uno ya es, sino que es invocar un devenir, provocar una transformación, “exigir un futuro siempre en relación con el Otro.” (Butler 72). Esto implica poner en juego el ser y persistir en la lucha incesante por el reconocimiento de él.

Desafiar el modelo oficial de duelo y dejarse vivir la extrañeza de la pérdida, evocar en ella los recuerdos dolorosos como también aquellas muertes que han sido y son reprimidas es la responsabilidad política que los seres humanos deben llevar a cabo para que se forme una comunidad más concedora de sí misma. En este sentido, Butler convoca a correr un riesgo político –el mismo acto heroico perpetuado por Antígona– y realizar un trabajo de duelo que abra la posibilidad de reconstrucción del sujeto en pos de lo que ha perdido. Romper estos límites culturales permitirá reconocer que la vulnerabilidad de una vida que ha sido perdida a causa de la violencia humana, también ha vulnerado al sujeto que siente esta muerte.

1.3 Trabajos de la memoria

Hablar del pasado desde el presente es el ejercicio literario que autores como Nona Fernández realizan en sus textos. Esta urgencia se aprecia en diversas áreas de la escena artística chilena que ha problematizado en sus creaciones el trabajo sobre la memoria que se ha gestado en nuestro país. Al respecto, la autora Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002), señala que esta preocupación se enmarca dentro de un contexto político y cultural determinado que tiene su origen en “las huellas de las dictaduras que gobernaron en el Cono Sur de América Latina entre los años sesenta y la década de los ochenta, y lo elaborado en los procesos posdictatoriales en los años noventa” (4).

Nos situamos, entonces, en un trabajo de la memoria, según Jelin, que tiene por objetivo un proceso de transformación en la medida que busca la incorporación de la propia memoria en el quehacer cotidiano y, sobre todo, aspira a una transformación del mundo social. En concreto, Jelin sostiene que “abordar la memoria involucra recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas.”(17). En este devenir de recuerdos, emociones, huecos y fracturas, el sujeto aborda la memoria desde un tiempo histórico en desfase, un cúmulo de vivencias y experiencias modifican su presente y el pasado comienza a verbalizarse, tamizado por el contexto social e individual que lo afecta. Para referirnos a esta condición, seguiremos el lineamiento de Jelin, quien utiliza el concepto de “marco o cuadro social” propuesto por Maurice Halbwachs; la autora se refiere a estos marcos como los “portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores” (20). Básicamente estos marcos remiten a macro estructuras como la familia, la religión y la clase social, siendo ellas quienes dan sentido a la rememoración. Dentro de lo que importa para esta investigación, en la narrativa de Nona Fernández, el posicionamiento de los personajes como individuos insertos en determinados marcos sociales los conduce a una rememoración cuyo pasado no tiene correspondencia con el presente. Los moldes valóricos, familiares o religiosos son cuestionados y despojados de validez, pues se erigieron sobre una historia que no resguarda ni representa a cabalidad los ideales de antaño.

Lo anterior es significativo en la medida que permite comprender y analizar la recurrencia hacia el pasado con el propósito de reconstrucción del presente que proponemos en esta investigación, ya que los comportamientos “enmarcados” (en el sentido de Halbwachs) generan una memoria rutinaria, cotidiana, llena de elementos que no poseen un significado encadenado en el tiempo. Al generarse una ruptura con esa memoria vacía de significado, que se sostiene en actos compartidos y repetidos por todos los miembros de la sociedad, el sujeto

comienza a relacionarse de forma diferente con lo cotidiano, comenzando a reflexionar y a buscar sentido a lo acontecido, señalando Jelin que, por medio de esto, la memoria se transforma:

El acontecimiento o el momento cobra entonces una vigencia asociada a emociones y afectos, que impulsan una búsqueda de sentido. El acontecimiento rememorado o <<memorable>> será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la *manera en que el sujeto construye un sentido del pasado*, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia. (27, la cursiva es de la autora).

La construcción de sentido del pasado, según la autora, se estructura sobre dos ejes centrales. Primero, el pasado adquiere sentido al relacionarlo o conectarlo con el presente en el acto de rememorar lo “olvidado” y, segundo, la pregunta sobre el pasado es un proceso subjetivo, cargado del dinamismo dialógico que presupone la interpelación. Jelin nomina a este tipo de trabajo de memoria como “memorias narrativas” e indica que en ellas se encuentran “las [memorias] que pueden encontrar o construir los sentidos del pasado y las <<heridas de la memoria>>” (28).

Los individuos y grupos en interacción que realizan los trabajos de la memoria no solo lo hacen con la intención de darle un sentido a un pasado conocido o personal, sino que también con la intención de dar sentido al pasado de otros, de modo que la “memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan <<materializar>> estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos películas o libros de historia.”. (Jelin 37).

La lectura de las tres novelas centrales de esta investigación coincide en la temporalidad desde la cual el narrador comienza el relato, apreciándose en todas una retrospectiva hacia la década de los ochenta³. Para Jelin, la temporalidad o el

³ Cabe mencionar que Nona Fernández nace en 1971, este hecho es relevante, como lo señala Rubí Carreño, pues su “trabajo literario está cruzado tanto por los medios masivos de comunicación como por haber vivido la infancia o lo juventud en un país en dictadura” (13).

tiempo es trascendental al momento de realizar un trabajo de memoria. La autora destaca que la vivencia de un «acontecimiento histórico» está determinado «absolutamente» por tres factores: la edad que tiene la persona en aquel periodo, el grado de participación e, incluso por su género sexual, pues todo esto modificará la subjetividad individual desde la cual se da un sentido al pasado (119). Además, indica que “los acontecimientos que dejan marcas más profundas son los de las etapas tempranas de la vida y las del momento en que se comienza a tomar conciencia del juego político en que se está inmerso” (122).

El contexto de postdictadura de América Latina adiciona otros elementos relevantes al momento de realizar trabajos de memorias, entre ellos, el posicionamiento de los derechos humanos, las luchas políticas particulares de cada país las que cuestionan la propuesta de transición democrática tendiente a obviar el pasado reciente y las diversas leyes de amnistía que eximen de responsabilidades directas a quienes cometieron abusos entre 1973 y 1978. La idea de darle un sentido al pasado, conduce a los niños o jóvenes de la dictadura, una vez transcurridas algunas décadas, a tomar una postura más analítica y reflexiva sobre el escenario político en el cual decantó el periodo dictatorial y conlleva la reanimación de la memoria, “interrogando a los mayores acerca de sus compromisos y vivencias en ese pasado conflictivo y represivo.” (Jelin 123). Sin duda, estos elementos los veremos en juego en las novelas indicadas: hijos que cuestionan a sus padres, sistema económico neoliberal que no satisface a los sujetos, historias confusas que se rearmen a partir de retazos, entre otros.

1.4 Las trabas de la memoria en Chile

Nelly Richard en *Crítica de la memoria* (2010), plantea factores y elementos que afectan los trabajos de memoria que se han llevado a cabo en Chile. El primer aspecto que esta autora destaca se refiere a los desplazamientos de significados

que han afectado a la memoria histórica y política del país⁴ en el transcurso de los años, sosteniendo que no se puede esperar que el pasado vaya a quedar ordenado en una secuencia definitiva de nombres y significados indisolubles y atribuye al presente los deslizamientos que sufre la memoria, pues este es una amenaza permanente para “el recuerdo histórico de la tragedia de la dictadura que tanto costó salvar del olvido” (12).

Richard advierte que para el periodo de transición democrática, liderado por el ex presidente Patricio Aylwin, el pasado se presentó como un problema, pues los remanentes trágicos del ayer tensionaban el presente. Años después, al asumir el gobierno el ex presidente Sebastián Piñera, se resignifica el concepto de transición y se promueve la idea de “transición hacia el desarrollo”, centrada en la producción del mercado neoliberal, por lo cual el pasado queda en suspenso y la mirada se centra absolutamente en el futuro del país, desconociendo o resignificando el pasado para la conveniencia política del Gobierno (Richard 13). Sobre esto, Richard observa que la memoria social sobre el pasado dictatorial no tiene cabida en el sistema político y económico que rige en el país, pues este es insensible a todo lo que no es, pragmáticamente, utilidad y ganancias.

No obstante lo anterior, la misma autora señala que el “sustrato identitario de la memoria social entendida como vínculo de pertenencia y comunidad se expresa a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos, en un paisaje de postdictadura, rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que *falta*” (14). Los lenguajes figurativos entran en disputa con el lenguaje de mercado imperante que tiende a distraer la atención de los “frívolos” ciudadanos de los hechos ocurridos en el pasado y que conforman la memoria social de un pueblo. Richard indica que estos lenguajes figurativos se niegan al

⁴ Richard analiza el desplazamiento que sufre la palabra “desaparecidos” a raíz del terremoto de febrero de 2010. El discurso presidencial de Sebastián Piñera el 11 de marzo del mismo año incluye esta palabra para referirse a los cuerpos de miles de chilenos desaparecidos en el océano a causa del tsunami posterior del 27F. A través de este discurso, la categoría de desaparecidos es desplazada del campo de los derechos humanos e ingresó disimuladamente al mundo de las catástrofes naturales.

reduccionismo comunicacional promovido por el mundo neoliberal y buscan mecanismos rebuscados para manifestar “las irrupciones de la memoria de un pasado frustrado cuyas amarguras y resentimientos van a seguir contraviniendo, subterráneamente, el ritmo expedito” (15) de un presente que se construye de forma insustancial y autocomplaciente a sus necesidades.

Igualmente, Richard plantea que la memoria no corresponde solamente al pasado ni tampoco es solo el recuerdo, sino que “designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueven *entre* el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo aún *no realizado*.” (16). El carácter inconcluso tanto del pasado como del futuro permite que el trabajo residual de la memoria adquiera diversas formas para manifestarse “a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes” (16), de modo que los desplazamientos de la memoria o como lo nomina ella “combinaciones discrónicas de temporalidades históricas y sociales” (16) permiten que surja nuevamente lo que la actualidad designa como fuera de lugar y tiempo; pero que en contraposición al sentido inicial de estos desplazamientos de la memoria aparecen los lenguajes figurativos que dan paso a una memoria crítica sobre los hechos de violencia dictatorial. Esta disociación de la memoria es fundamental para resguardar al pasado fracturado del olvido y del presente mediático, pues a través de ella el pasado disturbará el apaciguamiento que se ha instaurado desde la transición a la democracia hasta la actualidad política.

En consecuencia, la crítica de la memoria que postula Richard debe revisar y discutir las huellas del pasado que se conservan en los archivos de la historia, para propiciar contra-interpretaciones de lo acontecido y relatado y, sobre todo, le corresponde “descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los *lapsus*” (18) que trasvierten la representación histórica contenida en los archivos oficiales.

Richard concuerda con Butler al indicar que la transición democrática chilena oficializó un discurso de la minoría, en el sentido que solo era representativo del poder soberano y que dejaba fuera a todas las voces incomodantes de quienes reclamaban los cuerpos de detenidos desaparecidos, la situación de exilio o de la tortura durante la dictadura. Este discurso, según la autora, solo buscaba apaciguar las desavenencias de la dictadura recientemente pasada y un presente que no daba cabida a la reivindicación de los derechos humanos. Paralelamente, el discurso de los militantes de izquierda emblemataron la figura de la víctima, realizando una totalización identitaria de ella que extrema un patrón político-ideológico que difícilmente representa la identidad de un discurso sobre la memoria chilena. Por ello, se aprecia un flujo de escenas y recuerdos de la historia discordante que “designan composiciones híbridas e identidades de paso.” (20), identidades herméticas que carecen de una narrativa que las haga dialogar. Justamente, para reunir estas desconexiones de identidad, Richard indica que se necesitan “narrativas abiertas a las separaciones, las multiplicidades y las dispersiones de voces que se relatan, heterogéneamente, en el *intervalo* entre fragmentos sueltos de relatos no unificados.” (20).

Una narrativa abierta, como lo señala la autora, se logra a través de la licencia poética de la que se vale el arte. Esta libertad artística explora dimensiones ambivalentes o indecibles y es capaz de reestilizar discurso políticos o sociales que se han sacralizado en el transcurso de la historia chilena en los últimos treinta años. Sobre todo, una narrativa fundamentada en la licencia poética permite invertir los significados tradicionales dotando de virtud lo que comúnmente se ha visto como defecto, evocando los vacíos o elipsis de las narrativas institucionales y recordándonos que ningún relato debe mantenerse autocentrado en la falta de pretensión de verdades acabadas y totales.

Contextualizándonos en el periodo de publicación de los años noventa, el recambio político que lo afectó produjo una esfera pública que permitió la incorporación de narrativas y relatos que permanecían contenidos o censurados.

Posteriormente, permitió la aparición de los relatos publicados desde el dos mil en adelante que llevan consigo nuevas formas de dar sentido al pasado, donde se ponen en juego una serie de subjetividades que reclaman o reivindicán múltiples sucesos (Jelin 42). Esta nueva forma de dar sentido, como se indicara anteriormente, utiliza el recurso alegórico característico de la literatura de posdictadura; en especial, en las tres novelas estudiadas aquí, podríamos verificar la existencia de una subjetividad que interroga al pasado sobre los acontecimientos vividos, junto con intentar dar una explicación coherente a la ruptura o pérdida que los afectó, de forma que la literatura de posdictadura tendrá la peculiaridad de buscar los fragmentos o ruinas que aún se vislumbren para poder “activar la irrupción intempestiva⁵ del pasado en el presente: irrupción que recuerda a la actualidad su fundamento, su anclaje en lo inactual.” (Avelar 262).

Ante esto, las novelas de Nona Fernández entrecruzan discursos, mixturas y diseñan un discurso oblicuo que resignifica la década de los ochenta desde una alegoría postmoderna, contextualizada en la primera década del siglo XXI. En sus líneas la autora propone leer a los excluidos y olvidados en el discurso nacional, a la vez que deja implícito el fracaso del proyecto unificador de identidad que las autoridades se han propuesto en los diversos periodos. Este fracaso, desde mi punto de vista, radica tanto en las continuas desfragmentaciones que los acontecimientos históricos han afectado e interrumpido la continuidad de la idea de “nación” como también en las diversas reconstrucciones del discurso público que los dueños del poder político hacen prevalecer en pos de sus intereses. La propuesta literaria de Fernández advierte esta situación e intenta vigorizar un discurso caduco que representa e integra las características esenciales que un

⁵ Avelar utiliza el término nietzscheano de *lo intempestivo* de modo central en el libro citado, a través del cual señala aquello que se mueve en contra del tejido del presente y, en las palabras de Nietzsche, “actuando contra nuestro tiempo y por tanto sobre nuestro tiempo y, se espera, en beneficio de un tiempo venidero”. Friedrich Nietzsche, “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für Leben”, 1874, Vo. 1, p. 247 en *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*.

proyecto de nación debe poseer: los ciudadanos y la relación de ellos en una cultura común.

Considerando lo anterior, apreciamos que la urgencia de rememoración, suscitada en los protagonistas de las novelas de Fernández, está estrechamente ligada a lo que Avelar describe como imperativo de duelo, ya que por medio de la historia que afecta a estos personajes se trae al presente aquella historia innombrable, por muchos años, en los discursos políticos oficiales. De modo que la escritura de las novelas a analizar se torna alegórica, pues evidenciará las consecuencias que el pasado ha tenido en el presente. La reconstrucción del pasado a la cual anhelan los protagonistas se ve constantemente obstaculizada por la desintegración de sus cuerpos una vez que fueron violentados por las fuerzas represoras. En cada uno de los intentos por darle un sentido al pasado para el presente en que se sitúan, aparecerán las vidas de los Otros que fueron aniquiladas o consideradas como vidas fuera de lo humano. La ausencia de duelo público por estos Otros desaparecidos o muertos, conduce a los personajes a realizar un duelo tardío que finalmente los lleva a una ruptura o aniquilamiento identitario.

CAPÍTULO II

REMEMORACIÓN Y FRACTURA DEL PRESENTE

2.1 Los motivos del recordar

La novela *Av. 10 de julio Huamachuco* conforma, desde la memoria individual de sus personajes, una memoria colectiva que representa al Santiago reciente, de las últimas dos décadas, donde sus habitantes poseen una identidad determinada por un momento decisivo en la historia del país –el golpe militar de 1973–. Los recuerdos escindidos de los personajes operan como un puente entre el presente inestable que viven y el pasado que, un tanto olvidado, no logra desvanecerse en la memoria, luchando por una proyección de él hacia el futuro, en pos de una íntima reconstrucción de la existencia que fue violentada durante la dictadura. A través de este recurso, la novela nos invita a reflexionar sobre la carencia o mezquindad de la memoria chilena que no ha sabido establecer una cohesión entre el pasado, el presente y el futuro del país y sus habitantes; por lo cual, resulta particular la urgencia, en la narrativa de Fernández, de escribir sobre las consecuencias de un momento político traumático: “escribir sobre el pasado para el presente, siendo éste el caso en el que la literatura parece identificarse más con la memoria.” (Kohut, 2004).

La cita anterior de Karl Kohut, extraída de su artículo “Literatura y memoria”⁶, nos indica la condición a la que se somete Juan, protagonista de *Av. 10 de julio Huamachuco*. Sin proponérselo, él comienza a redactar una serie de cartas donde va reconstruyendo sus memorias y, justamente, escribe sobre el <<pasado para el presente>>. La rememoración comienza con la primera de varias cartas que Juan escribe a Greta, su “polola” en el tiempo escolar, destacándose inmediatamente dos aspectos: el relato se inicia con una inflexión hacia el pasado

⁶ Este artículo es la versión revisada y actualizada del artículo publicado, bajo el mismo título, en *Mémoire et cultura en Amérique latine. América*.

y, además, con una clara referencia alegórica al movimiento estudiantil gestado en 1985. Con esto, me interesa resaltar que el relato está situado en momentos de derrota, como lo señala Avelar. Primero, porque su descripción nos contextualiza en el territorio nacional de postdictadura, considerando que el tiempo de enunciación del narrador –podría atribuirse perfectamente al año 2007, primera publicación de la novela– corresponde a tiempos de democracia y no a la época de dictadura vivida en Chile en la década del ochenta; segundo, porque el narrador inicia el relato, señalando que encontró una caja vieja, residuos del pasado que se enfrentan al presente, evocando una serie de recuerdos traumáticos y evadidos durante dos décadas:

“Ordenando cosas viejas encontré este recorte de diario. Es del invierno del ochenta y cinco, un poco antes de que cumpliéramos quince años. Las letras del reportaje están casi borradas, pero la foto se ve bien todavía. Estamos en el techo del liceo, ¿te acuerdas? Mirando a la calle con esa tremenda bandera chilena, viendo cómo la gente se amontonaba en el frontis mientras mostrábamos el lienzo que tú y yo pintamos la noche anterior en el patio de mi casa. Mira la cara que tenemos. Estábamos felices ni siquiera se nota el frío que hacía esa mañana. Nunca se nos pasó por la cabeza que alguien nos tomara una foto. [...] Días después, cuando los pacos nos soltaron, mi papá me fue a buscar y me pasó este recorte. Yo lo guardé y con el tiempo se destiñó y por poco se deshizo. Pero aquí está todavía, resistiendo. Seguro que si no lo hubiera encontrado lo olvido todo. ¿Lo olvidaste tú?” (13)⁷.

Su detallada descripción nos sugiere el trabajo de memoria como un hecho fortuito, casi al borde del olvido, salvado por un recorte de diario que contiene la fotografía de ambos en plena toma. Sin embargo, a pesar de lo fortuito, el trabajo cobra relevancia en Juan al decidir, abruptamente, dejar todas sus obligaciones laborales y comerciales –consecuencias del modelo neoliberal en las que fue cayendo– en suspenso para dar paso a una rememoración de lo acontecido tanto en el año 1985 como en el presente desde donde enuncia el relato. Al hacer este ejercicio, Juan se posiciona entre la dicotomía del “estábamos felices” (13) que

⁷ La escritura en cursiva corresponde a la novela original y es utilizada a lo largo de ella para diferenciar las cartas que escribe Juan a Greta.

observa en la foto del diario y su actual condición de “hombre abandonado y sin trabajo” (16). De modo que lo intempestivo, “aquello que piensa el fundamento del presente” (Avelar 32) se manifiesta en la narración, logrando que el personaje – Juan– se desprenda de él para “vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para constituirse en cuanto tal” (Avelar 32). Es en este vislumbrar que el protagonista comienza a sopesar los residuos del pasado, residuos significativos de su juventud, que se guardaron en la azotea de la casa, pero que, una vez encontrados, le permitirán comprender que su presente está carente de todos ellos.

Las cartas que Juan escribe se tornan escritura infructuosa si consideramos que al hacer este trabajo de memoria, el sujeto debería darle un sentido a su pasado; sin embargo, Juan cae en una soledad extrema. Algo así como un autoexilio en un país democrático. Entre las razones que explican el destierro de Juan están el cansancio laboral y la insatisfacción amorosa, pero también la demolición de su barrio y ex liceo, para ser reemplazados por un centro comercial. La vorágine del presente gatilla un desacomodo con la vida cotidiana. Alegóricamente, las ruinas del barrio, pasan a representar las ruinas de la memoria que cobran fuerza en un papel de diario derruido por el tiempo, donde destaca el pañuelo rojo⁸ que cubría su rostro, objeto que pareciese activar todos los ideales dejados atrás. Las ruinas del barrio sitúan a Juan en el mismo estado de derrota que quedaron él y sus compañeros involucrados en la toma del liceo. Este entorno apocalíptico lo conduce a la pregunta sobre qué fue de su vida y qué sería de Greta en el transcurso de esos años.

No es casual el recuerdo intacto de infancia que Juan conserva del significado de la palabra “hecatombe” en medio de la crisis que lo aqueja, pues sin darse cuenta o sin asumir en plenitud la condición de soledad y destrucción en la

⁸ El primer capítulo de *Av. 10 de julio Huamachuco* se titula *Un pañuelo rojo*. Juan es el quien lleva puesto el pañuelo, días después, cuando se produce su quiebre existencial en medio de la autopista –símbolo del crecimiento capitalista de la ciudad–, Juan sueña con el muchacho que lleva puesto el pañuelo rojo.

que se sume, es él mismo quien está siendo protagonista de su propia hecatombe, la cual podría haber comenzado mucho antes de haber tomado la decisión de no seguir más con la vida agitada que llevaba. En su memoria, Juan recuerda que la palabra hecatombe se refiere a "*Cualquier sacrificio solemne con muchas víctimas. // Matanza de personas en una batalla, asalto, etc. // Desastre con abundancia de víctimas.*" (20)⁹ e indica que era una palabra que evitaba pronunciar para que no se manifestara en su vida. Sin embargo, señala que ese método no le sirvió de mucho, presagiando un devenir trágico para sí mismo. Recordemos que el relato parte con el recuerdo de la toma del liceo a raíz de la fotografía donde aparece él con un pañuelo rojo y, luego, en medio de la crisis de pánico que termina desvinculándolo de la sociedad, Juan sueña justamente con el muchacho de pañuelo rojo en el rostro, por lo que podríamos afirmar que la hecatombe en la vida del protagonista comienza el mismo día de la toma del colegio, "*Es el invierno del ochenta y cinco, un poco antes de que cumpliéramos quince años* (13). Edad crucial, como lo señala Jelin, debido a que los protagonistas de este acontecimiento están iniciando su adolescencia en este momento y, según la autora, los momentos vividos en esta etapa de la vida son los que generan huellas profundas, cuyos aprendizajes se vivencian con un efecto retardado (122). En este caso, pareciese que el aprendizaje de Juan fue evadido por él mismo durante largos años, hasta que acepta la violencia de la que fueron víctimas y reconoce –tal como lo plantea Butler– la vulnerabilidad de su cuerpo y, sobre todo, la de sus compañeros de clase, una vulnerabilidad que se hace patente a través del ejercicio de memoria que inicia, de modo que el trabajo de memoria se ejecuta a la vez que se efectúa el reconocimiento de vulnerabilidad de sus cuerpos.

Gradualmente, al terminar el primer capítulo de la novela, Juan analiza su condición de aislamiento, siendo incapaz de determinar cuánto tiempo lleva en ese estado, pero sí asegura que en ese tiempo comienza a recordar: "Sobre todo eso:

⁹ La cursiva es del texto original.

recuerdo cosas. Cosas que creía olvidadas, personas, situaciones. Es una verdadera estupidez cómo uno va desechando tanto material del disco duro. Se necesita tiempo y mucha concentración para recordar las cosas que de verdad quieres. Mi mamá, mis amigos del liceo, los garbanzos, las enciclopedias. Greta.” (21). Sin más, elementos todos pertenecientes al pasado y bastantes ajenos a la realidad que Juan está vivenciando en el presente, pero recobrados dolientemente como esenciales e irrenunciables en el tiempo.

Bajo estas características, Ignacio Álvarez, en el artículo “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil” (2012), se refiere a la narrativa de Fernández como textos estoicos¹⁰ que “anhelan melancólicamente un contacto con las cosas que han perdido” (7). La actitud estoica que leemos, en Juan o Greta, nos señala la fortaleza en la que se han resguardado una serie de años para sobrevivir en un “contexto que le es ajeno” (25) y que “llora la pérdida del mundo material porque conoce el valor de su contacto y cercanía” (25). Juan se quiebra ante una fotografía y Greta se desvive por armar un furgón escolar, ambos elementos representan las dicotomías del mundo material: felicidad/tristeza, libertad/obligaciones, utopías/realidad. Irónicamente, lo perdido, lo que se “echa en falta” –en palabras de Avelar– es lo que hace estoicos a estos personajes, incluso, es el deseo del objeto perdido lo que les da consistencia, pues al intentar alcanzar ese objeto u “ordenamiento” (Álvarez 19) los sujetos desaparecen, se autodestruyen. Rasgo que, a mi parecer, termina transformando a los propios sujetos enunciadores en ruinas o en restos cadavéricos; hecho no menor, pues si la actitud estoica presupone a la vez un rol en el sujeto de “guardián de la memoria” (Álvarez 30), él se manifiesta en la derrota como un

¹⁰ Álvarez distingue tres tipos de textos reconocibles durante las últimas dos décadas en Chile (1990 y 2000): estoicos, epicúreos y escépticos. Para él, estas tres clasificaciones son tres respuestas distintas a un mismo cambio en las condiciones de la experiencia que “en el caso de los narradores chilenos recientes ese cambio es, básicamente, el que resulta de la instauración del capitalismo financiero y la inserción de Chile en el contexto global durante las dictaduras militares.” (16).

indecible más en medio de la hecatombe. Sobre esto, comparemos las reflexiones de ambos personaje:

Juan:

Quizás el que yo era huyó en un camión de flete, como el resto, y el que está aquí, sobreviviente de la hecatombe, mutó la piel como una culebra y quedó convertido en esto que soy. Único habitante en ocho cuadras a la redonda, viviendo en una especie de isla en la que nadie quiere estar.” (27).

Greta:

“Los muertos viven. Mi furgón es una prueba de eso. He rearmado su esqueleto a punta de voluntad rastreando cada una de sus piezas como un buitre.” (59).

Las citas precedentes exponen la situación de derrota en la que se encuentran los protagonistas, pues ellos hablan de un presente que les cuesta llevar, un presente en crisis luego de la hecatombe personal que afecta a Juan o, en el caso de Greta, una persona que se ceba en la desgracia, que está viva gracias a los muertos que le rodean. Ambos pareciesen ser muertos en vidas¹¹, seres carentes de sentido para sobrellevar el presente, pero que a través de sus cuerpos inertes testimonian la derrota donde no solo han perdido un objeto, sino que también se han perdido a sí mismos en la victoria de la violencia militar y del sistema neoliberal que afectó sus vidas. Por esto, el imperativo de duelo en la novela comienza, por así decirlo, tardíamente, una vez que los sujetos ya se encuentran sumidos en el modelo capitalista. No obstante, la pérdida del pasado les exige un trabajo de duelo y de memoria que comienzan a realizar una vez que se excluyen del modelo económico, pues capitalismo y trabajos de la memoria, son sistemas incompatibles en la representación de Juan y Greta.

“Imperativo de duelo” (Avelar), “trabajos de memorias” (Jelin) o como lo señala Álvarez, “ordenamiento del mundo [que] parece implicar la destrucción de los sujetos que lo habitan” (21), son acciones que ponen en riesgo la estabilidad

¹¹ Avelar señala que “el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría”. (17)

psicológica de los personajes, pues al traer al presente el pasado, aparecen todas las emociones que quedaron atrapadas en el olvido y, esto, genera un quiebre en su existencia. Los trabajos de memorias realizados por cada uno de los personajes analizados se originan por una búsqueda personal muy distante de una política pública de duelo postdictatorial, por lo que cada uno a su modo intenta darle un sentido al pasado para otorgar tranquilidad a un presente que se sabe fracturado por estos vacíos de la memoria.

2.2 Trabajos de memoria: rememoraciones individuales

A diferencia de Juan y Greta de *Av. 10 de julio Huamachuco*, los protagonistas de *Mapocho* no tienen tiempo para reflexionar sobre su pasado. Este les acontece de modo fatal cuando el Indio descubre el secreto que durante años guardaba su madre sobre el destino de Fausto, su padre. En el caso de *Fuenzalida*, vemos una protagonista que realiza un trabajo de memoria, iniciado por un evento fortuito, pero que al fin de cuentas resulta más fructífero que el narrado en las otras novelas mencionadas.

Las condiciones anteriores comparten el rasgo de expresar un apego a la historia personal; el trabajo de memoria se inicia a partir de lo único que poseen los personajes: la memoria individual. A su vez, en las tres novelas se aprecia la extrañeza que afecta a los personajes por haber sufrido el arrebato o pérdida de una parte de su historia durante la dictadura militar, por ende, en las tres novelas se manifiesta el imperativo de duelo en la medida que cada uno de sus personajes se enriquece de sus recuerdos para intentar superar el trauma que comienza a manifestarse al momento de enunciar los relatos. Si en *Av. 10 de julio Huamachuco* Juan comienza su trabajo de memoria a partir de la foto del diario que encuentra, en *Mapocho* la Rucia inicia la retrospección en un espacio emblemático de Santiago, el río Mapocho, lugar de tránsito y de mugre, uno de los

pocos espacio que ella recuerda con claridad del país natal del que fue arrancada años atrás: “Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho” (13). Por su parte, la narradora de *Fuenzalida* inicia la rememoración gatillada por una imagen que recoge de la basura: “Esa foto la saqué yo hace más de treinta años. Después se la regalé y le escribí esa dedicatoria allá atrás, ¿ves? Es mi letra, estoy segura”. (30). A su modo, cada personaje comienza su imperativo de duelo y, en cada uno de ellos, podemos reconocer una memoria doliente que fracasa en la reconstrucción de su historia presente, básicamente, porque en mayor o menor medida, el pasado resulta tan ajeno al presente que termina aniquilándolos física o existencialmente.

En el caso de *Av. 10 de julio Huamachuco* vemos cómo Juan se aferra a su casa y se opone tenazmente a la demolición de ella, argumentando simplemente que “Es mía, aquí nací” (25), dando a entender que la pertenencia y las vivencias que se encierran en ese espacio superan cualquier oferta comercial que le ofrezcan. Como si la memoria pudiese homologarse a un objeto material, Juan intenta resguardar sus recuerdos oponiéndose a la destrucción. Esta decisión de Juan es relevante, ya que a partir del aislamiento en la casa, rememora y es en este trabajo que se ponen en juegos los elementos principales de los trabajos de la memoria: por un lado las huellas de la dictadura y el ordenamiento postdictadura que afecta a los habitantes del Chile del año 1990 en adelante.

Jelin señala que, en el plano de lo individual, “la marca de lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar” (11). La casa que Juan se niega a vender guarda todos los recuerdos que el trauma le hizo silenciar, es en ella que reaparece el Juan adolescente y disidente que se enfrenta, cual encapuchado del año 2007, al Juan capitalista que dejó atrás su periodo subversivo. El trauma comienza a liberarse por medio de las cartas que día a día va escribiendo a un destinatario cuyo paradero desconoce. En este sentido, se hace manifiesto nuevamente lo

azaroso del trabajo de memoria que Juan emprende, pues la única certeza que tiene es que Greta difícilmente lea esas cartas; aun así, cada una de esas cartas expresa la intimidad de Juan, pero es una intimidad que incluye a todo el colectivo de compañeros de liceo que «extravió» en la toma del ochenta y cinco. La casa se erige, entonces, como un fetiche del recuerdo:

Tirados en el suelo sobre esta misma alfombra, con las manos sucias de tanto pintar lienzos, esa noche tú me hablaste seria. Tenías miedo, tu barbilla tiritaba casi imperceptiblemente. Tuve un sueño raro, dijiste. [...] En mi sueño estábamos encerrados ahí [...]. Tú, el Negro y varios compañeros más. Todo era oscuro. Se escuchaban gritos y llantos. Yo me abrazaba al primer cuerpo que tenía a mi lado, que podría haber sido el tuyo, Juan, o el del Negro, o el de cualquiera porque no veía nada. (43).

Por medio de este recuerdo, Juan, entrega la principal alegoría que se desarrolla en la novela. ¿Dónde fueron a quedar todos los cuerpos vencidos? En una «pieza oscura» que no permite ni siquiera distinguir el cuerpo más cercano y donde solo se escuchan “gritos y llantos” (43). Esta misma rememoración es una alegoría de la hecatombe que está por suceder, pues justamente, el momento recordado corresponde a la noche previa a la mañana en que realizan la toma y el grupo se desintegra. Incluso, la alegoría alcanza a sus compañeros desaparecidos¹², la Chica Leo y el Negro, de cuyos cuerpos ni siquiera hubo cenizas:

Una polilla se daba porrazos contra la ampollita del farol que me iluminaba. Chocaba en el cristal y luego volvía a intentarlo con más fuerza. La ampollita estaba ardiendo, pero la polilla no lo sabía. Finalmente, el bicho cayó calcinado junto a mis pies. Lo miré retorcerse en el suelo. Su cuerpo se deshizo en un montón de cenizas. (44)

¹² Durante la dictadura de militar, “la desaparición como modalidad represiva empezó a ser identificada a principios de 1974, cuando un cierto número de detenidos no aparecía entre los que eran liberados o eran enviados a la cárcel y su rastro se perdía en algún recinto de detención” (Lira 87). El trabajo realizado por la Comisión de Verdad y Reconciliación (1990-1991) informó más de 1.150 detenidos desaparecidos. La Comisión de Reparación y Reparación (1992-1996) concluyó que los detenidos desaparecidos, ejecutados políticos y víctimas de violencia política suman un total de 3.195 víctimas.

La distancia que toman los involucrados luego de la ocupación del colegio sucede días después de salir de la cárcel. Con la toma del liceo concluye la idealizada edad de la inocencia de los personajes y empieza la compenetración total con el sistema político y económico que rehusaban. Antes de distanciarse, simbólicamente “entierran” a sus amigos en el foso del galpón que les servía para las reuniones, de modo que el olvido actúa como mecanismo para silenciar lo traumático de la desaparición de dos amigos; la ausencia de estos cuerpos es la ruina de las convicciones por las que luchaban y, a modo de cerrar con el episodio traumático, realizan un funeral alegórico:

Nosotros nos fuimos al galpón de Serrano [...] El galpón estaba oscuro. Tú encendiste unas velas y las pusiste cerca del hoyo ese que había en el centro. Todos nos acercamos. Nos sentamos alrededor mientras la Juana sacaba de su mochila la boina del Negro y tú el bolso de lana de la Chica Leo. No dijimos nada. Ningún discurso heroico o revolucionario de esos que tanto nos gustaba hacer. Nos quedamos callados. Tú tiraste al fondo del pozo el bolso de la Chica y la Juana hizo lo mismo con la boina del Negro. (157)

Juan y Greta dejan en el olvido a sus amigos como también prefieren “olvidar” todo lo traumático de la desaparición de ellos. Así, la memoria se vuelve tortuosa, pues no se hizo un trabajo de memoria para darle un sentido al pasado. Se evidencia una memoria doliente, ya que, sobre todo, no fue capaz, en el momento de los hechos acontecidos, alzar la voz y preguntar dónde estaban sus compañeros. Ante este recuerdo que Juan describe en su carta a Greta, vemos cómo la experiencia pasada ha sido anulada y excluida del presente, reverdeciendo ante el inminente derrumbe de la casa; así la escritura de las cartas sirve como proceso para expiar la culpa que Juan arrastra desde la desaparición de sus amigos.

La situación de violencia que vivió Juan y sus compañeros claramente no fue ajusticiada. Ni él ni los aparatos públicos se hicieron cargo de ello. La única que tuvo un gesto más activo por lograr una explicación de lo sucedido fue Greta, quien se encontró con una informante desconocida que le confirma la muerte de

sus amigos, ella intenta comunicárselo a Juan, pero él no atiende sus llamados y, luego, todos parecen desvincularse de lo sucedido. ¿Será esta la causa del cese de actividades que realiza Juan al inicio del relato? El presente desde el cual parte el relato es asaltado intempestivamente por el pasado, sin embargo, es una rememoración que se vuelve en contra al haber estado guardada tanto tiempo en la azotea, solo aparece como un tema pendiente que causa dolor y temor, dolor por lo inconcluso del trabajo de memoria y, temor, porque termine totalmente destruida con la demolición del barrio. Un aspecto que bien observa Greta, pues ella, al enterarse de lo sucedido con Juan, percibe que la demolición del liceo, conlleva para Juan “la demolición de tus años de niño.” (133).

Por su parte, *Mapocho* nos muestra un trabajo de memoria aún más cercenado. En esta novela, el trabajo de memoria lo realizan fantasmas que vuelven, a través del recuerdo, a su origen. La Rucia y el Indio simbolizan “memorias del desarraigo como circunstancia vital y existencial” (Carreño 25). Ambos sufren un autoexilio impuesto por la madre, figura crucial del trauma, pues es ella quien intencionadamente borra todo recuerdo del espacio nacional chileno en el nuevo país al que huye. Ella es el trauma viviente de un pasado inconcluso, sin embargo, la inocencia de sus hijos le permite vivir fácilmente con él hasta determinado momento del relato –momento que coincide con la muerte de la madre y los dos hermanos–. La convivencia diaria y los episodios de tristeza que se apoderaban de la mujer, gatillaban la curiosidad en los hermanos por el pasado y por el destino del padre: “Sabían que bastaba mencionar el nombre del padre para que a ella le dolieran las piernas y empezara con sus pesadillas terribles, y llorara y anduviera triste por semanas enteras.” (32). Solo un indicio permite la perspicacia de los hermanos en torno a la pregunta/afirmación por el pasado, “Queremos saber del papá” (33).

La Rucia y el Indio crecen en medio de la gran mentira que les cuenta la madre para evitar toda conexión con el pasado, inventándoles que Fausto murió

en el incendio ocurrido en la cancha del barrio. Toda su infancia y juventud se ve desmoronada por la verdad de esta mentira que los llevó a vivir en el Mediterráneo lejos de los apegos emocionales (el Mago y sus cuentos) y materiales (la casa de la abuela, el poto de la virgen) que tenían en Chile. Al descubrirse la verdad, nuevamente se da paso a la <<hecatombe>>, a la crisis de identidad producto de un pasado que irrumpe con irreverencia en el presente.

Por ello, después de mucho penar, la Rucia llega “al último puente del Mapocho”, donde reflexiona sobre toda su historia:

No lloras. Eres una guacha y los guachos son firmes, tienen carne de perro, están curtidos. No tienes padre ni madre. No sabes los por qué, ni los cómo, ni los cuándo. Todo lo que sabes son mentiras. Has pisado sobre huevos toda la vida, has llegado hasta este puente encaminada por embustes, tu pasado es un cahuín inventado por una boca traicionera. Dudas de lo que eres, de lo que fuiste, de los lugares que habitaste, de las personas, de las palabras, de los recuerdos. Te protegieron mintiendo, te controlaron engañándote, te anularon. Tu padre dejó que te fueras y se acomodó en una torre de vidrio sobre el cadáver de los muertos. Tu madre barrió con tu pasado, lo enterró en una tumba bajo la arena y le plantó una concha y una Virgen plástica. (159).

La lectura de este fragmento, presenta a un personaje huérfano de raíces, de pasado y de historia, quien comienza un peregrinaje póstumo para dotar de sentido y significado a una memoria que se muestra interrumpida en la infancia. Considerando que *Mapocho* fue publicada en el año 2002, próxima a todo el movimiento literario de la década del noventa, podríamos afirmar que el trío de personajes –la madre, el Indio y la Rucia– reflejan la historia del país postdictadura, desde la noción de crisis propuesta por Cánovas en *Nuevas voces de la novela chilena*, estos personajes son “huérfanos post” que “viven duramente el descalce entre un Chile demasiado antiguo y un Chile Nuevo, que no alcanza a ofrecer las ventajas comparativas del modelo liberal de la modernidad” (264). Por ello, la Rucia y el Indio son huérfanos que deben inventarse un pasado y, la madre, es una “veterana de guerra” (264) que debe inventarse un presente para poder seguir adelante. Sin embargo, la historia inventada no basta para

comprender el pasado y, menos aún, para soportar el presente, de modo que los hijos se vuelven fantasma errantes en un país que no reconocen a cabalidad; solo conservan imágenes disonantes de él para rearmar su pasado. Imágenes que no sirven en el momento trascendental del reencuentro de la Rucia con Fausto, pues luego de todo el tiempo transcurrido de separación y junto con el silencio impuesto por la madre respecto a lo vivido, la Rucia admite su ceguera: “Soy una ciega. Ni siquiera esa voz, un poco más gastada, me trae algún olor del pasado” (122). De modo similar, el Indio se da cuenta que el viaje de retorno hacia sus raíces es infructuoso y doloroso, pues ver a su padre vencido, casi tan alma en pena como ellos, lo lleva a la conclusión de que Santiago perdió todo ese recuerdo mágico de la infancia que conservaba en su memoria: “Yo sólo vine por un buen retrato, Rucia. Una imagen real que me ayudara a aclarar la película, que descubriera mi propio pasado. [...] pero ahora lo único que quiero es apretar cueva” (202).

A diferencia de Juan y Greta, que desconocieron el destino de la Chica Leo y el Negro, la madre de la Rucia y el Indio decide dar por muerto al padre, con lo cual cierra posibilidades de un trabajo de memoria para ella y sus hijos. En este caso, es el Indio quien comienza a interrogar a su madre sobre Fausto en distintas oportunidades y es el mismo quien descubre, finalmente, que Fausto vive. Así, en el decir de Jelin, en *Mapocho* son las “nuevas generaciones” (123) quienes intentan “reavivar las memorias, interrogando a los mayores acerca de sus compromisos y sus vivencias en ese pasado conflictivo y represivo” (123). Si comparamos esto con lo que sucede en *Av. 10 de julio Huamachuco*, el padre de Juan, así como la madre del Indio, “nunca más habló del asunto” (33), cerrando drásticamente el episodio de detención que sufrió su hijo, teniendo este que reavivar los fragmentos del pasado. Asimismo, en *Fuenzalida*, el padre simplemente abandona a la narradora, eliminando toda forma de comunicación con su hija y, la madre de ella, mutila todo rastro de él en las fotografías donde aparecía el hombre. De modo que en las tres novelas, con variaciones relativas a la trama de cada una, el padre olvida y los hijos recuerdan.

El trabajo de memoria propuesto en *Fuenzalida*, parte de una acción individual que realiza la narradora. Ella comienza a indagar en sus propios recuerdos y, a medida que avanza el relato, se explica la desaparición abrupta del padre. En este caso, Fuenzalida se ve forzado a trabajar en cooperación con la dictadura militar, pues su habilidad en las artes marciales lo hace el candidato idóneo para enseñárselas. Fuenzalida, sin una tendencia política determinada, se rehusó a trabajar con el bloque de la dictadura, sin embargo, fue obligado a hacerlo, pues uno de sus hijos fue secuestrado por la policía secreta con el fin de extorsionarlo. Esta circunstancia es vital para entender lo traumático que se ve a contraluz en la novela; la narradora y la madre de ella, son víctimas indirectas de los sucesos de violencia ocurridos bajo el lema de “amor a la Patria”¹³, pues si Fuenzalida desaparece tan repentinamente, es para proteger a todo su grupo familiar, amedrentado por el secuestro de su primogénito. Hecho desconocido por la madre y la hija, que termina confinando a Fuenzalida al olvido, a la anulación de su identidad: “Mi madre abre una caja de zapatos verde y de ella saca un grupo de fotografías mutiladas. En todas aparezco en distintas edades acompañada de hoyos negros tijereteados” (35).

Al realizar la inflexión hacia el pasado, la narradora de *Fuenzalida* se da cuenta que su memoria presenta una fractura, un segmento grisáceo sobre la figura paterna que requiere ser esclarecido. Justamente, cuando su hijo Cosme le pregunta sobre él, ella es incapaz de responder, “Mi memoria estaba en blanco, como un rollo fotográfico velado, no arrojaba ninguna imagen. La verdad es que no arrojaba nada de nada, así es que nada respondí. No había historia, no había relato” (37). Por lo tanto, la narradora se ve forzada a reunir los trozos, los pocos recuerdos que conserva de su padre para construir un relato sobre sí misma, comenzando un trabajo de memoria contra el olvido y la ausencia de historia que

¹³ Discurso emitido por Pinochet al cumplirse nueve años como Comandante en Jefe del Ejército. (Santiago, 23.8.1982) En *Pinochet: Patria y Democracia*. (p. 216).

reconoce al mirar su pasado y a darles un significado, tal vez, una respuesta más certera para Cosme.

La fotografía rescatada de la basura se transforma en una huella, un vestigio de un pasado olvidado de diversas formas en Santiago: una caja con objetos simbólicos guardada en la azotea, una madre que inventa la muerte del padre, un padre que inexplicablemente desaparece. Al acceder a esta *huella* la narradora comienza a elaborar un discurso que reúne todos los fragmentos de recuerdos que almacena en su cabeza. Es un trabajo difícil, pues solo lo logra a partir de escenas fugaces junto a Fuenzalida: “mis escasos momentos con él tienen la forma de una fotografía cortada con una tijera” (41), “Fuenzalida, mi madre y yo posando para el lente de la cámara” (43), “era un fanático de la películas de artes marciales” (57) , “Recuerdo que su signo es Tauro, por lo tanto debe haber nacido en el mes de mayo” (57)”, entre otros recuerdos que vagan en la memoria y se suman a datos imprecisos que llegan a oídos de su madre; incluso podemos considerar que respecto a su padre no elabora un relato distinto al que ya posee, ya que durante este trabajo de reconstrucción del pasado solo descubre que Fuenzalida está internado en una casa de reposo y agónico, pronto a morir de cáncer. Pese a todos los vacíos de la memoria de la narradora, ella sí logra dotar a su pasado de cierto sentido y significado, transformando las huellas del pasado en una memoria activa, ya que “son evocadas y ubicadas en un marco que les [da] sentido” (Jelin 30). Nuevamente, podríamos aludir a Cosme, esta vez como un “marco social” que da sentido al trabajo de memoria que realiza la narradora, pues, el ejercicio de memoria no solo es para sí misma a modo de expiación de culpas, sino que lo proyecta hacia un estado de plenitud a futuro, una historia reconstruida para contar a otros.

¿Por qué en *Fuenzalida* se esboza un trabajo de memoria más fructífero que el representado en las otras dos novelas? Si bien vemos que en esta novela hay una memoria escindida, fragmentada y sin una continuidad histórica que

permita incorporarla en el diario vivir de los personajes, la narradora es capaz de “poner una distancia entre el pasado y el presente, de modo que se pueda recordar que algo ocurrió, pero al mismo tiempo reconocer la vida presente y los proyectos futuros” (Jelin 69). La narradora, por lo tanto, tiene una ventaja sobre los personajes de las otras novelas, pues directamente no se involucró ni vio afectada por una situación similar a la vivida por Juan y su grupo de compañeros de liceo; tampoco la desaparición del padre significó huir del país y recomenzar su historia en otro espacio, como sí lo fue para los personajes centrales de *Mapocho*. Esta ventaja le permite cierta objetividad al momento de indagar sobre qué fue de Fuenzalida, llevando sus descubrimientos a un plano más bien reflexivo, integrando su pasado en un metarelato que no solo se estanca en el pasado, sino que se recuerda para darle sentido al presente y al futuro. Además, siguiendo lo propuesto por Butler, la narradora protagonista de *Fuenzalida* reconoce la vulnerabilidad de su cuerpo y, a la vez, la sujeción de ella a otros cuerpos, pudiendo reconocer que no solo ella vio transgredida su vulnerabilidad a través de la desaparición inexplicable de su padre, sino que probablemente él también. Cuando se enfrenta al pasado y a todo el enigma de la pérdida de un lapsus de este, alegorizado en la figura de su padre, podría responder con reproches hacia Fuenzalida, pero opta por una respuesta no violenta, su actuar va en contra de la “desrealización de “Otro””(Butler 60) y apunta a un encuentro ético de reconocimiento de la vulnerabilidad que tiene el poder de cambiar el sentido de la ausencia del padre y proyectar este cambio hacia los Otros que en el presente la acompañan.

El análisis propuesto de *Av. 10 de julio Huamachuco*, de *Mapocho* y de *Fuenzalida*, permiten darnos cuenta que las rememoraciones individuales son procesos difíciles de llevar a cabo. En cada una de ellas, vemos que es más fácil olvidar que hacer el trabajo de memoria. No obstante, esta dificultad se enraíza en ciertas disposiciones del discurso oficial que tienden a suprimir el duelo. En el caso de *Av. 10 de julio Huamachuco* el trabajo de duelo que comienza Juan luego

de décadas es un trabajo mezquino, ya que solo involucra su corporeidad, en el sentido que es privado e íntimo y no logra hacer público su duelo. Igualmente, la narradora de Fuenzalida realiza un trabajo de memoria precario, pues si bien ella es capaz de reconocer la vulnerabilidad de sí misma y del Otro, igualmente es un proceso íntimo que tiene un alcance solo familiar.

2.3 Vacíos de la historia: vacíos de la memoria

Al hacer un recuento de los regímenes autoritarios de la historia chilena, Elizabeth Lira postula que los vacíos de la memoria tienen una fuerte relación con los olvidos jurídicos generados por las amnistías promulgadas desde el año 1891, durante el gobierno de Jorge Montt, luego en el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), hasta la última dictadura liderada por Augusto Pinochet (1973-1990). Para ella:

En todos los casos, los acuerdos para hacer «borrón y cuenta nueva» implicaban no volver a cobrar al pasado, pero tampoco aprender de él. Es, decir, los conflictos se resolvían negociando acuerdos para no volver sobre el conflicto y sus causas, «echándole tierra» al asunto y garantizando la impunidad de las autoridades y de los denunciantes, de los que mantenían el orden público y de los que lo habían alterado, y «aquí no ha pasado nada». (81).

A la luz de esta cita, la lectura de las tres novelas de Fernández cobran un valor de causa-efecto que no sorprende mayormente y nos llevan a pensar que si Juan, Greta, la Rucia, el Indio y la hija de Fuenzalida se preguntaron tardíamente por su pasado, fue por una acción política que ha tendido, a lo largo de la historia, al «borrón y cuenta nueva». La rememoración adquiere un valor negativo y pasa a simbolizar la ruptura del orden público que cada gobierno autoritario defiende para justificar sus violaciones a los derechos humanos. Por ende, a los personajes mencionados les resulta conflictivo realizar un trabajo de memoria en plenitud, es decir, que sea significativo para sí mismos y para los otros que los circundan y,

como hemos visto, optan por un silencio prolongado en cuanto a su participación en acontecimientos traumáticos que tuvieron su origen, o conexión directa, en la dictadura de Pinochet.

Cuando estos personajes deciden recobrar el pasado entran en crisis existencial, pues ven diluidos en el tiempo una serie de valores, ideales, sueños y amores que se perdieron. En las tres novelas, ellos intentan recuperar ese tiempo a modo de compensación personal, porque para las compensaciones con el otro doliente ya no hay oportunidad, pues este otro no existe. El Indio, en el desenlace de la novela, a través de un monólogo interior da cuenta de la intención de su viaje a Santiago, diciendo, “Yo sólo vine por un buen retrato, Rucia. Una imagen real que me ayudara a aclarar la película, que descubriera mi propio pasado. [...]Estaba hasta las huevas de tanto misterio, de tanto silencio. La vieja y ese afán de no contar las cosas.” (202). Sin embargo, una vez recorrido todo el camino de vuelta a casa –a su origen–, de descubrir la angustia existencial que rodea a su padre y notar las diferencias de la ciudad que recuerda con la que encuentra en el siglo XXI, prefiere no haber hecho nunca ese trabajo de memoria. Los vacíos de la memoria que se generaron en los personajes de *Mapocho* son irreparables; en el caso de ellos, no hay comisiones ni reparaciones que les devuelvan lo perdido: “Llegué a Santiago como quién llega a la tierra prometida, ansioso por ver y enterarme de todo, pero ahora lo único que quiero es apretar cueva. No sabes cuánto desearía no haber abierto nunca los ojos” (202).

En *Av. 10 de julio Huamachuco*, cuando Juan se reencuentra con Greta en la pieza oscura y le confiesa: “simplemente te borré del mapa, ni siquiera terminamos como Dios manda” (237), lo que él asume, mediante este acto declarativo, es su acción de indiferencia y olvido hacia el trauma cercano, acentuándose la idea de que es más fácil ocultar el pasado que hacer el trabajo de memoria para aprender de él. Juan opta por el silencio y el alejamiento para evadir el problema, sus causas y sus consecuencias. Luego, cinco años después de la

toma al liceo e iniciada la transición democrática, Juan se enfrenta a un abanico de posibilidades que facilitan el olvido para comenzar una “nueva vida” que dista mucho de lo que deseaba en su juventud. De modo que su estilo de vida se ajusta a lo que el discurso oficial argumenta.

Este abanico de posibilidades para los habitantes del país está directamente relacionado con el ajuste estructural¹⁴ que se cimentó en dictadura y consolidó en la transición democrática, lo cual parece esencial para dejar en el olvido lo sucedido. El habitante postdictadura “trama” –en el decir de Cárcamo-Huechante– sus relaciones sociales mediatizadas por el sistema de libre mercado, rasgo representado claramente en la situación personal que afecta a Juan, descrito en las páginas iniciales de la novela:

[...] el teléfono suena y suena [...]. Primero fue el tipo del *crédito bancario* [...] Me hizo la última oferta del banco con *tasas de interés* impresionantes, esa palabra ocupó. Si yo tomo el crédito puedo empezar a pagarlo en seis meses más con casi un *uno punto nueve por ciento de interés*. La otra mujer, Gloria Díaz, llamó a continuación y me estuvo conversando sobre una *estadía en Buenos Aires* [...]. El detalle de los *pasajes* es lo único que tendría que cubrir, pero ella misma y su agencia podrían *venderme* uno a un *precio muy módico*. Andrés Leiva me ofreció un *servicio de banda ancha* en una *promoción* increíble [...] Carme Elgueta me cuenta de un *seguro de vida* fantástico y muy *rentable* [...] (15, la cursiva es mía).

El énfasis dado a través de la cursiva apela al concepto de trama que desarrolla Cárcamo-Huechante, pues en todos ellos hay un cruce, “una ligazón de partes, y también de conjuntos, urdimbres y contexturas.” (12) que ocupan a Juan. A la vez, todas ellas operan como distractores de la memoria, hacen que las preocupaciones vitales giren hacia un sentido opuesto, pasando de las reclamas estudiantiles a una completa oferta de mercado que consume la inocencia de la juventud y transforma al joven idealista en un adulto consumista, cuya

¹⁴ El término “ajuste estructural” se refiere a la incorporación de Chile al modelo de la economía de libre mercado, incorporado por Luis Cárcamo-Huechante en el libro *Tramas del Mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte* (2007).

preocupación más trascendental es “sa[car] plata del cajero automático, ped[ir] un talonario de cheques nuevos, h[acer] dos depósitos y pag[ar] las cuentas del agua, la luz, el gas y el cable.” (18). De modo que la cultura nacional, desde la dictadura, comienza a cimentarse a partir de una pasión consumista y de una privatización de los espacios públicos –como lo plantea Avelar (61)– que suplanta afectos e ideologías con tarjetas de crédito y no da cabida a espacios para políticas de memorias contingentes a lo sucedido.

En este contexto, las leyes de amnistía junto con el sistema de libre mercado, confabulan en contra de los trabajos de memorias, facilitando el olvido social de prácticas que ocasionaron un cambio drástico en los ciudadanos y, sobre todo, dejan en el olvido la lucha dada por proyectos políticos que promovían un cambio social, cambios que costaron la vida como en el caso de las representaciones ficticias de la Chica Leo y el Negro. O bien, mucho más apegado a los hechos históricos, como lo representado en *Fuenzalida* a través del personaje Ricardo Ríos Sepúlveda, un estudiante preso político a quien Fuenzalida defiende de los agentes secretos, pero que igualmente es apresado, cuyo referente histórico correspondería a la identidad de Carlos Contreras Maluje.¹⁵

Butler advierte que errónea y arbitrariamente el Estado rotula las vidas de los ciudadanos en vidas que merecen vivir y vidas que no valen la pena. Esta macabra distinción, sostenida a lo largo de la historia política de Chile y de otros países, se aprecia en las tres novelas analizadas. En ellas hay una intención de olvido por parte de quienes toman el poder gubernamental y, además, una

¹⁵ Camilo Marks señala que la representación de Ricardo Ríos Sepúlveda corresponde “exactamente a Carlos Contreras Maluje “químico farmacéutico y militante comunista detenido desaparecido, cuyo caso es irreplicable en los anales chilenos: se trata de la única persona que logró que la Corte Suprema acogiera un recurso de amparo durante el régimen militar, ordenando su inmediata libertad. La resolución de la máxima autoridad judicial, dictada muchísimo después de los hechos, no sirvió para nada, ya que con seguridad en esa fecha el joven profesional estaba muerto.” (Marks, párr. 1)

dramática despreocupación por las muertes anónimas de detenidos desaparecidos, de quienes huyeron del país o de quienes vivieron en el anonimato escapando de la violencia. Las desapariciones y muertes inciertas de la Chica Leo y del Negro, en *Av. 10 de julio Huamachuco*, repercuten directamente en Juan, quien inicialmente durante los ochenta opta por el silencio y la distancia de su grupo de compañeros y, luego, con el paso del tiempo, a inicios del año dos mil, reconoce que con estos “otros” tenía lazos constituyentes y, al aceptar esto, descubre que no solo los ha perdido a ellos, sino que también en sus desapariciones, él también ha desaparecido, lo que nuevamente lo conduce al silencio y distanciamiento de su familia y sus redes sociales. La desaparición y muerte de Juan se suma a las anónimas vidas que “carecen” de valor y, salvo Greta, nadie se pregunta con responsabilidad humana y social qué ha ocurrido con él. Su vida solo importa para llevar a cabo la transacción comercial de la venta de su casa.

Sin duda, cada una de las medidas o discursos políticos que se oficializaron en el Chile de postdictadura, omitieron muchas historias anónimas e incluso se exaltaron ciertas figuras para centrar la atención en ellas, eliminando un duelo público, de acuerdo a lo que expone Butler, que congregara fehacientemente a todos a los afectados por la violencia dictatorial. Este ordenamiento de la vida pública dejó fuera de los marcos sociales historias como las representadas por los protagonistas de las novelas de Fernández, considerándose historias que no merecen incluirse en las narrativas u archivos estatales, pues de un modo u otro dañan la imagen de país que la transición política buscó cimentar y, luego, resultan contrarias a las políticas posmodernas, que proyecta una imagen de un pueblo que ha superado las ofensas provocadas en la dictadura. Si son indignas para el sector que contiene el poder de promover un duelo público, ¿cómo podría Juan realizar un duelo por sus amigos desaparecidos?, ¿se merecen ellos un tiempo y espacio político en los marcos culturales? La espiral de violencia a la que se somete día a día la sociedad actual demuestra que tanto Juan como sus

amigos son pérdidas a las que el discurso oficial les debe un trabajo de duelo público, ellos no son “sujetos irreales” (Butler 60), sino que son seres constituyentes de la vulnerabilidad del otro y, en esta medida, al ser violentados, este otro resulta intensamente desintegrado.

La escasez de políticas de memorias, en Chile, permite que la literatura se tome la palabra y realice un trabajo de memoria que promueva la reflexión y el aprendizaje, contraponiéndose a un sistema conciliador y enceguecido por el temor a la violencia, pero que para evadirla responde con más violencia. En este punto, las reflexiones de Nelly Richard aportan un punto más de análisis para las novelas de Fernández. En cada una de estas novelas se aprecia que por medio de la libertad artística se evoca el pasado que ha quedado en suspenso desde la dictadura militar de Pinochet hasta los gobiernos democráticos, los que han ido asumiendo el poder luego de la transición, pudiendo homologarse la escritura de ellas al trabajo de duelo público en el que Butler insiste.

En consonancia con los postulados de Richard, los protagonistas de las novelas analizadas comienzan a esbozar una memoria social cuyos lenguajes figurativos traen al presente las huellas y carencias de lo que hace falta en su constitución identitaria. Sin embargo, este lenguaje figurativo que escribe sobre el pasado para el presente, conlleva una disputa con el lenguaje de mercado predominante, pareciendo que Juan, Greta, el Indio, la Rucia o la hija de Fuenzalida se encuentran en medio de esta disputa. Sus cuerpos son víctimas de una nueva violencia que, en este caso, corresponde a ser negados o desplazados por segunda vez en el discurso social oficial. En este sentido, el lenguaje artístico o la escritura narrativa contribuye a un trabajo de duelo que no se aprecia plenamente en los protagonistas, pero que como obra literaria contribuye a “descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los *lapsus*” (Richard 18) que estos personajes ponen en acción.

Las novelas de Fernández despliegan las vicisitudes y dolores que arrastran los habitantes de Santiago desde el golpe militar hasta la actualidad, trasladando a la contingencia aquello que el discurso oficial encubrió o soslayó con otros relatos a su conveniencia. Una clara alegoría sobre esto, lo representa en *Mapocho* el historiador Fausto, padre de la Rucia y el Indio, quien reescribe la historia nacional por órdenes emanadas de las fuerzas militares y, a medida que avanza en la escritura de la Historia de Chile, la historia anterior, el proyecto emancipador de la Unidad Popular se va suplantando: “Poco a poco su Historia se va legitimando, va ganando terreno, va anulando a las otras, a éstas que han sido sacadas de los anaqueles, de las listas escolares. [...] Lo que él ha escrito existe y lo que no, bien merece ser olvidado” (39). Por esto, el trabajo de memoria, en este caso y en las otras novelas, tiende a legitimar lo que el discurso oficial excluye o suprime, pues depende de estas exclusiones para gobernar bajo la “paz social” que promueven sus proyectos políticos.

A pesar de todo esto, la memoria resiste y cuestiona “las modalidades de reconciliación políticas basadas en la impunidad” (Lira 83), lo cual da paso a un olvido jurídico y político imperfecto, que basta reactivar para incitar a la rememoración con un simple estímulo, como una fotografía de aquellos años, por lo que, como reflexiona Greta, “Un recuerdo puede diluirse con el tiempo y dejar sólo la sensación, la idea, el concepto. Un recuerdo puede borrarse a punta de trabajo, mucha vida social y ocupaciones, pero hay cosas que permanecen ahí esperando que uno tenga el valor suficiente para bucear en ellas.” (169).

2.4 Hecatombes paralelas

Recurriremos a la palabra <<hecatombe>>, esgrimida por Juan en *Av. 10 de julio Huamachuco*, para reseñar la situación de crisis del presente que afecta simultáneamente a los personajes al rememorar el pasado en cada una de las

novelas analizadas. Los personajes presentados en el análisis son víctimas de eventos personales que los conducen a crisis o aniquilamientos en el momento justo de realizar la rememoración. Concretamente, cada uno de ellos tiene un acercamiento a la muerte, o bien, terminan en la fatalidad. Los vacíos de la memoria de los que da cuenta la historia política de Chile, se convierten drásticamente en amenazas para los protagonistas de las novelas, cuando inician su trabajo de memoria. Si el olvido jurídico apelaba al silenciamiento de los cuerpos vulnerados por la violencia represiva, la rememoración individual, en dichas novelas, expone la vulnerabilidad del cuerpo a la violencia de sus recuerdos, característica que se exagera con los acontecimientos que afectan a los personajes al momento de asociar estos recuerdos con el presente de cada uno de ellos.

Juan y Greta, en *Av. 10 de julio Huamachuco*, se ven afectados por sucesos fatales. Juan después de unos días de reclusión en su casa, de escribir las cartas a Greta en las cuales da testimonio detallado de su trabajo de memoria, desaparece sin dejar ningún rastro. En estas cartas, Juan, se centra básicamente en el tiempo de la toma de 1985 y en la escritura de ellas, comienza a relatar, desde su posición de testigo¹⁶, los hechos que transcurren gradualmente desde la planificación de la toma hasta el término del año ochenta y cinco. La última de estas cartas se centra en la figura de los amigos desaparecidos y en la disolución del grupo, señalando que de un modo u otro, todos tomaron caminos diferentes, incluso él y Greta, que hasta ese momento estaban unidos por un fuerte vínculo sentimental:

Nos abrazamos, creo. Nos despedimos y cada uno caminó hacia un sitio distinto. Sólo tú y yo esperamos la micro en el paradero de siempre. Aunque esa vez no conversamos, nos besamos por última vez, casi como

¹⁶ Reyes Mate señala que el “testigo se siente urgido a hablar hasta el punto de que esa era en muchos casos la razón de vivir, la razón de luchar contra la muerte. Por eso nada horroriza tanto al testigo como poder perder la memoria.” (170).

adivinando que no nos veríamos más. El galpón quedó cerrado y oscuro con el Negro y la Chica adentro. Nunca volvimos. (158).

De modo que Juan visualiza la escritura como una forma de luchar contra el olvido, sin embargo, al traer el pasado al presente, cada rincón de su estilo de vida neoliberal es removido. En este retraer, la memoria no tiene tiempo para proyectarse hacia un futuro. Alegórica y simultáneamente, el entorno de Juan empieza a desmoronarse una vez que él comienza a llamar con insistencia a sus recuerdos, llegando a un clímax inicial cuando Juan se sube al techo del colegio en ruinas –con el mismo pañuelo rojo y la bandera de veinte años atrás que rescató de la azotea– lo que nos permite relacionar su decadencia actual con su cobardía del pasado, “recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior” (Avelar 261). Juan se perfila como un fugitivo de la memoria: huye en el ochenta y cinco y se asfixia de reminiscencia en el dos mil.

Luego de muchas especulaciones y de una larga espera, se confirma la muerte de Juan, quien fue visto por última vez sobre el techo del colegio, sin embargo, su cuerpo inerte apareció meses después en otro lugar: “Al parecer sus restos estaban tirados desde hace meses entre los hornos vacíos. Apareció, Greta. Por fin apareció.” (257). Brevemente, a través de esta noticia que Carmen Elgueta –la vendedora de seguros– comunica a Greta, se alegorizan los cuerpos de los miles de desaparecidos durante la dictadura militar de Pinochet y, a la vez, se reitera la idea de holocausto, de hecatombe que significó, para Juan, dar espacio a la memoria.

Greta no escapa al destino de Juan. Si bien no muere como él, ella queda en una situación de aniquilamiento físico total. Para reencontrarse con Juan y su hija, la Greta chica, en la pieza oscura, se vuelca en su furgón reconstruido –alegoría de su propia memoria– en el hoyo negro –una excavación profunda– del liceo. Al hacer esto, Greta queda inmóvil y completamente muda, sin palabras para realizar un trabajo de memoria comunitario, sin palabras que permitan

ratificar, por ejemplo, la muerte de la Chica Leo y del Negro en manos de la violencia dictatorial.

En lo que respecta a Mapocho, el mismo día que el Indio verifica la existencia de Fausto, increpa a su madre en presencia de su hermana, la Rucia. La madre opta por reafirmar la mentira y sin tiempo para reflexiones ni perdones, los tres caen a un abismo y mueren instantáneamente. Las reflexiones son póstumas y solo son permitidas para los hermanos. Alegóricamente, la madre que negó la existencia del padre y creó toda una mentira en torno a él para sus hijos, no tiene posibilidad de redención. Ella solo se vuelve cenizas arrojadas a la historia desde la que huyó. Son los hijos los que reclaman la memoria, el deseo del Indio por saber su origen, acarrea a la Rucia hasta Santiago; ahí comienzan a encontrarse con otros muertos de la historia política, otros muertos que perdieron la vida de forma traumática, tratando de conseguir justicia por sus muertes violentas. Este reencuentro no solo es con otros muertos, sino que también incluye espacios a través de los cuales se rearma la memoria. Un trabajo de memoria que se hace en base a olores, cuentos, colores, calles e imágenes, pero infructuoso al fin de cuentas, porque son almas en pena y el contacto con la “realidad” actual les hace afirmar que era mejor quedarse con la historia que la madre les contó en el Mediterráneo, porque el deambular en pena por el territorio chileno les enseña que toda la historia es una gran mentira: “Cahuines, puros cuentos, historias mal nacidas, enredos mal armados, simulacros, falsedades, engaños, embustes. Mentira. Cuanta mentira. La mentira se arma de palabras.” (156). Por ende, la memoria se vuelve indecible, cualquier palabra en honor a ella es traicionera y todo lo no dicho, es la huella más certera que se pueda dar como testimonio.

Por su parte, *Fuenzalida* sitúa a la narradora entre dos abismos al momento de recordar: el origen –el padre agónico– y el descendiente –el sopor del hijo–. Ambos abismos significan una crisis en la cotidianeidad de ella, generándose el mismo paralelismo que en las otras dos novelas. Días después de encontrar la

foto del padre en los restos de basura, la narradora dialoga con la muerte en dos contextos diferentes, por un lado el futuro que representa su hijo y, por otro, el pasado que involucra a su padre. Mientras se relega a la sala de espera del hospital esperando la evolución de su hijo, comienza el ejercicio de memoria centrado en la figura de su padre. En este intertanto, la novela ofrece una serie de episodios, a modo de racconto, sobre distintos casos de represión dictatorial¹⁷, algunos de ellos relacionados con el responsable de la desaparición o alejamiento del padre de la narradora. Sin embargo, son datos que ella desconocerá totalmente. La muerte de Fuenzalida se produce a la vez que Cosme despierta de su somnolencia; días después, la narradora recibe una carta de su hermanastro, donde le adjunta una serie de fotografías, sin mutilar, que Fuenzalida conservaba cuidadosamente. En la carta le explicita:

Estas fotografías estaban dentro de los efectos personales que nuestro padre guardaba con mucho cariño en un lugar especial de su oficina [...] las conocí hace mucho tiempo, ya que con mi padre éramos muy amigos y muchas veces hablábamos de ti [...] Espero que las recibas con el mismo cariño que sentías cuando se las regalaste años atrás. Espero también que te traigan buenos recuerdos, porque sé que nuestro padre las guardó con un sentimiento muy especial. (261).

De acuerdo a esto, la muerte de Fuenzalida permite a la narradora llenar el espacio de memoria vacía que tenía respecto a su padre, sobre todo, la información que le entrega su hermanastro le permite saber que, aun ausente, el padre la mantuvo diariamente en su memoria. Ahora bien, es ella quien deberá darle un sentido a esta información y completar el trabajo de memoria con lo que

¹⁷ Anteriormente, fue señalada la relación entre Ricardo Ríos Sepúlveda, personaje de la novela, con Carlos Contreras Maluje. Además, está la referencia explícita a las casas de seguridad "Nido 20" y "Nido 18" (p. 83-4), cuyas similitudes son comprobables en la entrevista que da Andrés Valenzuela, miembro de la Dirección de Inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile, consultada en <http://ciperchile.cl/2011/09/30/andres-valenzuela-confesiones-de-un-agente-de-seguridad/>. En la novela este agente de seguridad es homologable a Luis Leonardo Gutiérrez Molina, quien se interesa por las enseñanzas que puede recibir de Fuenzalida sobre Artes Marciales. En el capítulo "Material adjunto: hombre en llamas", se aborda la historia de Sebastián Acevedo Molina, hombre penquista que se inmola frente a la Catedral de Concepción, exigiendo la libertad de sus hijos que fueron apresados por causas políticas.

viene hacia el futuro, pues el pasado, en el caso de ella, presenta vacíos que son indecibles, pues quien podría narrarlos ha muerto.

CAPÍTULO III

Espacios y memorias

3.1 Lugares de resistencia de la memoria

La apropiación de los espacios y la relación de apego, llevados a cabo por los personajes de las novelas de Fernández, incita a pensar en las alegorías que hay tras de estos y a establecer que el trabajo de memoria de los personajes involucra ciertos espacios urbanos que resisten al paso del tiempo y del olvido. A diferencia de los acontecimientos traumáticos que afectaron a dichos personajes, estos espacios se configuran como sitios de resistencia de la memoria y evocan, constantemente, los hechos que los personajes dejaron en suspenso o silenciaron por un largo periodo. En este sentido, los espacios por donde diariamente transitan los personajes dejan de ser simples escenarios y pasan a simbolizar –en el decir de Butler– la vulnerabilidad de los cuerpos, pues se configuran como los vestigios del pasado que se conservan en el presente y lo poco que le ha quedado a los personajes luego del atropello a su integridad y vulnerabilidad. Estos mismos espacios se vuelven ruinas de la memoria y vulnerados por la nueva arquitectura neoliberal que arrasa silenciosamente con la ciudad y con la memoria resguardada en ellos.

En la novela *Av. 10 de julio Huamachuco* reconocemos tres espacios de vital importancia que aluden tanto a la vulnerabilidad de los cuerpos de Juan y Greta como a la ausencia de un trabajo de duelo que resignifique la experiencia vivida. Estos lugares corresponden al liceo, a la casa familiar y a la pieza oscura. El liceo simboliza el tiempo de los ideales, de la ingenuidad y de la lucha política; la casa familiar es alegoría de los afectos y apegos hacia el pasado previo a las consecuencias que tuvo la ocupación del liceo, además de la posterior derrota que

afectó a Juan y, por último, la pieza oscura es representada como un lugar de convergencia de los traumas pasados y los afectos del presente.

La casa que habita Juan es la que resguarda las vivencias de toda su vida. En el capítulo precedente se señaló que este espacio es el lugar en donde Juan lleva a cabo su trabajo de memoria, asignándole a la casa un significado tamizado por los buenos momentos que vivió en ella y que sirven, posteriormente, de coraza para resistir el trauma y el duelo eludido por años. Este espacio se transforma en un testigo mudo de cómo la violencia transgredió el vivir cotidiano de él, de sus padres y de sus amigos. De modo paralelo, Juan subsiste a los años venideros, luego de la toma del liceo y de la desaparición de sus amigos, cobijado en el mismo domicilio; sin embargo, es llamativo que la novela se inicie, justamente, con la demolición del barrio donde está ubicada la casa y que, días después, al desaparecer Juan, se dé la autorización para demolerla.

En este caso, el domicilio adquiere presencia y sentido absoluto para Juan, pues este lugar simboliza por largos años un espacio que no ha sido transgredido y, como lo señala Humberto Giannini en *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, es el lugar "al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte."¹⁸ (Giannini, 31). Es decir, el lugar al que Juan volvió tan esperanzado y motivado por la lucha escolar como también, totalmente derrotado y violentado. Esta casa representa para Juan –y posteriormente para Greta– todos los despojos del pasado que ambos fueron desechando con el paso de los años: "En esta casa el tiempo gira, las deudas penan. Los recuerdos rebotan en los muros, vuelven a entrar en uno con nuevas formas. No hay posibilidad de dejar atrás lo que nos incomoda, todo regresa entre estas cuatro paredes." Este domicilio es el espacio íntimo que permitió a Juan y Greta conllevar la violencia, separarse del mundo público y de las asfixiantes obligaciones laborales, para

¹⁸ Giannini indica que el regreso a Sí que se lleva a cabo en el domicilio es vital en la constitución de la identidad y de la pertenencia del ser humano, pues es el que define la vida cotidiana de las personas.

“abandon[arse] [en] la intimidad del amor, del sueño o del ensueño” (Giannini, 32), cumpliendo el acto más simple y real de un regreso a sí mismo. Un regreso a sí mismo que para Juan significa reflexionar sobre los acontecimientos pasados en el espacio íntimo de su casa y darse cuenta que el tiempo se ha agotado, que el trabajo de duelo ha llegado intempestiva y tardíamente a su vida, que su casa y él mismo son los restos cadavéricos de la derrota. Sin embargo, en este espacio el tiempo deja de sufrir las tensiones del presente que insistentemente ha eludido el duelo y genera un ambiente integrador de la memoria, donde Juan intenta dar sentido al pasado, sin embargo, esto se hace infructuoso:

No sé cuánto tiempo llevo así. Podrían ser años o meses. Tengo la idea de que las cosas se detuvieron en algún momento. Ahí me quedé yo suspendido y todo se fue a pasar a otro lado. A un lado mejor o peor, no lo sé, pero a un lado que no tiene que ver con esta casa ni conmigo. Es como si me encontrara en un tiempo muerto, girando en banda entre estas cuatro paredes. (21).

Luego de la crisis de pánico que afecta a Juan en la autopista, decide resguardarse en su casa y, como ya se ha explicado, evocar el trauma e iniciar un trabajo de duelo que repare el tiempo de silencio y de olvido. Esta decisión es significativa al considerar que Juan no solo se resguarda del exterior y del caos de la ciudad en la que se siente un extraño, sino que, sobre todo, es un regreso a sí mismo, de modo que la casa para Juan más que un simple espacio “es un estado del alma” (Bachelard, 104), cuyo estado se caracteriza por el sufrimiento, el desconsuelo y la falta de empatía con los sucesos históricos que afectaron al país y, especialmente, a él. En este sentido, Giannini señala que en el retorno al domicilio y en el traspaso del umbral que nos separa del mundo público –del trabajo y la calle– se cumple “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 separabilidad¹⁹

¹⁹ Giannini realiza la siguiente aclaración sobre este término: “‘Separabilidad’ es la traducción que se hace habitualmente en español del término que emplea Erich Fromm en *El arte de amar*. Y lo hace más que para indicar una separación de hecho entre las conciencias, un estado y una disposición.” (49)

protegida de la dispersión de la calle –el mundo de todos y de nadie–, o de la enajenación del trabajo” (32)

Juan reconoce, en este proceso de separabilidad del mundo, que con las desapariciones de la Chica Leo y del Negro, además del distanciamiento que tuvo de Greta, ha perdido al joven con convicciones, valores y fuerza, encontrándose con un hombre vulnerado, cuya única fortaleza de sus memorias, la casa, está a punto de desaparecer. En este distanciamiento Juan regresa al “útero” de sus afectos y de sus recuerdos, evocando, en cierto modo, la tranquilidad y la libertad fetal: “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, saco a pasear a Dalí, mi perro. No trabajo, no hago vida social, no converso. Ya ni me baño.” (20). El regreso a sí mismo permite a Juan reconocer la constitución de su cuerpo en relación a los Otros –sus ex compañeros del liceo, su esposa, sus padres– y admitir la “dimensión invariablemente pública de su cuerpo” (Butler 52) y la vulnerabilidad de éste para, finalmente, por medio del escueto trabajo de memoria que efectúa, comprender que sufrió pérdidas que mermaron su integridad y parte de su ser. En el primer momento del trabajo de memoria, en el episodio de la autopista, Juan se desconoce, no sabe quién es ni qué hacer, pero luego descubre que ha perdido a sus amigos solo para descubrir que él también ha desaparecido. Esto incita a pensar que todo el desacomodo social que Juan vivenció en el desarrollo de su adultez no es sino la extrañeza por todos estos otros que al desaparecer violentamente desintegraron su existencia.

La desintegración del grupo de estudiantes resulta para Juan –como lo plantea Butler– la desintegración de su yo, manifestándose, por ejemplo, en el hecho de sentirse irreconocible tanto en el hombre que es en el presente como en el joven que se retrata en la fotografía. El espacio atenúa este sentir y lo conduce inexorablemente al aniquilamiento completo de su existencia. El trabajo de memoria está encapsulado en este espacio que incluye tanto a la casa como al

barrio en el que ella se encuentra. Alegóricamente, la narración presenta una relación entre Juan y el espacio, entre la desaparición del protagonista y la desaparición del lugar: ambos son residuos cadavéricos del pasado dictatorial que se reconocen en el presente, pero que están próximos a desaparecer: “El liceo, la panadería, el almacén, los antejardines, las calles, los árboles, las rejas, los semáforos viejos, los faroles de la luz, los paraderos de micro, todo. Hasta el más mínimo rincón de este barrio donde crecí se va ir a la mierda.” (39).

De forma similar, en *Mapocho*, la casa se erige como un lugar de resistencia de la memoria. En esta novela el domicilio resiste el paso de los años y del olvido por mucho más tiempo que lo apreciado en *Av. 10 de julio Huamachuco*. Sin embargo, se encuentra sumida en el abandono: tres de sus habitantes fueron exiliados, otros murieron de viejos y, Fausto, el único que podría rescatarla, optó por distanciarse de este espacio y todo lo que él representa el mismo día que las autoridades de la dictadura le encomiendan escribir la “nueva” historia de Chile. De modo que el deterioro físico de esta casa simboliza el daño emocional que La Rucia, el Indio, su madre y Fausto padecieron una vez que la madre decide irse de la casa y del país, al saber que su esposo trabajará para los opresores. En este caso, no fue necesaria la violencia física para vulnerar los cuerpos de sus habitantes, ya que bastó ejercer el abuso del poder militar para manipular a Fausto y agredir psicológicamente a la familia. La decisión de Fausto de dejar la casa daña irremediabilmente el lecho familiar, con su partida el domicilio pierde el atributo que Giannini señala, pues deja de ser el punto al que los personajes regresan siempre y desde cualquier horizonte. Con la partida de Fausto, de la noche a la mañana, esta certeza se trastorna y la identidad de los miembros de la familia se fractura, de modo que al perder el domicilio pierden la posibilidad de reflexionar sobre sí mismos, perdiendo también la posibilidad de “reintegrarse a la realidad, reencontrarla y contar con ella cada día.” (Giannini 33). Sentimiento que la Rucia expresa al rememorar el momento en que Fausto deja la casa:

“Yo sentí que algo crujió. Quizás la grieta que parte a la casa en dos, esa que está llena de musgo y que todavía no se cura. Algo se quebró sin remedio. Mi padre se despidió de la abuela, que lo miraba inquieta afirmada en su escobabastón, y luego caminó por el pasillo para salir por la mampara y encontrarse con los que lo esperaban. Voy a volver. Pero ésa fue la última vez que lo vimos.” (84-85).

Esta separación es el origen del trauma, del duelo y del trabajo de memoria que se lleva a cabo tardíamente, de modo póstumo, cuando ya los personajes son almas en penas. La Rucia es quien se enfrenta a las ruinas del pasado y por medio de imágenes que conserva de la infancia intenta llegar hasta la casa de su infancia. Sin embargo, el recuerdo de la década de los ochenta es muy distinto a la realidad física que encuentra en el Santiago del año dos mil:

“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. Lo que no imaginó nunca fue encontrarla así, única entre tanta construcción nueva, a punto de ser aplastada, chata y pequeña, desbaratándose de a poco en el rincón más bajo y oscuro de ese barrio que ya no es el mismo.” (28).

Esta descripción de la casa alegoriza las ruinas de la memoria y, sobre todo, la erradicación del duelo en la vida de todos estos personajes. Cada uno, por distintos motivos, se vio forzado a anular sus memorias, o bien, a suplantarlas por otras inventadas con la esperanza de aminorar los daños. No obstante, una vez que el Indio descubre que la madre les ha inventado un relato de memoria sobre su pasado, la propia existencia de ellos se desarma, se vuelve polvo y vuela por los aires al igual que el estado en que se encuentra la casa donde la Rucia y su hermano vivieron la niñez.

El retorno de la Rucia a la casa propicia un *regressus ad uterum* por parte de la protagonista. Este retorno a sí misma deja en evidencia los múltiples vacíos y fantasmas que constituyen su espacio recobrado. La casa, el estado del alma que señalase Bachelard, ha sido transgredido y poblado por espectros que

combinan momentos pueriles con episodios de violencia y dolor, dotando al espacio de un significado de mutilación, como si el espacio físico también estuviese fracturado por el quiebre del que fueron víctimas cuando niños. Esta casa como tantas otras que no tienen una dirección definida y que está en la periferia de la ciudad es alegoría de los miles de cuerpos anónimos que se han perdidos o visto afectados en procesos violentos, para quienes, claramente, no hay espacio de duelo en los marcos oficiales ni mucho menos en los archivos que el discurso político oficializa, siendo estos mismos cuerpos los que intentan reestablecer su dignidad atropellada por la dictadura.

Gastón Bachelard en *La poética del espacio* da una importancia singular a la casa en la constitución del ser humano, indicando que “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. [...] 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.” (37). La interpretación propuesta para el espacio habitado por Juan y la Rucia se orienta, justamente, al dinamismo que cobra en ellas la conjunción del pasado, del presente y del porvenir, siendo estos lugares de vital relevancia para las reflexiones que ambos protagonistas realizan sobre su existencia y sobre la situación de violencia que les afectó. La Rucia, al deambular por la ciudad, comienza a recobrar sus memorias y a rescatar los episodios vividos en la casa y en el barrio. En la intimidad de la casa, la Rucia rememora e integra estos fragmentos, que llegan del pasado al presente a fin de darles un sentido personal. En este trabajo de memoria de la Rucia, se entrecruzan almas en penas que vagan en la ciudad, denunciando la violencia y brutalidad padecida por ciertos habitantes de nuestro país, de modo que tanto los recuerdos que se activan en la memoria de la Rucia, como las almas errantes que vagan noche tras noche en el barrio con el mismo propósito de la noche anterior, simbolizan lo que Judith Butler califica como la “desrealización del Otro” (60), pues aluden a ese grupo de personas que durante la dictadura fueron consideradas

vidas carentes de significado, vidas que no valían la pena y, por ende, sus vidas y muertes fueron relegadas al anonimato, al olvido de la noche, donde solo los otros muertos pueden ver la condición salvaje a la que fueron reducidos.

3.2 La pieza oscura: el archivo no oficial

La novela *Av. 10 de julio Huamachuco* inicia el relato a través los versos: “Nada es bastante real para un fantasma” del poema *La pieza oscura* de Enrique Lihn. Este fragmento es la antesala para los acontecimientos cúlmines de la narración. La pieza oscura da nombre al lugar en que Juan “cae” luego se su misteriosa desaparición y, a medida que avanza el relato, va simbolizando la manifestación del desacomodo existencial de los personajes frente al paso inexorable del tiempo.

Si la casa, como se propuso en el análisis anterior, era el lugar de reflexión que propiciaba el regreso a sí mismo para enfrentar la vida cotidiana, la pieza oscura se configura como un espacio totalmente opuesto a esto. En este espacio, los personajes están en constante esfuerzo por comunicarse con los otros y por encontrar un punto de escape, lo que anula la posibilidad que el espacio ofrece para la reflexión sobre Sí. Los esfuerzos se concentran en distinguir qué les ha sucedido, por qué causa están ahí, qué sucedió con el mundo y la realidad de cada uno: “¿Cómo llegué acá? ¿En qué momento me sumergí? No veo nada. Presiento un pozo ciego, un túnel negro que no conduce a ningún lugar. [...] ¿Dónde estoy? ¿Hay alguien allá afuera?” (55). Estas preguntas que Juan se hace a sí mismo son interrogantes que nadie puede responder, ya que todas las otras personas que él encuentra en este lugar sufren el mismo desconocimiento.

Más allá de desconocer el origen de las circunstancias que los condujeron hasta la pieza oscura, estos personajes confluyen en una misma característica:

una muerte traumática e irresuelta. Todas parecen ser vidas de personas que no valen la pena socialmente y coinciden en este espacio que alegoriza a distintos campos de concentración y de tortura chilena. El mismo Juan señala lo siniestro y hermético de este lugar:

Caminé algunos metros para averiguar dónde estoy y lo que he descubierto hasta ahora me ha dejado mudo. Este lugar es extraño, no hay palabras para explicar bien de qué se trata. Efectivamente hay más gente. Las voces de las que te hablaba tienen cuerpo y rostro, aunque no he podido ver ninguno. Son todos niños, Greta. No tienen más de dieciocho años. La mayoría son adolescentes y están aquí desde hace mucho tiempo. [...] No entienden cómo nadie viene por ellos. Todos están heridos. Todos tienen una dolencia, es por eso que se quejan tanto y a ratos lloran. (187).

En medio de un espacio incomprendido, semejante “a las vísceras de una bestia” (172), Juan destaca la marcada presencia infantil que hay en la habitación, haciendo explícita la relación con el poema de Lihn, en el cual predomina una voz melancólica que se pregunta por la pérdida abrupta de la niñez: “¿Qué será de los niños que fuimos?” (24). Sin embargo, la aparición de estos niños, con claras evidencias de violencia física, da cuenta que de aquella niñez no queda más que el recuerdo doloroso del trauma. Cada uno presenta una lesión distinta en su físico y padecen un dolor, invisible a los ojos de Juan, que resuena en la pieza oscura en voces y quejidos que no acaban. Si en la realidad sus voces fueron silenciadas, su niñez interrumpida y su adolescencia perdida, en este espacio expresan, a cada instante, el daño que se les ocasionó. La pieza oscura es la síntesis de la violencia y de la desintegración de los cuerpos, pero también es el espacio que simboliza la ausencia de justicia y la carencia de políticas públicas que propiciarán un trabajo de duelo para las víctimas sobrevivientes, o bien, para los ciudadanos del país. Esto lo podemos corroborar en el relato de Gonzalo, uno de los personajes que Juan conoce en la pieza oscura:

“¿Pero qué te pasó? Me quemaron. ¿Quiénes? Unos tipos. ¿Aquí adentro? No, afuera, antes de llegar. Me agarraron, me llevaron a un sitio baldío y ahí me rociaron con bencina y me prendieron fuego. Después no recuerdo nada

más. Solo sé que desperté aquí y que todo me dolía. Ha pasado tanto tiempo, pero todavía no me acostumbro al dolor.

Se llama Gonzalo y tiene el cuerpo completamente quemado. Cree que esos tipos lo tiraron aquí para esconderlo, para que así nadie lo viera y supiera lo que le habían hecho. Él cree que eso es lo que ha pasado con todos nosotros.” (194).

El testimonio de Gonzalo y de los otros habitantes de la pieza oscura conforma el archivo no oficial de la violencia y vulnerabilidad que padecen los cuerpos de las minorías excluidas, históricamente, en Chile. Los cuerpos y testimonios que conocemos en este espacio son las huellas del pasado que el presente conserva, además de representar todas las carencias de lo que falta en el discurso político, son los desplazamientos que sufre la memoria como consecuencia de un pasado inconcluso. Butler expresa esta característica de los discursos que caracterizan la política actual, señalando que: “Tales muertes desaparecen no tanto dentro del discurso explícito sino más bien en las elipsis por las cuales funciona el discurso público”, por lo que la pieza oscura es la elipsis alegórica que remite a aquello que el archivo oficial deja a un costado. Por eso, cuando Juan se reencuentra con la Chica Leo y el Negro, se ve incrédulo y asombrado de oírlos al constatar que están junto a él, que no han desaparecido como siempre lo creyó: “Están aquí, Greta. Son ellos. Tanto tiempo sin saber nada y me los vengo a encontrar acá” (196), pues por décadas el oficialismo mantuvo la versión de que habían sido liberados, amparándose en que los dos jóvenes no estaban en la lista de los diez estudiantes que permanecieron detenidos. Esta explicación oficial dada por las autoridades de la época de la dictadura, a pesar de las promesas de alegría y ajusticiamiento proclamadas por los líderes de la transición política, se mantuvo de forma similar en los gobiernos posteriores, reconociéndose aún en las décadas del dos mil en adelante un discurso que omite las violaciones a los derechos humanos y que perpetúa aquellos “pactos de silencio” que siguen vigentes no solo para los miembros del bloque de las FFAA, sino que también en todo el bloque opositor a estas.

Definida como un espacio de trauma, de voces fantasmagóricas y sueños infantiles fracturados, la pieza oscura es símbolo de rebeldía y descrédito hacia las elipsis del discurso público de la transición democrática chilena. Imperceptiblemente, el proceso de transición política modificó los marcos culturales de modo tal que estos ponen límites para pensar lo humano, tanto así que resulta natural la pérdida de vidas humanas, principalmente, por razones políticas. La institucionalización de estos nuevos marcos políticos por las autoridades se traduce en prácticas a favor del olvido, creando formas ficticias y vacías de duelo. Sin embargo, los relatos y vidas atrapadas en la pieza oscura dan cuenta de que la memoria social sobre el pasado dictatorial no tiene cabida en el sistema político y económico que rige en el país, quedando relegada a omisiones, mentiras o silencios que solo trastornan el sentido del pasado y, en el peor de los casos, perdiendo su facultad para resignificarse en el presente.

Los días previos a la desaparición, Juan se encontraba reconstruyendo el pasado y elaborando un sentido para la pérdida de sus amigos. Este proceso atenúa la sensación de estar viviendo un presente lleno de vacíos e incertidumbre y, al llegar al de la pieza oscura, al contrario, se incrementa la fractura de la memoria que sufrió en la adolescencia y que infructuosamente intentó reconstruir en los días que se refugia en su casa. Este espacio fuera de lugar y de tiempo es lo que Nelly Richard califica como “oscuras rendijas del sistema [por donde se] filtra[n] los contenidos rezagados de una memoria social cuyos espectros siguen rondando, fantasmales, en una noche de incomprendiones y desafectos” (14). Los personajes “fantasmales” de esta pieza sintetizan la vulnerabilidad y la desintegración del sus cuerpos y revelan la dependencia que tenemos hacia el Otro que ha desaparecido y los lazos que nos ligan a ellos, tal como lo describe Greta cuando responde un mail donde Juan le cuenta algunas características de la pieza oscura:

Cada cosa que nombras, cada descripción que haces tiene un referente claro en mi memoria. Ese lugar en el que estás es una mezcla de todo lo

peor que alguna vez ha pasado por mí. Una síntesis extraña de los horrores del pasado y del presente. Este sitio es una composición espantosa proyectada por mis propias rabias, mis propias culpas y frustraciones. (199).

Las revelaciones que en este espacio se producen son un contenido que solo los lectores podemos conocer e interpretar para dotarlo de un significado histórico y social. La pieza oscura es un espacio encapsulado que no permite que los “vivos” se enteren de lo que ha sucedido con sus muertos, ya que los abusos y violencia que en este lugar se vivencia es un dolor compartido solo por las víctimas, excluyendo al resto de la sociedad de los acontecimientos traumáticos. Toda la violencia y trauma quedan encerrados en la oscuridad, incluso, nada de lo que Greta presencié, luego del accidente automovilístico que sufre al “arrojarse” a la excavación que hay en el colegio para llegar hasta la pieza oscura con el fin de encontrarse con Juan y la Greta Chica, puede comunicarlo una vez que recupera la conciencia, ya que ha quedado imposibilitada de hablar.

La imagen de los versos del poema de Lihn: “La pieza oscura como un claro de un bosque” figuran una imagen de la memoria chilena como un agujero negro perdido en el universo, un extraño espacio sideral donde la gravedad es tan fuerte que incluso la luz no puede escapar de él. Todo lo que está cerca de este agujero de la memoria, es absorbido por él, de modo que aunque nos parezca un espacio vacío, es un espacio lleno de materia comprimida en un área extremadamente pequeña. La pieza oscura que encontramos en la novela es un cúmulo de energías que funcionan como la luz en medio del bosque oscuro: una señal, un rastro, una intermitencia del pasado que aún contiene energías latentes de nuestra historia. En ella encontramos las contradicciones de los discursos y las incongruencias de las voces oficiales que legislan y promueven justicia: “Los tenían a oscuras, encerrados y asustados, van a decir los libros de Historia de Chile, pero no lograron matarlos. Estamos más vivos que nunca, compañeros, y tenemos que demostrárselos a todos los que no lo crean.” (219).

3.3 Santiago: ciudad y muerte

El escenario común donde transcurren las acciones de *Av. 10 de julio Huamachuco*, *Mapocho* y *Fuenzalida* es Santiago. Esta constante se conjuga con otra característica que se encuentra de forma transversal en ellas: el encuentro de los habitantes con la muerte. En *Mapocho*, los protagonistas vuelven a Santiago luego de que su madre y ellos mismos han muerto; en *Av. 10 de julio Huamachuco*, Juan se comunica con Greta desde la pieza oscura en la que ha caído, luego de su desaparición y muerte e, incluso, se encuentra con personas que están en su misma situación; en *Fuenzalida*, la protagonista se entera que su padre está agónico y su hijo cae en un sueño profundo del que no puede despertar, al borde de la muerte. Claramente, estas novelas incitan a comprender la ciudad como un espacio donde coexiste tanto la vida como la muerte; sin embargo, predomina en él una tendencia a resaltar el destino trágico de los personajes.

La ciudad es un espacio crucial en la narrativa de Fernández, pues es mucho más que un espacio físico donde transcurren los acontecimientos y se constituye como un lugar inacabado, con preguntas constantes al pasado. Un espacio cuya historia presente no basta para dar sentido a la existencia, tornándose tan asfixiante que resulta fatal para las proyecciones de sus habitantes. El desplazamiento de los personajes en un Santiago devastado por la demolición y reconstruido bajo los parámetros de la arquitectura moderna, penetra la vida de ellos, provocando una sensación de infierno similar a la que se vive en la pieza oscura donde se reencuentran los personajes de *Av. 10 de julio Huamachuco*:

Santiago cambió el rostro. Como una serpiente desprendiéndose del cuero usado, la ciudad se ha sacudido plazas, casonas viejas, boticas y almacenes de barrio, cines de matiné, canchas de fútbol, quioscos, calles adoquinadas. Santiago removió sus costras y ahora ellas se van por los aires, vuelan en la memoria de la Rucía que, sentada en un cocinería frente

al Mapocho, con el espinazo de un congrio mosqueado en su plato, trata de identificar en el mapa de la guía telefónica que le han prestado algo que le suene familiar, algo que le parezca conocido.” (Fernández, *Mapocho* 19).

Progresivamente, la ciudad va representando diversos tipos de miseria: el cansancio que provoca la urbanización, la soledad en medio de tantas personas, la traición, la mentira, la tortura y la desaparición de cuerpos. Esto conlleva a la transformación del espacio en una especie de pesadilla urbana, de “quinto infierno” (29), como lo nomina la Rucia en *Mapocho*. Si consideramos que el presente de los personajes está en conflicto por sus recuerdos del pasado, el espacio donde ellos se desenvuelven no puede ser, si no, también conflictivo. Cabe, en este punto, la reflexión sobre si la causa de lo anterior es el destino funesto que tienen los personajes de la novela, o bien, si es la ciudad la que está plasmada de tragedia. Al respecto, Patricio Manns, ha señalado 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” (201). 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. Este poder podemos identificarlo en aquel ordenamiento que trae la transición política, el que remodeló el campo de discursos y prácticas de la sociedad chilena destinadas a establecer la reconciliación entre los ciudadanos que, sin duda, trastocó los espacios públicos.

Desde la perspectiva anterior, el constante desgarramiento existencial que viven los personajes en la urbe, ya sea vivos o muertos, es exacerbado por los recuerdos dolientes que evoca el espacio urbano, pues incluso aquellos que evocan una ciudad reconfortante se ven interrumpidos por los sucesos violentos de la dictadura que no se subsanaron en el periodo de transición democrática:

“Mi madre o mi abuela barrían, el sonido de la escoba me llegaba desde el corredor y me mecía en la cama mientras pensaba en la última historia que mi padre había contado en el escalón alguna tardes atrás, cuando todavía podíamos salir a jugar a la calle. La historia había quedado sin final porque

hacía unos días que todo el Barrio tenía prohibido salir. Las calles estaban llenas de milicos y de helicópteros sobrevolándolo todo” (Fernández, *Mapocho* 81).

Las rememoraciones sobre el pasado y las características urbanas del Santiago del año dos mil se contraponen, provocando una tensión entre el ideal de paraíso del pasado y la imagen de catástrofe del presente. Pareciera que Santiago siguiera cargando el estigma de la dictadura y, la vulnerabilidad de los espacios públicos de aquel periodo se perpetuara silenciosamente en el presente. En *Fuenzalida* vemos a Ricardo Antonio Ríos, un estudiante de la Universidad de Chile que intenta escapar de las manos de sus torturadores, evidenciando la situación de peligro que consume a la ciudad durante la década de los ochenta: “Cambia de dirección y camina rumbo a avenida Matta. Apura el paso más aún. Los pensamientos nublan su mente. ¿Qué hacer? ¿Adónde escapar?” (74). Transcurridas dos décadas desde la imagen de ciudad ochentera que percibimos en el fragmento anterior, en *Av. 10 de julio Huamachuco*, podremos observar el mismo peligro que acecha a los habitantes en las calles del barrio donde vive Juan, lugar en el que fue visto, por última vez, antes de encontrarlo muerto:

“Quizás debiera imaginar cómo fue que Juan llegó del techo del liceo hasta la panadería de la esquina, pero no quiero hacerlo. Según Carmen los forenses hablaron de una contusión muy severa en su cabeza. Una herida profunda y abierta generada por un elemento muy pesado, una viga, un escombros, un bloque de cemento. Qué importa.” (258).

De esta forma, la narrativa de Fernández va construyendo –como lo denomina Malva Marina Vásquez– un cronotopo particular asociado al “horror”²⁰ que causó la tortura, el exilio, la desaparición y la muerte de personas durante la dictadura, pero, en el desarrollo de este análisis, es posible visualizar que dicho cronotopo va más allá de ese tiempo-espacio asociado a la década de los ochenta, ya que, igualmente, es posible reconocer este cronotopo de horror en los

²⁰ Malva Marina Vásquez lo define como cronotopo de horror “por ser el que condensa los distintos tipos de holocaustos políticos que han tenido a la ciudad de Santiago y a su río Mapocho como lugares de detención, tortura y muerte” (313). En Sepúlveda, 2013.

habitantes que residen en el Santiago de las últimas dos décadas. Sin embargo, este cronotopo que caracteriza a la ciudad actual no solo es de horror, sino que también de desconsuelo, marcado por una memoria traumática que tardíamente reconoce lo que Chile ha silenciado durante la dictadura y neutralizado en la transición. Junto a esto, los propios personajes se ven determinados por este horror y desconsuelo, siendo trágicamente aniquilados al rememorar y rescatar del olvido a sus compatriotas, amigos o familiares. Por medio de este recurso narrativo y temático, pareciera que la autora quisiera dar a entender la persistencia de una fractura existencial en estos personajes que representan al santiaguino común y que, más allá de los intentos de reconstrucción o reconciliación que los estamentos públicos han propugnado, el trabajo de duelo se ha omitido o reducido a la precariedad. Por ende, la crisis de los personajes trae a discusión las contraposiciones que se presentan en un mismo lugar –Santiago– en dos momentos de la historia –golpe militar de 1973 y las décadas posteriores al periodo de la transición.

En *Mapocho* los protagonistas vuelven a Chile luego de un autoexilio, encontrándose con un país totalmente desconocido, ya que sus recuerdos de infancia no coinciden con lo que ven en Santiago. Los años transcurridos durante su ausencia cambiaron el paradigma de ciudad edénica que recordaban para encontrarse con un presente poblado por ruido, edificios y espectros. Santiago representa una ciudad llena de imágenes que no logran reencontrar en este espacio al cual han retornado y pasan, drásticamente, de la libertad del Mediterráneo al presente caótico que encuentran en Chile y, con ello, comienzan a rememorar y rearmar su historia pasada, “poniendo en tapete cuestiones fundamentales sobre las violaciones a los derechos humanos, la justicia y la responsabilidad colectiva. (Huysen 20). Al hacer memoria, la Rucia recuerda una escena de violencia de la que fue testigo con su hermano cuando abandonan la ciudad, este suceso marca la ruptura del imaginario platónico de ciudad y anticipa el manto de violencia que la cubrirá por largos años:

De pronto, en la ribera del río, un grupo de cuerpos aparecieron derribados unos sobre otros. Todos hombres. Todos con las manos atadas en la espalda. Estaban casi desnudos. Llevaban los pantalones abajo, a la altura de los tobillos, y el torso descubierto y ensangrentado. Las aguas del río los mojaban y limpiaban de a poco. (133).

Cada espacio al que la Rucia y el Indio llegan, ilustra la condición de ruinas y crisis que envuelve la atmósfera citadina. En su deambular por las calles van encontrando rastros de la tortura y violencia que brevemente atestiguaron al dejar Chile. La escena de los cuerpos en la ribera del río se multiplica en el presente y la Rucia se reencuentra con muchas otras almas que fueron violentadas, dando cuenta que la ciudad concentra en sí misma el lamento y el desgarró de las víctimas. La ciudad convierte a los personajes en huérfanos y errantes que intentan reencontrar el cobijo y seguridad que les brindaba la casa familiar:

“La Rucia camina tan rápido como puede, da pasos largos, pero es difícil avanzar porque la gente ya se retira del lugar y marchan en dirección opuesta a la suya. Se movilizan con rapidez. Desaparecen por todos lados, algunos van cojeando, afirmándose de las paredes, sobándose sus propios moretones, sus propias cicatrices. ¿Qué es esto? Ahora que camina entre ellos, ahora que los tiene cerca, la Rucia puede verlos bien. Las luces de los faroles traspasan la niebla.” (64)

La característica de la ciudad como un espacio en tensión y los sucesos violentos que afectan a los personajes de las novelas, invierten la idea propuesta por Bachelard, quien –como se ha mencionado– postula que la casa es un estado del alma que invita a la integración del hombre (38, 104). Esta afirmación se basa en que ciertas casas de la ciudad, durante la dictadura, se ocuparon como espacios de represión, donde se desintegró y aniquiló tanto el cuerpo como el alma de quienes fueron retenidos en ellas. Particularmente, este rasgo lo podemos ver en *Fuenzalida*, texto que refiere a dos referentes históricos de casas que fueron lugares de torturas. El hombre que extorsiona a Fuenzalida para que enseñe las artes marciales a las autoridades militares se llama Luis Leonardo Gutiérrez Molina, de quien se entregan los siguientes datos: “veinticinco años, oriundo de Barrancas, San Antonio, llegó el año 1973, meses antes del golpe

militar, a hacer el servicio al Regimiento de Artillería Antiaérea de Colina. [...] fue seleccionado para su traslado a la Academia de Guerra de la FACH, Fuerza Aérea de Chile, en la avenida Las Condes”²¹ (82-83). Este personaje es un agente de seguridad y torturador, quien trabajó en dos casas de “seguridad”: Nido 20²² y Nido 18, la primera de ellas, se describe de la siguiente forma:

La primera casa de seguridad en la que trabajó está ubicada en el paradero 20 de la Gran Avenida. Específicamente en el número 037 de la calle Santa Teresa. El lugar era denominado el <<Nido 20>>. Hoy funciona allí una sociedad de diabéticos. O de alcohólicos anónimos, no hay claridad. Los detenidos en esa casa iban rotando, pero llegaron a tener cerca de cuarenta repartidos en tres piezas. Incluso se utilizaron los clósets del inmueble para optimizar el espacio. Las torturas empleadas allí eran básicamente aplicación de corriente y golpes en manos y pies.” (83).

La utilización de estos referentes históricos trae al presente la violación a los derechos humanos acaecida en Chile y conmina a reflexionar sobre la facilidad con que son dejados en el olvido o se destinan a espacios que no tienen correspondencia con la memoria política de ellos, como sucedió con los espacios ocupados por Nido 20 y Nido 18, que fueron sustituidos por un centro de diabéticos y un centro de acogida para niños y jóvenes, respectivamente. Sin embargo, a pesar de las carencias de duelo y memoria que la ciudad ofrece a las víctimas de procesos violentos, en *Fuenzalida* se aprecia una narrativa abierta a las dispersiones que el curso de la historia ha ido forjando. Como lo expone Richard, en las tres novelas se exploran las dimensiones ambivalentes o

²¹ La descripción coincide plenamente con las declaraciones juradas del ex agente de la Fuerza Aérea de Chile, Andrés Valenzuela Morales, hechas a la Vicaría de la solidaridad a fines del año 1985. Véase: http://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/recinto_DIFA_nido_20.htm

²² A fines de marzo o a comienzos de abril de 1975, comenzó a utilizarse este recinto como centro secreto de detención y tortura. Agentes de la Dirección de Inteligencia de la Fuerza Aérea (DIFA) y civiles provenientes de grupos de extrema derecha actuaban en el Hangar de Cerillos. Este centro de detención, ubicado en Santa Teresa N° 037 Sitio N°5 Manzana B, comuna La Cisterna, fue formado para los trasladados de presos políticos del centro de detención y tortura Academia Aérea de Guerra (AGA). Los testimonios dan cuenta de que se practicaba la tortura a todas horas: golpes, electricidad, privación de alimentos, colgamientos. Este centro de detención y tortura funcionó sólo por quince días y los agentes fueron trasladados hasta el local conocido como Nido 20. Los detenidos de este centro fueron trasladados a Nido 18, en La Florida. Véase: http://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/recinto_DIFA_nido_20.htm

indecibles de los discursos sociales y políticos que se han sacralizado en las últimas tres décadas. Estos “nidos” se describen claramente como lugares de represión, pero, a la vez, son un punto de fuga para que escapen, a través de ellos, las memorias de víctimas y victimarios, sin dejar de vista la tragedia que afectó a los habitantes del país:

En su periodo en la casa de seguridad del paradero 20 de la Gran Avenida, Gutiérrez Molina vio morir solamente a un hombre, el llamado <<compañero Díaz>>. Díaz era un tipo de unos cincuenta años, de contextura regular, medio canoso, medio bajito, medio guatón. Un equipo de la DINA, Dirección de Inteligencia Nacional, llegó a interrogarlo sobre el armamento que el Partido Comunista supuestamente tendría escondido en alguna parte. El compañero Díaz no contestó nada y le pegaron bastante. Tanto, que el detenido falleció esa misma noche producto de los golpes. (84).

Sumado a lo anterior, la incorporación de estos referentes alude claramente a la denuncia y repudio público contra quienes participaron en violaciones a los derechos humanos, pero también expresan la situación de ruina de los espacios que se utilizaron como centros de tortura.

Ciudad y muerte son conceptos primarios para alegorizar el cuerpo agónico de un país en tiempos de posdictadura. El hito histórico propició imaginarios apocalípticos que condicionaron el modo en que los habitantes se posicionaron en la ciudad. El domicilio, la calle y aquellos lugares inhóspitos, que solo se conocen en la vulnerabilidad del ser, son transitados y poblados por los personajes de las novelas de Fernández. Cada uno contribuye a que las víctimas puedan iniciar un trabajo de memoria, destacando la importancia del espacio en la construcción histórica, política y social de nuestro país. La conformación de estos es una resistencia al olvido de lo que sucedió en ellos y una denuncia a cómo el cuerpo de Chile, hasta en sus estructuras más concretas y complejas fue aniquilado. Igualmente, el posicionamiento de los personajes en la ciudad de las novelas analizadas da cuenta de cómo la identidad de los personajes se transforma en un espacio de contradicciones y conflictos, donde la relación pasado-presente-futuro parece ser la detonante de sus temores, de modo que se presente en ellos una

urgencia por huir de este tiempo-espacio que los desespera y angustia, rompiendo la sensación de estabilidad del presente que tenían antes de iniciar la rememoración.

El análisis del espacio y la relación de este con la memoria, en las novelas de Fernández, evidencia la importancia de los espacios como lugares de memoria que revierten las omisiones del discurso público. La retrospectiva que afecta a Juan al refugiarse en la casa familiar, los recuerdos que atormentan a la Rucia en la que fue su casa de infancia, la referencia de ciertos espacios de tortura citados en *Fuenzalida* dan cuenta del trabajo de reconstrucción existencial que los personajes reclaman e incrementan la presencia del pasado en el presente que viven los protagonistas de las tres novelas. La reconstrucción del pasado involucra aquellos espacios que estuvieron fuertemente ligados a los hechos vividos, por lo que la fuerza de ellos se hace explícita durante toda la narración. Estos espacios alegorizan el trabajo de memoria de los personajes y, también, son alegoría del fracaso de la resignificación del pasado, pues llegan al presente en forma de ruinas o terminan al igual que los protagonistas en completa destrucción. Así como los personajes, al realizar el trabajo de memoria, no logran resituarse en el presente, los espacios tampoco forman parte del plan urbano contemporáneo, siendo derrumbados, desplazados u olvidados por los propios habitantes de la ciudad.

CONCLUSIONES

La reconstrucción y rememoración del pasado es una característica inherente a los seres humanos. Cuando una etapa de la historia personal ha sido truncada, la recurrencia hacia los recuerdos se transforma en una necesidad vital para comprender los acontecimientos e intentar dar un sentido a ellos. La dictadura militar liderada por Pinochet dio curso a un brutal plan de arrasamiento cuyos blancos no solo correspondieron a organizaciones políticas de izquierda, sino también arrasó con aquellos que fueron considerados una amenaza o una ofensa para el orden autoritario imperante en Chile durante los años 1973 y 1990. El anhelo de reconstrucción del pasado para dar un significado integrador a los aspectos humanos, vulnerados en ciertos procesos violentos, se manifiesta en primer momento como una necesidad personal y, luego, el creciente número de afectados por la violación a los derechos humanos lleva a los estamentos políticos a incluir el tema de la verdad, la reconciliación y la reparación en sus planes gubernamentales. Sin embargo, a pesar de este esfuerzo político, en las tres novelas analizadas los intentos de reconciliación y reparación tienden a la individualidad de la memoria cuando lo adecuado sería que toda la población participara de estos procesos.

Lo anterior pareciera tener su origen en los modos en cómo se han ido desarrollando las políticas públicas de memoria. Estas generan un modelo canónico que reduce los trabajos de memoria al establecimiento de un relato único que el ciudadano debe transmitir de modo idéntico. El discurso unilateral sobre el pasado traumático, cimentado en la transición política y consolidado en los siguientes gobiernos electos hasta la actualidad chilena, ha propiciado una memoria infecunda, pues ha sido muy difícil de resignificar por muchas víctimas que aún esperan reparación e, igualmente, por las nuevas generaciones que conviven con esta historia.

En las novelas de Fernández constatamos la recurrencia hacia el pasado violento que determinó la existencia de los protagonistas o trajo consecuencias nefastas para ella. La trama de los tres textos se fundamenta en la derrota vivida por los personajes. Por eso, en *Mapocho*, *Av. 10 de julio Huamachuco* y *Fuenzalida* apreciamos una ciudad que está poblada por ruinas y derrotas: mentiras, muertes, desapariciones, espectros y silencios. El desacomodo de los personajes frente a estas ruinas y derrotas los conduce a una introspección, a un intento por reconstruir su historia, a una integración de los pedazos dispersos de sus cuerpos y de los cuerpos de los Otros que lo integran. No obstante, la situación final de cada personaje da cuenta que la reconstrucción es infructuosa, pues el pasado al que convocan en sus memorias es un sitio eriazo con vacíos que son irreparables en el presente de ellos. La lectura de las novelas, evidencia el aniquilamiento físico y psicológico que afecta a los personajes, en las tres vemos que la muerte cruza la vida de los personajes principales, alegorizando dramáticamente la incapacidad de un trabajo de memoria que sea fructífero, no solo porque el duelo que ellos realizan queda remitido a la individualidad, sino también porque los estamentos públicos olvidan a las víctimas que no forman parte de los registros oficiales. El discurso canónico los ha excluido y relegado a espacios impenetrables por el común de los ciudadanos.

La representación de los hombres y mujeres llevada a cabo por Fernández deja en tapete las carencias que la sociedad civil democrática de nuestro país ha tenido que asumir. En el mayor de los casos, el trabajo de memoria corresponde a una serie de actividades, espacios y conmemoraciones que se ponen a disposición de los ciudadanos, sin embargo, estos no tienen mayor implicación en el trabajo de memoria al que son convocados. El Estado parece sentirse satisfecho con ofrecer una invitación a recordar, pero ha tendido a olvidar un trabajo de memoria público, previo y sostenido en el tiempo, que convoque al aprendizaje, a la reflexión y al comprender qué los hechos acontecidos en la

dictadura son constitutivos de la nación que se va forjando política, social y culturalmente.

Dado que el discurso oficial difícilmente transparenta la violación a los derechos humanos o deja de utilizar eufemismos para tranquilizar a los ciudadanos, la temática de las novelas de postdictadura es una forma que ha adquirido el trabajo de memoria para propiciar una reflexión activa sobre el pasado y su sentido para el presente/futuro. La lectura de estas novelas conlleva a un proceso de transformación en la medida que se incorpora la memoria en un quehacer cotidiano, proyectándolo a una transformación social que permita un significativo tiempo de duelo. En ellas el recuerdo, las emociones, los huecos y fracturas se verbalizan, dando a entender la necesidad de incluir lo anteriormente enumerado en las macro estructuras que componen los marcos sociales. Por ende, la situación de derrota que afecta a los personajes analizados cuestiona los actuales marcos sociales y conmina a la caducidad o reformulación de ellos, pues, para los sobrevivientes de los hechos violentos de la dictadura, estos marcos resultan poco significativos para el sentido del pasado que intentan otorgar en el presente donde están situados.

Si bien vemos que los personajes de las novelas de Fernández son erráticos en su trabajo de memoria, ya sea porque terminan muertos como Juan, la Rucia, el Indio o la madre de ellos, mutilados como Greta que no puede verbalizar lo presenciado en la pieza oscura, o bien, sin conocer porqué Fuenzalida desapareció repentinamente de la vida de su hija; estos personajes y las circunstancias que los afecta, son una licencia poética de Fernández que contribuye a un trabajo de memoria social, ya que incitan a la discusión y reflexión sobre los eventos sucedidos.

En esta licencia poética la autora contrapone el pasado versus el presente de los personajes, trasladando los hechos del pasado a un contexto sociopolítico democrático que es incapaz de recibir los resabios que tienen al olvido. Con esto

dota de valor lo que ha tendido a ser visto como un defecto de la historia, da voz a torturados, desaparecidos, quemados, violados, exiliados, entre otros personajes que alegorizan a los vulnerados socialmente, no solo en una dictadura, sino también en otros procesos violentos. Igualmente, rescata el valor de la ciudad y sus elementos. Para ello, atribuye a la casa características de reencuentro y regocijo del Ser. Lugar que permite la reflexión sobre sí mismo, sobre lo que echa en falta el presente y, también permite el reencuentro con aquellos cuerpos perdidos que eran integradores de la existencia. Como un modo de reconciliación, que el espacio público no propicia, la casa permite que los personajes se reencuentren con lo más íntimo que perdieron en el pasado para cerrar su existencia, al menos, en una reconstrucción póstuma. Otro rasgo atribuido al espacio corresponde a la persistencia de la tragedia en él, resaltando en las tres novelas la conjugación de ciudad y muerte como un lugar común donde se rememora el pasado, en el caso de *Mapocho* y *Av. 10 de julio Huamachuco*, o bien, en *Fuenzalida* un lugar donde confluyen vivos y muertos.

Sin duda, las tres novelas de Nona Fernández que se estudian en esta investigación reelaboran y analizan las huellas de dicho pasado en el presente, trabajan en la memoria con el propósito de darle un sentido político, cultural o social que trasciende al simple recuerdo del pasado. Jelin indica que el desafío colectivo de los trabajos de la memoria “es superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro.” (16).

Por último, queda expresar la posibilidad de aplicar la hipótesis de investigación propuesta en la investigación en otras novelas de autores de la generación de Nona Fernández, como Alejandro Zambra, Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, entre otros e, incluso, llevarla al contexto latinoamericano en novelas como *La casa de los conejos* de la autora argentina Laura Alcoba.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos". *Revista chilena de literatura* 82 (Nov. 2012): 7-32.
- Amaro, Lorena. "Parquecitos de la memoria: diez años de la narrativa chilena (2004 – 2014)". *Revista Dossier* 26. (Dic. 2014): 35-42.
- Avelar, Idelver. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*.
- Butler, Judith. "Violencia, duelo, política". *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- _____. "Nuevas voces de la novela chilena". En Kohut, Karl y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy: La difícil transición*. Frankfurt/Main: Vervuert, 2002.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines de siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Carreño, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- Fernández, Nona. *Av. 10 de julio Huamachuco*. Santiago: Uqbar, 2007.
- _____. *Fuenzalida*. Santiago: Random House Mondadori, 2012.
- _____. *Mapocho*. Santiago: Uqbar, 2006.
- _____. "Vengo de una generación medio huacha". Entr. Pedro Pablo Guerrero. *Revista de libros El Mercurio*. 12 de agosto de 2012. *letras.s5.com*. 24 de agosto de 2015. <http://letras.s5.com/nfe151012.html>
- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.

- Huysen, Andreas. "Pretéritos presentes: medios, política, amnesia". *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Kohut, Karl. "Literatura y memoria". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 18 de julio de 2015. <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/literatura.html>
- Lira, Elizabeth. "Las resistencias de la memoria. Olvidos jurídicos y memorias sociales". En Ricard Vinyes (ed.). *El estado y la memoria: Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Barcelona: RBA Libros, 2009.
- 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.
- Marks, Camilo. "Amor, Violencia, Muerte, Cabro Chico". e *lmercurio.cl* 25 de mayo de 2015. http://www.elmercurio.com/blogs/2012/10/14/2000/amor_violencia_muerte_cabro_ch.aspx
- Montes, Cristián. "Carne de perra, de Fátima Sime: la persistencia de lo urgente". *Iberoamericana*, XI, 44 (2011), 63-78.
- Olivárez, Carlos, ed. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: Lom, 1997.
- Reyes Mate. *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sepúlveda, Magdalena, ed. *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago: Editorial Cuarto Propio: 2003.