



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Seminario de Grado: Cuerpos y Afectos en Narrativas del Cono Sur (2010-2020)

“Habitar la memoria: morada afectiva y fantasma en *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza”

Informe de seminario de grado

Estudiante:
José Ignacio Hidalgo Espinoza

Profesoras Guías:
Alejandra Bottinelli Wolleter
Darcie Doll Castillo

Santiago de Chile
2022



Resumen

El presente trabajo busca comprender la construcción narrativa de la memoria de los afectos en el relato de postdictadura de la obra *La edad del perro* (2014) de Leonardo Sanhueza. La búsqueda asume la inserción de esta obra de autoficción en un campo de estudios de posmemoria, espacio conflictivo pero prolífico, que sirvió como camino intuitivo y genuino para una generación de escritores del Cono Sur que halló en esta modalidad discursiva la manera de hablar de los sucesos acaecidos en las diversas dictaduras militares. En este sentido, en *La edad del perro* la figura del narrador, imagen autoficcional que está constituida tanto por la voz del niño que se era como por la voz del hombre que se es, emerge de la necesidad de recordar la propia historia vivida y de rearmar el rompecabezas de la identidad. Para ello, este narrador aparece habitando la “morada afectiva”, un espacio físico-temporal fragmentado que se destaca por la presencia de un mundo simbólico considerable y una fuerte carga afectiva; y que servirá como su espacio vital. En el texto, los elementos afectivos trascendentales guardan relación con el padre y con la familia, por lo que es posible trabajar la obra a partir de la figura del “fantasma” lacaniano y, así mismo, de su expresión en el cuerpo, ya sea cuerpo herido o cuerpo muerto. Los cuestionamientos narrativos del protagonista hacia el final del relato nos permiten observar los límites de la “morada afectiva”, en el sentido de insuficiencia, ya que, desde el momento de reencuentro con el cadáver del padre, el narrador se ve enfrentado a la necesidad de recurrir a la lógica del fantasma.

PALABRAS CLAVE: posmemoria, autoficción, morada afectiva, fantasma.



TABLA DE CONTENIDO

Introducción: memoria, narración en “la Post”	6
I. Marco teórico/metodológico	12
II. Análisis literario: <i>La edad del perro</i>	24
1. Narrando las memorias, habitando la morada afectiva.....	24
2. De símbolos y afectos. El cuerpo y el padre	39
3. El fantasma devasta la morada.....	49
Conclusiones	58
Bibliografía.....	62



Agradecimientos

A mi madre, Marta Isabel Espinoza Mejías, por ser mi fuente de vitalidad y júbilo.

A mi hermano, Nicolás Hidalgo Espinoza, por ser para mí quien no debía cuando no le correspondía, y aun así logró que nunca lo notara.

A mis profesoras y maestras, en especial Alejandra Bottinelli, Constanza Martínez, Soledad Chávez, por su contención, apoyo, energía y conocimientos, por creer y confiar en mí, tanto en su rol de educadoras como de personas.

A Camila Delgado, Cecilia Espinoza, Richy, Chinita, Chinito, por ser parte activa, afectiva y efectiva de este trastabillado proceso.

A mi psicólogo, Alexander Finat, quien desde el primer momento dio en el clavo con mi confusa mente y mis constreñidos afectos.

A Nicolás, Enzo, Nelson, Darío, José, Marcelo, Matías, Camilo, Constanza, Nicole, Caroline, Víctor, Nathalie, Gabriela, Javiera, Johanna, Vania, Juan, Martín, Bastián, Mauricio, Aikia, Pablo, Valeska, Diego, Antonia, Franco, Mery, por su contención, cariño y constante preocupación por mi bienestar.



*Cuando la forma de los árboles
ya no es sino el leve recuerdo de su forma,
una mentira inventada
por la turbia memoria del otoño,
y los días tienen la confusión del desván
donde nadie sube,
y la cruel blancura de la eternidad
hace que la luz huya de sí misma,
algo nos recuerda la verdad que amamos antes de conocer;
las ramas se quiebran levemente,
el palomar se llena de aleteos,
el granero sueña otra vez con el sol,
encendemos para la fiesta los pálidos candelabros
del salón polvoriento
y al silencio nos revela el secreto
que no queríamos escuchar*

Jorge Teillier



INTRODUCCIÓN: MEMORIA, NARRACIÓN EN “LA POST”

“El pasado es inevitable y asalta más allá de la voluntad y de la razón. Su fuerza no puede suprimirse sino por la violencia, la ignorancia o la destrucción simbólica y material”

Beatriz Sarlo, *Tiempo Pasado*.

La memoria abre puertas singulares que ceden a la apertura porque el sujeto está dispuesto a echar la casa abajo si es necesario con tal de acceder a aquel lugar que nos vio crecer, reír y llorar. El estremecimiento ocurre cuando, luego de inserta la llave de la escritura, el espacio que comenzamos a habitar no siempre emerge como un lugar cálido, interior y lleno de respuestas, sino que más bien se ordena según lo posible y lo imposible, el acceso y la negación, la superación y el duelo. Este tránsito que es recordar, habitar la memoria, se da de forma singular en la literatura del Cono Sur. Una serie de escritores se han dedicado -porque se asume como tarea- a escribir desde una revisión mnemónica, utilizando diversos recursos, pero teniendo como centro a la memoria. La experiencia en términos de es eminentemente fragmentaria y subjetiva. El vacío que deja esta fragmentariedad es rellenado por los signos lingüísticos utilizados para dar cuenta de lo que se recuerda. Así como el tiempo del pasado es ineliminable, su organización en el presente es comprensible en la medida que se le organice mediante procedimientos de narración, con una ideología que ponga de manifiesto un *continuum* significativo e interpretable del tiempo¹.

En el caso chileno, las memorias y las escrituras proliferan a partir de tratar de relatar lo acontecido en dictadura. En efecto, la memoria otorga sentido a la Historia, dejándole lugar a voz a aquellas situaciones casi siempre personales, pero que impactan tremendamente en el cordón cultural colectivo. En el caso específico de la literatura, podemos utilizar lo propuesto por Alejandra Bottinelli en *Narrar (en) la «Post»: La escritura de Álvaro Bisama*,

¹ Esta idea está presente en autoras como Beatriz Sarlo, quien en *Tiempo pasado* (2006) habla sobre esta figura fundamental que es la posmemoria (empleada por Marianne Hirsch para dar cuenta de las víctimas del Holocausto), la cual se define como la experiencia de recordar sucesos traumáticos y narrarlos, pero no necesariamente lo vivido por nosotros, sino que también esas experiencias que portamos y que poseemos por la transmisión oral de un recuerdo familiar que vivió episodios traumáticos.



Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra (2016). Bottinelli plantea que, a partir de un presente estancado en el pasado, las voces de los escritores de la Post buscan generar “un boceto sobre nuestras experiencias fallidas, sobre nuestras derrotas, nuestras” (9). Así, las escrituras de esta generación están compuestas “de restos, ruinas, faltas, fallos, equívocos y callejones sin salida” (13). Pero principalmente, narrar en la *Post* implica una necesidad. Las voces necesitan que la sonoridad de ellas deje abierta la compuerta a un pasado confuso pero necesario de explicitar. Es importante revisar en cada rincón de los recuerdos para traer al presente el amargo pasado. He aquí la falla desde donde exponen las voces impresas en los libros de esta generación.

Considerando lo anterior, en el presente trabajo me dedicaré a analizar *La edad del perro* (Santiago, 2014) de Leonardo Sanhueza (1974). Esta obra abre caminos ficcionales dignos de ser revisados bajo ojo crítico para reconocer elementos que pueden ser fundamentales a la hora de entender la literatura chilena reciente y su relación con el período postdictatorial.

Hay un dato curioso acerca de *La edad del perro*: Leonardo Sanhueza es escritor de narrativa, pero también de lírica, y no se esfuerza en ocultar sus gustos. En efecto, a modo de prefacio en el libro mencionado, se lee “Es la hora en que hasta las casas de arrodillan”, verso perteneciente al poemario *Crónica del forastero* (1968) del poeta chileno Jorge Teillier.² Esta referencia no es casual, y lejos de ser omitida o mirada en menos, se conformó, junto con otras intenciones, como fuente de inspiración de este trabajo. En efecto, un concepto central para entender la poesía de Teillier es el denominado “poesía lárca”, concepto que según Adolfo de Nordenflycht en *Crónica del Forastero: descenso a la profundidad de la memoria* (1995) es “una norma que haría surgir de sí misma un universo de significados que le es propio, configurando una realidad orgánica que será historia verdadera en la medida que establece un vínculo con los elementos formales estables de la experiencia”. (Nordenflycht, párr.4). Este concepto teillieriano es clave como antecedente, y hemos de asumir que Sanhueza lo utiliza para ambientar su narración. Además, lo que Nordenflycht observa en la poética teillieriana conecta perfectamente con las temáticas que analizaremos más adelante. En efecto, el crítico dice que hay en Teillier un esfuerzo de

² Teillier, Jorge. *Crónica del forastero*. Santiago: Talleres Arancibia Hnos., 1968.



arraigo que comporta una doble y simultánea operación: “por una parte una integración al paisaje al cual el poeta pertenece y que le pertenece, y por otra, la comparecencia de los antepasados que actúan en el proceso integrador como figuras míticas capaces de revelar en la realidad invisible un rango más alto de realidad” (párr. 8). No es de extrañar entonces que en *La edad del perro* emerja un mundo de cualidades e intenciones similares a las de Teillier, llenando de esfuerzo y vitalidad ese espacio en nuestras mentes que alberga la memoria. No obstante, hay diversas diferencias que permiten visualizar y prever que no es la búsqueda de un análisis comparativo la intención de este proyecto. Ante todo, se busca un análisis interpretativo que permita dar respuestas a la poética propuesta por Sanhueza y su hábitat narrativo. La memoria es, ante todo, lugar de resistencia y espacio de construcción y reconstrucción afectiva, y así queda de manifiesto en esta potente obra. De la misma forma, en su trabajo crítico sobre *Vaca Sagrada* (1991) de Diamela Eltit³, Kemy Oyarzún apunta las cualidades que le otorga Teillier y su concepto de lo “lárlico” al sector sur de Chile, destacando lo fructífero de esta zona como elemento poético, y como lugar cíclico y ordenado en función de un elemento trascendental como lo son las estaciones del año y su consecuente impacto en la naturaleza. Hay una fijación tremenda por parte de la protagonista en el Sur y muchos de sus recuerdos son narrados en función de este territorio. Oyarzún, sin quererlo, también otorgó un sentido a este trabajo y un camino que es posible de seguir caminando gracias a *La edad del Perro*.

Pero ¿qué se ha dicho hasta el momento sobre *La edad del perro*? Si echamos un vistazo a la crítica sobre la generación de los hijos, nos encontramos con al menos dos interesantes líneas de análisis que han trabajado el texto literario de Sanhueza. Por una parte, Cristián Montes en “Imaginarios apocalípticos e infancia en las novelas *En voz baja* de Alejandra Costamagna y *La edad del Perro* de Leonardo Sanhueza” (2018) confirma que estos autores pueden ser leídos como escritores de “segunda generación”, personas que no fueron protagonistas directos de la historia. De allí se entiende que es elocuente que muchas novelas se focalicen en la infancia de los narradores-personajes. Su hipótesis consiste en que la persistencia temática tiene íntima ligazón con las “formas en que esta textualidad ha

³ Oyarzún, Kemy. "Cuerpo, escritura y biopoder en *Vaca sagrada*, de Diamela Eltit." *Revista Chilena de Literatura*. Abril 2018. 245-268.



procesado la experiencia colectiva del duelo y los efectos del trauma generado por la debacle simbólica que significó el golpe militar y los años de represión en Chile” (280). Hay, entonces, una reticencia o deseo inconsciente de no desprenderse de este ni del proceso de duelo constante. Montes elabora su hipótesis en torno al “Apocalipsis”, sustrato íntimamente ligado al proceso de duelo que la escritura postdictatorial viene desarrollando desde el momento en que la democracia fue recuperada. Pero advierte el crítico que ello no está estrictamente vinculado a una matriz religiosa y su vertiente de una redención futura. Lo que se advierte, en cambio, en el modo que tienen los escritores de reconocerse y recordar el pasado, “es un generalizado sentimiento de desesperanza y una sensación de apocalipsis sostenido que articula pasado, presente y futuro y se experimenta como una sensación de catástrofe constante” (281). Si bien nos interesa la temática apocalíptica, me es difícil seguir esta línea como eje central debido a la extensión de este trabajo, aunque considero que es fundamental para entender el “ánimo” de esta generación. Es más, en un segundo momento del trabajo de Montes, el autor trabaja duelo y melancolía a partir de su vinculación directa con el sentimiento apocalíptico. Hay en la escritura de *La edad del perro* características que se asocian a determinadas formas de procesar el duelo, como por ejemplo la inscripción de síntomas de melancolía, una particular tonalidad anímica, una precaria autoestima de los narradores y personajes, y un “cierto anquilosamiento conductual para liberarse del estado negativo que los afecta” (282). Ese algo siempre difuso en la narrativa de los hijos implica una oscilación constante entre la posibilidad de duelo y el sentimiento melancólico, que, a ojos del apocalipsis, pareciera establecerse como un proceso interminable. Retornaremos a esta idea hacia el capítulo final de análisis.

Por otra parte, pero no muy lejos de lo propuesto por Montes, Bernardo Rocco en “La encriptación del duelo en formas de volver a casa de Alejandro Zambra, Fuenzalida de Nona Fernández y *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza” (2019) plantea que las novelas que analiza manifiestan la puesta en ejercicio de una memoria inmanente de la cotidianidad aludida por una subjetividad narrativa doliente que se vuelca hacia el pasado traumático. Siguiendo también la línea psicoanalítica y de posmemoria, el autor plantea que la representación de la experiencia de la dictadura, caracterizada en el corpus por un persistente impulso nostálgico de una autoconciencia biográfica doliente, “deviene en la reelaboración



escritural de un permanente estado de melancolía que perpetúa el trabajo de duelo: su encriptación” (1). En torno a este concepto de encriptación el autor argumentará su propuesta. La historia presente en los relatos de los autores marca una latencia de condiciones y elementos espectrales, y que determina una persistencia y una forma obsesiva en la cual se abordan los temas traumáticos. Los tres ejes propuestos por el autor son “melancolía-duelo”, “trauma heredado-directo” e “incorporación-encriptación”. El primero lo abordamos a partir del análisis de Cristián Montes. En cuanto a trauma heredado, Rocco dice que desde el inicio el motivo del padre ausente se advierte como un elemento latente y apremiante para Leonardo: “el protagonista siente la necesidad de saber qué es lo que sucedió con su padre” (22). La literatura se convierte en el espacio simbólico “sine qua non” de la encriptación de trauma de la dictadura. La literatura se transforma en el espacio que inscribe lo que no se puede decir, “encriptando el trauma y manifestando a su vez la persistencia del impulso nostálgico de Leonardo, quien insiste mediante el trabajo de duelo, en conocer qué sucedió con su padre en aquella época” (23).

En el mismo año en que escribió Bernardo Rocco, Benjamín Quiroz también investigó sobre la novela que nos convoca, en su tesis “El futuro y el mito apocalíptico: Lecturas de la catástrofe en *El año del desierto* de Pedro Mairal y *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza” (2019). Su línea investigativa, al igual que los autores anteriores, se guía por tener en su centro las cuestiones de la memoria, el duelo, la autoficción y el apocalipsis. Teniendo en consideración la cuestión histórica y el modo de existencia en el modelo económico y social capitalista, Quiroz da cuenta de cómo la memoria es guiada por un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo, según las ideas de Andreas Huyssen. Esto se suma a la realidad latinoamericana, en donde el autor sigue las ideas de Antonio Cornejo Polar y su tesis de la identidad heterogénea. En *La Edad del Perro* “el imaginario nace del sincretismo entre el espacio y la tradición sureña de Chile, cercana también al indigenismo, junto con la tradición judeocristiana” (Quiroz, 22). Respecto al tema apocalíptico, no considero que su trabajo aporte mucho más de lo que ya observamos en los análisis de Montes y Rocco. Ahora bien, en cuanto a la discusión sobre el momento de la escritura y la intencionalidad, me parece relevante que Quiroz considere que “vale preguntarse de dónde nace la necesidad de la



escritura actual, o no actual, pero si la que predomina aproximadamente desde que Chile ha vuelto a la democracia” (61). Ante esto, Quiroz vuelve al tópico generacional de la “literatura de los hijos”, según veíamos en el texto de Alejandra Bottinelli.

¿Cómo podemos abordar la construcción narrativa de la memoria de los afectos en la novela de postdictadura de la obra *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza? Una de las motivaciones centrales para esta problemática proviene del constante cuestionamiento explícito sobre la conformación del sujeto que narra. El esfuerzo por ejercer la memoria resulta en la gestación de una figura de narrador compleja que desea llenar los vacíos de existencia (aun cuando oculta esta intención bajo una aparente calma) sin saber siquiera si hay algún sentido hacia el final. Las motivaciones afectivas se centran en la búsqueda de un padre ausente y en la configuración simbólica tanto de éste como del mundo que habita. A partir de la pregunta anteriormente mencionada, planteo que, en *La edad del perro*, la figura del narrador, imagen autoficcional que está constituida tanto por la voz del niño que se era como por la voz del hombre que se es, emerge de la necesidad de recordar la propia historia vivida y de rearmar el rompecabezas de la identidad. Para ello, este narrador aparece habitando lo que propongo como “morada afectiva”, un espacio físico-temporal (de orden fragmentario) que se destaca por la presencia de un mundo simbólico considerable y una fuerte carga afectiva; y que se establece como su espacio vital. En el texto, los elementos afectivos de la memoria guardan relación con el padre y con la familia, por lo que considero preciso trabajar la obra a partir del concepto de “fantasma” y de su correlato en el cuerpo, ya sea cuerpo herido o cuerpo muerto.

El objetivo general del trabajo será comprender la construcción narrativa de la memoria de los afectos a partir de la “morada afectiva” en el relato de postdictadura de la obra *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza, mientras que los objetivos específicos serán caracterizar la narración de la memoria teniendo en su centro a los afectos y considerando los recursos de “autoficción”, “habitar” e “identidad”; reconocer los ejes simbólicos relevantes en la novela, a saber, la simbólica del cuerpo que configura, por una parte, al narrador, y por otra, a su padre; y por último enlazar la narración de memoria afectiva y el recurso de la fantasía en el texto, a partir del tratamiento de la figura del “fantasma”.



I. MARCO TEÓRICO/METODOLÓGICO

A modo de metodología, me guiaré por líneas que atiendan de la mejor manera los dos grandes temas de este trabajo, a saber, memoria y narración, por una parte, y afectos y símbolos, por otra. Para la primera, tomaré las bases propuestas por Paul Ricoeur, quien es conocido por trabajar ampliamente memoria y narración motivado por unir en su extensa obra las ideas husserlianas en torno a fenomenología, el psicoanálisis freudiano, el existencialismo heideggeriano y la línea filosófica de la hermenéutica. Esta rama del conocimiento se reconoce por su principio general de construir no un saber, sino que una realidad creada por el hombre que representa su mundo y lo interpreta. Para la segunda, utilizaré la corriente de la crítica psicoanalítica en su íntima relación con la literaria. Si bien esta visión de la psique humana nunca ha de tomarse como corriente filosófica ya que su construcción conceptual depende necesariamente de la práctica clínica, el psicoanálisis como praxis funda sus conceptos en el ejercicio interpretativo basado en dos principios: dejar ser al lenguaje en su condición de enigma y devolver la palabra al sujeto en su decir.

Las líneas escogidas, hermenéutica y psicoanálisis, pueden ser trabajadas a la par de forma interdisciplinaria. ¿cuál es la relación que conocemos entre psicoanálisis, su conceptualización del “fantasma” y literatura? Dice Daniel Zimmerman en “El inconsciente y la ficción literaria” (2010) que Freud hizo de la literatura una herramienta, un “instrumento de investigación válido no solo para confirmar sus hipótesis sino también, y principalmente, para obtener respuestas” (238). Freud nos invita a indagar un misterio, un enigma que concierne a ambos territorios y que nos lleva a interrogar la función de la escritura. Además, Zimmerman apunta que Freud concebía el arte del poeta como un disfraz de su material. El arte consiste en obtener un efecto poético a partir de ellos. Para captar nuestro interés, el conflicto debe permanecer encubierto. El arte comienza con la disimulación del inconsciente: “El personaje literario no debe ser considerado un portavoz que podría informarnos acerca del autor; todo lo contrario, cumple, en sentido estricto, la función de sujeto” (240). Esto será fundamental a la hora de identificar la conformación de la identidad del sujeto que nombra Zimmerman, y que articula la narración.



Asimismo, en el plano literario, María Cristina Machado en “La lectura del texto literario, diálogo posible entre hermenéutica y psicoanálisis” (2014) observa que estas corrientes se fusionan para abordar el texto literario desde el acto interpretativo. El psicoanálisis busca un desciframiento, pero no es totalmente comprensivo, por lo cual la hermenéutica aporta esa parte. El punto en común es tener en su centro de análisis al lenguaje. En relación con la valoración que hacen tanto hermenéutica como psicoanálisis del texto literario la autora explica que “volver la mirada a la literatura, implica volver a abrir la pregunta por el sujeto que habita, pero sobre todo por el ser mismo del lenguaje” (226). De esta manera el texto literario vuelve a ser considerado como reflejo fidedigno de una época o como la encarnación misma del ser vivo en el lenguaje. Freud vuelve a la literatura entendiendo que es en la obra de arte en donde se puede leer aquello que “escapa de las formas corrientes de enunciación” (228), dándole valor al texto literario no por su posibilidad de desarrollar un psicoanálisis aplicado, sino que, por el contrario, para leer en el texto la emergencia de un nuevo material y a partir de allí, construir nuevos desarrollos teóricos.

Paul Ricoeur estudia ampliamente la memoria en su relación con la historia. En su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2000) este autor plantea el pacto que surge entre el lector del texto histórico y el autor, en donde el primero espera un “relato verdadero” y no una ficción, mientras que el segundo se enfrenta a la problemática del carácter inherente de la historia como narración, y, en consecuencia, como un discurso lleno de elementos discutibles. La representación está ligada esencialmente a la memoria, y es allí donde residen los problemas del historiador. La memoria es doble imagen, una que se presenta espontáneamente, una “reminiscencia”, y otra que emerge a partir de un trabajo laborioso de memoria, denominado literalmente como “trabajo de memoria”. A partir de esta segunda noción Ricoeur se permite plantear una fenomenología de la memoria: presencia del recuerdo, búsqueda del recuerdo. Y el problema central es que, si la imagen es un recuerdo, ¿cómo no confundirlo con la fantasía, la ficción o la alucinación? En este mismo sentido, aborda la relación de memoria con el ser en el tiempo y el ser para la muerte de Heidegger. Entra en juego el cuerpo, puesto que es el cuerpo, la carne, el elemento que le hace falta al análisis heideggeriano. El poder-ser reviste en el cuerpo su forma de deseo. Este consiste en un primer acercamiento hacia el cuerpo, elemento fundamental tanto para la memoria, los



afectos y los símbolos que se imprimen en él. La importancia de las nociones recién explicadas reside en entender la narración propuesta en términos escriturales, teniendo siempre en cuenta el triángulo cuerpo-narración-memoria. Al hablar de una pragmática de la memoria, Ricoeur entabla las dificultades que existen para el reconocimiento de ésta, generando rúbricas en donde encasillar lo que él denomina “memoria impedida”, “memoria manipulada” y “memoria forzada”. La memoria impedida guarda relación con las represiones, la resistencia, la repetición. La memoria manipulada es aquella que se relaciona con memoria e identidad, con sus respectivos acentos y silencios. La memoria forzada, que nos habla sobre la relación de la memoria y su deber. Es aquí cuando Ricoeur propone un trabajo de la memoria. Nos interesa la segunda categoría, sobre memoria impedida. Ésta se ubica en un plano intermedio entre situaciones personales y colectivas. En ella se cruzan la problemática de la memoria y la de la identidad. Es en el lado personal en donde hay que buscar la causa de la fragilidad de la memoria manipulada: “Esta fragilidad se añade a la propiamente cognitiva que proviene de la proximidad entre imaginación y memoria, y encuentra en ésta su acicate y coadyuvante” (110). La fragilidad de la identidad se basa en una memoria que se pregunta constantemente por el “¿quién soy?” y que además se desestabiliza por su relación con el tiempo: “dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro” (110). En este sentido, Ricoeur nos sirve como base para entender la obra, a partir de la implicancia del tiempo en la conformación de sí, de lo idéntico, configurando “el mismo como idem, y el mismo como ipse ... el desatino identitario consiste en el repliegue de la identidad ipse sobre la identidad idem” (110). Finalmente, en el plano de las mediaciones simbólicas de la acción, la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de su función narrativa, y como la historia narrada se da en paralelo con la configuración de los personajes, la configuración narrativa contribuye a formar la identidad de los “protagonistas de la acción al mismo tiempo que los contornos de la propia acción” (Ricoeur, 115).

En mi interés por establecer marcos para trabajar memoria e identidad, utilizaré las ideas de Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002). Jelin aborda dos ejes, la reflexión sobre quién narra, en su especificidad individual o colectiva, y un segundo eje que



se refiere a la cuestión de qué se recuerda y qué se olvida. A partir de una base psicoanalítica, Jelin asevera que ya no se trata de mirar a la memoria y el olvido desde una perspectiva puramente cognitiva, de medir cuánto y qué se recuerda o se olvida, “sino de ver los “cómo” y los “cuándo”, y relacionarlos con factores emocionales y afectivos” (19). En torno a la identidad, es interesante observar que la relación con la memoria es estrecha. Ambas son cosas con las que pensamos. Su relación es mutua y subjetiva: “para fijar ciertos parámetros de identidad ... el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con <<otros>>” (25). Así se conforma un cuadro de la memoria, con elementos relativamente fijos, y que pueden aparecer en forma de “acontecimientos, personas o personajes, y lugares” (25). Jelin habla concretamente de la memoria narrativa como aquella en las que se pueden encontrar o construir los sentidos del pasado y las <<heridas de la memoria>>.

Las ideas de Julia Musitano en torno a la autoficción en su texto “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la de recuerdos” (2016) nos permiten sentar algunas bases en torno a este recurso discursivo, y permite estructurar su aplicación al análisis literario. Es la autoficción un género paradójico por excelencia, que vacila entre la autobiografía y la novela. Son estos relatos ambiguos, porque no someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantiene ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La Hipótesis de la autora es que, en la autoficción, a diferencia de la autobiografía, “hay una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; y que es esto justamente lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida” (105). Musitano considera las ideas psicoanalíticas para abordar la autoficción, y considera que el psicoanálisis sacude la noción misma de identidad personal que funda la escritura el yo cuando pone en evidencia el “carácter inasible, fragmentario e infantil del yo” (106). En cuanto a la estabilidad del género de la autoficción, la autora propone pensar el género en su propia inestabilidad, como es tendencia en las escrituras sobre el yo.

Para complementar la idea de “autoficción”, en términos narrativos, Félix Martínez Bonati, influenciado por la corriente fenomenológica, propone su libro *La estructura del texto literario* (1960), desde donde me permito rescatar sus ideas con relación a la figura del



autor. Martínez plantea que, respecto del autor, sólo podemos interactuar con su creación poética, ya que el escritor como espíritu creador solo es identificado como un momento en concreto a partir de las múltiples dimensiones del autor real. Entonces, en términos de Martínez, sabemos que el sujeto que leemos no es ni el “autor empírico” (Leonardo Sanhueza) ni un “autor ideal” (espíritu supremo del ser concreto del autor), sino que es el “hablante ficticio”: es la voz que narra y que habita este mundo. En *La edad del perro* este hablante ficticio trata de recomponerse ante el escenario que se le presenta, y manifiesta extrañeza del lugar que de pronto comienza a habitar. Nos demuestra que es consciente de ser parte de una narración concreta y finita: “las historias suelen ocurrir en las casas, no sobre ellas ... Le guardo un sagrado respeto al recuerdo verdadero que seré, algún día, cuando todo se acabe para siempre” (13).

Pasando al ámbito de la simbólica, para trabajar los símbolos presentes en *La edad del Perro* hemos escogido la línea psicoanalítica. El autor que mejor se ajusta al análisis es Jacques Lacan. Es importante explicar que Lacan relee los escritos de Freud, desde donde erige las especificaciones sobre el ego, el cual es producto del inconsciente. Lacan explica en el *Libro I. Los escritos técnicos de Freud* (1981) que la dinámica de la psique se mueve a través de tres registros: lo imaginario, lo simbólico y lo real. El plano de la metáfora se asocia a las imágenes mentales que tenemos en nuestra cabeza, mientras que el plano que nos interesa, el simbólico, se asocia con la dimensión escritural y de exceso de sentido. En cuanto a la relación del orden de lo real y el orden de lo simbólico, es necesario entender lo simbólico como un tránsito: ¿Cómo se desplaza la emoción respecto a su objeto? “La estructura real y la estructura simbólica entran en una relación ambigua que se realiza en sentido vertical, cada uno de estos dos universos corresponde al otro” (Lacan, 331). Entonces, como lo simbólico está estrictamente relacionado con el lenguaje, su manifestación será a través de la palabra. La palabra es la que instaura la mentira en la realidad. Precisamente porque introduce lo que no es, puede también introducir lo que es: “antes de la palabra nada es ni no es. Sin duda, todo está siempre allí, pero sólo con la palabra hay cosas que son y cosas que no son” (333). Finalmente, es importante lo dicho sobre la palabra en relación con el niño en oposición al adulto. Lacan afirma que “también el niño tiene palabra. Una palabra que no está vacía. Que está tan llena de sentido como la palabra del adulto” (335). Cuando surgen las palabras del



niño, se le obliga a vincularse con sus contradicciones, afirmar lo que dice, y comprometer su palabra en una dialéctica.

Para analizar *La edad del Perro*, me interesa exponer diversas categorías que se entrelazan en la conformación de su narración. Para entender la novela propongo el término “morada afectiva”, el cual emerge como parte de mi análisis crítico de la obra en cuestión. Defino la “morada afectiva” como aquel lugar en el que, a partir de la memoria, el narrador (consciencia creada a partir del niño que se era -protagonista- y del sujeto que se es -en el presente-) puede re-vivir un pasado que le es extraño y difícil de abordar. No por nada en el texto la consciencia simplemente aparece, sin más y sin un conocimiento omnisciente de la situación, y acepta este destino como parte de una intención del sujeto. Para habitar la morada afectiva es necesaria la presencia de un espacio/terreno imaginado y un marcado mundo simbólico, que es extenso, pero que en este trabajo me remitiré a analizar según los símbolos del cuerpo. Además, como ya dijimos, es necesaria la presencia de un ejercicio, de un trabajo de memoria que permita explorar los recovecos afectivos. También es importante definir las posibilidades de este mundo, ya que no es necesariamente una respuesta final a la situación traumática difícil de abordar. Si bien hay una intención por la búsqueda de una tranquilidad, una verdad que permita descansar, el trauma parece ser mucho mayor. En esta obra en particular, el objeto que se opone y que porta la verdad reveladora, se aborda de una manera a los menos llamativa. El límite de la morada lo verificamos en el siguiente apartado, el que guarda relación con la figura del fantasma, que configuro a partir de la teoría psicoanalítica de Freud, quien a su vez es releído y actualizado, a nuestro favor, por Jacques Lacan.

Una noción fundamental a la hora de edificar la “morada afectiva” es la de “habitar”, problemática que aborda filosóficamente el pensador Martín Heidegger en *Filosofía, ciencia y técnica* (1997). Heidegger comienza con la pregunta ¿Qué es el habitar?, a lo que intenta explicarlo mediante la construcción: “En el habitar, al parecer ingresamos ante todo por medio del construir. Éste, el construir, tiene por meta a aquél, el habitar.” (200). Hay una relación mutua entre habitar y construir, en donde la primera es fin y la segunda es medio, aunque construir es en sí mismo habitar. El narrador de *La edad del perro* es consciente de la narración de su propia historia, y se mantiene en ella. Construir equivale, etimológicamente, a permanecer, mantenerse: construir es propiamente habitar. Habitar es el



modo como son los mortales sobre la Tierra. La “morada afectiva” es un habitar y, por ende, un construir constante, se habita la memoria para encontrar respuestas, pero principalmente sólo por habitar, construir un espacio en donde se maneje la información deseada.

En concordancia con lo anterior, es necesario situar el espacio/terreno donde se habita. Sabemos que por un lado ese espacio es la memoria, pero ésta necesita a su vez de un lugar rememorado, con coordenadas geográficas cualitativamente significativas. Hay que tener en consideración que en la novela este espacio que el protagonista habitó en la infancia es el Sur de Chile, ciudad de Temuco, en un barrio urbano, pero con características rurales, en la casa -no cualquier casa: su casa, con toda la carga afectiva que esto implica-. Para tratar este tema quisiera acudir a dos libros. En primer lugar, quiero traer a colación a José Bengoa, quien en su libro *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile* (1996) plantea una tesis que aquí retomo: “En este país, en su cultura e identidad, en el inconsciente colectivo, la ruralidad tiene una importancia central. La historia social, la historia cultural de Chile, no es comprensible sin la ruralidad” (Bengoa, 31). Considero que esta idea es central en la novela que analizaremos, ya que en la búsqueda y conformación del espacio narrativo habita una importante carga de algunas tradiciones rurales. Bengoa se mueve además entre conceptos afines a la investigación, como “identidad”, “nostalgia” y/o “pasado mítico rural”. El autor considera que la comunidad, la nostalgia de la comunidad, es el fundamento de la cultura urbana chilena, es el eje de la identidad no modernizada, es “el sustrato que establece las seguridades, los procesos de estabilidad, y también los fenómenos de incertidumbre que cada cierto tiempo nos afligen” (32). Finalmente, menciona las “caravanas” que nutren este ideario, donde nos interesan las “caravanas de las provincias”. Si bien Bengoa rastrea esta caravana a partir del 1880, no está muy lejos de las costumbres que rememora el protagonista de *La edad del perro* sobre su abuelo. En este sentido, Bengoa comenta que la nostalgia “los invadió por generaciones. Inauguraron y mantuvieron la cultura nostálgica del campo en las ciudades. En buena medida, han sido los causantes del mantenimiento de esta identidad perdida” (35). Por otra parte, Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1965) nos permite reflexionar sobre “la casa” en sus dimensiones afectivas. Desde un punto de partida fenomenológico, Bachelard comenta que la casa es un ser privilegiado a la hora de estudiar los valores de intimidad del



espacio interior. Estos valores se ven retratados en imágenes poéticas y de la memoria, alimentadas por la imaginación, la cual aumenta los valores de realidad. No se trata de describir una casa, sino de “llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar” (Bachelard, 34). La casa permite evocar fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo, lugar en donde memoria e imaginación no permiten que se las disocie. En términos concretos y para fines de la investigación, me interesa destacar el tratamiento de los lugares de refugio dentro del hogar. Bachelard nombra como ejemplos al albergue, sótano, guardilla, rincones y corredores. De la mano del psicoanálisis, es posible hablar de un topoanálisis, entendido como un estudio psicológico de los parajes de nuestra vida íntima. En el caso de *La edad del perro* uno de estos lugares es la bodega, lugar sobre el que reflexionaré en el análisis siguiendo estas coordenadas de Bachelard.

El siguiente ítem para trabajar es el cuerpo. Para esbozar las ideas fundamentales sobre cuerpo utilizaré tres textos del autor David le Breton, quien continúa la línea de ideas de Maurice Merleau-Ponty en torno a este concepto entendido fenomenológicamente. El cuerpo es el espacio por excelencia de los afectos. En efecto, Le Breton en *Las pasiones ordinarias* (1999) afirma que “el hombre está afectivamente en el mundo y la existencia es un hilo continuo de sentimientos más o menos vivos o difusos, cambiantes, que se contradicen con el correr del tiempo y las circunstancias” (103). El sujeto está permanentemente afectado, tocado por los acontecimientos. La emoción posee una lógica de lo que busca, como también una afectividad del pensamiento. Un hombre que piensa es siempre un hombre afectado, que rearma el hilo de su memoria y está impregnado por cierta mirada sobre el mundo y los otros. Uno de los rasgos de la afectividad es que “simboliza el clima moral que baña constantemente la relación del individuo con el mundo, la resonancia íntima de las cosas y los sucesos” (105). El sentimiento es una tonalidad afectiva hacia un objeto, que instala la emoción en el tiempo, mientras que la emoción es “la resonancia propia de un acontecimiento pasado, presente, o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo” (105). Otro rasgo de lo afectivo según lo describe este autor, es el de la relación que se conforma a partir de él entre el “tiempo” y el “sentido”. La emoción se diluye a través del tiempo que la acentúan o la disminuyen, y cambian su significación según



las vicisitudes de la vida personal. Así, la afectividad es una relación con el sentido, puesto que no hunde sus raíces únicamente en el carácter concreto actual de una situación, sino que puede “prever un acontecimiento futuro y estar así penetrada de imaginarios y fantasmas que no por ello dejan de producir emociones bien reales” (109-110). Este párrafo es fundamental para mi trabajo ya que me permite entender la ligazón entre cuerpo, afectos, memoria, fantasía y fantasmas. Al mismo tiempo, Le Breton entrega una perspectiva hermenéutica de los afectos y el imaginario. Este último proyecta un sentido en el acontecimiento venidero y fabrica por anticipado una emoción que repercute con fuerza en el momento presente: “la afectividad no es la medida objetiva de un hecho sino un tejido de interpretación, una significación vivida” (110). Continuando, el mismo Le Breton en *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002) explica que el cuerpo está precedido por representaciones sociales, y aunque el sujeto tenga sólo una comprensión rudimentaria del mismo, el simbolismo del cuerpo en la sociedad le permite otorgar sentido al espesor de su carne saber de qué está hecho, vincular sus enfermedades o sufrimientos con causas precisas y según la visión del mundo de su sociedad; “le permite, finalmente, conocer su posición frente a la naturaleza y al resto de los hombres a través de un sistema de valores” (le Breton, 2002: 13). Para la relación con el hábitat de un espacio cotidiano como ocurre en el libro, el apartado sobre estética cotidiana nos entrega algunas líneas importantes. Lo cotidiano no es trivial, por el contrario, es un “refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores” (91). Sobre la simbólica que rodea al cuerpo, me es importante rescatar la idea sobre cuerpo presente-ausente. El hombre visualiza su cuerpo como invisible en los momentos de crisis, excesos de dolor, heridas, entre otros. A partir de allí el cuerpo le da al sujeto los medios de una ocultación óptima de esta realidad ambigua con la que está vinculado. El cuerpo presente-ausente, al mismo tiempo pivote de la inserción del hombre en el tejido del mundo y soporte de todas las prácticas sociales; sólo existe, para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando se rompe ‘el silencio de los órganos’ (124). En cuanto a la figura del del cuerpo con relación al *alter ego*, le Breton señala que en la contemporaneidad el cuerpo se subordina a la voluntad. Hay un cambio corpóreo importante, una resignificación del dolor y de las heridas. En este sentido, cuanto más se centra el sujeto en sí mismo, más importancia



toma el cuerpo, a tal punto que invade el campo de las preocupaciones y lo sitúa en una posición dual. La falta de gravedad del sujeto respecto de su arraigo corporal alcanza su punto de incandescencia: “el cuerpo se convierte, entonces, en un doble, en un clon perfecto, en un alter ego” (156). En el paso del cuerpo objeto a cuerpo sujeto, “el individuo se vuelve su propia copia, su eterno simulacro, por medio del código genético presente en cada célula” (157). Siguiendo la misma línea planteada, el segundo texto de le Breton que utilizaré se llama *El cuerpo herido. Identidades estalladas contemporáneas* (2017). Nos interesa principalmente entender el dolor y entender el cuerpo herido. En este libro, en un primer momento, el autor francés explora el sentido del dolor. Éste no es propio del cuerpo, sino que proviene de una cadena de afectos. Lo que duele no es el cuerpo sino la persona, así como también la condición humana es una condición corporal. Yendo aún más al fondo del problema, le Breton señala que “en cierto modo no existe dolor, ya que no existe sensación que no esté atrapada dentro de la reflexividad del individuo” (2008, 10). El dolor es una alteración íntima del sí y no puede catalogarse ni como verdadero ni falso. Entremezcla el cuerpo y el sentido, somatización y semantización. Cuando el dolor no es elegido voluntariamente, se sufre. Sufrir es siempre soportar, aguantar, estar en cierto modo en posición de impotencia. Cuanto más tiempo dura, más altera el sentimiento de identidad. Sobre las marcas en la piel, el capítulo sobre adolescencia cae como anillo al dedo. El crítico señala a partir de entender que la piel es la evidencia de la presencia en el mundo, que esta piel no está controlada sólo por el individuo. La piel conserva una permeabilidad, ser el umbral que es apertura y cierre con el mundo a voluntad del individuo. Funciona como una frontera simbólica entre el afuera y el adentro. La piel es por excelencia transicional.

Otro tema de interés en torno al cuerpo es la experiencia del “duelo”, término usado en sentido Freudiano. Osvaldo Couso en “Un duelo ¿terminable o interminable?” (2011) plantea las ideas fundamentales de la figura del padre y su relación con el duelo. La tesis central afirma que, repitiéndose infinitamente desde entonces, las quejas ubican al padre como el responsable o culpable de todos los males que padece el sujeto, por carente, indigno, ausente o dueño de un enorme poder, “el padre adquiere la forma, en el discurso de los analizantes, de una figura inigualable e inolvidable, caracterizada por Freud como el ‘padre inmensamente poderoso de la infancia’” (150). Siguiendo las ideas que expuse más arriba



en torno a la presencia de tres registros en el psicoanálisis, es decir, el real, el simbólico y el imaginario, el padre es el anudamiento de tres padres, que se corresponden con los niveles de realidad. La lógica de cómo funciona el padre es la misma correspondiente al proceso vivido por el niño desde que nace y que transita por estos tres niveles de existencia. El padre real genera inexorablemente un padre imaginario, figura recubierta por una idealización y una suposición de omnipotencia. Acercándonos a la figura del “fantasma”, Couso entrega información relevante que sirve para entender la configuración inicial del padre como fantasma: Restituir un padre imaginario, sostener la ilusión de una supuesta, posible, alcanzable omnipotencia fálica, que asegura la existencia (y posesión) de un instrumento tan poderoso como para asegurar al sujeto en cualquier circunstancia de su vida y dejarlo a cubierto de fallas, insatisfacciones y fracasos. En suma, para reconquistar una libertad que pareció alcanzar y ha perdido nuevamente, “el sujeto deberá volver a pasar por una operación que reactualizará, una y otra vez, la castración simbólica. Deberá volver a perder una y otra vez al poderoso padre imaginario de la infancia” (153-154). El duelo por el padre imaginario pone en evidencia el carácter repetitivo e interminable de todo duelo.

Utilizaré el concepto de “fantasma” siguiendo la línea psicoanalítica, especialmente lo planteado por el antes mencionado Jacques Lacan. Mi interés es establecer el concepto del “Otro” con mayúscula en sentido lacaniano, el cual identifico con el padre del protagonista en el relato. Luis Arias en “Consideraciones en torno al fantasma” (2001) nos entrega una completa pauta. Arias observa que los relatos fantasmagóricos son principalmente historias breves o cuentos, y la figura de fantasma propuesta por Freud, es decir, una “formación psíquica característica del sujeto humano” (Arias, 1), tiene estructura de novela corta. En el texto artístico subyace cierto núcleo incandescente que tiene que ver con lo real, de tal modo que la operación que lleva a cabo dicho texto sería aquella que hace posible su simbolización, articulando lo pulsional como deseo, primero en el registro de lo imaginario y después escribiéndolo en tanto que tal: “la escritura de la pulsión como deseo sería el trabajo de la dimensión simbólica del texto” (2). Considerando la línea freudiana continuada por Lacan, Arias comenta que el complejo sistema del fantasma propuesto por el francés resulta de la conformación de una cadena significativa articulada que “da lugar a la represión, y a partir de ella “los fantasmas van a ser siempre perversos, pues su función será suministrar al sujeto



una satisfacción imaginarios que le permitiría por tanto no reconocer lo reprimido” (3). Luis Arias también nos ayuda a entender la fórmula del fantasma en su dimensión más simple, cuyo interés reside en aceptar la fórmula más que problematizarla. En la lógica del fantasma intervienen tres elementos: el sujeto borrado, anulado (la S tachada), el significante (representado por un rombo) y el otro en tanto que objeto de deseo (la “a” minúscula u objeto “a”). Sujeto tachado y objeto a se reúnen y se separan, se conjugan y se disocian por intermediación de un significante que oficia de corte: esta doble capacidad del significante (de conjunción y de disyunción a la vez) permitiría tanto que el sujeto se funda con el objeto (el sujeto es el objeto), como que el objeto resulte inaccesible para él: el Otro es un lugar donde no hay significante; un lugar al que, de nuevo, sólo se puede acceder mediante el suicidio. La fórmula de Lacan anteriormente explicada tiene su origen en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 14: La lógica del fantasma* (2008) y se grafica como “-S- \diamond a” (Lacan, 3). Este autor comenta que la lógica del fantasma es guiada por un retorno en forma de “repetición”, y su estructura es similar a la estructura del significante. En esta estructura se conjugan semánticamente la realidad, el deseo y la fantasía. Es en la escritura donde podemos hallar la fuente desde donde emerge el fantasma.

Para esbozar una genealogía del paso de la fantasía al fantasma he de recurrir al texto de Tecla González y Eva Parrondo llamado “De las fantasías al fantasma fundamental: una travesía psicoanalítica” (2014). De este texto me interesan las ideas en torno al goce: las producciones fantasmáticas afloran ligadas a la excitación corporal. Y sin embargo también son, al mismo tiempo, la respuesta psíquica que permite elaborar ese goce excesivo: “la fantasía crea un escenario ficticio (imaginario y simbólico) que encubre ese real del goce y lo hace condescender al deseo” (104). En francés la palabra que se utiliza es *fantasme*, la cual puede referirse a la “selva de las fantasías” como al “fantasma”. Para diferenciarlas las autoras proponen tres ejes: la dimensión histórica, el lugar del sujeto en las elaboraciones fantasmáticas y la cuestión del objeto. Así, entendemos que los escenarios de las fantasías suelen ser dinámicos y cambiantes a lo largo de la vida, mientras que el fantasma “no sólo es inmutable, sino que además muestra una fijeza esquemática heredada de la fijación del modo de satisfacción sexual de cada sujeto” (112).



II. ANÁLISIS LITERARIO: LA EDAD DEL PERRO

1. NARRANDO LAS MEMORIAS, HABITANDO LA MORADA AFECTIVA

“El *anhelo* es el deseo o apetito de poseer una cosa, que es fomentado con su recuerdo y, a la vez, es reprimido con el recuerdo de otras cosas que excluyen la existencia de la cosa apetecida”

Spinoza, *Ética*.

La edad del Perro (2014) de Leonardo Sanhueza es una novela que está ambientada casi exclusivamente en Temuco, en plena época de Dictadura Militar, específicamente entre los años 1983 y 1984. Relata en primera persona la historia de Leonardo -en su condición autoficcional, que analizaremos más adelante- de nueve años, quien, hablando tanto desde el presente como desde el pasado, intenta reconstruir mediante un trabajo de memoria, su historia personal, en donde cobran importancia, por una parte, sus familiares -sus abuelos, su madre, y principalmente su padre-, y por otra, el particular tratamiento del espacio/tiempo -relacionado con un espacio hogareño y urbano, ligado a una tradición rural-. El relato se enriquece al incorporar elementos ficcionales del orden simbólico, adquiriendo así relevancia dos grandes temas: la constante idea de una catástrofe apocalíptica inminente -idea alimentada por la influencia religiosa de su abuela-; y la configuración simbólica de un padre ausente. Estos elementos adquieren modos significativos en la conformación de un mundo creado a partir de la memoria y la ficción. La problemática que se va revelando a medida que avanza la novela, y que elegí para tratar en mi investigación⁴, guarda relación con la búsqueda de la figura del padre, habitando la memoria a partir de símbolos y afectos plasmados en la narración, para así poder recomponer una identidad horadada y fragmentada. A partir de lo anterior, es útil y necesario estructurar el análisis en torno a grandes momentos, escenas y/o pasajes de la narración, de modo que los conceptos teóricos propuestos hagan sentido a la hora de interpretar la obra. Como ya señalábamos al comienzo, la novela está dividida en dos partes, una que se desarrolla durante 1983, y otra que ocurre

⁴ En contraste con el interés apocalíptico de las investigaciones anteriores sobre *La Edad del Perro*, reseñadas en la Introducción.



durante 1984, ambas en la ciudad de Temuco, sur del país. Utilizaré principalmente capítulos de la primera parte - aunque también existen en la segunda parte pasajes que nos permitirían reforzar esta propuesta- para dar cuenta de lo que convoca este primer capítulo del análisis, a saber, caracterizar la narración de la memoria teniendo como centro a los afectos y considerando los recursos de “autoficción”, “habitar” e “identidad”.

No podemos omitir el inicio de la narración con el capítulo “Ajenjo”, primeras páginas que permiten ir reconociendo y formando a la voz que narra. Esta voz pertenece a Leonardo, el protagonista de nueve años, quien vive junto a sus abuelos maternos y a su madre, y que aparece habitando un espacio cotidiano -el techo de la casa, ayudando a su abuelo a repararlo, debido a la tormenta que azota-, pero que, a pesar de lo cotidiano de la escena según sus recuerdos, al mismo tiempo se impregna de un sentimiento de extrañeza ante su presente, pues pareciera habitar junto a un otro “yo”, que, con el transcurso de la narración, entendemos que es su “yo” adulto, habitando lugares de su memoria. Portando una misión confusa, intenta ayudarse a sí mismo, pero no desde fuera del cuerpo ni fuera de la consciencia, sino que desde dentro:

Aún tengo nueve años, se me cierra la glotis de solo pensarlo... Ya es tarde para echar pie atrás, aunque no tengo la menor idea de lo que hay adelante. Sólo sé que ese niño soy yo y que me necesita para recordarme (Sanhueza, 13).

La extrañeza no sólo proviene desde el interior, sino que también es causada por el exterior, los otros:

Aquí todos parecen otras personas, ya lo sé, cómo no lo voy a saber, si yo mismo me desconozco. Y aun a veces ni siquiera parecen personas, sino muñecos, fantasmas, hologramas (14).

Es en estos pasajes donde podemos reconocer un primer momento en el que vamos entendiendo la propuesta del autor, y que guarda relación con las problemáticas de la identidad y la memoria (ficcionalizada), desestabilizando la primera y poniendo en juego la segunda. Observamos que durante la primera parte del libro se comienza a gestar un lugar, un espacio que se va construyendo mediante la unión de fragmentos en forma de memoria. Estos fragmentos están impregnados de una fuerte carga afectiva y se van armando como un



rompecabezas, permitiéndonos comprender la tónica de la narración en sus niveles mnemónicos, simbólicos y afectivos⁵.

Un segundo momento, el cual trabajaré en el segundo capítulo del análisis, trata acerca de la figura del “Farolito”, un vagabundo que deambula por las calles de Temuco, y cuya historia, presente en ambas partes del libro, funciona en diversos niveles: para dar cuenta de un ánimo de comunidad en las memorias de Leonardo -hay presencia de vecinos, gente de barrio, de relación cotidiana, que opinan sobre Farolito-; funciona también como víctima y portador de una violencia encarnada y sistémica; y por último, el tema en el que me quiero centrar y que propongo analizar: funciona como símbolo de la figura del padre del narrador.

La historia sigue con referencias a un eventual momento apocalíptico, de orden religioso, ideas que invaden al protagonista debido principalmente a las influencias de la abuela materna sobre Leonardo. Mientras tanto, continúan los guiños hacia las cuestiones de la memoria e identidad -quemaduras en la piel, reflexiones que guían la lectura hacia una comprensión autoficcional del narrador-, como también a la figura del padre -la bicicleta de regalo a su hijo-. En este mismo sentido, la aparición de su tía Elisa en la ciudad cristaliza un tercer momento relevante en la narración, dado que, en su afán de obtener información sobre un conocido de los padres de Leonardo, y que entendemos que es un detenido desaparecido, deja en evidencia una actitud de la madre que prefiere el silencio antes que poner en marcha la máquina de la memoria para ayudar a su hermana. Estos recuerdos son traumáticos, puesto que pertenecen a los comienzos de la dictadura, como también a los pasajes de la separación matrimonial entre ella y el padre de Leonardo. Esta escena también es relevante dado que nos enteramos de diversos datos sobre el padre, entre ellos, que trabajaba en la FACH, situación que liga la narración al escenario nacional de dictadura del

⁵ Recordemos que la narración en *La edad del Perro*, la cual intenta retomar recuerdos traumáticos de infancia, choca con la realidad de que no hay escenario posible más que el lenguaje. De ahí la importancia de la narración, y su relación con el área hermenéutica y psicoanalítica, puesto que como señala María Cristina Machado, “volver la mirada a la literatura, implica volver a abrir la pregunta por el sujeto que habita, pero sobre todo por el ser mismo del lenguaje” (Machado, 226).



presente narrativo, y que también permite echar a volar la imaginación y la memoria de Leonardo respecto a los distintos elementos que guardan relación con su figura paterna.

Un cuarto momento es el de la incursión incipiente de Leonardo hacia la bodega de la casa. Como iremos comprendiendo hacia la segunda parte de la novela, en donde la bodega adquiere mayor relevancia, veremos que ésta funciona como un lugar de recuerdos que alimenta la simbología, memoria y la fantasía respecto a su figura paterna. En este sentido, no es un lugar de fácil acceso, dado que abre caminos por los cuales hay que transitar de la manera más delicada posible, lo que se transmite en las descripciones de este lugar:

Era como si la bodega estuviera protegida por un escudo invisible, contra el que yo chocaba una y otra vez. Abría la puerta, me asombraba con precaución, daba un paso, incluso dos, pero siempre había algo, un crujido de la madera del piso, una suave tañido de las ramas contra el techo o una oleada de olor a rata, que me expulsaba despavorido (69).

El último momento de la primera parte trata sobre la caída de Leonardo desde el techo de la casa, el cual aún siguen reparando junto a su abuelo. La escena tiene tintes cinematográficos, y funciona como recurso estilístico para retomar la idea de “posmemoria”, que señalábamos en la introducción de la investigación, dado que el protagonista es capaz de repasar, rearmar e imaginar la vida de su abuelo, poniendo énfasis en ritos, mitos, tradiciones y costumbres que forjaron el carácter de la familia. El lapso de la caída se congela temporalmente mientras fluyen los recuerdos, y curiosamente no termina como Leonardo creía que pasaría – con su muerte-, sino que, con el cuerpo magullado, pero sano y salvo en su cama. En esta escena se sigue alimentado la intrínseca relación entre memoria y ficción.

Rebobinando hasta el inicio ¿Por qué la aparición del muchacho y el comienzo de la narración son precisamente en aquel año, en aquella estación (invierno) y en el techo de su casa en Temuco? Propongo que este comienzo es posible de comprender mediante el concepto de “habitar”. ¿Dónde se habita? ¿Cómo se habita? Considerando estas preguntas y para sumergirnos en mi propuesta acerca de *La edad del Perro*, hemos de procurar retomar el concepto presentado en el marco teórico, el cual he denominado como “morada afectiva” y que nos es útil para atravesar las distintas capas de sentido que maneja la narración, como



también para entrelazar los distintos conceptos teóricos de los autores propuestos. La “morada afectiva” surge como una forma conceptual de acercarnos específicamente a momentos traumáticos vividos en infancia, y desde donde de una manera narrativa se puede dar cuenta, de forma nunca completa, de espacios de difícil acceso, de un íntimo duelo y de la capacidad de superar -o no- el difuso escenario melancólico, como señala Cristián Montes. Defino la “morada afectiva” como aquel lugar en el que, a partir de la memoria, el narrador (consciencia creada a partir del niño que se era -protagonista- y del sujeto que se es -en el presente-) puede re-vivir un pasado que le es extraño y difícil de abordar. Habitar la morada implica un esfuerzo del protagonista, quien entrelaza memoria, símbolos y afectos (cuerpo) en una narración que tiene más incertidumbres que certezas.

Con esta información, podemos comenzar a caracterizar la morada afectiva y el espacio habitado. En primer lugar, la morada se habita durante el tiempo que permita reestructurar, comprender y, eventualmente, superar el trauma. Pero ¿qué es habitar? Es necesario acudir al concepto de Martin Heidegger sobre “habitar”. Habitar es construir. Su presencia apunta a una relación mutua entre habitar y construir, en donde la primera es fin y la segunda es medio, aunque construir es en sí mismo habitar. El narrador de la novela es consciente de la narración de su propia historia, y se mantiene en ella. La “morada afectiva” es un habitar, y, por ende, un construir constante, se habita la memoria para encontrar respuestas, pero principalmente sólo por habitar, construir un espacio en donde se maneje la información deseada, en donde se puede construir una buena muerte. Me parece que esta es la fuerza que moviliza al protagonista. Hay una decisión que implica atar cabos sueltos, aunque la memoria es un espacio confuso y exaltado. ¿Dónde encontramos el habitar, el construir? Por ejemplo, en el niño que decide indagar en los espacios que les son prohibidos o impedidos: “por primera vez en mi vida me sentí impulsado a realizar una incursión a la bodega ... No logré más que unas arremetidas en falso. Qué impotencia.” (Sanhueza, 68). A pesar de la derrota, el impulso por abrir los recónditos caminos de la memoria mediante la construcción y el habitar es en sí un valor trascendental a la hora de forjar la identidad. En suma, el habitar entendido como construir deja en evidencia el carácter altamente volitivo de la narración, incluso cuestionando lo que se recuerda: “las historias suelen ocurrir en las casas, no sobre ellas” (13). Éstas funcionan como pequeñas pistas sobre lo particular de la



construcción de los recuerdos. Ciertamente, este habitar no es pensado de forma estable, sino que inestable, sobre todo si consideramos el factor del tiempo: “lo bueno es que aún falta mucho para que todo se acabe. Aunque claro: también podría decirse que falta muy poco” (15). Esta inestabilidad ha de ser combatida para poder darle continuidad a la narración, como por ejemplo cuando el narrador asevera que “ese niño abrumado que soy ahora, junto al cajón de las herramientas, aún tiene nueve y cumplirá diez en el verano” (15).

¿Qué ocurre cuando habitamos la memoria? Para continuar, me sirvo de las ideas fenomenológicas y hermenéuticas de Paul Ricoeur, quien en sus estudios sobre Historia y memoria explica que sobre la primera se espera un “relato verdadero”, mientras que el segundo se enfrenta a la problemática de carácter inherente de la historia como narración, y, en consecuencia, como un discurso lleno de elementos discutibles. Por lo tanto, es necesario conformar un “trabajo de memoria”, concepto que ha de entenderse como una presencia del recuerdo, búsqueda del recuerdo, reforzando la idea de intencionalidad del habitar. En esta búsqueda la morada afectiva se configura a partir de imágenes, que funcionan en conjunto como recuerdo. Entonces, ¿cómo no confundirlo (el recuerdo) con la fantasía, la ficción o la alucinación? Esta idea es evidenciada cuando el narrador reflexiona sobre su abuelo:

Mientras lo miro me doy cuenta de lo viejo que se ve en esa postura, parece otra persona ... quiero decir que mi abuelo, cuando está de pie, es un vikingo invulnerable. En cambio ahora, así, de rodillas, con la cabeza gacha y adelantada, como entregada al sacrificio, se diría que está en las últimas (Sanhueza, 14).

Sin embargo, la memoria no sólo se aparece como trabajo, sino que también como reminiscencia, en palabras de Ricoeur. Al respecto, ante un gesto tan simple como cerrar los ojos, los recuerdos simplemente vienen a la cabeza:

En mi cabeza quedaron resonando las palabras ‘ángeles’, ‘vientos’, ‘hojas’, ‘árboles. Quietud total: zumbido de vigilancia. Nadie se mueva. Yo ya había leído las profecías por partes, creo que las había leído casi todas, pero nunca de principio a fin (38).

También cuando comenta: “Cierro los ojos, estoy ahí nuevamente, recuerdo de un recuerdo: el pecho se me aprieta cuando apagan las luces y el telón estalla en colores saturados, como en los cuadros proféticos de Blake” (40).



La memoria se configura como un espacio que es capaz de unir el pasado y el presente. Pero en este permanecer en el tiempo surgen otras dificultades⁶. Esto queda revelado en el siguiente pasaje:

Yo enorme y yo diminuto: ¿de eso se trata? ¿Y cuál de los dos lo dijo? Ya no lo sé, ya no sé distinguirme. Todo el mundo ha tenido que enfrentar algún día la idea de que uno es el sueño de otra persona. La primera vez que la oí se me quedó aleteando entre sien y sien. El sueño de otra persona. O ni si quiera el sueño de una persona. El de un insecto. O el sueño de uno mismo, tanto peor: recuerdo de un recuerdo (Sanhueza, 27).

Esta reflexión del protagonista refleja fielmente la fragilidad del repliegue de la mismidad y la ipseidad propuesta por Ricoeur, puesto que se da cuenta de la imposibilidad de diferenciar una identidad de otra: la flexible, de carácter narrativo y ficcional, es decir, Leonardo de niño, que le permite indagar en su memoria y traumas; y la rígida, de carácter formado y estable, que podríamos asociar a la imagen adulta de Leonardo. Para reforzar aún más esta idea, que puede parecer confusa, el protagonista también reconoce en el abuelo esta existencia ambivalente: “pero yo diría que no hay un solo aspecto de la vida en que mi abuelo no muestre esa ambivalencia. En realidad, toda la gente aquí, incluso yo, en cuclillas sobre el techo, pensamos del mismo modo: a dos voces, en estéreo” (28).

Siguiendo con la conceptualización de Ricoeur, me es importante recurrir al concepto de pragmática de la memoria, es decir, la memoria ejercida. Dentro de su categoría, me interesa trabajar con el nivel práctico, es decir, la “memoria manipulada”. En este nivel se cruza la problemática de la memoria en relación a la identidad. La memoria está al servicio de la búsqueda, del requerimiento, de la reivindicación de la identidad. Esta problemática revela una fragilidad de la memoria manipulada. Esta fragilidad se basa en la proximidad entre imaginación y memoria. ¿Qué hace frágil a la identidad? El carácter puramente

⁶ Dice este autor que en la conformación problemática del sí, de lo idéntico, se configura “el mismo como ‘idem, same’ y el mismo como ‘ipse, self’... el desatino identitario consiste en el repliegue de la identidad ipse sobre la identidad idem” (2004: 111). De esta manera, la identidad y/o el mantenimiento en el tiempo vacila entre mismidad e ipseidad, y este desatino surge cuando se mantiene la promesa de la memoria que permite acceder y configurar la identidad inestable, en contraste con la rigidez inflexible de un ‘carácter’ fijo.



presunto, alegado, pretendido de identidad ¿Quién soy? En este sentido, propongo que la búsqueda por definir la identidad cobra sentido cuando a lo largo de la novela se va configurando al padre del narrador como aquel objeto de deseo que eventualmente podría permitir el superar los traumas del pasado, aun cuando el protagonista no lo tenga muy claro: “Quizás no soy tan curioso como he creído serlo. O quizás no hay un motivo, una razón específica, para explicar mi conducta” (70). Pero ¿Es este ejercicio efectivo? ¿Cuántas veces se ha de habitar, de retornar a los eventos traumáticos para sellar las heridas? Creo que la narración de la memoria, la escritura, funciona contradictoriamente, puesto que por una parte permite habitar, reconstruir, pero al mismo tiempo plantea el eterno retorno al trauma y da cuenta de su imposible cierre. El padre es tanto la causa de la vuelta al pasado, como también la finalidad del trabajo de memoria. Si bien he de retomar a la figura del padre en los siguientes dos capítulos, quisiera de momento sólo ejemplificar la relación de la figura paterna con la memoria manipulada. En este sentido, los ejemplos provienen de pasajes en los que los intentos por acceder a elementos relacionados al padre son literalmente impedidos, acallados, cuestionados. El agente que impide este recuerdo es, reiteradamente, la madre. Esto es posible de ejemplificar en el capítulo que comentábamos más arriba, cuando la familia recibe la visita de la tía. Es evidente que para la madre es conflictivo acceder a esa memoria que recuerda a su esposo, sentimiento que traspasa a su hijo, dejándolo con dudas que sutilmente se van resolviendo a medida que avanza la narración. Así lo observamos en uno de sus diálogos:

- Esos libros eran de tu papá.
- me lo imaginaba ... pero ahora son míos.
- Ah, ¿sí? ¿y quién te los dio?
- Nadie. Por eso son míos.
- Pero tu papá podría volver a buscarlos (110).

En otra escena, el niño reflexiona sobre cómo calaron las palabras de su padre en su madre, quien ante el recuerdo vuelve a impedir el trabajo de memoria:

Aunque en este enero ya habían pasado más de diez años, mi mamá quedó visiblemente contrariada después de recordarlo todo de sopetón. Calladita no más:



era un recuerdo, pero funcionó de nuevo como una orden. No sé si su silencio me ponía nervioso o me daba ganas de llorar, el caso es que me sudaban las manos y se me contraía el mentón, mientras ella, aunque no había llorado, se secaba los ojos con los puños. Dijo al fin: Dejó el saco por ahí guardado. Unos meses después del Golpe, ordenó los libros en la maleta. Y mira cómo pasa el tiempo. Nunca más hablamos de eso. ¿Para qué? Hay cosas que no necesitan explicación. Además, al poquito rato naciste tú (116).

Ya dijimos que el espacio en donde se habita es la memoria. Sin embargo, es importante hacer notar que la memoria necesita imaginar, construir, rememorar el espacio físico “real” donde se habitaba. En este sentido, el recordar siempre estará ligado a lugares, que, en el caso de esta novela, son espacios cargados de simbolismo y ficción. Si recordamos que el autor en sus paratextos propone una línea evidente con el poeta Jorge Teillier, entonces se hace más o menos evidente que hay pistas sobre este lugar físico, sobre todo si consideramos que la historia se desarrolla en Temuco, en el sur del país, en un espacio semi rural, aunque no sólo allí, sino que se transita entre el campo y la ciudad, como también veremos en los siguientes capítulos que el recuerdo del padre está constantemente ligado a otras ciudades, como Santiago o Concepción, lo cual permite diferenciar un aquí (donde se habita cotidianamente, la casa de los abuelos) de un allá (ese espacio semi desconocido por donde ha transitado el padre, según lo que se sabe de él y su paradero). José Bengoa comenta la problemática de lo urbano y lo rural, específicamente en Chile. De allí que me parezca adecuado abordar este problema a partir de la novela. Bengoa asevera que lo rural tiene un impacto potente, central en la conformación de la identidad y de la cultura en la historia del país. En el libro, comprendemos que la familia de Leonardo habita en un barrio de Temuco, donde la vida se organiza en torno a instituciones, como la Municipalidad donde trabaja la abuela. Hay un ánimo de vida vecinal. Esta cara se contrasta con la que identifica al abuelo, ya que podemos decir que representa este sustrato rural que pervive en la ciudad. En su caso, este sustrato se manifiesta en la forma en que sostuvo y sostiene a la familia económicamente -incluso ha de considerarse que asume esta función paternalista de mantener la casa-, con compra/venta de ganado, y con triquiñuelas y juegos de azar con otros campesinos de la época, considerando que ser “vivo”, pillito respecto de los demás era una cualidad que debía



tener todo hombre de campo, como si se estuvieran haciendo tratos con el diablo en la noche de San Juan. Otra característica del sustrato que aporta el abuelo es cierto aire de heroicidad, ligado a la idea anterior, lo que hace que su figura sea percibida por su nieto como un gran vikingo, o como alguien cuyas historias son dignas de una ficción:

 Mi abuelo tiene, en efecto, una de esas biografías enormes que hacen tomarse la vida propia con cierto desprecio, con cierto pudor: minúscula oruga cuyo destino es, a lo más, convertirse en polilla (84).

 El abuelo representa lo que Bengoa denomina como “caravana de la provincia”, esa fuente rural que venimos comentando, la cual permanece en los espacios urbanos y que otorga una identidad nostálgica respecto a un pasado campesino que, considerando lo engrandecido de sus memorias, como épocas doradas, no siempre se corresponde con la realidad. Esta actitud resuena en Leonardo, quien es capaz de, mediante la narración y la memoria, dar cuenta de aquellas experiencias sociales, recuerdos suyos y de su abuelo, con tintes nostálgicos, incluso reflexionando sobre ello:

 Aunque a penas las supo de oídas, mi abuelo se acuerda de todas esas historias detalle por detalle, como si no fueran lo que son, recuerdos prestados de una vida ajena, la de un muerto casi desconocido para él, sino recuerdos propios, de ser contados, o recuerdos posibles para sostener el puente entre la realidad y un pasado que sólo acepta mostrar sus días más vigorosos, sus lapsos plausibles, esos momentos en que la memoria, tentada por la imaginación, es más vanidosa que de costumbre (89-90).

 Por último, cabe mencionar que Leonardo otorga un gran valor al sustrato entregado por su abuelo, considerando que las memorias de su padre no son de fácil acceso, y si llegan a emerger, no son de primera fuente. Este es un aspecto más que tendremos en consideración a la hora de analizar la figura del padre, en los siguientes capítulos. Por su parte, Gastón Bachelard nos permite reflexionar sobre el espacio hogareño, aquel lugar íntimo de afectividad donde habitan los recuerdos. En la narración, dos espacios cargados de afectos son la bodega de la casa y el entretecho, lugares que cumplen una función simbólica -por conservar dentro suyo recuerdos materiales del padre-. No importan tanto las descripciones de los lugares como sí la caracterización de estos -en función del trabajo de memoria que



vehiculizan y la imagen que proyectan la combinación de la subjetividad psíquica y la vida íntima⁷. En el capítulo “La bodega”, del cual ya hemos hablado, se configura aquel espacio ubicado al fondo del patio, poco iluminado, lleno de rincones, un olor a rata, con un suelo de madre que cruje. Es un espacio que el mismo Leonardo asume ha sido inexplorado. En este caso, no hay algo así como una “memoria impedida” en términos de Ricoeur, puesto que el mismo protagonista comenta que “no hay prohibiciones al respecto, todo lo contrario, la llave está siempre puesta en la cerradura o colgada de un clavo junto a la puerta” (69). El hecho de que Leonardo no haya incursionado en este espacio es un factor a la hora de considerar una relación compleja con lo que pueda haber en relación a la intimidad de su familia, y que más adelante se particulariza en recuerdos sobre su padre. En el final del capítulo, Leonardo reflexiona del por qué no le ha llamado la atención la bodega, y cree que pueda ser el simple hecho de dejar todo como está: “Muchas cosas se deben a la inercia, a la costumbre inconsciente de dejarlo todo como está, determinado por fuerzas invisibles que parecen haber estado allí desde siempre” (70-71). Este funcionamiento sirve para reforzar la idea de un narrador que combina a dos Leonardo, el de las memorias, y el que hace trabajo de memoria, y que le permite jugar con este tipo de reflexiones. En el siguiente capítulo de la novela, “Roedores”, aparece por primera vez el entretecho de la casa. El recurso narrativo que une tanto a la bodega como al entretecho es la presencia de ratones por todo el lugar, con sus respectivos rastros de olor y fecas, elementos que al niño protagonista le repulsan. El techo estaba cerrado, y es el abuelo quien decide irrumpir en él, con el fin de repararlo, motivo que ya estaba presente al comienzo del libro, y también hacia la segunda parte. Este hecho permite a Leonardo explorar partes de su casa que antes no habían guardado una importancia significativa. Así, se desata una lucha contra los ratones que se habían adueñado de aquella parte, y que finalmente al lograr desinfectar el espacio, produce que Leonardo saliera reconfortado de esa experiencia: “algo me decía que ya era un poco más hombre, más inmune a los miedos atávicos: parecía una prueba de iniciación” (77). Introducirse en espacios como este son los que permiten activar el trabajo de memoria en el protagonista. Respecto a la casa como concepto, Bachelard comenta que este espacio íntimo posee una

⁷ En términos de Bachelard, esta caracterización se ubica dentro de lo que denomina como “topoanálisis”, el cual funciona como un “estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (39).



psicología propia, la cual es posible de captar al imaginar y reimaginar sin cesar la realidad del lugar: “distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa” (48). Para ordenar estas imágenes, hay que tener en cuenta dos puntos: uno, la casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad; dos, la casa es imaginada como un ser concentrado. En la novela, la verticalidad está marcada porque comienza su narración en el techo de la casa, en medio de un temporal, dando una idea de desprotección -probablemente por ser el comienzo del habitar la memoria y los afectos, abrir un espacio doloroso-. El techo, que está destinado a proteger a los integrantes de la familia, está roto, y es menester repararlo. Recordemos que, en términos de Heidegger, y nombrado también por Bachelard, habitar es construir. Podríamos decir, en este contexto, que el trabajo de memoria es un construir y reconstruir. Por otra parte, la característica de concentración en la novela viene dada porque estos mismos lugares, la bodega y el entretecho, concentran huellas del objeto de deseo, el padre, y funcionan como gestos del trabajo de búsqueda propuesto en la novela. Finalmente hablar de una psicología de la casa en términos de Bachelard, adquiere un especial sentido en la novela. A partir de las incomodidades experimentadas por un techo roto, el protagonista comenta:

Pero no quiero hacerme la víctima, así que baste decir que no es muy agradable. Además, me digo, lo mismo debe de estar sucediendo en otras casas, y aun en todas las casas, en todos los entretechos de Chile ... Todas las casas a punto de colapsar, sus fundaciones roídas, sus paredes, sus techos, todo convertido en cartón, en papel comido (74).

Con esta intervención, el narrador logra proyectar su problema doméstico hacia todas las casas de la nación, con un ánimo catastrófico -apocalíptico-, en función de lo que está ocurriendo a nivel país: la Dictadura militar.

Continuando con la caracterización, hemos de trabajar lo que se conoce como “autoficción”, término que según Julia Musitano es paradójico, puesto que vacila entre la autobiografía y la novela. ¿Cómo y cuándo se da en la novela una narración autoficcional y relativa a aspectos afectivos? El cómo es la puesta en práctica de la lógica de la “morada afectiva”, y el cuándo, es en todo momento de novela. Cada recuerdo en forma de narración



remite a lugares afectivos del inconsciente del sujeto, puesto que se transita por pasajes cotidianos cargados de simbolismos. Las imágenes fundamentales en esta novela son las diversas escenas donde se arregla el techo de la casa familiar junto al abuelo: “Estamos reparando el techo, eso quiere decir que anoche hubo mucho viento, algunas latas quedaron a punto de salir volando, el agua entró por todas partes. Tuvo que ser así, es la época” (Sanhueza, 13). Me parece fundamental el capítulo “La caída” que ya comentábamos y que cierra la primera parte. Destaca en la narración el ánimo premonitorio de una fatalidad, aunque también hay sorpresa en el narrador puesto que, tal cual la fragilidad de la memoria según el acceso impedido en términos ricoeurianos, la experiencia vivida en el cuerpo recoge también lo que se olvida, o, mejor dicho, sus silencios o acentos. La caída desde el techo se manifiesta como una cinta cinematográfica, y lo que en la historia puede ser escrito simplemente como “aquel día me caí desde el techo de mi casa”, en la narración de memoria ocurre de manera ficcional:

pero ya lo ven, aquí voy, cayendo de espaldas a la nada ... ¿Cuánto rato más habrá que esperar? Esto se está volviendo tedioso ... Algo anda mal en esta muerte, sobre todo porque ahora, en vez de aparecer ante mí, cuadro a cuadro la película de mi vida ha empezado a proyectar la de mi abuelo (Sanhueza, 82-83).

El niño asume que la proyección de imágenes representa fielmente los recuerdos del abuelo, cuando en realidad es la reconstrucción a partir de la memoria de los relatos contados en tantas ocasiones. Aquí emerge también el guiño hacia la escritura de posmemoria, según definimos en la introducción, pero para efectos de autoficción, refleja fielmente el juego entre elementos ficticios con sucesos autobiográficos. Hacia el planteamiento psicoanalítico de la autoficción, Musitano comenta que el psicoanálisis sacude la noción misma de identidad personal que funda la escritura del yo cuando pone en evidencia el “carácter inasible, fragmentario e infantil del yo” (Musitano, 106). Así, la autoficción se configura de una manera inestable, pero no sorprende, dada la tendencia a la inestabilidad en las escrituras sobre el yo⁸. No hay un pacto de lectura verdadero ni ficticio, y solo se mantiene la tensión

⁸ De esta manera podemos entender cuando Elizabeth Jelin comenta que, desde un eje psicoanalítico, ya no se trata de mirar a la memoria y el olvido desde una perspectiva puramente cognitiva, sino de ver los “cómo” y los “cuándo”, y relacionarlos con factores emocionales y afectivos. La identidad posee una estrecha relación mutua y subjetiva con la memoria: “para fijar ciertos parámetros de identidad ... el sujeto selecciona ciertos



entre ambos espacios. Hay en la autoficción “una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; y que es esto justamente lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida.

Para complementar el concepto de “autoficción” considero pertinente traer a colación la propuesta teórica de Félix Martínez Bonati y sus conceptos de “autor ideal” y “hablante ficticio”⁹. En la novela, sabemos que el sujeto que leemos no es ni el “autor empírico” (Leonardo Sanhueza) ni un “autor ideal” (espíritu supremo del ser concreto del autor), sino que es el “hablante ficticio”: es la voz que narra y que habita este mundo. En *La edad del perro* el “hablante ficticio” trata de recomponerse ante el escenario que se le presenta, y manifiesta extrañeza del lugar que de pronto comienza a habitar. Nos demuestra que es consiente de ser parte de una narración concreta y finita, habitada: “No pensé que llegaría a decirlo: me agrada estar aquí. Ser ese niño que ayuda a su abuelo a reparar el techo. Los vientos no dan luces de querer detenerse. Aunque todo en su hora se detiene” (46). Sabe que está ahí por un motivo, que habitar la morada no es un acto pasivo y que su tiempo no es eterno.

Haciendo un recuento, con el análisis de este capítulo he intentado caracterizar a la “morada afectiva”, y establecer este concepto como funcional a la hora de entender cómo funciona la narración de la memoria de los afectos en la novela de Leonardo Sanhueza. Esta caracterización se compone, en primer lugar, de una intención primaria, un “habitar” la memoria, en relación al concepto Heideggeriano. En segundo lugar, hay presencia de un “trabajo de la memoria”, en términos de Ricoeur, ligado al concepto anterior, el cual permite diferenciar la simple reminiscencia de una elaboración volitiva a la hora de recordar. Dentro de esta línea, una forma de resistencia que se va asomando a lo largo de la narración es una forma de “memoria impedida”, también en términos de Ricoeur, la cual guarda relación con la conformación de la identidad del protagonista, principalmente cuando intenta

hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con <<otros>>” (25). Así se conforma un cuadro de la memoria, con elementos relativamente fijos, y que pueden aparecer en forma de “acontecimientos, personas o personajes, y lugares” (25).

⁹ Influenciado por la corriente fenomenológica, Martínez propone una estructura del texto literario desde donde me permito rescatar sus ideas con relación a la figura del autor. Martínez plantea que, respecto del autor, sólo podemos interactuar con su creación poética, ya que el escritor como espíritu creador solo es identificado como un momento en concreto a partir de las múltiples dimensiones del autor real.



acercarse al recuerdo de su padre mediante objetos materiales y/o simbólicos, recuerdos que la madre intenta repetitivamente ahogar. El repliegue de la identidad “ipse” sobre la “idem” en Ricoeur, permite entender la combinación de voces presente en la narración. Esta combinación se produce entre la voz del niño que se era, sumada a la voz del hombre que se es. Esto es pertinente a la hora de analizar lo que, en tercer lugar y continuando, es el recurso de la “autoficción” según Musitano y el concepto de “hablante ficticio” según Martínez Bonati, permiten delinear el modo de habitar la memoria. Ocurre un juego interesante entre la figura real del autor, con su carga biográfica, y lo poco o mucho que podemos confiar en su relato, en la medida que reconocemos elementos ficcionales, simbólicos y subjetivos que conforman una forma autoficcionalada de sus memorias y no una autobiografía; una forma que no se preocupa de los “por qué”, sino que de los “cómo” y los “cuándo”. Finalmente, la memoria también se encarga de recordar el espacio físico donde se habitó en la infancia: Temuco, en la casa de los abuelos, un lugar semi rural, lugar de peripecias cotidianas, y que sirve como contraste de las grandes ciudades (Santiago, Concepción) por donde transitó, según los recuerdos de Leonardo, su padre en funciones militares.



2. DE SÍMBOLOS Y AFECTOS. EL CUERPO Y EL PADRE

“-Esos libros eran de tu papá.

-Me lo imaginaba ... pero ahora son míos”.

Leonardo Sanhueza

En este capítulo me dedicaré a reconocer los ejes simbólicos relevantes en la novela, a saber, la simbólica del cuerpo que configura, por una parte, al narrador, y por otra, a su padre. Antes de comenzar, es necesario recordar que a lo largo de la novela hay presencia constante de un campo simbólico alusivo al Apocalipsis¹⁰. Si bien no es posible desligar mi análisis de este sustrato, en mis objetivos consideré abordar lo simbólico en la novela con otro foco, apuntando principalmente al cuerpo, como ya mencionaba. Para trabajar este tema, me enfocaré en dos personajes de la novela: Leonardo el protagonista y el padre de Leonardo. Es necesario tener presente que el concepto de “símbolo” que mencioné en el Marco Teórico y que utilizaré es el propuesto por Jacques Lacan¹¹.

El protagonista habita su memoria con la intención de reconstruir su pasado. El mundo propuesto en la novela responde a los recuerdos que Leonardo -en su combinación entre Leonardo adulto y Leonardo niño- logra establecer como escenas afectivas que representan los matices perceptivos de distintos momentos de su infancia acaecidos entre 1983 y 1984. Este mundo posee una caracterización simbólica potente a la hora de describir el cuerpo propio y la relación con el padre, esto mediante sutiles pasajes que enriquecen y dan cuenta tanto del trabajo de memoria como del sentido afectivo de la narración. Los símbolos, en fin, conforman un registro vital dentro de la novela y de suma relevancia para comprender la caracterización de la “morada afectiva”, según mi propuesta.

En la primera parte del análisis reconocimos episodios que mostraban cómo el padre del protagonista asomaba en los recuerdos y en la narrativa de Leonardo, ya sea mediante

¹⁰ Los trabajos de Cristián Montes y Bernardo Rocco revisados en mi introducción abordan de manera completa -pero nunca acabada- el sustrato apocalíptico en ésta y otras novelas chilenas contemporáneas.

¹¹ Considerando que la tercera parte de mi análisis también estará girando en torno a otro concepto de Lacan, el de “fantasma”. De este modo, el segundo y tercer capítulo de mi análisis estarán ligados tanto teórica como temáticamente, comenzando en este apartado por caracterizar el cuerpo y el padre en términos simbólicos y afectivos, y terminando en el siguiente capítulo asociando cuerpo y padre al concepto de fantasma en la novela.



objetos (bicicleta de regalo), en la conversación entre su madre y su tía acerca de su padre, o espacios de la casa (la bodega). En primer lugar, respecto a la bicicleta, en el capítulo “Caligrafía”, el capítulo comienza con la abuela advirtiéndole que las señales apocalípticas son cada vez más claras. Ya habíamos comentado el sustrato apocalíptico, el cual se materializa en la novela mediante un campo metafórico de naturaleza descontrolada: “los vientos no dan luces de querer detenerse” (46), “el color de las nubes ha cambiado a medida que se acerca el tiempo postrero ... sus negros y rojos son cada vez más negros y rojos” (46). Es otoño y la realidad de la ciudad es desesperanzadora. Es en este contexto en el cual llega de sorpresa una bicicleta de regalo enviada por el padre. La prueba que confirma que es un regalo del padre no es una firma, sino que su caligrafía. Leonardo comenta que sólo recuerda dos cosas de su padre: su caligrafía y la última vez que lo vio, en su tercer cumpleaños y tras la separación de sus padres. Es interesante que Leonardo, incluso teniendo fotos de aquel día, comenta que su recuerdo “no está ahí, sino en una foto mental, una sola: la imagen congelada de mi papá asomado en la puerta, sin que se sepa si es que está entrando o saliendo, si saluda o se despide” (50). El ánimo de Leonardo es ambiguo, entre añoranza y melancolía, la cual crece aún más cuando su abuela le comenta que su padre tocaba piano y solía ser el alma de la fiesta. Estos elementos conforman una escena nostálgica, una forma de búsqueda del pasado mediante la palabra, en donde la caligrafía funciona tanto simbólicamente como metonímicamente, por la “palabra del padre”, dentro del orden simbólico propuesto por Lacan. Establece, al mismo tiempo, una relevancia del cómo se recuerdan los elementos del mundo narrado -la imagen congelada, subjetiva- por sobre el hecho en sí -fotografías-. Dice Lacan que no es tan importante que se reviva, rememore, en el sentido intuitivo de la palabra, los acontecimientos formadores de su existencia, sino que lo que cuenta es lo que se reconstruye de ellos, el modo en que se recuerda, la esencia de la reconstrucción, y que en la novela muestra en atención al padre y a un ánimo de carencia: “mi caligrafía no es tan lograda como la de mi papá” (51).

En segundo lugar, respecto al diálogo entre su madre y su tía, en el capítulo “Un cuento de hadas”, arriba la Tía Elisa, la hermana de su madre, quien llegó buscando información sobre un Desaparecido por la Dictadura, y como el padre de Leonardo trabajó en el FACH, en la Base Aérea Manquehue, podía tener algún dato. Esta escena sirve para



introducir mayores datos sobre el padre. La narración es en la ciudad, nuevamente un día lluvioso, con “nubes gruesas como humo de volcán” (54), “Un trueno grueso y goterones” (54), de camino a la Confitería Central. En la conversación Leonardo se queda absorto pensando y procesando la información sobre su padre: “Yo sabía que mi papá había trabajado en la Base Manquehue, pero como hablar de mi papá es igual que halar de política o religión, no tenía idea que había trabajado con helicópteros” (57). Al igual que en el capítulo anteriormente analizado, reaparece el elemento del viento: “a menudo me he preguntado si habrá volado mi papá alguna vez” (57). Esto se profundiza cuando Leonardo admite que tenía un recuerdo inventado: “que antes de la separación sobrevolábamos Temuco en helicóptero, juntos, el y yo” (57). La memoria de Leonardo es repetitiva en relación al padre, se resiste, se cuestiona. Nuevamente la importancia de la imagen mental congelada: “A pesar de lo evidente, no se me borraba la imagen de Temuco mirado desde las alturas” (57). Ciertamente la ficción enriquece lo emotivo de la escena. No podemos confiar plenamente en que Leonardo nos cuenta cosas reales de su infancia, y tampoco es tan relevante, una vez que asume que le costó hacerse “la idea de que era un invento mío, quizás alguna escena de alguna película que metí falsificada en mi memoria personal” (58). Es una mezcla entre la ficción de niño y la honestidad de adulto, admitiendo que hay tiempos pasados que se ha pintado a sí mismo como un cuento de hadas, aun cuando solo ha podido reconstruirlos con elementos muy precarios, por la falta de datos y matices. Para finalizar el capítulo, se nos revela que el padre es alcohólico, idea que es ligada a una historia contada por su mamá sobre el casamiento con su padre. Se refuerza un ánimo melancólico asociado al padre: “es alegre, aunque en ocasiones un poco melancólico” (61), y que actualmente se comenta que deambula buscándose una vida lejos de aquí, en un “vaivén domiciliario que lo tiene entre Santiago ... y Concepción” (61). La narración es singular -Lacan rescata que cada cosa que se cuenta conforma una subjetividad singular, fundamental para comprender el mundo propuesto y la carencia-, y mezcla la forma del “dicen que...” con datos escritos como si estuviesen en un libro de historia. Es difícil establecer el grado de conocimiento del narrador, y creo que se logra a la perfección esta unión entre un Leonardo niño y uno adulto.

En tercer lugar, respecto a la bodega, es interesante analizar la continuidad que otorga sutilmente desde la primera parte del libro hacia la segunda. Habíamos comentado sobre este



capítulo que era un lugar alejado de la casa, pero dentro del perímetro, algo así como un cuarto. Leonardo había intentado acercarse al lugar, pero no había sentido tanta curiosidad. Una vez que tenemos en cuenta los caminos que ha tomado su memoria y su narración, algo cambia en él que su interés por explorar aumenta. Ya en la segunda parte, un día se introduce en la bodega y encuentra una maleta con una serie de objetos pertenecientes al padre: unas revistas, sus cuadernos de escolar, unos libros de editorial Quimantú pertenecientes a su padre, el cual los rescató de ser quemados a mano de miliares. Leonardo se ve contento. Nos introduce una nueva imagen que captura la subjetividad del momento: “si alguien me hubiera puesto un árbol de Navidad con guirnaldas de luces intermitentes a mi lado, habría hecho un buen cuadro” (104). Un símbolo relevante es que la maleta estaba horadada, roída por ratones. Nuevamente aparece el olor que sintió cuando abrieron el entretecho junto a su abuelo. La maleta albergaba a nueve ratoncitos bebé, los cuales Leonardo sin pudor regala a los gatos del barrio, en orden de limpiar la maleta y rescatar lo que podía. Leonardo incluso muestra los libros a su madre y percibe una situación incómoda. El capítulo abre, al igual que los anteriormente analizados, abre un espacio a una cápsula de memoria e historia sobre lo ocurrido con su padre. Esta vez es la mamá, quien ha captado el interés de Leonardo por su padre, y abre los caminos de la memoria. Cuenta una historia de su padre en relación a su trabajo como militar y cómo obtuvo los libros de “Quimantú”. Más que representar algo simbólico, el recuerdo sirve para mostrar escenas cotidianas y llenas de afectos por parte de la historia familiar, fuente principal de los recuerdos de Leonardo.

A estos tres momentos que acabamos de comentar, es necesario sumarles un campo simbólico central en la novela, el cual guarda relación con el tratamiento del cuerpo. Ante este tema, recurro tanto a quien ya veníamos trabajando, Lacan y el símbolo, como también a algunos conceptos sobre el cuerpo y los afectos de David Le Breton, los cuales comenté en el marco teórico. En la primera parte de la novela, Leonardo rememora algunos episodios en los cuales el cuerpo, su cuerpo, recibe y experimenta diversas heridas. En efecto, en el capítulo “cicatrices” el narrador apunta hacia esas cicatrices que va dejando la vida y que terminan siendo las únicas pruebas de nuestra existencia. En el caso de Leonardo, lo suyo son las quemaduras, tres momentos donde su piel queda marcada por distintas causas. La primera fue a los dos años de vida, por tocar una plancha de ropa. Cinco años después,



Leonardo cae frente a una estufa y se quema la mano. Esta herida dejó una mancha en su piel. El niño comenta que las manchas blancas en las manos están asociadas a la “enfermedad de la melancolía”, y aquello es lo peor que puede ocurrirle a una persona. La tercera quemadura ocurrió mientras estaba en la casa de una vecina, nuevamente con una plancha, esta vez se quemó la cara. Sin duda fue la más grave de todas, y Leonardo comenta que la quemadura se hacía progresivamente más grande y profunda, y trataba de darle un buen sentido en la medida en que la cicatriz servía para “llamar la atención”. Finalmente, la quemadura fue desapareciendo con el paso del tiempo. Le Breton nos permite establecer la relación entre cuerpo y afectos, en donde el primero es la materialidad que permite la existencia de un hilo continuo de sentimientos más o menos vivos o difusos. El sujeto está afectado permanentemente, tocado por los acontecimientos. En la novela, Leonardo es consciente de la importancia de su cuerpo, y para nuestro análisis es evidente que esta dimensión material es la forma más “real” (en términos psicoanalíticos) manifestada dentro del orden simbólico de las cosas. El cuerpo está precedido por representaciones sociales, y aunque el sujeto tenga sólo una comprensión rudimentaria del mismo, el simbolismo del cuerpo en la sociedad le permite otorgar sentido al espesor de su carne, saber de qué está hecho, vincular sus enfermedades o sufrimientos con causas precisas y según la visión del mundo de su sociedad. Específicamente sobre las marcas en la piel, en este caso, quemaduras, podemos guiarnos por las ideas de Le Breton, quien afirma que el dolor no es propio del cuerpo, sino que proviene de una cadena de afectos. Lo que duele no es el cuerpo, sino la persona. El dolor es una alteración íntima del sí y no puede catalogarse ni como verdadero ni falso. Entremezcla el cuerpo y el sentido, somatización y semantización. Estas heridas permanecen como formando parte de la identidad, alterando su sentido y su relación con el exterior. El cuerpo funciona como una frontera simbólica entre el afuera y el adentro. La piel es por excelencia transicional.

Hacia la segunda parte de la novela, el cuerpo continúa siendo relevante. Hay varias referencias a la muerte, sobre todo por medio de animales, con los cuales Leonardo no se relaciona empáticamente, siendo cruel y frío a la hora de tener que deshacerse de los ratones de la bodega o de algunos perros que fueron parte de su familia. Esta relación con los animales es tal debido al sustrato del origen campestre de la familia, sobre todo a su abuelo



y a su actitud más bruta de relacionarse con animales. Una segunda referencia a la muerte ocurre cuando un automovilista atropella a un ciclista justo afuera de la casa familiar, dejando sus órganos esparramados por el pavimento. Estos episodios preparan el ambiente que permitirá comprender el aire funesto que rondará el final de la obra en relación al padre. Si bien hasta ahora el padre emergía en recuerdos, en cosas, en lugares, en los últimos capítulos va apareciendo de forma presente y física, aunque no como Leonardo esperaba. Precisamente en relación con el padre, tomo de Le Breton el concepto de “cuerpo presente-ausente”, el cual hace referencia a la concepción del cuerpo y su cambio en momentos cotidianos versus en momentos de crisis. Propongo que casi la totalidad de acontecimientos narrados en la novela muestran escenas cotidianas que preparan el ánimo de Leonardo ante el inminente reencuentro con el padre, ante el abordaje de memorias traumáticas y dolorosas que provocan un episodio de crisis. El narrador en su faceta adulta ya conoce los sucesos, y sabe que volver a experimentarlos no es nada agradable, aunque también asume que es algo necesario. El encuentro con el padre es el tema de análisis del tercer capítulo de este trabajo. El hombre visualiza su cuerpo como invisible en los momentos de crisis, excesos de dolor, heridas, entre otros. A partir de allí el cuerpo le da al sujeto los medios de una ocultación óptima de esta realidad ambigua con la que está vinculado. El cuerpo presente-ausente, al mismo tiempo pivote de la inserción del hombre en el tejido del mundo y soporte de todas las prácticas sociales, sólo existe, para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando se rompe ‘el silencio de los órganos’.

Tanto en la primera como en la segunda parte de la novela, conocemos la existencia de un personaje bastante peculiar que nos permitirá enlazar este segundo capítulo con el tercer y último apartado de análisis. Me refiero al Farolito, un vagabundo cuyo quehacer es desconocido, aunque se comentan muchas cosas sobre él. En el barrio se tejen historias sobre su vida. Lo que más alimenta la imaginación vecinal son sus características físicas y su semblante: su aspecto es engañosamente envejecido. Su pelo gris y erizado es producto del miedo de alguna impresión demasiado fuerte, aunque “sus ojos celestes brillan aún. Y la edad, dicen, se ve en los ojos” (23). Es un personaje cuya presencia es enigmática, los vecinos “se concentran en él como resolviendo un acertijo” (22). Los cuentos en torno a él lo



conforman como una leyenda. Dicen que su locura detonó en su adolescencia porque vio morir a su padre sin poder hacer nada al respecto. Leonardo es atraído por las historias sobre su deambular, y elabora importantes reflexiones sobre ellas. Con esto en mente y en línea con mi propuesta principal en este capítulo, sostengo que el personaje del Farolito funciona como símbolo del padre entendido como “espectro”, en términos de Jacques Derrida; funciona también para integrar a la narración el clima de violencia que se vivía en la época a nivel nacional; y funciona también como una suerte de anuncio de lo que ocurrirá hacia el final de la obra entre Leonardo y su padre. Retomando el texto narrativo, en la primera parte se dedica un capítulo completo para referir al Farolito, lo que pone de relieve su importancia. Considero que este personaje está agenciado simbólicamente y afectivamente en la memoria de Leonardo, específicamente como espectro al enlazar la figura del vagabundo con la de su padre. El Farolito ronda por el barrio dejando una estela de enigmas en los vecinos y en el mismo Leonardo. Es un personaje que “anda de plano en los anillos de Saturno (y) otras veces parece escrutarlo todo” (21), “un día sí, un día no. Va y viene. Está en el mundo de una manera intermitente” (22), posee un aspecto engañoso. En estos pasajes nuevamente asoma el binomio presencia/ausencia de la cual hablamos en el apartado anterior. Al igual que el Farolito, el padre de Leonardo ronda por las memorias de su hijo, como un elemento que persiste, que se resiste simbólicamente a decidir si se queda o se va. Los cuentos sobre el origen de la locura del Farolito, supuestamente al ver morir a su padre sin poder hacer nada, funcionan como un antecedente relevante considerando cómo se realiza el encuentro entre Leonardo y su padre hacia el final de la obra. En este sentido, me interesa utilizar el concepto de “espectro” en Derrida¹², el cual aplicado al análisis me permite caracterizar al personaje del Farolito en su enlace simbólico respecto al padre de Leonardo. Así, el Farolito es una figura espectral cuya función consiste en introducir, sostener y mantener la narración en su directa relación con la figura paterna del protagonista, preparando el momento final de la novela. Leonardo aprende a convivir, en su espacio vital, con la figura espectral que le recuerda a su padre, ya sea mediante el Farolito, o mediante los objetos del padre en su hogar,

¹² término que el autor francés emplea, en un nivel micro, para hablar sobre la vida misma en su proceso de aprendizaje con la “justicia” en el centro, y a nivel macro, para comentar las huellas espectrales de Marx.



o mediante las historias de los abuelos¹³. Derrida comenta que las figuras espectrales son necesarias y funcionan como huellas que sobreviven, y que guardan en ellas la posibilidad de desajustar la identidad. Tal como en *Hamlet*, según comenta Derrida, todo comienza con la aparición del espectro, pero más específicamente, todo comienza con “la espera de su aparición” (Derrida, 18). No es casualidad que ya en el inicio de la narración aparezca el Farolito deambulando, y que anuncia la espera del encuentro de Leonardo con su padre. Esta figura espectral no es ni alma ni cuerpo, y es ambas al mismo tiempo. Son la carne y la fenomenalidad las que dan al espectro su aparición, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. Finalmente, en la narración Leonardo comenta “allá abajo está el Farolito, en la vereda de enfrente, mirándonos trabajar” (20). Una cualidad que comenta Derrida sobre el espectro es que este algún otro espectral nos mira, nos sentimos mirados por él antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte. Hacia la segunda parte, Leonardo comenta que “este año el Farolito no pudo venir a mirarnos”, apuntando simbólicamente a la muerte del padre, de la cual nos enteramos en los capítulos siguientes. En un segundo punto sobre este personaje, adelantaba que funciona simbólicamente para traer a colación el clima de violencia que se vivía en el país, en pleno período dictatorial. Cada tanto tiempo, el Farolito es visto por las calles con evidentes heridas en su cuerpo, principalmente en su cabeza. Leonardo comenta que la versión más verosímil es la de que:

el peluquero es la policía, que lo toma preso en lo más crudo del invierno, se divierte un rato con él en los calabozos de la tenencia y luego lo suelta rapado como a los pungas, con la cabeza sangrante o llena de costras y sangre seca (24-25).

Esta intervención -al igual que la referencia sobre la situación de las casas en el país durante la dictadura, y que comentamos en el primer capítulo – contiene una evidente muestra de violencia militar, como si se quisiera entregar algún mensaje mediante la exposición de las heridas del personaje en cuestión. En tercer lugar y para finalizar, el Farolito funciona narrativamente como un personaje que hace emerger en las memorias de Leonardo la figura

¹³ Derrida comenta: “ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (12).



de su padre. Es el espectro que acecha, que aparece y desaparece, que deambula por el barrio y sus memorias, y que, al mismo tiempo, en un ánimo apocalíptico, anuncia los acontecimientos del futuro narrativo de la novela entre Leonardo y su padre¹⁴. Las apariciones de este personaje hacen surgir un ánimo reflexivo y hasta melancólico en la narración de sus memorias¹⁵. Al comienzo del libro, la escena icónica de un niño y su abuelo reparando el techo de su casa, es el comienzo de un habitar de las memorias de Leonardo, pero no tenemos certeza de si es primera vez que se realiza este ejercicio. La imagen en su memoria es tan potente, que tanto la primera como la segunda parte inician con este recuerdo, sobre el techo de la casa. La memoria se manifiesta como repetición de momentos con tonos afectivos relevantes. A través del Farolito, el narrador reflexiona sobre esta condición:

Quizás para él todo esto es infinito, una serie de cuatro estaciones climáticas que se reiteran en el tiempo, un círculo de cuatro sectores, de invierno a invierno, sin final, sólo un niño y su abuelo que reparan el techo para que la pesadilla comience de nuevo (25).

Es un juego narrativo que deja abierto el camino fantasmático de la repetición y la no posible superación de la cosa perdida, deseada: en otras palabras, de la imposible consumación del duelo. La melancolía posee diversos tintes y puede estar presente tanto en la aparente calma como en la evidente algidez. Si bien el reencuentro con el padre se avecina como algo enorme, comparable al nivel del apocalipsis -entendido como revelación-, el suceso se experimenta de una forma no tan desvelada como se esperaría, lo que aumenta la sensación melancólica. Ante el apocalipsis, el Farolito “lo verá todo como quien mira llover mientras fuma sus últimas colillas, porque el apocalipsis, para él, será un día como cualquier otro, un día arrasado, lleno de ojos y bocas que se abren y cierran” (25). Este pasaje también funciona como antecedente ante los sucesos de la última parte de la novela.

¹⁴ Quien también juega un rol fundamental en este punto es la abuela de Leonardo, quien introduce el imaginario apocalíptico en el protagonista mediante las historias bíblicas, y que por ello funciona como “mistagogo”, en términos de Derrida en *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía* (2003), desvelando, revelando aquello que se mantiene oculto y fabricando una escena dentro de la novela.

¹⁵ Digo ánimo melancólico pensando en *Duelo y melancolía* de Sigmund Freud, en función del carácter enfermizo que supone -en contraste con el duelo-, de la perturbación del sentimiento de sí, y que va revelando un esquema de tipo repetitivo, de una memoria por parte de Leonardo que busca, pero no encuentra del todo aquello que busca.



Así, en este capítulo intenté reconocer los ejes simbólicos relevantes, asumiendo ya lo que sabíamos sobre la simbólica apocalíptica, y centrándome en aquellos elementos que guardan relación con el padre y con el cuerpo. El orden simbólico, según la conceptualización psicoanalítica, se centra en el cómo se reconstruye la historia personal, reconocer su singularidad, sus matices. Intenté realizar este análisis centrándome precisamente en los “cómo” se narran ciertos capítulos y cómo se concatenan los sucesos. Lacan comenta que, si estamos en el universo de la palabra, entonces debemos asumir sí o sí que estamos en un plano simbólico: la significación nunca remite más que a ella misma, es decir, a otra significación. Hay que reconocer en los elementos simbólicos la suma de sus empleos diversos en la narración y de cómo la palabra es esencialmente un medio para ser reconocido en su ambivalencia; es un espejismo con función creadora que hace surgir la cosa misma, que no es más que el concepto. Sus límites inefables radican en el hecho de que la palabra crea la resonancia de todos sus sentidos y logra evocar ese inconsciente materializado en una narración que se ubica fuera del tiempo, o entre varios tiempos. El deseo por la cosa, en este caso, el padre, y su transmisión a través de la palabra, puede hacerse reconocer a través de cualquier cosa, con tal de que esa cualquier cosa esté organizada como sistema simbólico. El lenguaje sólo puede ser concebido como una trama, una red que se extiende sobre el conjunto de las cosas, sobre la totalidad de lo real. Inscribe en el plano de lo real ese otro plano que llamamos simbólico. En cuanto al cuerpo, la afectividad que se plasma en él simboliza el clima moral que baña constantemente la relación del individuo con el mundo, la resonancia íntima de las cosas y los sucesos. Así, la afectividad es una relación con el sentido, puesto que no hunde sus raíces únicamente en el carácter concreto actual de una situación, sino que puede “prever un acontecimiento futuro y estar así penetrada de imaginarios y fantasmas que no por ello dejan de producir emociones bien reales. La afectividad no es la medida objetiva de un hecho sino un tejido de interpretación, una significación vivida. Finalmente, el análisis del personaje del “Farolito” nos permite agenciarlo como símbolo del padre, como un “espectro” que ya desde la primera parte anuncia el advenimiento del “fantasma” que representa el padre.



3. EL FANTASMA DEVASTA LA MORADA

“Así llegará el momento en que no tenga más remedio que levantarme y hacerle frente a la oscuridad y al fantasma de mi papá”

Leonardo Sanhueza

En este apartado, el último de este análisis literario, me propongo enlazar la narración de memoria afectiva -fenomenológicamente planteado en el capítulo uno como la ‘morada afectiva’- con la “lógica del fantasma” en el texto -en términos de Lacan y en consonancia con lo trabajado en el capítulo dos a partir del concepto de “símbolo” del mismo autor-, a partir del tratamiento de la figura del “fantasma”.

Hacia el final de la novela, todos los elementos que hemos establecido hasta el momento, y que participan en la narración afectiva de la memoria de Leonardo, comienzan a cristalizar. Le escena central del libro -en función de mi trabajo-, y que me dedicaré a analizar en este capítulo, consiste en el “reencuentro” entre Leonardo y su padre. Ahora bien, digo reencuentro entre comillas, considerando que al momento de su aparición el padre de nuestro protagonista está muerto. Antes de ello, en la segunda parte del libro siguen ocurriendo sucesos que ambientan, preparan y anuncian la llegada de este crucial momento. Un día, la luz se cortó producto de protestas en contra del gobierno. Se genera un clima raro dentro del hogar, el cual Leonardo es capaz de olvidar una vez que sale al patio y observa decenas de luciérnagas danzando, como si lo hubieran estado “esperando para darme su mensaje de calma, calma, nada es tan grave” (125). Es el mismo protagonista quien deja en evidencia el intento por calmarse a sí mismo, aunque también ronda en él “una excitante expectación ante el caos” (125). Considero que el juego autoficcional propuesto permite pensar que el protagonista ya sabe realmente todo lo que va a ocurrir a continuación, aunque, por otra parte, se mantiene la inocencia del niño que está confundido ante los sucesos. Hay que sumar una sensación de catástrofe interna y molesta en Leonardo: “lo que realmente detesto es la sensación repetida de haber sido la causa involuntaria de algún desastre” (125). Leonardo se siente responsable por sucesos no sólo en su hogar, sino que también a nivel país, sólo por haber nacido. Desde el capítulo “Un bueno trabajo” la narración toma un ritmo



enrevesado pero tranquilo, algo similar a la calma antes de la tormenta: “el día es triste pero tranquilo” (185), “todo parece suspendido e insonorizado. La realidad tiene la forma de un recuerdo en cámara lenta” (186). En el comienzo de éste se hace referencia al techo reparado y al temporal que se avecina. Hay también un sustrato simbólico acá, considerando que durante toda la narración Leonardo y su abuelo están reparando el techo ante el mal clima, pero también podemos considerar el protagonista está reparando el techo para estar “preparado” ante lo que se asoma, ante el encuentro con el padre, comparable a un temporal en el Sur de Chile. La narración de este capítulo contiene frases como “El cielo es gris claro, se ha enturbiado con nubes gruesas y oscuras, casi rojas, casi negras” (183), “Sin duda lloverá toda la noche y luego todo el día. Quizás varios días con sus noches” (184), “si la casa llega a gotearse, no será por la parte recién reparada del techo, sino por algún rincón impredecible” (184), y, finalmente, “me pregunto si no habré cometido un error al bajar del techo y entrar a la casa, estar conmigo donde ocurren las historias” (186). Con esto en mente, el siguiente capítulo “Quizás la pleura”, acontece lo esperado: una de las tías paternas de Leonardo, Maite, llega con la noticia de que el padre de nuestro protagonista ha muerto a la edad de 40 años de un problema respiratorio. Leonardo conserva la esperanza de que las noticias que trae su tía tengan que ver con que su papá “está en Temuco, pienso, quizás está afuera esperando y no se atreve a entrar. Miro por la ventana, por si acaso, hacia la noche. Nada” (189). Los abuelos de Leonardo no le dicen la verdad, y le comenta que su padre está gravemente enfermo en un hospital en Concepción. La madre no está en la casa. Leonardo ya sabe que su padre esté muerto, lo que deja en evidencia aquella consciencia de adulto que ya vivió los eventos, y que en esta instancia se dedica a rearmar los recuerdos. En este punto “sigue lloviendo, nunca dejará de llover. La casa parece hundirse debajo de una cascada de clavos, el viento levanta las planchas de zinc” (189). La narración continúa con Leonardo, en su faceta de niño, teniendo aún esperanzas de conversar nuevamente con su padre: “imagino a mi papá en una cama de hospital, la cara que pondrá cuando me vea. La cara que pondremos los dos cuando nos veamos después de tantos años” (191).

Con la intención de vehiculizar este capítulo, me es necesario enlazar lo que venía trabajando en los dos capítulos anteriores, el habitar de la memoria de los afectos entendido como una “morada afectiva”, y la lógica fantasmática que habita en los últimos dos capítulos



del libro. En este sentido, sostengo que desde el momento en que se anuncia la muerte del padre, el habitar de la memoria de los afectos se ve tanto completado como interrumpido. Para entender esta propuesta, en apariencia ambigua, es necesario recordar por qué Leonardo habita su memoria. Su intención la conocemos recién en esta parte final del libro, aunque como ya comentábamos en el capítulo anterior, este momento se fue anunciando mediante diversos recursos simbólicos. Sabíamos que la memoria y los afectos se organizaba en torno a la figura del padre, pero desconocíamos la muerte de éste. Con esto en mente, digo que el habitar se percibe como completado toda vez que el trabajo de memoria condujo al momento deseado, junto al objeto deseado, el padre. Este trabajo de memoria realizado por el protagonista tiene como objetivo realizar un duelo en torno a la muerte del padre. Sin embargo, este proceso también se ve interrumpido considerando que -y como propuesta- el reencuentro con el padre, evento altamente traumático, es experimentado por Leonardo más como una melancolía que como un duelo. El objetivo final del protagonista es poder superar de manera sana estos recuerdos traumáticos. Logró llegar hasta allí, mas no superar los sucesos, dando lugar a una posible repetición interminable del trauma materializado en la fantasía de Leonardo.

Para trabajar mi propuesta, es necesario recurrir a un lenguaje psicoanalítico básico en relación a la figura del padre, pensando tanto en los conceptos de Sigmund Freud como de Jacques Lacan. Si pensamos la relación entre “duelo” y “padre”, hemos de considerar que el padre adquiere la forma de una figura inigualable e inolvidable, caracterizada por Freud como el “padre inmensamente poderoso de la infancia”, y, al mismo tiempo, el padre funciona como el anudamiento de “tres padres”, correspondientes con los registros de la psique propuestos por Lacan, es decir, lo imaginario, lo simbólico y lo real. El padre real genera inexorablemente un padre imaginario, figura recubierta por una idealización y una suposición de omnipotencia. Así como propusimos en el primer capítulo, la novela funciona de manera autoficcional, por lo que no es descabellado hablar de un padre real, otro simbólico y otro imaginario. A partir del padre real, Leonardo configura un padre simbólico que se fue manifestando durante toda la narración, alimentado por los recuerdos más vívidos del protagonista. Por su parte, el padre imaginario es posible de reconocer en todos aquellos recuerdos de Leonardo en los cuales especula sobre la situación de su padre -a partir de la



información que ha recibido mediante sus familiares-, en los que imagina eventuales diálogos una vez que se reencuentren. Estos diálogos nunca ocurrieron, pero sí están presente en la narración:

Y a todo esto, ¿por qué rescató esos libros papá?

Es lo que pensaba, no podía ser de otro modo.

¿Y no me los quitará ahora, cierto?

Es lo que imaginé (193).

La figura del padre es enorme y adquiere mayor relevancia en todos aquellos ámbitos que impliquen hablar con él, pensar qué hubiese dicho, qué diría si estuviese vivo: “¿de qué habla un hijo con su padre moribundo? Durante todos estos años, he aprendido a mantenerlo lejos de mis afectos” (192). Ahora bien, no es que Leonardo perciba a su padre de manera idealizada. Él recuerda cuando supo de su problema de alcoholismo: “mi papá resulta ser un gusano, a lo más un ciempiés, arrastrado por la corriente de una acequia en un día de lluvia” (192). Hay un diálogo constante entre el padre imaginario y el padre simbólico en los recuerdos de Leonardo. El padre imaginario es la imagen que sostiene en el protagonista la idea de un posible reencuentro “sano”, y que en consecuencia permita sellar aquellos recuerdos traumáticos. Restituir un padre imaginario -mediante la narración- tiene como intención, siguiendo un marco psicoanalítico, sostener la ilusión de una supuesta, posible, alcanzable omnipotencia fálica, que asegure la existencia (y posesión) de un instrumento tan poderoso como para asegurar al sujeto en cualquier circunstancia de su vida, y dejarlo a cubierto de fallas, insatisfacciones y fracasos. En suma y, siguiendo las ideas expuestas en el marco teórico sobre este asunto, para reconquistar una libertad que pareció alcanzar y ha perdido nuevamente, “el sujeto deberá volver a pasar por una operación que reactualizará, una y otra vez, la castración simbólica. Deberá volver a perder una y otra vez al poderoso padre imaginario de la infancia” (Couso, 153-154). El duelo por el padre imaginario pone en evidencia el carácter repetitivo e interminable de todo duelo, transformando la narración en un modo de experimentar el proceso de ese duelo -que Bernardo Rocco llama ‘encriptado’- y que, según mi propuesta, no logra alcanzar su objetivo. Este proceso concentra la gestación de una lógica del fantasma.



Cuando pensamos en el “fantasma”, hemos de considerar que su esquema es parte de la formación psíquica característica del ser humano. En el caso de Leonardo, éste articula su narración en base a un núcleo que tiene que ver con lo real -en tanto juego autoficcional-, de tal modo que la operación que lleva a cabo la novela es aquella que hace posible su simbolización, articulando lo pulsional como deseo, primero en el registro de lo imaginario y después escribiéndolo en tanto que tal: la escritura de la pulsión como deseo sería el trabajo de la dimensión simbólica del texto. La lógica del fantasma guarda relación con lo simbólico, en la medida en que ella resulta de la conformación de una cadena significativa articulada que da lugar a la represión, y a partir de ella los fantasmas van a ser siempre perversos, pues su función será suministrar al sujeto una satisfacción imaginaria que le permitiría por tanto no reconocer lo reprimido. Este proceso es simbólica y ficcionalmente trabajado por el autor, quien gesta un narrador que no deja de imaginar diálogos con su padre que nunca ocurrirán, y que encuentra en lo sucedido, por ejemplo, con los ratones y los libros roídos, un espacio para dar cuenta de su propio proceso:

Empezó en una esquina y a partir de ahí dibujó un árbol, dibujó una ciudad de calles bifurcadas, dibujó un laberinto repleto de pistas falsas y cámaras auxiliares: con libros, dibujó un libro que no quiere contar la historia que cuenta. Dibujó una casa. Sin saber cómo la dibujó de un extremo al otro, dejándose llevar por la mera textura del papel, encadenando sus historias, hilvanándolas por el instinto de hacerlo, y su dibujo borró todos los libros (193)

Hay aquí un trabajo simbólico importante, y que deja en evidencia el proceso experimentado por el narrador, desde la creación de un lugar habitable hasta la insuficiencia afectiva del mismo lugar, materializada en una resistencia a relatar la propia historia, aunque sea inevitable. Ya en el comienzo de la segunda parte de la novela el narrador nos mostraba indicios de lo mismo:

Ya es tarde para salirme de mi propio pellejo, de mis propios ojos, los que tuve y tendré hasta la muerte, aunque me pregunte mil veces qué hago aquí, qué diablos hago aquí entre fantasmas, quién me mandó a subir al techo con ese niño que soy yo



mismo, a sabiendas de que ya no podría escapar de mis recuerdos, ya es tarde para cualquier cosa que no sea estar aquí, una y otra vez (100).

La narración encarna una lógica fantasmática¹⁶, en su sentido repetitivo, resistivo, necesario e insuperable. Según mi lectura, el lugar del “sujeto tachado” (-S) lo ocupa Leonardo, el objeto otro de deseo (a) es simbolizado por el padre del protagonista, mientras que el significante (◇) que hace de intermediario es la narración misma, la escritura que busca sostener la relación fantasmática. Sujeto tachado y objeto a se reúnen y se separan, se conjugan y se disocian por intermediación de un significante que oficia de corte: esta doble capacidad del significante (de conjunción y de disyunción a la vez) permitiría tanto que el sujeto se funda con el objeto (el sujeto es el objeto), como que el objeto resulte inaccesible para él. En esta estructura se conjugan semánticamente la realidad, el deseo y la fantasía. Es en la escritura donde podemos hallar la fuente desde donde emerge el fantasma. Esta estructura o lógica permite explicar cómo se da paso desde una “morada afectiva” hacia otro lugar, uno más enrevesado y difuso. Este nuevo espacio pareciera ser estático, un congelamiento temporal producido por el trauma: “Mi madre se ha puesto a llorar ... en cierto sentido sabe que el presente se ha detenido aquí y que pronto, al igual que las aguas estancadas, comenzará a pudrirse” (197). Leonardo se aferra a este momento, a su trabajo, a su intento por habitar el fantasma: “pensaré en eso, quizás en cómo un hombre vive su vida y después la olvida, para terminar aferrado a un solo recuerdo, la esperanza, la patria, un sueño dentro de un sueño” (201).

En los momentos finales, contemplamos el encuentro entre Leonardo y su padre, esta vez -y lejos de todo lo imaginado por él- dentro de un ataúd, en una parroquia de Concepción. El tiempo verbal empleado por el narrador es en futuro, detalle no menor si recordamos que en su ligazón con el apocalipsis, Leonardo reflexiona sobre los tiempos verbales en los que están escritas las ideas sobre el Juicio Final:

como están escritas en pasado, las historias sobre el Juicio Final parecen recuerdos, no profecías. Si estuvieran contadas en presente, como lo hago yo con la reparación

¹⁶ En la lógica del fantasma intervienen tres elementos: el sujeto borrado, anulado (la S tachada), el significante (representado por un rombo) y el “otro” en tanto que objeto de deseo (la “a” minúscula u objeto “a”), y se grafica como “-S ◇ a”.



del techo, parecerían vivencias. Y si estuvieran en futuro, que sería lo más lógico, parecerían un delirio inaceptable. Pero están escritas en pasado y parecen contadas por un sobreviviente (47).

Si tenemos en consideración esta intervención en relación a los eventos del final de la novela, podemos sostener que con el cambio verbal se genera un quiebre en la narración, con un tono y ánimo distinto, que producen un relato que pasa de relatar vivencias (en presente) a relatar “delirios” en futuro. Cuando pensamos en el sujeto tachado, según el esquema propuesto, éste siempre se presenta de esta forma porque según Lacan todo sujeto está compuesto y gestionado por un “corte”. Este momento en la narración se corresponde con aquel corte que mencionamos. Así, toda la escena del reencuentro está relatada de una manera bastante particular. El narrador no enfrenta del todo aquel momento, y se resiste a dar mayores detalles:

mañana será el entierro de mi padre, pero aquí no pasarán las horas que faltan para eso. La literatura, por lo demás, está llena de funerales paternos que sería ocioso agregar otro. El futuro quedará cubierto con un paño negro como si fuera la jaula de un canario. El punto final lo pondré en esta capilla. Dejemos que duerma el canario (198).

Hay en la escritura un interés por bajar el perfil a un momento tan traumático como lo es la muerte del padre, dando lugar a una especie de superación de este, pero no de la mejor manera. No es casualidad que la novela termine justo en este momento, sin información de cómo fueron los días siguientes para Leonardo. La represión de los afectos se introyecta como un exceso de goce manifestado en el cuerpo: “así llegará el momento en que no tenga más remedio que levantarme y hacerle frente a la oscuridad y al fantasma de mi papá, de lo contrario convertiré la colchoneta en un charco” (202). Las producciones fantasmáticas afloran ligadas a la excitación corporal, en este caso, asociado a la incontinencia urinaria experimentada por Leonardo -y por varios niños y niñas como respuesta ante un evento traumático-. Lo corporal también emerge al momento de enfrentarse visualmente al cadáver del padre:



nunca antes, tampoco, he visto un ataúd de latón gris. En realidad, nunca antes he visto un ataúd. Me asomo a mirar el cadáver, mi primer cadáver. Ese rostro es casi mi rostro, pero con treinta años más. Yo diez, mi papá cuarenta, pero igualados en algún punto del tiempo (195-196).

Leonardo reconoce parte de él en el cuerpo y en la presencia de su padre. Al mismo tiempo, la respuesta psíquica que permite elaborar ese goce excesivo. La fantasía crea un escenario ficticio (imaginario y simbólico) que encubre ese real del goce y lo hace condescender al deseo. Ahora bien, la fantasía no fue suficiente como para dar un giro a los acontecimientos reales que Leonardo recuerda:

había pensado que lo mejor era abrir la puerta de la fantasía cuando llegara este momento. Pero ahora me doy cuenta de que esa puerta no existe. Lo único que hay son muros húmedos y fríos. Ni si quiera estoy sobre el techo ... Este año bajé civilizadamente por la escala, no fui capaz de poner el tiempo entre paréntesis, dejé que la realidad siguiera su curso. Y bueno: ya ven lo que sucedió (197-198).

El fantasma y lo real tienen aquí un peso incuestionable. Lacan, al escribir en francés, utiliza la palabra *fantasme*¹⁷, la cual puede referirse a la “selva de las fantasías” como al “fantasma”. Para diferenciarlas hay que tener en mente tres ejes: la dimensión histórica, el lugar del sujeto en las elaboraciones fantasmáticas y la cuestión del objeto. Si pensamos en la dimensión histórica, el ánimo apocalíptico de los años narrados por Leonardo en la novela sumado a las constantes alusiones a la Dictadura Militar, generaron un espacio proclive a la fantasía y a los simbolismos. El lugar que ocupa Leonardo, en función de su narración y el contexto, cobra importancia al considerar que su padre era trabajador en la FACH, desde donde podemos establecer el vínculo entre lo micro -la historia de memorias afectivas de Leonardo- y lo macro -situación dictatorial a nivel país-. En la novela podemos encontrar el vínculo constante entre los tres ejes mencionados -histórica, lugar del sujeto en el relato y la

¹⁷ En el *Diccionario de psicoanálisis* (2008) de Roudinesco y Plon la entrada de *fantasma* contempla una concepción freudiana, en cuanto “fantasma originario”, es decir, el modo en que el sujeto se representa a sí mismo en su historia o la historia de sus orígenes; como también la concepción lacaniana que contempla y continúa la noción freudiana, pero que le otorga una función defensiva asociada con un modo de impedir que surja un episodio traumático. En la concepción lacaniana no se reduce su aplicación al plano imaginario, siendo fundamental su aplicación al registro simbólico, en donde se busca materializar un reordenamiento de las defensas y una modificación de la relación con el goce en los sujetos.



posición del objeto de deseo-. En este sentido, considero que dentro del habitar de la “morada afectiva” se manifiesta esta “selva de fantasías” que mencionábamos, mientras que, hacia el final del relato, con el encuentro del padre, se deja de lado la fantasía y se recurre a la lógica del fantasma para poder dar cuenta de su situación melancólica. Así, entendemos que los escenarios de las fantasías suelen ser dinámicos y cambiantes a lo largo de la vida, mientras que el fantasma no sólo es inmutable, sino que además muestra una fijeza esquemática heredada de la fijación del modo de satisfacción de cada sujeto, ligado principalmente a un registro libidinal.

Así, en este capítulo intenté esbozar el camino trazado por Leonardo en la novela: el paso desde el habitar afectivo de la memoria hasta dar lugar a la “lógica del fantasma”. La narración expone el proceso de duelo de Leonardo por su padre ausente -y fallecido-, es un intento por reconstruir dicho pasado y poder sanar de una vez por todas. El intento es fallido y pareciera destacar el carácter interminable del duelo. En el proceso el padre se manifiesta en los recuerdos de Leonardo en los tres distintos registros de la psique -según las categorías de Lacan-: el padre real, recordando el carácter autoficcional de la narración-; el padre imaginario, configurado en la memoria de Leonardo; y el padre simbólico, rastreable a partir de la importancia de la palabra y los distintos elementos cotidianos -afectivos- presentes en la narración. Hacia la parte final de la novela, podemos observar cómo se constituye la lógica del fantasma, en donde Leonardo ocupa la función de sujeto tachado, el padre de Leonardo ocupa el lugar del otro, y la narración afectiva de la memoria es el medio significante que permite la relación entre los dos elementos, según el esquema lacaniano. El cambio en el tiempo verbal, de presente a futuro, marca un momento diferencial entre el habitar de la memoria y la lógica del fantasma. Finalmente, a partir del encuentro presencial entre Leonardo y su padre en forma de cadáver, pudimos identificar expresiones de la lógica del fantasma inscritas en el cuerpo.



CONCLUSIONES

Al comenzar este informe intentamos ir de lo macro a lo micro, considerando en primer lugar el proceso generacional en el cual está inscrita la novela *La edad del perro*, es decir, la “generación de los hijos”, en donde el autor, Leonardo Sanhueza, forma parte de una serie de escritores quienes en sus narrativas buscan plasmar un registro afectivo ligado al proceso dictatorial en Chile, conservando una mirada personificada en niños y niñas, quienes desde sus perspectivas logran penetrar la gran muralla del olvido que se yergue en la época postdictatorial. En segundo lugar, y ya ubicados dentro de la novela, pudimos evaluar las diversas aristas desde las cuales abordar la narración, contemplando no pocas, pero sí relevantes categorías teóricas.

Así, en una primera parte, pudimos establecer el concepto de “morada afectiva”, sobre el cual sería óptimo detenernos a reflexionar. Este concepto fue concebido como categoría analítica literaria, tras lo cual sería interesante averiguar su potencial al ser aplicado a otras novelas, en primera instancia, de la misma generación, y posteriormente hacia otras narrativas afectivas de memoria, ya sea nacionales, latinoamericanas u otras más lejanas. Este concepto abarca diversas áreas posibles de ser trabajadas entre sí, tal como fue agenciado en este trabajo. En este sentido, respecto al eje de la memoria y a partir de las conceptualizaciones de autores como P. Ricoeur o E. Jelin, pudimos establecer cómo a partir del cruce de narración y memoria se materializa un “trabajo de memoria”, espacio que funciona como escenario fundamental para poder “habitar”, según como lo entendimos por medio de M. Heidegger. El mundo propuesto por el autor de la novela permite habitar la memoria y rearmar el rompecabezas de un pasado traumático. Este proceso es configurado por un narrador que integra tanto una dimensión simbólica como afectiva. A lo largo de los primeros dos apartados de análisis literario, pudimos reflexionar sobre las características de la morada afectiva y cómo su modo de existencia permite al narrador acceder a aquellos intersticios de la memoria a los cuales no es fácil acceder. Estos espacios son utilizados para ir componiendo la intención que conlleva el trabajo de memoria. Así, mediante diversos recursos, la escritura logra conectar los distintos recuerdos de infancia de Leonardo en



función de su objeto de deseo -que como más tarde pudimos establecer, se corresponde con su padre-. Dentro de estos recursos, pudimos destacar el simbolismo presente tanto en los espacios (el techo de la casa permite condensar recuerdos de la infancia con sus respectivos afectos; el armario y la bodega poseen objetos preciados directamente ligados al padre, y de los cuales Leonardo se apropia para aferrarse a ellos, y lograr encontrar las respuestas que busca) y en los personajes (desde la abuela con el sustrato apocalíptico, el abuelo con el sustrato rural sureño, la madre que interviene crucialmente en los recuerdos de Leonardo, el Farolito con su cualidad espectral, hasta el padre, figura central que condensa los deseos del protagonista). Además del campo simbólico, pudimos identificar otros recursos tales como el de la “autoficción”, generando un juego importante a la hora de caracterizar al personaje y a la voz narrativa, las cuales concluimos que poseía un doble carácter, una doble cara que aúna tanto la voz de Leonardo niño como el Leonardo adulto. Finalmente, otro campo importante que trabajamos en la primera parte fue el que guardó relación con el cuerpo y los afectos, y cómo el medio corporal, a través de marcas en la piel (heridas, quemaduras, caídas) permite materializar los afectos producidos por los sucesos recordados.

En cuanto al recorrido del trabajo, luego de vitalizar la “morada afectiva”, comprobamos la necesidad de incluir otros campos temáticos y teóricos con el fin de dar cuenta de los cambios narrativos hacia el final de la novela. En este sentido, consideramos incluir al análisis algunas categorías psicoanalíticas básicas, comenzando por Freud, pero terminando principalmente por las propuestas lacanianas -a partir de sus relecturas freudianas-. Así, intentamos dibujar un camino que reflejara los límites de la morada afectiva, considerando que, hacia el final de la novela, los esfuerzos por reconstruir una infancia traumática y poder hacerle frente al “fantasma” del padre, no son fructíferos. El habitar los recuerdos posee el potencial de generar un duelo sano ante situaciones intensas de la niñez, mas no lo asegura, de allí que hablemos de trabajo e intento, sin necesariamente asumir de ellos la cualidad de estar finalizados, completados. Estos aspectos fueron posibles de trabajar como interminables, dado que puede ser necesario regresar una y otra vez hacia estos recuerdos con el fin de integrarlos. El concepto de “fantasma” de Lacan, el cual complementamos con la espectralidad que envuelve a la novela, fue clave para definir los límites de la morada afectiva, puesto que su esquema -la lógica del fantasma, en términos de



Lacan- nos permitió comprender que el habitar de la memoria no siempre es suficiente. En este sentido, pudimos reconocer en el padre de Leonardo aquella cualidad de ser objeto de deseo del protagonista, quien en su calidad de “tachado”, de insuficiente, busca relacionarse mediante la escritura y la palabra con su padre. En la narrativa funciona, pero considerando la propuesta autoficcional, el registro de lo “real”, en términos lacanianos, es en donde se produce el anudamiento de los afectos, puesto que el momento en el cual Leonardo puede reencontrarse con su padre, éste se encuentra muerto, en forma de cadáver, derrumbando así toda posibilidad de sanidad mental mediante los registros simbólico e imaginario. Finalmente, fue por todo lo anterior que quisimos nombrar este apartado conclusivo como *El intento por habitar. Entre el fantasma y lo real*, con el fin de reflexionar sobre lo siguiente: A partir de la aplicación de los conceptos de “morada afectiva” y “fantasma”, como grandes ejes de la novela -según mi propuesta-, y considerando el carácter dialéctico que se da en el encuentro de ambos en la escritura, como también considerando que el objetivo general del trabajo consistía en comprender la construcción narrativa de la memoria de los afectos en la novela, podemos concluir que la aplicación y cruce de ambos campos conceptuales han de concebirse como lo que hemos venido tratando, como un trabajo y un intento por “habitar”, recordando el carácter constructivo de esta palabra. El habitar siempre guarda en sí la posibilidad de transformar la existencia de los registros imaginario, simbólico y real. Ciertamente, el período dictatorial marcó las vidas de todos los habitantes de la nación, y si encima añadimos como filtro la mirada de un niño y sus propias proyecciones en aquel escenario dictatorial, sin entender muy bien los sucesos acaecidos, nos encontramos con un mundo bastante caótico y difícil de asir, difícil de comunicar, con una voz difícil de comprender. Como comentaba al inicio de este apartado, considero que esta propuesta es posible de aplicar a otras novelas de características similares, sobre todo pensando en el esquema fantasmático laciano, al pensar en los eventos traumáticos que envuelven los procesos dictatoriales en el Cono Sur.



*Me despido de la memoria
y me despido de la nostalgia
—la sal y el agua
de mis días sin objeto—
y me despido de estos poemas:
palabras, palabras —un poco de aire
movido por los labios— palabras
para ocultar quizás lo único verdadero:
que respiramos y dejamos de respirar.*

Jorge Teillier.



BIBLIOGRAFÍA

Corpus literario.

- Sanhueza, Leonardo. *La edad del perro*. Santiago: Literatura Random House, 2014.

Introducción.

- Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la «Post»: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena de Literatura*, No. 92, 2016. 7- 31.
- Montes, Cristián. “Imaginarios apocalípticos e infancia en las novelas *En voz baja* de Alejandra Costamagna y *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza”. *Alpha*, No47, 2018. 279-289.
- Nordenflycht, Adolfo de. “Crónica del Forastero: descenso a la profundidad de la memoria”. *Uchile*. UMCE, Centro de Estudios Helénicos. 1995. Web. <https://www.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/18.html>.
- Quiroz, Benjamín. “El futuro y el mito apocalíptico: Lecturas de la catástrofe en El año del desierto de Pedro Mairal y La edad del perro de Leonardo Sanhueza”. Tesis. Universidad de Chile, 2019.
- Rocco, Bernardo. “La encriptación del duelo en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, *Fuenzalida* de Nona Fernández y *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza”. *Atenea*, No519, 2019. 133-150.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. México: Siglo Veintiuno, 2006.

Sobre la hermenéutica de Paul Ricoeur y el psicoanálisis de Sigmund Freud y Jacques Lacan.

- Machado, María Cristina. “La lectura del texto literario. Diálogo posible entre hermenéutica y psicoanálisis”. *Escritos*, 2014, No.22. 217-230.
- Roudinesco, Elisabeth y Michel Plon. *Diccionario de Psicoanálisis*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 2008.



- Zimmerman, Daniel. “El inconsciente y la ficción literaria”. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*. 2010 (10). 237.

Sobre memoria y narración.

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bengoa, José. “La comunidad perdida”. *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Ediciones SUR, 1996. 31-39. Obtenido desde: <http://www.sitiosur.cl/r.php?id=83>. [Consultado el: 15-09-2022].
- Heidegger, Martin. “Construir, habitar, pensar”. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago: Universitaria, 1997. 197-219.
- Jelin, Elizabeth. “Trauma, testimonio y «verdad»”, “Transmisiones, herencias, aprendizajes”. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002. 79-98, 117-134.
- Martínez Bonati, Félix. “Lenguaje y literatura”, en *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Universidad de Chile, 1960. 95-145.
- Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria*, 15 feb 2016. 103-123.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Sobre símbolos, afectos, cuerpo, fantasma.

- Arias, Luis. “Consideraciones en torno al fantasma”. *Trama y fondo*. Jun 2001. 53-64.
- Couso, Osvaldo. “Un duelo ¿terminable o interminable?”. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*. Ene 2011. 149-162.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 1998.
- González, Tecla y Eva Parrondo. “De las fantasías al fantasma fundamental: una travesía psicoanalítica”. *Trama y fondo: revista de cultura*, 2014. 103-119.



- Lacan, Jacques. “I. Introducción a los comentarios sobre los escritos técnicos de Freud”, “VII. La tópica de lo imaginario”, “XV. El núcleo de la represión”, “XVIII. El orden simbólico”, “XIX. Función creadora de la palabra”. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud. 1953-1954*. Buenos Aires: Paidós, 1981. 19-35;119-139. 277-295. 321-340. 343-355.
- ... *El seminario de Jacques Lacan. Libro 14: La lógica del fantasma*. Ed. Ricardo Rodríguez. Buenos Aires: Correo de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2008.
- Le Breton, David. “Antropología de las emociones (1)”. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1999. 103-152.
- ... *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, 2002.
- ... *El cuerpo herido. Identidades estalladas contemporáneas*. Buenos Aires: Colección Fichas para el siglo XXI, 2017.