

# SUPERPOSICIÓN Y COALESCENCIA, EL MECANISMO TITILANTE EN LA NARRATIVA DE NONA FERNÁNDEZ

Macarena Miranda Mora

Département d'Études Hispaniques, Université Paris 8,  
2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis Cedex, Francia  
mirandamora.macarena@gmail.com

## **Superposition and coalescence, the twinkling mechanism in the narrative of Nona Fernández**

**Abstract:** Increased by historic traumas and by the accelerated perception of the present, the memory includes an exercise of representation, elaboration, and freezing of an extinct time. In that sense, literature explores new ways to signify the past, to make an exercise of memory; an example of this is the narrative work of the Chilean writer Nona Fernández. First of all, from a general approximation of the treatment of the past in the story, followed by her narratological articulations, this paper analyses her seven books with the purpose of establishing how that literary creation operates on the construction of a singular memory. The study of the general aspects (temporary leaps in time and the legibility of the past), followed by the specific features of the narrative (articulations, strategies, and devices), led us to characterize this work as a twinkling, an intermittent construction, and a destabilization of the setting of the past, open to the utopia of its entire recovery. Fernández's work gives an account of a potential quality to restore the memory of the forgotten, of a minor past shadowed by the historical narration. Facing the inevitable interstices of the past, her books reinforce the creative capacity that the literature must densify what is real. Thus, based on uncertain images, the memory completes itself in an oblique way, re-enlightening all that was swallowed by the blinding light of an empty memory.

**Keywords:** resignification; superposition; crossover; coalescence; singularitie

**Resumen:** Acrecentada por los traumas históricos, así como por la percepción acelerada del presente, la memoria comprende un ejercicio de fijación, representación y elaboración del tiempo extinto. En este sentido, la literatura explora nuevas formas de significación del pasado, de realizar un ejercicio de memoria; ejemplo de ello es la obra narrativa de la escritora chilena Nona Fernández. Primeramente, desde una aproximación general del tratamiento del pasado en el relato, seguido por sus articulaciones narratológicas, el presente artículo analiza sus siete textos con el fin de establecer de qué manera opera la

creación literaria en la construcción de un trabajo de memoria singular. El estudio de los aspectos generales (saltos temporales y legibilidad del pasado), seguido de las especificidades (articulaciones, estrategias y dispositivos) nos condujo a caracterizar su obra literaria como una construcción titilante y desestabilizante de la fijación del pasado, abierto a la utopía de su recuperación total. La obra de Fernández da cuenta entonces de un potencial restaurador de la memoria de los olvidados, de un pasado menor ensombrecido por el relato histórico. Ante los inevitables intersticios del pasado, sus textos reafirman la capacidad inventiva que posee la literatura para densificar lo real. Así, a partir de imágenes inciertas, la memoria se completa de forma oblicua, re-iluminando lo que fue tragado por la luz cegadora de una memoria vacía.

**Palabras clave:** resignificación; superposición; entrecruce; coalescencia; singularidades

## 1. Introducción

Uno de los últimos horrores que convoca a la Historia y a un sinnúmero de testimonios y recuerdos íntimos que coexisten entre víctimas, victimarios y generaciones herederas, es el instaurado por la Dictadura de Augusto Pinochet en Chile entre 1973 y 1990. Reconocido como uno de los primeros hechos mediáticos de la historia global, *un événement-monde* (Compagnon y Moine 2015), el Golpe de Estado y su consecutivo régimen dictatorial constituyen un hito histórico utilizado como objeto de análisis y creación literaria de los últimos cuarenta años. Con el paso del tiempo la literatura chilena no ha cesado de representar singularidades de este período; en efecto, podemos observar cómo diferentes generaciones de escritores continúan imaginando y evocando los diecisiete años de opresión y sus consecuencias. Autores como Germán Marín (1934), Diamela Eltit (1947), Carlos Franz (1959) o Mauricio Electorat (1960), entre otros tantos que padecieron el régimen, conviven con las producciones de los que en ese entonces eran niños o adolescentes como Alejandra Costamagna (1970), Lina Meruane (1970), Nona Fernández (1971), Alejandro Zambra (1975), Álvaro Bisama (1975), Alia Trabucco (1983) o Diego Zúñiga (1987).

Resulta interesante ver cómo entre estos últimos, actores secundarios o indirectos de la dictadura, la representación del pasado tiende a resignificarse. Ante la evidente imposibilidad de acceder a un recuerdo propio como víctima o testigo legítimo del horror, estos escritores han reactualizado la representación sobrepasando la denuncia, el esclarecimiento o el testimonio como tal. Los «hijos» o herederos del período dan cuenta de una percepción otra, oblicua de la historia, similar a la búsqueda de los relatos de filiación franceses (Dominique Viart y Vercier 2008; Laurent Demanze 2008). Tendientes a la recuperación de esa infancia, su foco se centra en el rescate de lo cotidiano, lo residual o menor del pasado. Es así como, por ejemplo, personajes populares, canciones o programas de televisión de la época interrumpen momentos de un terror adulto, de peligros nebulosos, medianamente percibidos desde un rincón de la cocina o desde la pasividad del asiento trasero de un auto (Amaro 2013). En definitiva, lo que se observa es la elaboración de un pasado distinto, alternativo al discurso oficial institucionalizado o aun al de las víctimas. Sin menospreciar el dolor, muy por el contrario, rescatando esas historias, los autores más recientes apprehenden desde *su* posición la historia chilena.

Entre los estudios sobre la memoria, dos elementos resultan hoy fundamentales. El primero es que esta implica un trabajo, un proceso, un *hacer*, que va más allá del producto en sí, de la imagen acabada que se obtenga. El segundo tiene relación con la conmemoración y consiste en el establecimiento de un momento específico, un objeto histórico en torno al cual podamos observar de qué manera el proceso de reminiscencia se realiza. Tomando como escenario el momento de la literatura chilena y su atención a la dictadura, me interesa profundizar en la *forma* que puede adoptar este proceso de recuperación del pasado en la narrativa chilena reciente. Me pregunto si es posible reconocer un cierto mecanismo para el ejercicio de la memoria. De ser así, ¿qué forma específica se puede encontrar en la obra de alguno o alguna de sus exponentes?

Una de las escritoras que ha explorado diferentes formas de representación es Nona Fernández. Actriz, dramaturga, guionista y narradora, sus creaciones revisitan el pasado elaborando propuestas singulares, más o menos estables. Aunque incursiona por diversos géneros, su narrativa no posee grandes pretensiones experimentales o vanguardistas, por lo que sus relatos y novelas resultan propicios para la búsqueda de un modo de articulación de la memoria. El presente trabajo se centra entonces en el análisis de su obra narrativa, explorando en la forma del hacer de la memoria, del mecanismo que efectúa, no solo para transportarnos a aquellos entonces, sino también para representarse a sí misma.

En términos generales, los textos de Fernández rehúsan la elaboración de una reminiscencia total o conclusiva del pasado. Diferenciándose de los relatos históricos o conservadores del trauma, me parece que sus textos conllevan una reflexión en torno al hacer formal de la memoria, pues proponen una que se mira a sí misma, que discute su forma atribuida y sus asignados usos del pasado. Contrario a la recreación mimética y secuencial de los hechos de la historia reciente, su obra pesquisa los ladrillos de una memoria en continua construcción del espesor de lo real.

Desde sus primeros relatos en *El Cielo* (2000) y la novela *Mapocho* (2002), hasta su último trabajo *La Dimensión desconocida* (2016), Fernández superpone una mirada crítica desde el ahora hacia el pasado, cuidando especialmente la posibilidad de una percepción singular de la historia. Sumadas a las anteriores, *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013) y *Chilean Electric* (2015)<sup>1</sup>, los siete textos narrativos dan cuenta de un proyecto escritural que va complejizando paulatinamente el cruce de temporalidades que actualizan y completan los espacios de una historia inacabada. Sin perseguir algún tipo de revelación o descubrimiento, Nona Fernández ha puesto en el centro espacios y personajes fantasmales, moribundos u olvidados, reestableciendo a la vez sus intimidades y cotidianidades, mediante un trabajo de memoria que aproxima, casi al borde de una simultaneidad significativa, las dimensiones espaciotemporales del pasado y del presente. A medida que altera una percepción institucionalizada, superflua y vacía, cuestiona

<sup>1</sup> De ahora en adelante, a excepción de *El Cielo*, *Mapocho* y *Fuenzalida*, los títulos serán abreviados de la siguiente forma: *Av. 10 de julio Huamachuco* (*Av. 10*), *Space Invaders* (*S.I.*), *Chilean Electric* (*C.E.*) y *La Dimensión desconocida* (*L.D.D.*).

la concepción continua, acabada y absoluta del tiempo. Considero que en su obra la autora propone un ejercicio desestabilizante de la gran Historia por medio de una memoria a contrapelo y a partir de la conjugación actual del pasado real y del potencial creador de la ficción.

## 2. Superposición y coalescencia: una aproximación

En 2003, a treinta años del Golpe, las conmemoraciones atiborraron los medios de comunicación chilenos, fenómeno que para Nelly Richard significó una hipermediatización de la memoria de la dictadura, «bajo el sello objetivante de una razón histórica que iguala entre sí versiones contrarias del pasado, yuxtaponiendo sin contraponer afirmaciones y desmentidos, para no verse obligada a tomar partido entre la inmoralidad del triunfo y el valor ético de la derrota» (Richard 2004: 13). Toda sacralización y/o abuso de la memoria conlleva el riesgo de restar sentido a la práctica, de volverla infructuosa. Cabe recordar que a lo largo de las últimas décadas el debate, inaugurado con *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora, ha reconocido el riesgo que puede conllevar el abarrotamiento de una memoria vacía (1997), o como Régine Robin ha definido una *mémoire saturée* al fenómeno que amenaza la efectividad de la memoria que se bate contra el deber y el olvido (2003). Entre las posibles consecuencias de esta repetición mimética y literal, podemos nombrar la emergencia de un culto vano y estéril (Todorov 1995) o la trivialización de la memoria por la insistencia de una visión contemplativa del pasado (Huysen 2011). En consecuencia, el llamado «deber de memoria» es proclive a convertirse en lo que Enzo Traverso cataloga como una fórmula retórica y conformista (2005), a la manera de un «recuerdo encubridor» freudiano o incluso de una «memoria mítica» (Huysen 2011), razón por la cual, entre otras, Paul Ricœur finalmente antepuso al *devoir el travail de mémoire*, acentuando con ello el ejercicio mismo de la anamnesis (2000).

En el marco de la conmemoración institucionalizada, la proliferación de producciones televisivas en los medios chilenos en 2003 provocó que la memoria se generalizara y se concentrara principalmente en una representación mimética. La recopilación de datos certificadores de «verdad de los hechos» se impuso al desarrollo de prácticas artísticas que configuraran la singularidad de la memoria de víctimas y victimarios. Refiriéndose a este episodio, Nelly Richard, en una conferencia dictada en la Universidad Diego Portales, advierte la importancia e incluso la necesidad de «[...] performatividad de una memoria crítico-transformadora, que sacude el pasado conocido y libera nuevas fuerzas de emancipación del sentido» (Richard 2015). Pero, ¿cómo elaborar dicha performatividad? ¿Cómo obtener una memoria viva, transformadora de sentido? Un primer indicio consiste en concebir este gesto performativo como un acto *acrónico*, es decir, una acción que surge de la triple colisión temporal entre historia, memoria y presente (Bessière 2005).

Dicha colisión coincide con la concepción de Walter Benjamin que precisa que la construcción de la historia a contrapelo, esa que escapa del avance de la historicidad homogénea, solo es posible por medio de una consciencia del «ahora». Esta claridad de un tiempo actual es la que puede interrumpir el continuum de aquella historia

vacía (Benjamin 2000a). Sin embargo, este salto requiere de un cierto grado de desconocimiento del momento anterior que permita observarlo en *su* presencia. Este aspecto resulta característico de la llamada literatura de los hijos que heredó un pasado ajeno, vivido tangencialmente y al que retorna con una mirada menos consciente. La impotencia de revivir lo no-vivido, conlleva imaginar el trauma «hoy» actualizándolo y expandiéndolo desde una posición distinta a la de la generación precedente. Así, aun cuando el escenario de la dictadura ofrece innumerables posibilidades, en el caso de estos escritores el objeto de recuperación tiene estrecha relación con su propia ubicación. En tanto que no-protagonistas de la historia de sus padres –esa que se dio entre vencedores y vencidos, triunfadores y derrotados–, estos hijos interrogan el pasado por medio de la recuperación de las pequeñas historias, ignoradas o menospreciadas por el relato oficial.<sup>2</sup>

Brincar a esos momentos desconocidos y detenerse en ellos entrecortando el tiempo supone un ejercicio de lectura consistente en actualizar y hacer legible la imagen anterior (Benjamin 2000b). En el caso de la obra de Fernández lo que subyace es un cuestionamiento de la transmisión de relatos, incluido el de la historia nacional. A través de una mirada más bien presentista (Hartog 2012), sus textos se sirven del pasado para problematizar el traspaso, persistiendo en la legitimidad de toda reminiscencia, aun sea esta ficticia. Sobre la base de esta reflexión crítica es posible sugerir que, más que una referencialidad autocentrada, la obra de Fernández porta lo que para Alexandre Gefen constituye una heurística del mundo, o sea, una manera de comprender la memoria (2017).

Retomando la idea del salto propuesto por Benjamin, Georges Didi-Huberman añade que las imágenes dialécticas –entendidas como destellos que irrumpen en el desconocimiento de lo anterior– necesitan de un montaje, de una puesta en relación para que no se queden aisladas ni se pierdan en su fugacidad. Este montaje o fusión permite que la visibilidad de la imagen sobreviva en la significación, en la coalescencia de sentido que otorga la palabra. Para Didi-Huberman el potencial iluminador de las singularidades recuperadas se materializa en el acto doble de leer y unir: «Leer es ligar [...] recolectar y descifrar»<sup>3</sup> (Didi-Huberman 2010: 65). Como demostraré, en el caso de la obra de Fernández el montaje y la legibilidad del pasado radican fundamentalmente en el entrecruce de hilos narrativos al interior de cada texto y en su concatenación intertextual.

En su obra los saltos al pasado, nítidos y distinguibles en sus primeros trabajos, superponen planos y entrecruzan imágenes que van desde los chispazos inventivos de la fundación de Santiago de Chile, los enfrentamientos coloniales con el pueblo mapuche, los conflictos bélicos con Bolivia y Perú, la opresión de travestis en la República, hasta concentrarse en las víctimas de la dictadura. Entre los muertos de

<sup>2</sup> Si bien la aplicación de etiquetas generacionales ha perdido vigencia, es preciso reconocer que entre estos escritores la relación filial ha sido un tema recurrente en sus producciones. En el caso chileno, destacamos los trabajos de Lorena Amaro. Este fenómeno coincide, además, con el Relato de Filiación que la crítica francesa ha constatado en la narrativa contemporánea. En particular, a partir de los trabajos de Dominique Viart y Laurent Demanze en relación con la transmisión y la herencia del *Récit de filiation*.

<sup>3</sup> «Lire, c'est lier [...] recueillir et déchiffrer» (traducción de la autora).

1973 en adelante se encuentran los jóvenes estudiantes reprimidos y asesinados por los militares en 1985, los ejecutados por el Comando Conjunto entre 1975 y 1977, además de otras víctimas de aparatos del Estado como la DINA, la CNI y la Dicomcar.<sup>4</sup> En este sentido, resulta interesante observar cómo la mirada se amplía progresivamente a zonas menos concluyentes, como la incorporación de la imagen de la hija de un carabinero rodeada de detenidos y desaparecidos en *S.I.*, o la reconstrucción de un extorturador, desertor confeso en *L.D.D.* Esta red de imágenes de cada texto –y también entre ellos–, se funde por medio del presente significador de una narradora escritora, oyente o registradora, dedicada a la conclusión interminable de múltiples singularidades posibles.

Ante lo que resta por conocer, iluminar y ligar, Benjamin (2000a) precisa la importancia de recuperar en lo anterior un recuerdo clave, como si este se tratase de un «instante de peligro». Momentos en riesgo, momentos críticos o determinantes que en la narrativa de Nona Fernández encarnan justamente personajes en cuerpos moribundos, seres al borde de la pérdida absoluta, pero que se mantienen en cierto estado vital; seres en tránsito a la muerte, fantasmas mediadores capaces de sentir, experimentar un tiempo diseminado. Ejemplo de ello son los personajes desahuciados de los relatos de *El Cielo*, las ánimas ambulantes que rodean a los fantasmas del Indio y la Rucia en *Mapocho*, los moribundos visitantes de la Pieza Oscura, Greta y Juan, en *Av. 10*, la presencia ausente del padre en *Fuenzalida*, el recuerdo coral de una difunta en *S.I.*, hasta el viaje al pasado como un fantasma infiltrado en *C.E.* y las recreaciones de vida de los ejecutados y desaparecidos de *L.D.D.*

Más allá de los sucesos o eventos de una cronología situada, la obra de Fernández rastrea aquellos sujetos que fueron parte de trozos del pasado, pronto relegados y ensombrecidos por el relato histórico. Nos enfrentamos a un trabajo de memoria distinto, próximo al establecimiento de sentido, un ejercicio que se aleja de las recuperaciones fechadas, para acercarse a una restitución medida no por los hechos, sino por el valor del individuo. Espectros heridos, capaces de revenir, de hacerse presentes, de despertar cuando hacen su entrada los detalles circundantes.

Y es que aquellos detalles, esos llamados «materiales adjuntos» de *Fuenzalida* (2012) son precisamente los elementos «menores», los residuos olvidados que desencadenan los saltos temporales: objetos anodinos que despiertan imágenes igualmente menores para el continuum de la historia. En este sentido, especial relevancia cobran las figuras de las astillas y migajas, transversales en la obra de Fernández. Pequeños cuerpos que parecieran no tener importancia se vuelven componentes de una suerte de red transtextual que determina una forma de actualización del recuerdo: «Pedazos de realidad, astillas de lo cotidiano que quedan clavadas en algún lugar de la cabeza. No tienen protagonismo en la historia porque no participan de ella, son más bien una excusa para convocarla» (Fernández 2012: 119). Como las astillas del tiempo mesiánico, *das Splitter der messianischen* de Benjamin (2000a), las

---

<sup>4</sup> DINA: Dirección de Inteligencia Nacional, operó entre 1973 y 1977; CNI: Centro Nacional de Informaciones, operó entre 1979 y 1990; Dicomcar: Dirección de Comunicación de Carabineros, operó entre 1983 y 1985, fecha de la apertura del caso por el triple homicidio, conocido como el caso Degollados.

incrustaciones de los instantes anteriores se caen en el ahora de los personajes heridos de Fernández: «Una astilla fuera, un recuerdo nuevo» (2002: 172)

Cabe preguntarse de qué manera la obra de Fernández propone una singularidad del trabajo de memoria, actualizando el pasado y otorgándole un sentido crítico: ¿qué manera(s) de detenerse, de traer al presente las imágenes anteriores? ¿Qué pistas y procedimientos para el despliegue de una consciencia crítica de la memoria? Para dar con ello, examinaré los desajustes, las inestabilidades que operarían como des-articuladores de una reproducción mimética y lineal del pasado.

### 3. Articulaciones, estrategias y dispositivos

El trabajo de memoria en la obra narrativa de Nona Fernández puede ser analizado en tres grandes dimensiones relacionadas con el tiempo, el espacio y sus ocupantes, y los detonantes de imágenes. En primer lugar, abordaré los entrecruces de historias observando de qué manera los montajes disruptivos de imágenes se superponen. En segundo, me centraré en los espacios y personajes que posibilitan el traspaso y con ello las alteraciones temporales. Por último, me detendré en los objetos-clave, las migajas recurrentes que suscitan los saltos y despiertan la elaboración.

#### 3.1. Entrecruces

Entrecruzar hilos narrativos supone anudar vías y cadencias disímiles. En los textos de Fernández estos encuentros son constantes desde los relatos de *El Cielo*, hasta las imbricaciones de *L.D.D.*, sin embargo, su intensidad y frecuencia varían progresivamente. Inicialmente se encuentran los guiños metaliterarios como el que aparece en *El Cielo*, cuando los cuentos «Marión», «Blanca» y «Emilia» devienen relatos creados por la narradora del último texto, «Maltés»: se observa así un primer gesto de traspaso de personajes. Tras este salto interno, la expansión intertextual queda demostrada con la reaparición de la accidentada del cuento «El Cielo» como la Rucia, la fantasmal protagonista herida de la novela *Mapocho*, y luego como Greta, la visitante de la *Pieza Oscura* de *Av. 10*. En este caso, el tránsito no se realiza por una identificación obvia de nombres o descripciones físicas, sino por lo accesorio: las astillas de un accidente anterior que brotan de las sienas de las tres. Partiendo por el cuento: «Siento las astillas de vidrio emergiendo de mi cuero cabelludo [...] Las siento escurrirse entre mis lágrimas» (Fernández 2000: 105), las astillas son transferidas a la Rucia: «Los ojos le lagrimean y una nueva astilla sale de su mollera. [...] Un nuevo recuerdo emergiendo desde su cabeza herida» (Fernández 2002: 93), y sucedidas posteriormente a Greta: «Creo que la frente me sangra. Puedo sentirlo. Al tocarla descubro un corte y trozos de vidrio incrustados en el cuero cabelludo» (Fernández 2007: 205). Más allá de la conexión entre estos personajes, las astillas dan cuenta de un ejercicio a mayor escala. Lo que a primera vista es una pista de la red intertextual de Fernández, puede más bien considerarse como la realización de un entramado más amplio en sus otras novelas: las imágenes incrustadas que se desprenden recuperan tanto personajes inventados como personas «reales» en sus siguientes textos. Así,

mediante la incorporación de personajes extraliterarios, la obra de Fernández funde el tiempo de la historia real, documentada, con el de sus narraciones, haciendo que el gesto intertextual inaugural de las astillas dé paso a una conexión extraliteraria que complejiza el pasado.

Este encuentro con el discurso histórico resulta ejemplificador y casi cimental en *Mapocho*. Tomando el nombre del río que atraviesa la capital, las historias fundacionales se entrelazan con la errancia de un fantasma herido, el de la Rucia, que busca a su hermano por las calles de Santiago de Chile, lugar desde donde partieron tras la detención del padre. La diégesis de *Mapocho* se interrumpe e intercala con el paso de fragmentos supuestos y rumoreados de la historia, contenedores de imágenes no dichas de actores conocidos, como la relación homosexual entre el conquistador español Pedro de Valdivia y el mapuche Lautaro, el travestismo de un presidente autoritario –próximo al semblante de Carlos Ibáñez del Campo– y la represalia posterior contra los transformistas, o la violación grupal de militares a la hija de unos detenidos en dictadura... Como el río contaminado, ese río turbio que cruza Santiago, la historia «oficial» se completa con la imaginación de un pasado escondido, despreciable y despreciado. Interrumpiendo el recorrido homólogo de la historia transmitida, *Mapocho* funda una narrativa que recupera imágenes conjeturadas por medio de la detención desde el presente.

A lo largo de su obra, la autora se posa en personajes o elementos históricos, reconocidos y aprendidos, pero ahonda en sus entredichos, en los supuestos silenciados. Poniendo en duda cualquier esfuerzo de veracidad o de constatación, los hechos intercalados en las ficciones se llenan de conjeturas reivindicadoras. Mientras que en *Mapocho* se realiza un recorrido fragmentado desde la Conquista y la Colonia hasta la dictadura, los textos posteriores se sitúan para profundizar en esta última.

En efecto, una de las combinaciones más representativas de su narrativa es la que incorpora el período histórico del régimen de Pinochet y los saltos hacia las historias íntimas de las víctimas. La detención en la cotidianeidad que circundó cada uno de esos episodios de violencia es representada como una pausa, una dilación de las historias menores relegadas del utópico absoluto de la historia. En su obra, los archivos, las crónicas o los registros mediáticos de la época, como los documentos de la Vicaría de la Solidaridad<sup>5</sup>, se espesan en la representación de los momentos previos al peligro (en eco con el salto al riesgo del que hablaba Benjamin), a los desconocidos instantes anteriores a los secuestros y ejecuciones que los convirtieron en víctimas.

Entre los múltiples casos que dan cuenta de estas interacciones, uno de ellos es particularmente interesante para este análisis, pues da cuenta no solo de la incorporación del archivo histórico en la ficción, sino también de su multiplicación intertextual. *Fuenzalida*, novela dividida en cuatro partes, donde las pares alternan el presente de la narradora –quien encuentra una supuesta fotografía de su desaparecido padre– con la transmisión televisiva de un culebrón que aborda una temática similar y del cual ella fue guionista; mientras que las impares, separadas en capítulos

---

<sup>5</sup> Organismo de la Iglesia Católica de Chile fundado en 1976. Hasta 1992 prestó diversos y significativos servicios a las víctimas del régimen.



estructurados en serie, surgen de los recuerdos conjeturales de la narradora que dan cuenta de la vida de su padre, Ernesto Fuenzalida, a mediados de los años setenta y ochenta. Precisamente es en esta línea del pasado donde se insertan hechos documentados, entre ellos, uno ocurrido en 1976. Enunciado como recuerdo o invención de una experiencia comunicada, la narradora cuenta cómo el maestro de artes marciales, Ernesto Fuenzalida, se vio enfrentado a un agente represor en un intento por salvar a un joven que se había lanzado a las ruedas de un bus en movimiento. El episodio transcurre en consonancia con las crónicas y declaraciones de los testigos del hecho. Cabe señalar que este recurso se advierte igualmente en otros textos como, por ejemplo, la toma del liceo A12 en 1985 retratada en *Av. 10*, la detención de la familia de Ana González en *C.E.* o las menciones y representaciones del caso Degollados en *S.I.*, *C.E.* y *L.D.D.*, lo que refleja el cruce y la insistencia entre el registro histórico y su representación.<sup>6</sup>

Ahora bien, una segunda dinámica redobla el acople en *Fuenzalida* (o lo triplica si consideramos las colisiones temporales entre el guion televisivo y la experiencia de la narradora), cuando observamos que esa trágica imagen comunicada por el padre en *Fuenzalida* es reincorporada en *L.D.D.*, aunque en esta ocasión es la madre de la narradora la que presencié cómo el joven, huyendo de los agentes, se lanzó al bus. El evento documentado se expande así a una nueva disposición que descifra otras posibilidades de aquel instante y que conecta simultáneamente dos anterioridades, una intertextual –entre las diégesis de *Fuenzalida* y *L.D.D.*– y otra extratextual –entre la ficción de su obra y la realidad documentada.

En este sentido, pareciera que su última novela cruza un nuevo umbral, trasladando a los tiempos de las víctimas el terror de la imaginación despertada por las declaraciones de un torturador confeso al que también se le imagina. En este último texto se constata que las historias desplegadas en los precedentes resultan ser las de las víctimas reales de la organización delatada en *L.D.D.* En otras palabras, los muertos de sus novelas son reincorporados en una misma dimensión múltiple, en una que hasta ese momento *no se conocía*, pese a ser real. La fusión del tiempo, la coalescencia de imágenes provenientes de lo anterior, sea este el de sus textos o el de fuera de ellos, terminan por instalarse en el entrecruce del ahora de una imaginación que da sentido a lo que resta por completar.

### 3.2. Polillas fantasmales

En su segundo ensayo sobre la aparición, *Phalènes*, Didi-Huberman recurre a la figura de las polillas para profundizar en cómo aquello que desaparece sigue estando presente, resiste y persiste tanto en el tiempo como en nuestra imaginación. Las mariposas nocturnas, habitantes de la oscuridad, pero tendientes a la luz, llevan en su batir un movimiento perpetuo, el abrir y cerrar, el aparecer y desaparecer:

<sup>6</sup> Un número importante de las incorporaciones que realiza Fernández coinciden con las publicaciones de los archivos de la Vicaría de la Solidaridad, artículos de prensa, fichas y fallos de juzgados. Todos estos materiales se encuentran disponibles en línea en el sitio <[www.memoriaviva.com](http://www.memoriaviva.com)> administrado por Proyecto Internacional de Derechos Humanos – Londres © 1996-2015.

«[...] Es un aleteo. Una puesta en ritmo del ser y del no ser»<sup>7</sup> (Didi-Huberman 2013: 9). En el mismo vaivén se encuentra gran parte de los personajes de Nona Fernández; en efecto, los moribundos son parte fundamental de su obra, desde las apariciones de *El Cielo y Mapocho*, el retrato de recuerdos difusos en *Fuenzalida*, hasta la percepción de un lamento coral en *Av. 10*, reconfigurado en la polifonía infantil de *S.I.* y reincorporado en las voces de *L.D.D.* Pero antes de detenerme en ellos, conviene precisar cuáles son los espacios que los resguardan.

Transversal en casi todos sus textos, un primer entorno que se observa es el onírico. El sueño, especialmente en *S.I.* y en *Av. 10*, propicia el cruce de temporalidades que reposan en ese «[...] colchón desmemoriado [donde] todo se confunde» (Fernández 2013: 41). Puesto que *Fuenzalida*, la pequeña narradora de *S.I.*, sueña con voces es ella quien asume el rol de mediar y hacer legible el acople de singularidades que dibujan a Estrella González, la hija del carabinero condenado por el caso Degollados. Por su parte Greta, la narradora de *Av. 10*, es invocada por su excompañero Juan para juntos reconocer en la oscuridad a niños y adolescentes muertos, entre quienes residen los otros participantes de la histórica toma del liceo de 1985. Mientras el cuerpo de Greta es reanimado e intervenido para salvarlo de la muerte, ella se infiltra con sus ojos cerrados en las tinieblas para alumbrar con sus sentidos la representación de otros muertos de la *Pieza Oscura*. Es así como en ese borde de la subconsciencia, en ese instante de ser-no ser del sueño, conviven los sonidos y palabras que completan en imágenes múltiples los retratos caleidoscópicos del pasado de una adolescencia en dictadura: «[...] las formas se borronean, y no hay manera de ponerse de acuerdo porque en los sueños, lo mismo que en los recuerdos, no puede ni debe haber consenso posible» (Fernández 2013: 15). Distante de una homogeneización del colectivo, de una realidad única, vista e indiscutida, las imágenes percibidas del tiempo anterior complejizan la elaboración de un conjunto de singularidades posibles.

Como segundo espacio espectral encontramos aquel por el cual deambula la Rucia en *Mapocho* y que luego desaparece para Juan en *Av. 10: El Barrio*. Como una entidad, los vecindarios son personificados a través de las apreciaciones de vida y muerte, del derrumbe y el entierro, a «El Barrio está muerto [...] Ahora todo es silencio y brumas. Neblina densa que deja ver una que otra figura cruzando la noche» (Fernández 2002: 53), se contraponen el «El Barrio vive. [...] El Barrio yace bajo el paso acelerado de todos» (Fernández 2002: 163). Alrededor del río Mapocho conviven, sin ser conscientes de ello, jinetes y conquistadores sin cabeza, quemados, heridos, mujeres con el vientre sangrante, jugadores de fútbol fusilados, junto con oficinistas y peatones de diario.

Los vecindarios de la Rucia y Juan se desmoronan con el tiempo, deliran con sus grietas y se transforman en lugares deshabitados hasta la construcción de nuevos edificios sobre ellos: «El cemento se estremece bajo nuestros pies. Podría apostar a que veo una grieta delgada trizándolo de a poco aquí en el suelo. [...] Una explosión subterránea, una marcha de niños acercándose desde abajo» (Fernández 2007: 261).

<sup>7</sup> «[...] C'est un battement. Une mise en rythme de l'être et du non-être» (traducción de la autora).

De esta manera, los barrios fantasmales de *Mapocho* y *Av. 10* ponen de manifiesto la multiplicidad de tiempos, la coexistencia de seres y el desvanecimiento de los límites que los contienen.

Por último, otros espacios corresponden a las fisuras y los reflejos por los que se entrevén imágenes no dichas, a medio alumbrar. Recurrentes, las grietas median como intersticios por los que se cuele el tiempo anterior en el presente. Por su parte las pantallas sirven como lugar de proyección de otros tiempos, de otros traumas, pero también de simulacros que permiten aproximarse a los eventos. *Av. 10*, *Fuenzalida* y *L.D.D.* son ejemplos de la transposición de dimensiones espaciotemporales en, por ejemplo, la multiplicación de reflejos de otros tiempos en espejos retrovisores, la proyección de los espectadores que se confunden en las representaciones televisivas o cinematográficas, o la superposición de rostros en la pantalla del computador que funde caras como la de la narradora con la del extorturador.

En todas estas piezas oscuras se confunden la presencia y la ausencia a través de un presente que ilumina la aparición de lo que en otro tiempo allí estuvo. Sea en El Barrio o en la vieja casa, en los sueños o en los recuerdos, en las grietas o fisuras, la invención de lo real tiene cabida y será agenciada por los personajes que los habiten. Los moradores de estos espacios son, por lo tanto, entidades capaces de atravesar dimensiones e interrumpir temporalidades para visibilizar el pasado percibido, como la voz de *Av. 10*: «¿Estoy muerto y no me enteré? Escucho voces a lo lejos [...] No veo nada. No hay luz aquí. Sólo siento mi cuerpo húmedo y la certeza de estar acompañado por presencias extrañas» (Fernández 2007: 109); o las reflexiones de los muertos de *Mapocho*: «No es verdad que los muertos no sientan. Yo podría enumerar cada una de las cosas que esta carne en descomposición sigue percibiendo» (Fernández 2002: 14). Duplicados en cuerpo y ánima, los personajes de Fernández portan trascendencia y devienen conectores de momentos: mientras su carne se mantiene en un plano, sus sentidos deambulan aprehendiendo anterioridades. Dubitativas e inciertas, las imágenes se arman y desarman entre invenciones y recuerdos, de manera tal que sus evocaciones, lejos de ser únicas o estables, dan cuenta de una memoria frágil que hace reaparecer semblantes en un batir constante de posibilidades, de convergencias espaciotemporales. En los textos de Fernández la ausencia es en realidad portadora de presencias coincidentes: con sus alas batientes, apareciendo y desapareciendo, las imágenes mediadas entrelazan el pasado de las víctimas con el presente de la narración.

Si consideramos que las pequeñas historias duermen en la inmensidad de un pasado vacío, en el oscuro telón de una historia homóloga y unívoca, estas requieren de destellos que se detengan sobre ellas. Pero tal como las polillas, estas historias no aparecen durante el día, pues la luz cegadora, esa que satura, se vuelve inútil para reconocerlas, las camufla. Es por ello que los espacios nocturnos y difusos como los de Fernández son los que permiten a sus polillas fantasmales titilar, aparecer y desaparecer, cada vez que transitan por los vaivenes del tiempo: «Pequeños cortocircuitos, chispazos de luz que llamarían la atención y que obligarían a enfocar zonas oscuras, terrenos invisibles» (Fernández 2015: 45). Dicho de otro modo, la *forma de*

*hacer memoria* en Fernández consiste en la iluminación intermitente de los saltos por recuerdos, sueños, imágenes y evocaciones dudosas, que articulan el cruce de dimensiones espaciotemporales singulares y discordantes.

### 3.3. Migajas de sentido

Como los rastros para trazar el camino de regreso o emprenderlo, los objetos menores, esos que pasan desapercibidos, operan como disparadores al pasado en la obra de Fernández. La colisión temporal reside en esos objetos que parecieran conformar un tablero subterráneo con múltiples casillas para ir y venir, rompiendo con la linealidad de los viajes memoriales. Desde *El Cielo* a *L.D.D.*, algunos de los tantos corresponden a astillas, vírgenes, basuras, grietas, abuelas, calles, repuestos, cementerios, casas, cartas, telegramas, revistas, recortes, fotos, migajas... restos recurrentes que visitan y resignifican las imágenes narradas: «Mugre esperando a ser recogida. Recuerdos olvidados en una cabeza dispuesta a soñar» (Fernández 2002: 81). La lista de estos trampolines temporales es considerable, pero cuando la extenuación y la banalidad los hace desaparecer, la detención los activa. De estos elementos, destaco la pista que los contiene: las migajas.

Porque dan cuenta de su pequeñez, fugacidad y fragilidad, las migas o migajas sostienen la idea de una suerte de constelación que une la obra de Fernández. Tal como las fotografías que transportan lo anterior, el conjunto de migajas despierta la percepción de un tejido en expansión. Migas que circulan desde la pechera de la abuela en el último abrazo de *Mapocho*, pasan por los cuentos de Greta a su hija antes de dormir en *Av. 10*, y se posan en la pestaña de Cosme, el hijo de la narradora de *Fuenzalida*. Miguitas que caen en *S.I.* cuando Estrella come su pan en el patio del colegio y que luego un pequeño coche de juguete –un Chevy rojo como el que transportaría a ejecutados políticos– deberá esquivar en una carrera en miniatura. Hasta simplemente llegar a las migajas de sentido que han de recobrase en el gesto declarativo de *C.E.*: «No hay posibilidad de respuestas certeras o explicaciones contundentes. Sólo migajas de luz, resplandores pasajeros y frágiles como las almas que están a punto de extinguirse» (Fernández 2015: 62-63).

Los objetos banales, inadvertidos en la cotidianeidad del presente, adquieren un sentido que se refuerza con la conexión. Convertidos en estrellas, captados en el parpadeo de una luminiscencia fugaz, hilan la constelación de una historia hasta hace poco dormida en la oscuridad de un discurso cegador. Cabe precisar que las invenciones y recuerdos despertados por estos objetos no entran jamás en contradicción con los registros impresos, con el peso de los documentos o archivos; por el contrario, multiplicando percepciones, el trabajo de memoria rehúye de la selección o la exclusión, inclinándose más bien por la acumulación de posibles.

En definitiva, se trata de la elaboración de un mapa interconectado que permite ligar-leer el tiempo anterior: «Creo que ese extraño hilo de coincidencias que hilvana estas dos historias de secuestros, hijos, padres y muerte, hilvanó todo en esa época y en esa costura nos adhirió aquí» (Fernández 2016: 200). Los restos, los vestigios, aún la basura, poseen un poder de expansión, pues todos pueden ser utilizados

para activar percepciones anteriores. En este caso, la red textual dispuesta por Fernández se constituye por pequeños eslabones que impulsan el cruce de umbrales. Por consiguiente, esos elementos ordinarios, imperceptibles y desechables como migajas, son resignificados como huellas de sentido que titilan en el agujero del olvido.

#### 4. Conclusión: por un trabajo iluminador

Como he intentado demostrar, la constelación de los textos de Nona Fernández guarda estrecha relación con un proyecto de recuperación de las historias menores que espesan con sus particularidades un tiempo imposible de reconstruir. Los momentos de las víctimas se incorporan y remediatizan en la imaginación de su obra. Es así como los saltos a lo desconocido por medio del cruce de planos e instantes detenidos permiten la elaboración de una memoria cuyo hacer se opone a la reproducción lineal y unívoca para proponer un ejercicio inagotable de invención y creación, de conjeturas múltiples que resignifican, recopilan y descifran un tiempo anterior en constante expansión.

Para dar con la forma en que los textos brincan, se detienen e iluminan el pasado, he descrito tres componentes centrales: la articulación por superposición, la estrategia fantasmática de espacios y personajes y la activación por dispositivos menores. A partir de estos, el entramado de planos en múltiples dimensiones discursivas se configura por el despliegue de entidades y lugares cuyos contornos difusos posibilitan el revoloteo de (des)apariciones, disparadas a su vez por el resplandor inadvertido de los restos.

En consecuencia, a partir de un trabajo de legibilidad y trascendencia, el conjunto narrativo de Nona Fernández propone una memoria abierta e inacabada. Una memoria recolectora de pequeñas piezas particulares que despiertan imágenes anteriores y que crean una constelación de posibles que impiden la instauración de un discurso único. Apoyados en la intermitencia, el ensamblaje y la expansión de posibles, los procedimientos literarios presentes en sus obras contestan la univocidad de un pasado instruido e inocuo, haciendo prevalecer un pasado plural y heterogéneo, capaz de dar espesor a lo real.

#### Referencias bibliográficas

- AMARO, Lorena (2013), «Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente», *Literatura y lingüística* 29, 109-129.
- BARTHES, Roland (2002), *Œuvres complètes. T 3 (1968-1971)*, Paris: Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2000a), «Sur le concept d'histoire», en *Œuvres III*, Paris: Gallimard, 427-443.
- BENJAMIN, Walter (2000b), «Réflexions théorique sur la connaissance, théorie du progrès», en *Paris Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre de passages*, Paris: Du Cerf, 473-507.
- BESSIÈRE, Jean - DAROS, Philippe (eds.) (2005), *Instaurer la mémoire: sous projet n. 5: mémoire, culture, mythes et textes fondateurs*, Roma: Bulzoni.
- COMPAGNON, Olivier - MOINE, Caroline (2015), «Pour une histoire globale du 11 septembre 1973», *monde(s)* 8, 9-26.

- DEMANZE, Laurent (2008), *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris: J. Corti.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire 2*, Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013), *Phalènes. Essais sur l'apparition 2*, Paris: Minuit.
- FERNÁNDEZ, Nona (2000), *El Cielo*, Santiago: Cuarto Propio.
- FERNÁNDEZ, Nona (2002), *Mapocho*, Santiago: Uqbar.
- FERNÁNDEZ, Nona (2007), *Av. 10 de julio Huamachuco*, Santiago: Uqbar.
- FERNÁNDEZ, Nona (2012), *Fuenzalida*, Santiago: Random House.
- FERNÁNDEZ, Nona (2013), *Space Invaders*, Santiago: Alquimia.
- FERNÁNDEZ, Nona (2015), *Chilean Electric*, Santiago: Alquimia.
- FERNÁNDEZ, Nona (2016), *La Dimensión desconocida*, Santiago: Random House.
- GEFEN, Alexandre (2017), «Fin de l'intransitivité ou fin de la littérature», en OUELLET, P. (ed.), *L'acte littéraire à l'ère de la posthistoire*, Québec: Presses de l'Université Laval, 67-79.
- HARTOG, François (2012), *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*, Paris: Éd. du Seuil.
- HUYSSSEN, Andreas (2011), *La hantise de l'oubli: essais sur les résurgences du passé*. Paris: Éd. Kimé.
- NORA, Pierre (1997), *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard.
- RICARD, Nelly (ed.) (2004), *Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Coloquio Internacional Utopía(s) 1973-2003, Santiago: Universidad Arcis.
- RICARD, Nelly (2015), *El Arte, la memoria y lo conceptual. Cátedra de la Memoria 2015 - Segundo Panel: Nelly Richard - Andreas Huyssen*, Universidad Diego Portales [archivo de video disponible en < <http://culturadigital.udp.cl/index.php/video/catedra-de-la-memoria-2015-segundo-panel-audio-sala/>>, 20/03/2018].
- RICŒUR, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Éd. du Seuil.
- ROBIN, Régine (2003), *La mémoire saturée*, Paris: Stock.
- TODOROV, Tzvetan (1995), *Les abus de la mémoire*, Paris: Éd. du Seuil.
- TRAVERSO, ENZO (2005), *Le passé, modes d'emploi: histoire, mémoire, politique*, Paris: La Fabrique.
- VIART, Dominique - VERCIER, Bruno (2008), *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas.