

Promotor Prof. dr. Ilse Logie
 Vakgroep Letterkunde

Decaan Prof. dr. Marc Boone
Rector Prof. dr. Anne De Paepe

Nederlandse vertaling:

Bewoonde huizen: de voorstelling van de narratieve ruimte in de Chileense roman van na de dictatuur

Kaftinformatie: *Splitting, 1974, Gordon Matta-Clark*

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Bieke Willem

Casas habitadas

*La representación del espacio narrativo
en la novela chilena postdictatorial*

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de letterkunde
Spaans

2014

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a Ilse Logie, mi directora de tesis, por su confianza en mí desde que escribí mi tarea *bachelor* bajo su tutela; por sus lecturas minuciosas y sus sugerencias sutiles pero siempre acertadas; por ayudarme a formular mis ideas con más precisión y por darme la libertad para buscar mi propio camino en el espacio tan vasto de la literatura chilena. Le agradezco sobre todo su apoyo en los últimos meses antes de la entrega de mi tesis. A pesar de la bronquitis, los trámites y las eternas reuniones, siempre ha sacado tiempo para ayudarme cuando ha sido necesario. También quisiera agradecerle su paciencia infinita cuando me enseñaba cómo moverme con más agilidad en el mundo académico. Sus cualidades tanto intelectuales como humanas, siempre serán un ejemplo para mí.

Por orientar mis lecturas y familiarizarme con el contexto chileno, agradezco especialmente a la profesora Stéphanie Decante. Su mirada crítica me ha ayudado a dar un salto cualitativo en mi investigación. También quisiera expresar mi gratitud a la profesora Eugenia Houvenaghel por sus agudas observaciones durante las reuniones del comité de seguimiento de mi tesis.

Agradezco a las profesoras María Teresa Johansson, Rita De Maeseneer y Geneviève Fabry, los otros miembros del tribunal, por tomarse el tiempo de leer y evaluar mi trabajo. También les estoy reconocida por todo lo que he aprendido de ellas en intercambios y en congresos.

También quisiera expresar mi gratitud a la profesora Elizabeth Amann por su apoyo en mi trabajo científico. Por estimularme intelectualmente, debo agradecer igualmente a los profesores Benjamin Biebuyck, Stef Craps y Lars Bernaerts.

Por haberme acogido tan amablemente en la Universidad Alberto Hurtado, en Santiago de Chile, quiero mostrar mi vivo agradecimiento a Lucero de Vivanco, Ignacio Álvarez, y María Teresa Johansson, y también por su entusiasmo y por haber compartido conmigo sus conocimientos de la literatura (chilena) contemporánea.

Gracias a Alejandro Zambra y Diego Zúñiga por las entrevistas que me concedieron, por su amabilidad, y por haber escrito esos libros de los que he disfrutado tanto.

Guardo gratos recuerdos de los diálogos inspiradores con mis colega-hispanistas en Bélgica Liesbeth François, María Paz Oliver, Waldo Perez Cino, Sanne Tanghe, Clara Vanderschueren y Jasper Vervaecke. Agradezco en particular a Liesbeth De Bleeker, Sophie Dufays y July De Wilde por haberme enviado su tesis doctoral, junto con sus palabras alentadoras.

No puedo dejar de mencionar a Laura Alonso, Lydia Fernández y María González a quienes quiero agradecer por haber dedicado varias horas a corregir mis frases excesivamente largas (y mi predilección por los adverbios en *-mente*).

Muchas gracias a Frederic Lamsens y a Gitte Callaert, porque saben solucionar cualquier problema técnico.

Me gustaría también agradecer a los entusiastas estudiantes de *Spaanse Taalvaardigheid* su presencia siempre alegre. Las clases del viernes por la tarde siempre significaban un buen comienzo del fin de semana. Gracias también a Chris Bulcaen, que con su admirable talento logístico ha facilitado la combinación entre la investigación y la docencia. Gracias a mis simpáticas colegas Nina y Liesbeth, por su disponibilidad para aligerar mis tareas docentes cuando fuera necesario.

Siempre guardaré preciosos recuerdos de las personas con las que he compartido un despacho y que a lo largo de los años se han convertido en amigos. Muchísimas gracias, Jessy Carton, Mattias Devriendt, María Gonzalez, Annelies Oeyen, Tine Scheijnen y Nettah Yoeli-Rimmer, por haber compartido las alegrías (y las penas) en el Blandijn.

La escritura de esta tesis doctoral abarca no solo seis años, sino también muchas mudanzas. Quiero expresar mis más vivos agradecimientos a las personas que me han hecho sentir como en mi casa en Chile: Renata y Miji, Daniel, Daniela y Andrés. Muchísimas gracias también a los amigos que han convertido Gante en un verdadero *hometown*: Katrien, Zwallie&Hanna, Julie&Kim, Anouk, Helena, Rien, Fem, y por supuesto, muchas gracias a Valerie por sus vitaminas y proteínas.

Gracias a mis hermanos Sebastiaan y Vincent. Como guitarrista y batería de *Shiva's Embrace*, comprenden como ninguna otra persona la sensación de dirigirse a un público restringido. Gracias, también, a mi madre, por su apoyo y por los primeros veinte años de mi vida sin televisión, que me han ayudado a considerar la lectura como una estrategia de supervivencia.

Índice

Introducción general	1
<i>Prolegómenos. El espacio en la novela postdictatorial</i>	17
El espacio en la novela	19
Hacia una definición del espacio en la novela.....	19
Estructuralismo	20
Spatial Form.....	22
Entre la fenomenología y la narratología	23
Narratología.....	29
Estudios más recientes / narratología posclásica y cognitiva: el espacio como modelo mental	31
Balance	34
La representación del espacio en la novela	36
Significados del espacio en la novela: la dialéctica del dentro y fuera.....	41
La dialéctica del dentro y fuera	41
Dentro y fuera en la literatura chilena.....	44
Melancolía, alegoría, espacio público y privado. Una posible definición de la literatura postdictatorial del Cono Sur	47
El término ‘postdictadura’ y su relación con el duelo y la melancolía	49
La alegoría.....	58
El espacio en la crítica literaria postdictatorial	64
<i>Los vigilantes</i> de Diamela Eltit, un ejemplo canónico de la literatura postdictatorial chilena	69
<i>Los vigilantes</i> y la melancolía	70
Los vigilantes y <i>la alegoría</i>	72
Los vigilantes y <i>el espacio</i>	74

Los límites de la “autopista” conceptual de Avelar	75
Parte 1: Casas (des)habitadas.....	79
Introducción	81
Hacia un entendimiento de la casa como hogar	81
La casa-hogar como lugar, espacio, emoción, práctica.....	81
Hogar y refugio	86
La influencia de cambios socio-económicos sobre los significados adscritos a la casa-hogar: el caso de la representación de los conventillos	87
El desamparo como estado real de precariedad y como condición existencial postmoderna: sobre <i>das Unheimliche</i> , la melancolía y la nostalgia.....	99
Sin hogar: de un estado real a una condición posmoderna, y viceversa.....	99
El desamparo en el contexto chileno postdictatorial.....	102
La nostalgia: otra reacción frente al desamparo.....	104
Capítulo 1 <i>Los vigilantes</i> de Diamela Eltit.....	107
1.1 Un lugar para la mujer	107
1.1.1 Foucault, psicoanálisis y feminismo	108
1.1.2 Una escritura femenina.....	110
1.1.3 La fiera doméstica	114
1.2 La casa en <i>Los vigilantes</i> : una alegoría del desamparo	117
1.2.1 Un lugar de paz y armonía.....	117
1.2.2 El quiebre de la familia tradicional.....	119
1.2.3 Un lugar precario	121
1.2.4 Intrusiones y escapes.....	124
1.3 La utilidad de la plaza pública.....	127
1.3.1 La ciudad pestífera y panóptica	127
1.3.2 El hambre de las calles.....	131
1.4 Del desamparo a lo siniestro	136
1.4.1 Lo siniestro en <i>Los vigilantes</i>	136
1.4.2 Interiores y exteriores inquietantes.....	138
1.5 A modo de síntesis: la melancolía y la producción del espacio en <i>Los vigilantes</i>	140
1.5.1 La abolición de la diferencia entre dentro y fuera y la melancolía	140
1.5.2 La imposibilidad de constituir un mapa mental del espacio de la novela.....	141
1.5.3 El espacio del teatro	143
1.5.4 La producción del espacio	146
Capítulo 2 Las casas excepcionales en <i>El palacio de la risa</i> de Germán Marín y <i>Nocturno de Chile</i> de Roberto Bolaño.....	149
2.1 Espacio y memoria: una introducción a las novelas de Bolaño y Marín	149

2.1.1	Novelas contra el silencio	149
2.1.2	El testimonio y la alegoría	151
2.1.3	Lugares de memoria, memorias de lugar	153
2.2	La casa vs. el campo: <i>El palacio de la risa</i> de Germán Marín	158
2.2.1	Sitio vs. lugar	159
2.2.2	Una descripción realista del espacio	163
2.2.3	Elegía para una casa	171
2.2.4	Dentro y fuera o algo intermedio: la espacialidad del campo.....	177
2.3	Paisajes melancólicos y casas siniestras en <i>Nocturno de Chile</i> de Roberto Bolaño.....	183
2.3.1	“A veces el sol se ennegrecía en mis sueños”: el apagón cultural y la melancolía	183
2.3.2	Técnicas de configuración del espacio melancólico	190
2.3.3	Un paisaje (urbano) melancólico	195
2.3.4	Là-bas o la iniciación en el mundo de las letras	199
2.3.5	La casa de María Canales	205
2.3.6	Lo siniestro	211
2.4	A modo de síntesis: la nostalgia de dos protagonistas	221

Parte 2. Volver a casa..... 225

Introducción..... 227

¿Una nueva generación?	227
La postmemoria	234
La nostalgia.....	238
¿Nostalgia crítica o crítica de la nostalgia?	245
Características de la literatura de los “hijos”	250

Capítulo 3 La (imposible) vuelta a casa..... 255

3.1	La vuelta a casa en <i>Av. 10 de julio Huamachuco</i>	257
3.1.1	Piezas oscuras	257
3.1.2	Formas de volver a casa.....	262
3.1.3	¿Una vuelta fracasada?	271
3.2	La vuelta a casa en las novelas de Alejandro Zambra.....	278
3.2.1	La casa como metáfora de la literatura	278
3.2.2	Dos hijos de la dictadura, dos narraciones del retorno diferentes	286
3.2.3	Una revisión suburbana de la nostalgia	290
3.3	La vuelta a casa en <i>Camanchaca</i> de Diego Zúñiga	294
3.3.1	Vía de escape por el desierto	295
3.3.2	Un <i>road movie</i> literario	298
3.3.3	La personificación de la postdictadura	302
3.4	A modo de síntesis: los paisajes vacíos de la infancia.....	305

Capítulo 4	La cotidianidad en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga	311
4.1	Esperar a que pase algo importante: neoliberalismo y banalidad	311
4.1.1	No-lugares neoliberales.....	311
4.1.2	Lo cotidiano como punto de referencia	313
4.1.3	La banalidad	315
4.2	Las prácticas cotidianas del habitar y del escribir como actos de resistencia mínimos y no-ideológicos	318
4.2.1	Prácticas anti-disciplinarias domésticas y urbanas	318
4.2.2	La escritura: dentro y fuera de lo cotidiano	322
4.3	“Las palabras de todo el mundo”: el lenguaje que preserva o niega lo cotidiano	325
4.3.1	Naturalizando el lenguaje	325
4.3.2	La estética fragmentaria en <i>Av. 10 de julio Huamachuco</i>	328
4.3.3	Dirty y poético: los realismos elípticos de Zambra y Zúñiga	331
4.4	A modo de síntesis: política, intimidad y distancia	342
Conclusión.....	350
Bibliografía.....	361

Introducción general

Pero por favor no mezcles la copucha y la poesía, el mundo y el tú, no abras la puerta, ni salgas de la casa, que el río está por desbordarse, que la tierra va a temblar muy luego. (Gumucio 2006: s.p.)

La imagen que aparece en la portada de la presente tesis es la última de una serie de fotografías en blanco y negro hechas por Gordon Matta-Clark en 1974. La obra *Splitting* consistía en partir en dos una típica casa suburbana con una sierra de cadena, y luego demoler una parte de modo que se revelara la estructura interior de la otra. El objetivo principal de esta operación era el de repensar el espacio: invertir de manera drástica una noción convencional de la vivienda, y revelar las zonas que solían ocultarse.¹ Aparte del hecho de que su padre fuera chileno², y que sus performances en Nueva York en los años setenta hayan inspirado al colectivo de arte chileno CADA³, Matta-Clark no juega un papel en el contexto en el que se inscriben las novelas que voy a analizar en este trabajo, a saber, el del Chile postdictatorial. Sin embargo, la foto evoca imágenes

¹ En una entrevista con Liza Bear en 1974, Matta-Clark explica lo siguiente: “I just wanted to get back to whatever the empty rooms were made of, like the layers of linoleum on the floor, or whatever there was of surfaces [...]. Actually, it would be interesting to make changes in a place that people still lived in... to take perhaps a very conventional notion of a living space and alter it beyond use ... ah well... One of the conventions in building is openings, and the nature of openings and closings is by and large pretty set, pretty static. In this project, rather than inaccessibility being a primary interest, a great deal of visual information was released, so that even though it was hard to get to roof and basement, they were liberated from being hidden areas.” (Diserens 2003: 167-168)

² El padre de Matta-Clark era el famoso arquitecto y pintor surrealista Roberto Matta.

³ Dedicaré atención a este colectivo de arte vanguardista en los capítulos 1 y 2.

semejantes a las de los espacios representados en las novelas que forman su objeto de análisis.

Mediante sus *cuttings* a través de la materia sólida de las casas, Matta-Clark logra presentar lo familiar como algo extraño. Los cortes permiten que entre la luz en lugares que antes estaban en la penumbra. Por una parte, esto corresponde a la definición de lo siniestro, esa emoción estética lindante con la angustia, que dificulta la traducción a otra lengua que no fuera el alemán. Según Schelling, “[u]nheimlich es todo aquello que debió haber permanecido en secreto, escondido, y sin embargo ha salido a la luz” (Freud 1919: 302, mi traducción)⁴. El concepto de lo siniestro, o *das Unheimliche*, desempeña una función central en algunas de las novelas del corpus de mi trabajo, más en particular en *Los vigilantes* de Diamela Eltit y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. Por otra parte, se puede atribuir un significado positivo a la luz, el de la revelación de la verdad. En el contexto postdictatorial chileno, esto es sumamente significativo ya que, a pesar de la constitución de varias comisiones “de verdad”⁵, las circunstancias en las que desaparecieron miles de personas todavía no se han aclarado del todo, y tampoco se ha juzgado a todos los culpables de los crímenes cometidos.

Como muestra *Splitting*, el arte de Matta-Clark está profundamente incrustado en lo social. De la misma manera, las representaciones de los espacios en las novelas de Diamela Eltit, Roberto Bolaño, Germán Marín, Nona Fernández, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga son inseparables del contexto histórico, político, social, y económico en el que se fundan estos espacios. Por eso, en los análisis que incluye la presente tesis, se utilizarán las herramientas metodológicas (que se explicitarán enseguida) siempre en diálogo estrecho con la multifacética realidad de la postdictadura chilena. Además de una operación de desfamiliarización o revelación de la verdad histórica, el que se abra el espacio hacia afuera, en *Splitting* se interpreta en ese contexto específico también como una forma de liberación. En algunas novelas del corpus se trata de un desprendimiento de las estructuras sociales (la familia) y políticas (la nación) que se suelen atar a la casa. En otras, las más contemporáneas, la apertura hacia afuera permite incluso ser leída

⁴ “Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist” (Freud 1919: 302).

⁵ Se constituye la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Comisión Rettig) en 1990, y luego la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. La Comisión sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech) funciona entre 2003 y 2005, reabriéndose de 2010 hasta 2011. Su labor consiste en recoger testimonios de los presos políticos de la dictadura.

como una búsqueda de aire libre, de una vida propia que no esté dominada por el pasado oscuro⁶.

Cabe señalar, además, que es un lugar común de la crítica considerar la literatura chilena como una literatura “puertas adentro”. El escritor chileno Rafael Gumucio ha resumido esta visión en un irónico pero esclarecedor artículo, titulado “Literatura chilena: empleada puertas adentro”.

La narrativa chilena habla sobre todo de casas, y dentro de esas casas de personas tímidas, contraídas, encerradas en una privacidad que les duele. Cuando una novela chilena quiere ser social, sólo hace que más gente visite la casa. La transforma en un burdel, como en *El Roto* de Edwards Bello, o en un extraño engendro laberíntico en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso, o en un conventillo como en *Vidas mínimas* de José Santos González Vera. Pero siempre es la casa, y siempre dentro de la casa los patios traseros, los clóset, la trastienda y la cocina, el protagonista que domina nuestra novelística. (Gumucio 2006: s.p.)

En base a las novelas mencionadas aquí arriba, además de *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, *Casa grande* de Luis Orrego Luco, *Casa de campo* de José Donoso, y muchas otras novelas cuyo título no contiene la palabra “casa”, Gumucio argumenta que la obsesión por el espacio privado siempre ha sido, y sigue siendo, la característica principal que define la literatura chilena. Incluso novelas que ponen a sus personajes en la intemperie más completa, como *Lumpérica* de Diamela Eltit, siguen dando vueltas alrededor de la idea de la casa, porque problematizan precisamente la falta de esta última. Asimismo, novelas que están guiadas por un programa político-social, se escriben desde lo privado:

Tarde o temprano el luchador social, el gran cantor de Chile termina hablando solo y en secreto, contándonos de su casa y de su novia. Suicidándose como Violeta Parra, una voz diminuta, un charango, y un *Gracias a la vida* irónico y cruel. O concluyendo el gran fresco de nuestra sociedad, como Blest Gana, contando la desventura de un loco encerrado en un patio trasero de una casa de campo. (Gumucio 2006: s.p.)

Las novelas que se analizarán a continuación no contradicen el lugar común. De ahí la posición central que ocupa la casa también en el título de la presente tesis. El abandono de la casa, gesto al que la obra de Matta-Clark parece invitar, no se produce, ni siquiera en la literatura más reciente. Como se demostrará a lo largo de este trabajo, los

⁶ El sociólogo Gabriel Gatti detecta entre los integrantes de la segunda generación postdictatorial en el Cono Sur una actitud alternativa frente al vaciamiento de significado provocado por la dictadura, la de “ver en estos lugares, los del vacío y de la ausencia, vida y no solo trauma” (Gatti 2008: 16).

escritores más jóvenes se interesan aún más por las historias personales, por la vida “puertas adentro”. Confirman el que “[haya] pocos bares en las novelas chilenas, y muchos recuerdos de infancia. Hay pocos amigos en las novelas chilenas y muchos parientes” (Gumucio 2006: s.p.).

Sea como sea, la casa cortada por Matta-Clark ha perdido su sentido original: ya no ofrece protección contra el mundo exterior. Esta constatación constituye el punto de partida de la investigación que se presenta a continuación. El régimen opresivo de Augusto Pinochet (1973-1990) afectó seriamente el tejido social: anuló la oposición entre lo público y lo privado al convertir ambos espacios en sitios de riesgo. Las detenciones, e incluso, las ejecuciones en la calle, la delación por los vecinos, los allanamientos, y la conversión de casas familiares en centros de detención y tortura sacudieron los significados originales de la casa y de la calle. En los análisis que siguen, se examinará de qué manera Diamela Eltit, Roberto Bolaño, Germán Marín, Nona Fernández, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga manejan el cambio en los significados del espacio; un cambio que se origina, por un lado, en el pasado dictatorial de Chile, y, por otro, en fenómenos urbanos más globales. ¿Qué significados atribuyen estos autores a la casa y a la calle? ¿Mediante qué técnicas representan tales espacios? ¿Revelan y/o subvierten la estructura básica, siguiendo el deconstructivismo de Matta-Clark o, al contrario, llenan los espacios interiores y exteriores de detalles? ¿Y de qué manera vehiculan los espacios representados los temas relacionados con el pasado dictatorial y la postdictadura? Éstas son las preguntas básicas que guiarán los análisis en la presente tesis.

Las preguntas ya revelan que la investigación ha sido concebida a partir del espacio como principal categoría de análisis. En la primera parte de los prolegómenos se establecerá un estado de la cuestión acerca de la representación del espacio en la novela. Aquí cabe mencionar ya los enfoques metodológicos más importantes que me han permitido analizar el espacio en las novelas del corpus. De los estudios en lengua española, me han servido sobre todo *Teoría general de la novela* (1980) de María del Carmen Bobes Naves, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales* (2001) de Luz Aurora Pimentel (para representaciones realistas del espacio), “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario” (1994) de Jesús Camarero (para entender mejor la relación entre el espacio referencial y el espacio del texto), y el trabajo de Ricardo Gullón. Este último coincide en varios aspectos con *Proefvlucht in de romanruimte* (1972) de Jean Weisgerber. Aunque es antiguo, este estudio es todavía muy relevante. Me ha sido de gran utilidad para comprender la estructura y las modalidades de representación del espacio en las novelas. Weisgerber nos provee también de una definición que es lo suficientemente flexible para servir como punto de partida: “el espacio de la novela es esencialmente la compleja relación entre los lugares donde ocurre la acción y los hombres implicados en la acción, a saber, el narrador, y los personajes cuyas peripecias se cuentan” (Weisgerber 1972: 162, mi traducción).

El estudio de Weisgerber sigue siendo tan pertinente porque está a caballo entre la narratología y la fenomenología. Esta combinación resulta fructífera en la medida en que permite dar cuenta no solo de la construcción del espacio en la novela, sino también de sus funciones y sus significados. Al ofrecer la perspectiva de una visión integradora de las obras, el acercamiento de Weisgerber me ha parecido el más apto a la hora de determinar mi marco metodológico. Las diferentes orientaciones narratológicas de Zoran (1984), Herman (2002) y Dennerlein (2009) esclarecen el papel fundamental que desempeña el espacio en la constitución de narraciones, y lo presentan como una poderosa herramienta de análisis. A partir de la lingüística cognitiva además, Dennerlein y Herman conciben el espacio como un modelo mental forjado por un lector ideal, lo que ha contribuido fuertemente a la comprensión del funcionamiento del espacio narrativo. Para analizar el modo en que los autores construyen el espacio en sus novelas, me referiré frecuentemente a esta idea. La completaré, sin embargo, con algunos conceptos ‘importados’ de la arquitectura y del urbanismo, como el principio del *enfilade* y la fragmentación. Procederé de tal manera porque me parece que el espacio neutro, objetivo, que constituye la base de las teorías narratológicas, resulta insuficiente para entender los alcances de la significación simbólica del espacio. Por eso, he juzgado oportuno recurrir simultáneamente al enfoque fenomenológico-hermenéutico sobre nociones como la casa y el habitar que el filósofo Gaston Bachelard presenta en *La poétique de l'espace* (1957).

Según Bachelard y su discípulo norteamericano Casey, el espacio solo cobra sentido gracias a su inextricable vínculo con el tiempo. Es más, a través del modo en que el hombre se relaciona con el pasado, es decir, a través de la memoria, los espacios pueden convertirse en verdaderos lugares significantes. De ahí el término de *place memory*, acuñado por Casey. La idea de una memoria de lugar enlaza con los *lieux de mémoire* que el historiógrafo Pierre Nora concibió con el fin de escribir una historia alternativa de Francia. Ambas nociones –la memoria de lugar y el lugar de memoria– encajan bien dentro del debate académico acerca de la postdictadura chilena. Sin embargo, como se mostrará más en detalle en los prolegómenos, hasta ahora el espacio no ha desempeñado un papel protagónico en este debate. Según Garibotto (2008: 27-28), el pensamiento acerca de la postdictadura está dominado por “el paradigma de la memoria”, que gira en torno a “la desestabilización del presente mediante la captura de las ruinas del pasado”. La cita muestra el énfasis en el tiempo, más que en el espacio. En la presente tesis se demostrará, en cambio, que la paradójica operación de relacionar la memoria de la dictadura con el espacio se revela sumamente productiva al poner de manifiesto constelaciones anteriormente insospechadas y pistas de interpretación novedosas.

Se analizarán en particular las representaciones de la casa y del trayecto hacia la casa, motivos narrativos que ocupan una posición central en las novelas incluidas en el corpus. El énfasis que se pondrá en la representación del espacio cabe dentro de un

intento de complementar el marco conceptual que Idelber Avelar ha desarrollado en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). En este estudio, uno de los más influyentes en la producción crítica sobre la literatura postdictatorial del Cono Sur, confluyen las características del llamado paradigma de la memoria. Avelar describe la tarea del escritor de ficción en la postdictadura como fundamentalmente mnemónica. Su estudio no se limita a ser descriptivo sino que se muestra también prescriptivo, ya que propone un modelo al que una genuina literatura postdictatorial debería obedecer: será alegórica en el sentido que Walter Benjamin asignó al término, es decir: no-mimética, fragmentada, experimental. Se trata, en otras palabras, de la típica literatura hermética que tanto ha entusiasmado a los académicos y cuyo emblema podría ser la obra de Diamela Eltit. Avelar la presenta como una reacción ante un determinado contexto político y económico, característico de las postdictaduras del Cono Sur. Frente a la lógica del mercado, que supone una sustitución continua sin restos (Avelar 2000a: 13), las alegorías postdictatoriales responden –melancólicamente– a la necesidad de rescate de los residuos, o sea, de la memoria.

Lo que se observa en el período postdictatorial chileno, sin embargo, es que, si bien se han escrito y se siguen escribiendo novelas que cumplen con la tarea mnemónica, es decir, que siguen dando vueltas al tema de la memoria, la perspectiva que adoptan, los motivos temáticos que desarrollan y los procedimientos formales que ponen en obra invalidan en creciente medida los planteamientos de Avelar. La mayoría de las novelas incluidas en el corpus muestran que ese marco conceptual, tan dominante en la inmediata postdictadura, paulatinamente deja de ser satisfactorio por haber perdido su poder explicativo. Esta impresión se agudiza a medida que nos acercamos al presente: en las novelas más recientes de mi corpus, las de Zambra y Zúñiga, el recordar del pasado y la escritura del duelo se llevan a cabo desde otras temporalidades (la del presente como revisitación del pasado, que posibilita un verdadero retorno) y otros lugares tanto físicos (representación diferente del espacio) como de enunciación (habla la “generación de los hijos”) y otra mirada (donde antes se privilegiaba la dimensión pública y colectiva ahora reina un clima intimista y familiar). El propio Avelar ha reconocido que su *grille* de análisis ya no era válida para algunas producciones artísticas contemporáneas. En la misma línea, el estudioso Ignacio Álvarez se ha dado cuenta de la inoperabilidad de los conceptos existentes en un segmento importante de las novelas chilenas publicadas en las últimas dos décadas. Para complementar los esfuerzos de Avelar, entre otros⁷, propone ordenar las narraciones en tres categorías, según “el modo

⁷ Álvarez divide los estudios que ofrecen una perspectiva global de la literatura chilena de las dos últimas décadas en tres grupos. Al primer grupo pertenecen los estudios de Cedomil Goic y Leonidas Morales, cuyo enfoque es más bien historiográfico. El segundo grupo lo constituyen los mapas temáticos propuestos por

en que los narradores dan cuenta de sus formas de percibir los sucesos y los objetos de la narración” (Álvarez 2012: 8). Álvarez distingue entre narraciones estoicas, escépticas y epicúreas. Resume su propuesta de la siguiente manera:

Los textos estoicos anhelan melancólicamente un contacto con las cosas que han perdido; los escépticos dudan de que ello sea posible; los epicúreos, que no distinguen entre percepción e imaginación, exasperan la propia producción simbólica como contacto con la producción material. (Álvarez 2012: 7)

Se asocian los textos estoicos con la literatura postdictatorial pensada y preferida por Avelar, ya que esta última se encuentra “perennemente al borde de la melancolía” (Avelar 2000a: 315). Las narraciones epicúreas se muestran más abiertas a las lógicas del mercado y de la globalización. En contraste con el juicio negativo de Avelar acerca de estas narraciones, Álvarez demuestra su potencial creativo. Finalmente, los textos escépticos constituyen un medio camino entre las dos otras categorías. Ponen en escena a un sujeto “perplejo” ante la realidad, “como si no pudiera o, más probablemente, como si no quisiera interpretar el sentido de los hechos que cuenta” (Álvarez 2012: 17). El aporte de Álvarez es sumamente válido, en particular por haber descrito e ilustrado la existencia de esa tercera posición, a la cual corresponden también algunas novelas incluidas en el corpus de la presente tesis⁸. Mientras que Álvarez se centra en el tipo de sujeto que ponen en escena las narraciones, y evita (deliberadamente, creo) usar la etiqueta “postdictatorial”, el énfasis de este estudio, como ya se repitió varias veces, estará en el espacio. Al igual que los ‘sujetos’ estudiados por Álvarez nos ofrecen información valiosa sobre su modo de estar en el mundo, la representación del espacio nos instruye acerca de la relación que los narradores y personajes que pueblan las novelas analizadas mantienen con su entorno físico, es decir, con su realidad circundante. Además, aunque algunas se pueden leer sin referirse al pasado dictatorial, insisto en calificar las novelas que entran en el corpus como novelas postdictatoriales, en el sentido de que guardan de alguna manera una relación con la dictadura. El objetivo principal del presente estudio consiste, entonces, en examinar de qué manera un

Ricardo Cánovas y Rubí Carreño. En el último grupo, que propone una ordenación a partir de los contextos políticos, menciona a Avelar y a Luis Cárcamo-Huechante.

⁸ Álvarez considera *Camanchaca* de Diego Zúñiga, una novela que forma parte del corpus de la presente tesis, como un ejemplo de esa tercera posición “escéptica”. Clasifica *Av. 10 de julio Huamachuco* de Nona Fernández, otra novela que se analizará a continuación, entre los textos “estoicos”. En la presente tesis, se analizarán ambas novelas dentro de la misma categoría, la de las novelas nostálgicas que giran en torno a la vuelta a casa. Se argumentará, sin embargo, que la novela de Fernández se encuentra más cercana a las novelas de la otra categoría, las melancólicas, que la de Zúñiga.

estudio pormenorizado de la representación del espacio en las novelas permite captar un cambio de paradigma poético en la narrativa más reciente.

Para lograr tal fin, propongo relacionar las categorías de melancolía y nostalgia con determinadas narrativas postdictatoriales chilenas. Como se elaborará en los prolegómenos, ambas nociones pueden ser consideradas como “emociones históricas” (Boym 2001: 10) muy cercanas la una de la otra. La melancolía se asocia con toda una tradición iconográfica e intelectual e incluso con una determinada postura artística frente a la realidad, lindante con la acedia (griego por “negligencia”) medieval. La nostalgia, en cambio, sería más ‘democrática’ y se caracteriza por una atención (casi una obsesión) por los detalles de la vida cotidiana. Mientras que la melancolía ha inspirado grandes obras artísticas, se suele asociar la nostalgia con el kitsch, con la reproducción de estereotipos, y con una posición amorala (por conservadora) frente a la realidad.

La melancolía y la nostalgia siempre han sido estudiadas desde una perspectiva temporal, como modos de relacionarse con el pasado. Ambas se fundan en un aferramiento al pasado y una posición crítica, de decepción, frente al presente. La melancolía ha sido recuperada como un concepto clave en el pensamiento de y sobre la postdictadura, precisamente porque impide abandonar el pasado. Siguiendo el mecanismo siniestro, de lo oculto que viene a perturbar la normalidad del presente, el pasado, para el melancólico, es una llaga que de vez en cuando se abre. Esta actitud melancólica frente al pasado era una reacción necesaria ante la política del olvido que dominó los primeros años después de la dictadura. Frente a la melancolía, la nostalgia se mostraba poco capaz de dar cuenta de la magnitud del trauma provocado por la dictadura en la sociedad chilena. Era además sospechosa, porque la nostalgia implica una idealización del pasado. Pero a qué pasado idealizado se deseaba volver? No al de la dictadura, esto quedó claro. Y echar una mirada nostálgica al período de antes de la dictadura significaba en cierta medida minimizar la derrota tanto intelectual como ideológica que describe Avelar en *Alegorías de la derrota*.

La presente tesis propone acercarse a la melancolía y la nostalgia acudiendo al espacio, es decir, se consideran como dos reacciones diferentes a un estado generalizado de desamparo. Este punto de vista permite rehabilitar la nostalgia e introducirla en las reflexiones acerca de la literatura postdictatorial. Como se verá a lo largo de mi trabajo, en las novelas más recientes hay características de la nostalgia, como la búsqueda de autenticidad, el apego a los objetos y prácticas de la vida cotidiana o la importancia de la infancia. Estas características se conglomeran en el motivo de la vuelta a casa⁹. Aunque se sabe que el destino es inalcanzable, se recuerda (o se imagina recordar) la casa como

⁹ Nostalgia es un neologismo que consta de dos palabras griegas. *Nostos* significa ‘volver a casa’, y *algia* ‘anhelo’.

un lugar estable, protegido, un punto de anclaje desde el cual se pudiera con el mundo de afuera. Esta imagen soñada está ausente en las novelas que se clasificarán como melancólicas. Tanto los espacios abiertos como los cerrados se revelan como siniestros, amenazantes. La melancolía deforma, deconstruye la representación del espacio, que a veces queda reducida a los puros significados que vehicula. Al constituir la primera vía por la que irrumpió la violencia, el espacio fenomenológico de la casa funciona inevitablemente como sinécdoque de la fractura operada por la dictadura y su evocación contrasta con las connotaciones que se suelen asociar al hogar, un lugar seguro de amparo afectivo donde uno puede desarrollar su personalidad. Las novelas melancólicas ponen énfasis en esta carga traumática y asfixiante, mientras que las nostálgicas dejan entrever una posibilidad de reencuentro con aspectos placenteros de la casa, abren una puerta hacia un proyecto de futuro, la perspectiva modestamente utópica de un mundo nuevamente ‘habitabile’: más auténtico, más protector y a la vez más libre .

El título de la tesis, “Casas habitadas”, incluye ambas imágenes de los espacios representadas en las novelas del corpus. Por una parte, refiere a las casas malditas, las casas siniestras en las que merodean fantasmas. En las novelas melancólicas, la referencia a la dictadura es innegable. Por eso, se pueden asociar estos fantasmas con los detenidos-desaparecidos cuya ausencia sigue hostigando el presente. Por todas las novelas del corpus vaga esta figura. Como un verdadero fantasma, no tiene cara, no se vuelve tangible. Por otra parte, el título se refiere también a la práctica del habitar, una de las estrategias más importantes que los personajes de las novelas “nostálgicas” aplican para convertir los no-lugares por los que se mueven en verdaderos lugares, es decir, en espacios con un significado y una identidad propios.

La bipartición en la que se apoya la tesis conecta con otros esfuerzos para comprender la narrativa contemporánea en el Cono Sur en base a dos tipos de narraciones. Pienso en particular en los estudios de Gabriel Gatti y de Macarena Areco. Desde la sociología, Gatti se acerca a lo que él llama “el campo del detenido-desaparecido” en el Cono Sur. Coincide con la visión, centrada en la derrota, de Avelar, entre otros, cuando considera “la desaparición forzada” como “una catástrofe para la identidad y para el lenguaje” (Gatti 2008: 24). Gatti distingue dos narrativas (definidas como “posiciones discursivas”): la “narrativa de sentido” y “la narrativa de la ausencia de sentido”. Las concibe como dos extremos que limitan analíticamente su campo de investigación, el del detenido-desaparecido. La descripción de ambas narrativas coincide en gran parte con las definiciones que se darán a las posiciones melancólica y nostálgica en la presente tesis. La “narrativa de sentido” es trágica y se caracteriza sobre todo por el afán de “dotar de sentido y explicar y explicarse la novedad radical de una figura de lenguaje e identidad inciertas y desconocidas” (Gatti 2008: 25). La otra, en cambio, es más bien tragicómica o paródica y aspira a “*habitar* una ausencia sobrevenida y ya institucionalizada, a gestionar ese imposible –el detenido-desaparecido– cristalizado como tal imposible, a inventar lenguajes para una realidad asumida como catastrófica,

incomoda, pero aceptada así” (Gatti 2008: 25, lo subrayado es mío). Gatti considera esta narrativa como propia de las generaciones jóvenes. Coincide en efecto con las novelas más recientes que se incluyen en el corpus de la presente tesis. En ellas, como precisa Gatti, “el reto, más que reivindicativo, es administrativo: ¿cómo gobernar una vida que se desarrolla dentro de un imposible? (Gatti 2008: 25).

Mi trabajo también se nutre de la dicotomía desarrollada por Macarena Areco para acercarse a la literatura chilena contemporánea:

[Se trata de] una distinción temática en función de la polaridad público/privado y de la forma en que las novelas representan la relación individuo-sociedad, según la cual una *novela lumpen* o *de la intemperie* le sale al paso a una *novela de la intimidad* hegemónica en el periodo, dentro de la cual se pueden mencionar los dos relatos de Alejandro Zambra, *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007). (Areco 2011b: 183)

A lo largo de la presente investigación y partiendo de la representación del espacio como categoría central, se darán los pasos necesarios para colocar en un marco interpretativo más amplio y completar las cartografías parciales ya existentes, integrando e intentando ir más allá de los enfoques sociológico-generacional (propuesto por Gatti), literario-temático (de Areco) y perceptivo-existencial (de Álvarez). La novela del desamparo (que coincide con la novela de la intemperie de Areco) se vinculará con la trágica búsqueda de sentido con la que Gatti define el discurso de una primera generación, y con la melancólica recuperación de lo ocultado. La novela “de la vuelta a casa” (según Areco: “novela de la intimidad”) vehicularía entonces la narrativa según la cual la catástrofe ya se ha naturalizado, se ha convertido en un ruido de fondo.

En la primera parte de la tesis, titulada “Casas (des)habitadas”, se analizarán *Los vigilantes* (1994) de Diamela Eltit, *El palacio de la risa* (1995)¹⁰ de Germán Marín, y *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño. Se estudiarán como novelas melancólicas que ponen énfasis en el desamparo provocado por la dictadura. La imagen central en estas novelas es la de la casa habitada en el sentido siniestro: en *Los vigilantes* el espacio se deforma hasta tornarse monstruoso siguiendo la interioridad perturbada (melancólica) de los habitantes. Marín y Bolaño representan la culminación del lugar siniestro: las casas familiares que fueron utilizadas durante la dictadura como centros de detención y tortura. Mientras que la novela de Eltit se encuentra cerca del modelo

¹⁰ *El palacio de la risa* es una reescritura de un poema de 1978. La versión en prosa fue publicada por primera vez en 1995, junto con otro texto escrito por Marín, *Carne de perro*. Luego, en 2003 fue reeditada en una trilogía titulada *Un animal mudo levanta la vista*, que contiene también los textos *Ídola* (2000) y *Cartago* (2002). Aquí, se citará por la edición de 2008 de Mondadori, que incluye el poema original.

formulado por Avelar, Bolaño y Marín proponen otras formas narrativas para representar el pasado dictatorial, y los espacios que se vinculan con él.

En la segunda parte, titulada “Volver a casa”, se analizarán *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007) de Nona Fernández, *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, y *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga. Estas novelas se clasificarán como nostálgicas, por la presencia del motivo de la vuelta a casa alrededor del cual se estructuran. Aunque queda la sensación de desamparo, y la vuelta a casa se presenta de antemano como una utopía inalcanzable, lo siniestro ha perdido protagonismo. Consecuentemente, los autores ya no representan el espacio de manera deformada.

Como es lógico tratándose de obras literarias, de por sí y afortunadamente asistemáticas, la bipartición que se propone no debe ser tomada en sentido estricto, y se concibe más bien como una escala entre dos polos: la melancólica novela del desamparo y la nostálgica novela de la vuelta a casa. Cada grupo contiene un caso límite. Así, la novela de Marín se cuenta entre las novelas del primer grupo, porque enfatiza el desamparo, pero no se puede negar la nostalgia del protagonista exiliado. Asimismo, *Av. 10 de julio Huamachuco* de Fernández es una novela bisagra porque tematiza la vuelta a casa mientras que las técnicas de representación del espacio se acercan a las del primer grupo. No cabe duda, además, que los protagonistas de esta novela son unos melancólicos incurables. El ordenamiento tampoco pretende ser omniabarcador. Seguramente habrá otras novelas postdictatoriales reticentes a entrar en la dicotomía, que es sobre todo el resultado del análisis pormenorizado de ocho novelas particulares. Sin embargo, no cabe duda de que el corpus es representativo de la narrativa escrita en el período entre el fin de la dictadura y el presente. El primer grupo, de novelas melancólicas, contiene a autores que casi ya se pueden considerar canónicos. Para las novelas más recientes del segundo grupo, este criterio no es válido puesto que los procesos de canonización aún no han podido cristalizarse cuando se trata de obras tan contemporáneas. Sin embargo, Alejandro Zambra ha sido etiquetado por la crítica como el portavoz de su generación. Fernández, actriz, guionista y autora de las novelas *Mapocho* (2002), *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012) y *Space invaders* (2013) también se ha conquistado una posición sólida en el campo literario chileno contemporáneo. Y el joven Zúñiga, si bien ha publicado una única novela hasta ahora, ésta ha cosechado críticas muy elogiosas y ha atraído la atención de la crítica internacional, como se desprende de la reedición por una editorial internacional en 2012¹¹ y de sus recientes traducciones al italiano y al francés.

¹¹ Random House Mondadori lanzó el libro editado en 2009 por la editorial independiente Calabaza del Diablo con sólo 300 copias y que gracias al boca a boca se fue transformando en un imperdible.

El criterio de selección principal de los textos ha sido temático: era imprescindible que el espacio ocupara una posición central en la trama. Esta condición no se cumple en el caso de *Bonsái* de Zambra, pero si se incluye eso se debe a que ofrece ventajas innegables analizarla como parte del conjunto de la producción novelística del autor. El criterio temático se ha acompañado de una exigencia formal: como uno de mis objetivos ha sido argumentar que ha tenido lugar un desplazamiento poético en la literatura chilena postdictatorial, un alejamiento con respecto a la alegoría en la dirección de una nueva cotidianidad, sólo entraban en consideración obras que presentaran un interesante grado de elaboración literaria (uso de determinadas figuras de estilo, reciclaje de ciertas matrices genéricas). Este criterio adicional explica por qué opté por no incluir textos como, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (en el corpus de la primera etapa) o *El daño* de Andrea Maturana (en el de la segunda).

Las dos partes que componen mi trabajo van precedidas de unos prolegómenos en los que se presentarán los conceptos más importantes que me han guiado en el análisis. Esta parte preliminar ha tomado la forma de dos estados de la cuestión pormenorizados, uno sobre el espacio en la novela, y otro sobre la literatura postdictatorial en el Cono Sur. En un primer momento, reflexionaré acerca de las posibilidades ofrecidas por diferentes enfoques teóricos –estructuralismo, *spatial form*, fenomenología, narratología posclásica y cognitiva- en torno al espacio. Propondré una definición del espacio en la novela que sea lo suficientemente flexible y pragmática para poder aplicarla en los análisis de las novelas del corpus. Una vez definido el objeto de estudio, me centraré en la representación del espacio en la novela. Seguiré la distinción de Camarero (1994) entre el espacio del objeto, el espacio del significante y el espacio del significado e ilustraré los diferentes niveles mediante un comentario de algunos fragmentos de *El palacio de la risa* de Germán Marín. Luego, profundizaré en los significados que se atribuyen a ciertos espacios, en particular a la dialéctica del dentro y fuera. Terminaré la primera parte de los prolegómenos con una primera aproximación a esta dialéctica en la literatura chilena. En la segunda parte de los prolegómenos, explicaré la importancia de la melancolía y la alegoría como conceptos claves del pensamiento académico dominante acerca de la postdictadura chilena. Me centraré sobre todo en los estudios de Avelar, Moreiras y Richard, quienes han concebido la postdictadura en términos de una derrota intelectual y artística, de una imposibilidad de la representación. Remontaré a los orígenes de este marco conceptual, más en particular al ensayo de Freud, “Duelo y melancolía”, y a *El origen del drama barroco alemán* de Benjamin. Luego, resumiré el papel que se otorga al espacio dentro de la crítica literaria postdictatorial. Ilustraré todas las características de la novela postdictatorial anteriormente comentadas mediante un análisis rudimentario de *Los vigilantes* de Diamela Eltit, que elaboraré en el primer capítulo. Concluiré los prolegómenos enumerando los límites del marco conceptual presentado. A lo largo de la presente tesis, intentaré formular remedios para sobrellevar

estos límites. Los prolegómenos se conciben de esta manera realmente como un punto de partida. Ambas partes tratadas en esas primeras páginas, a saber, por un lado, las teorías sobre el espacio en la novela, y, por otro, las reflexiones acerca de la postdictadura chilena, se entrelazarán a medida que vayan avanzando los análisis de las novelas.

En la introducción a la primera parte de la tesis, titulada “Casas (des)habitadas”, profundizaré en los significados que se suelen atribuir tradicionalmente a la casa. Estudiaré los lazos que esta noción mantiene con el hogar y con la práctica del habitar. Con el fin de ilustrar la influencia de cambios socio-económicos sobre los significados de la casa, analizaré brevemente algunas representaciones literarias de los conventillos en la primera mitad del siglo XX. Este excursus prepara el análisis de *Los vigilantes* de Diamela Eltit, en particular su carácter de literatura “proletaria”.

Comenzaré el primer capítulo repasando los enfoques teóricos que dominan los análisis existentes de la obra de Diamela Eltit, a saber, las ideas de Foucault con respecto a las estructuras del poder, el psicoanálisis lacaniano, y el feminismo. Luego, me centraré en la imagen que Eltit esboza de la casa y de la ciudad en *Los vigilantes*. Tanto dentro como fuera de la casa predomina la sensación de desamparo, lo que lleva a una anulación de la distinción entre ambos espacios. Relacionaré este fenómeno primero con lo siniestro, y luego con la melancolía. La expresión literaria de este estado de ánimo implica una isomorfía entre la interioridad del personaje y su entorno. En la novela de Eltit, esto significa concretamente que las características formales de la casa y la ciudad corresponden al alma perturbada de los protagonistas, una madre y su hijo que sucumben ante la vigilancia de sus vecinos y de un padre todopoderoso. Concluiré el capítulo con un resumen de las características formales del espacio en la novela de Eltit. De todas las novelas que conforman el corpus, *Los vigilantes* muestra de manera más clara que la forma del espacio representado –o, en este caso, producido– es inseparable del contenido.

En el segundo capítulo, se analizarán juntas las novelas *El palacio de la risa*, de Germán Marín, y *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño. Estas novelas ocupan una “tercera posición” (Aguilar 2008: 140) entre el testimonio y la escritura alegórica, los dos campos discursivos predominantes en el paisaje literario postdictatorial. El objetivo del segundo capítulo reside en determinar el papel del espacio en el lenguaje que caracteriza esta “tercera posición”. Se enfocará sobre todo la manera en la que ambos autores representan un “lugar de memoria”, una casa familiar que ha sido utilizada durante la dictadura como centro de detención y tortura. En el caso de la novela de Marín, se trata de Villa Grimaldi, que el autor intenta reconstruir mediante una extensa descripción realista. Se analizará el papel que desempeña esta técnica en la constitución de una suerte de consuelo literario. La novela de Marín será comparada con la elegía, un género que se mueve entre el deseo y el rechazo de consuelo. Luego, se analizarán los contrastes en base a los cuales Marín representa “el palacio de la risa”. Dedicaré

particular atención a la oposición entre dentro y fuera porque el estado de excepción, encarnado en los centros de detención y tortura, problematiza esta dicotomía.

El análisis de la novela de Bolaño comenzará con la presentación de la melancolía como una postura ética del protagonista Urrutia Lacroix. Esta postura contrasta con la del pintor guatemalteco, un personaje secundario, pero sin embargo clave en la novela de Bolaño. La estética fragmentaria del cuadro que está pintando el guatemalteco refleja la manera en la que este autor construye el espacio en su novela. Es decir, lo hace mediante fragmentos o imágenes espaciales que se abren a otros fragmentos espaciales. Se puede asociar esta técnica con el principio arquitectónico del *enfilade*. Estudiaré cómo este principio se manifiesta en cuatro pasajes de *Nocturno de Chile* con el fin de demostrar el estrecho vínculo entre la construcción del espacio y su significación simbólica. Luego, se analizarán los espacios abiertos en la novela, más en particular el espacio urbano, que se revela como un ‘paisaje melancólico’. Después, el análisis enfocará dos espacios cerrados, el fundo de Farewell, tutor del protagonista, y la casa-centro de tortura de María Canales. En el último apartado, me detendré en la manera en la que Bolaño utiliza el espacio para reforzar el ambiente siniestro en sus novelas. Me referiré a otra novela ‘chilena’ de Bolaño, *Estrella Distante*, con el fin de consolidar mis resultados. Terminaré este segundo capítulo con una comparación entre la nostalgia del protagonista de *El palacio de la Risa*, y la de Urrutia Lacroix.

La introducción a la segunda parte, titulada “Volver a casa”, define algunos conceptos que dan cuenta de una nueva forma de enfrentarse al pasado dictatorial, y de hacer literatura, la de la segunda generación, o “generación de los hijos”. Reflexionaré acerca de la aplicabilidad al contexto chileno de los conceptos de generación y de postmemoria. Visto que las novelas incluidas en la segunda parte giran alrededor del motivo nostálgico de la vuelta a casa, refinaré la definición de la nostalgia a partir de los rasgos que tiene en común con la postmemoria. Compararé la “nostalgia reflexiva”, definida por Boym, con la “nostalgia ironizada” de Hutcheon, para enfocar conceptualmente la mezcla paradójica de nostalgia y de una mirada crítica, que caracteriza las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga. Concluiré esa introducción con un estado de la cuestión de las características de la “generación de los hijos” en base a artículos sobre el documental y la poesía chilenos contemporáneos.

En el capítulo 3 se analizará el motivo de la vuelta a casa en *Av. 10 de julio Huamachuco* de Fernández, *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* de Zambra, y *Camanchaca* de Zúñiga. La novela de Fernández se encuentra en la intersección entre las novelas ‘melancólicas’ de la primera parte, y las ‘nostálgicas’ de la segunda parte. El análisis enfocará primero lo que tiene en común con las novelas de la primera parte, a saber, la representación de lugares inhóspitos, oscuros, fracturados, en fin, de “casas (des)habitadas”. Mediante la creación de espacios atemporales y la recolección de *souvenirs* y de repuestos, los personajes intentan sobrellevar el desamparo. Sus historias se asemejan en parte a las narraciones postmemoriales del

retorno, descritas por Hirsch. En el apartado final del análisis de *Av. 10 de julio Huamachuco*, resumiré en qué medida esta novela se acerca de manera diferente a la memoria y a la derrota, conceptos claves en el pensamiento sobre la postdictadura. Estas nociones pasan a segundo término en las primeras dos novelas de Zambra, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*. En estas novelas, la relación entre la casa y el mundo exterior resulta funcionar como una metáfora de la complicada relación entre vida y arte, realidad y ficción, que define la narrativa de Zambra. Me centraré primero en estas dos novelas centrífugas, para luego pasar a un análisis de su novela ‘centrípeta’, *Formas de volver a casa*. Compararé las vueltas a casa del narrador y de su amiga ‘ficticia’ Claudia, con el fin de definir la posición ambigua de los personajes frente a la nostalgia. Finalmente, examinaré de qué manera Zambra revisa la nostalgia a través de la opción por un objeto de deseo “periférico”, la comuna de Maipú. *Camanchaca*, finalmente, introduce un cambio radical en el escenario: el camino a través del Norte Grande, equivalente chileno del *Far West*. Con el fin de definir el significado del viaje, y de la eventual llegada a casa (la ciudad natal del protagonista, Iquique), se analizarán las características que la novela tiene en común con el road movie clásico. Luego, se reflexionará acerca de la posibilidad de leer el viaje a través del desierto de manera alegórica. A modo de síntesis del tercer capítulo, se definirá la relación entre la nostalgia, la recurrencia de paisajes vacíos, y la importancia que Fernández, Zambra y Zúñiga dedican a la infancia en sus novelas.

En el capítulo 4 se enfocará otro aspecto temático ligado con la nostalgia, a saber, el énfasis en la cotidianidad que caracteriza las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga. Se demostrará primero cómo la atención por los detalles y los lugares de la vida cotidiana cabe, por una parte, dentro de una crítica de la sociedad neoliberal, y, por otra, dentro de la búsqueda nostálgica de puntos de anclaje. Las novelas de Fernández, y sobre todo las de Zambra y Zúñiga, parecen haber sustituido las acciones novelescas por prácticas cotidianas que refuerzan la impresión de banalidad. Las prácticas se dividirán en dos grupos, estando el primero formado por las que tienen que ver con el habitar, y el segundo referido a las prácticas relacionadas con la escritura. Se examinará su funcionalidad en las novelas a partir de las ideas de Lefebvre y de Certeau acerca del significado político de la cotidianidad. En el último apartado de este capítulo se dedicará importancia al lenguaje ‘natural’ con el que los autores representan lo cotidiano, y en especial los espacios por los que se mueven los personajes. Se examinará en particular la estética de la fragmentación que se detecta en la novela de Fernández, y las reinterpretaciones que Zambra y de Zúñiga efectúan del realismo. Por último, en la conclusión del capítulo 4, se estudiará la problemática relación entre la intimidad (cotidiana) y el resurgir de la política desde otros ángulos.

Todos estos estudios parciales desembocarán en la formulación de una serie de conclusiones generales.

**Prolegómenos. El espacio en la novela
postdictatorial**

El espacio en la novela

Hacia una definición del espacio en la novela

Para poder definir el espacio en la novela, no se puede pasar por alto la pregunta por la esencia del espacio. No pretendo aquí responder detalladamente a esa pregunta de índole más bien filosófica, pero me detendré sin embargo brevemente en la distinción que Marc Augé (1992) ha elaborado entre los términos de ‘espacio’ y de ‘lugar’ porque provee una base a partir de la cual puedo abordar luego el concepto en un contexto literario. Augé (1992: 105) señala que “le terme ‘espace’ en lui-même est plus abstrait que celui de ‘lieu’. [...] Il s’applique indifféremment à une étendue, à une distance entre deux choses ou deux points (on laisse un ‘espace’ de deux mètres entre chaque poteau d’une clôture) ou à une grandeur temporelle (‘en l’espace d’une semaine’)”. Esta cita muestra que a pesar de su carácter abstracto, el espacio se manifiesta a veces de una manera muy concreta. Por eso precisamente, el espacio, al lado del tiempo, es la categoría más importante que sirve a los hombres para organizar conceptualmente el mundo (Álvarez Méndez 2002: 21). Augé también ha mencionado el tiempo con el que está ligado inseparablemente¹². Estos aspectos – lo abstracto y concreto, y la relación

¹² Estas características pueden explicar el hecho de que el espacio sea un concepto menos estudiado en la teoría literaria. Parece demasiado abstracto, y paradójicamente también demasiado ligado con el mundo fuera de la literatura. Además, es inseparable de los otros componentes narrativos: el tiempo, los personajes, las acciones. Dennerlein (4) atribuye el que el espacio sea la pariente pobre de la narratología a la idea de Lessing, de que la literatura es esencialmente temporal, y al trabajo de Genette, en cuyo *Discours du récit* el espacio no aparece como un parámetro de la ‘historia’. Puedo añadir que, desde una perspectiva más amplia, la de la filosofía, el trabajo de Ricoeur, *Temps et Récit*, también ha contribuido a considerar el tiempo como la dimensión más importante.

con el tiempo – que conciernen al espacio tal y como se conoce en el mundo real, tampoco pueden ser negados en un estudio del espacio en la novela. Por eso, Zoran (1984: 312) insiste en el carácter concreto del espacio, es decir, el que estamos ante una entidad definida por conceptos como “volumen, extensión y tridimensionalidad”. Zoran se interesa sobre todo por la manera en la que los autores consiguen evocar estas características en el espacio unidimensional del texto. A lo que dedica menos atención, es al hecho de que el espacio narrativo no sólo refiere al mundo fuera del texto, sino que hace parte de un conjunto, la novela, que suele generar significados. En mi definición del espacio narrativo, tomaré en cuenta ambos lados, el referencial y el literario, sin perder de vista que, como ha señalado Weisgerber (1972: 151), el espacio narrativo “sólo existe en virtud de la lengua”¹³.

Finalmente, aunque Augé no se ocupa del espacio literario, da otro paso para definirlo cuando considera el espacio como “pratique des lieux” (1992: 110), adaptando así las palabras de de Certeau sobre el que el espacio sería una práctica ‘del’ lugar. De esta idea se deduce que el espacio en la novela también consiste de ‘lugares practicados’, es decir, solo existe cuando constituye el marco de las acciones de los personajes, o cuando es percibido por los personajes y/o el narrador.

A fin de refinar más mi definición del espacio en la novela, además de reflexionar acerca de las posibilidades de enfoques teóricos en torno al espacio, presentaré a continuación un breve panorama de los estudios sobre el espacio en la novela. He tratado de agruparlos siguiendo un orden cronológico, y en base a ideas compartidas. Al final completaré este estado de la cuestión con una reflexión más concreta acerca de mi propio estudio.

Estructuralismo

Sin duda una de las obras más consultadas a la hora de hacer un análisis del espacio narrativo es la de Lotman, *Estructura del texto artístico*, de 1970. Lotman aborda lo que él llama el “problema del espacio artístico” (1970: 270) a partir de su teoría del “marco” del texto artístico, según la cual “la obra de arte representa en principio el reflejo de lo infinito en lo finito, de la totalidad en el episodio” (1970: 262). Por consiguiente, “no puede construirse como una copia del objeto en las formas que le son propias. Es

¹³ [...] de romanruimte behoort tot de literatuur en bestaat alleen door de taal. Wij hebben te doen met een aspect van de taalruimte, dat wil zeggen met een door woorden opgeroepen ruimte die in tegenstelling met de film- of toneelruimte niet met de zintuigen wordt waargenomen en alleen maar in het bewustzijn van de verteller en van de lezer aanwezig is. (Weisgerber 151)

siempre la reproducción de una realidad en otra, es decir, es siempre una *traducción*” (1970: 262). En este sentido, Lotman (1970: 261) considera el espacio, como un elemento esencial en “la composición de la obra artística verbal”, junto con el argumento, el personaje, y el punto de vista.

Lotman parte de la definición del espacio elaborada por A.D. Aleksandrov según la cual el espacio es:

[...] un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados variables, etcétera) entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.). Además, al considerar el conjunto de objetos dados como espacio, se hace abstracción de todas las propiedades de estos objetos, excepto de aquellas que están determinadas por esas relaciones de tipo espacial tomadas en consideración. (Lotman 1970: 271)

De esta manera, se define el espacio en base a relaciones espaciales, que, como explica Lotman por medio de la poesía de Tiutchev y Zabolotski, pueden adquirir un significado metafórico. Así, “los conceptos ‘alto-bajo’, ‘derecho-izquierdo’, ‘próximo-lejano’, ‘abierto-cerrado’, ‘delimitado-ilimitado’, ‘discreto-continuo’ se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: ‘válido-no válido’, ‘bueno-malo’, ‘propio-ajeno’, ‘accesible-inaccesible’, ‘mortal-inmortal’, etcétera.” (1970: 271). Lotman se centra sobre todo en la pareja alto-bajo y abierto-cerrado, y trata de demostrar que estas relaciones espaciales propagan una determinada “imagen del mundo”: “Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una ‘imagen del mundo’, un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. Sobre el fondo de estas construcciones adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o grupo de textos dados” (Lotman 1970: 272).

Según Dennerlein (2009: 29), el mérito de Lotman ha sido que su concepción del espacio no sólo concierne al espacio concreto, sino que también implica “la descripción estructural de fenómenos no-espaciales”, porque atribuye un significado metafórico a las relaciones espaciales. Su crítica reside sin embargo también en el hecho de que Lotman limite el estudio del espacio en el texto artístico (= literario) a las relaciones espaciales, de modo que, en la opinión de Dennerlein, se pierden muchos otros aspectos del espacio narrativo.

Si sólo tomamos en consideración el título del trabajo, *Estructura del texto artístico*, Lotman parece haber continuado el trabajo de Edwin Muir quien en 1928 escribió *The structure of the novel*. Pero a pesar de que los títulos se parezcan, el enfoque es diferente. Muir trata el espacio en un capítulo titulado “Time and Space”, para distinguir entre el mundo imaginativo de la novela “dramática” (Emily Brontë),

dominado por el tiempo, y el de la novela de “caracteres” (Dickens, Thackery), en el cual “el Tiempo es presupuesto, y la acción es un patrono estático, continuamente redistribuido y reajustado en el Espacio” (Muir 1967: 63, mi traducción). Sin especificar claramente el término, pone *la escena* como uno de los conceptos claves para demostrar su hipótesis. Muir señala que, paradójicamente, la escena está mucho más elaborada visualmente en la novela dramática que en la novela de caracteres. En el primer tipo, “Space [...] is undifferentiated and universal, though apparently narrow, an image of the world itself, and moreover unchangeable [...]” (Muir 1967: 67). En la novela de caracteres, el espacio es asimismo una imagen del mundo, pero, contrariamente a la novela dramática, el mundo se representa como “infinitamente variado”, “diverso”, “particularizado” (Muir 1967: 68). Por eso, este tipo de novela se caracteriza por “una intensidad de realidad espacial” (Muir 1967: 85), mientras que el tiempo retarda y pierde su importancia. Muir menciona como ejemplos también las novelas *Tristram Shandy* y *Ulysses*, en las cuales “there is something humorous, something giving a sense of security, in the very slowing down of time” (Muir 1967: 81).

Spatial Form

Veinte años más tarde, la distinción que Muir hace entre novelas dramáticas (léase: temporales) y novelas de caracteres (léase: espaciales), fue rescatada por Joseph Frank para elaborar su teoría de “*spatial form*”. Frank explica el concepto por primera vez en su artículo “Spatial form in Modern literature”, publicado en 1945 en *The Sewanee Review*. Como punto de partida le sirvieron esas obras literarias que muestran la citada “intensidad de realidad espacial”, y, más en particular, como lo señala Smitten en un estudio sobre la teoría, la poesía modernista que “undermines the inherent consecutiveness of language, forcing the reader to perceive the elements of the poem not as unrolling in time but as juxtaposed in space” (Smitten and Daghistany 1981: 17). Smitten (13) ofrece asimismo una definición clara de “*Spatial Form*”: “spatial form” in its simplest sense designates the techniques by which novelists subvert the chronological sequence inherent in narrative”. Para lograr tal objetivo, Smitten (14) menciona las técnicas de “image patterns, leitmotifs, analogy”, y “contras” y añade que la forma espacial no solo incluye “objective features of narrative structure”, es decir, las técnicas mencionadas, sino también “subjective processes of aesthetic perception”, o sea, el propio proceso de lectura (Smitten and Daghistany 1981: 14).

Frank ha sido citado en el importante trabajo de Wellek y Warren, *Theory of Literature* (1949), y ha cosechado éxito sobre todo entre los estudiosos norteamericanos, de lo cual testimonia el volumen publicado por Smitten y Daghistany en 1981. En el prólogo de este libro, Frank se asombra del éxito en los Estados Unidos. Escribe que hubiera sido más lógico que la crítica latinoamericana adoptara más rápidamente el

término, visto que la primera versión de su artículo fue publicada en español (aunque en una revista de oscura procedencia belga). Además, Frank señala que los escritores latinoamericanos han ilustrado a la perfección sus ideas sobre “spatial form”. No precisa a quienes se refiere, pero se puede suponer que está pensando en autores como Borges y Cortázar, cuya obra se caracteriza entre otros por la subversión de la linealidad de la narración.

El problema con la teoría de Frank reside en el hecho de que el adjetivo ‘espacial’ equivalga demasiado fácilmente a ‘no lineal’¹⁴. Frank utiliza el espacio en un sentido metafórico, para designar una red de relaciones analógicas o yuxtapuestas que son percibidas de manera sincrónica por el lector. Esta idea ya no tiene mucho que ver con el espacio tal y como lo conocemos en la realidad.

Entre la fenomenología y la narratología

En 1972, Jean Weisgerber responde a la necesidad de un estudio sistemático sobre el espacio en la literatura. Para explicar la falta de tales estudios, Weisgerber cita a Meyer, quien observó que el modernismo ha experimentado sobre todo con el tiempo, y además, que la literatura se realiza, al contrario de la pintura, en el tiempo, y no en el espacio (Weisgerber 1972: 10). Cita las palabras de Lessing, quien en el *Laocoonte* ha afirmado que el tiempo es el ámbito del poeta, mientras que el espacio es el del pintor. Weisgerber rebate esta afirmación, preguntándose si la novela hoy en día no presta más atención al espacio que al tiempo. Para él el espacio no es un mero decorado, sino una poderosa herramienta de análisis. No menciona a Lotman en su bibliografía, pero se acerca a éste cuando afirma que “el estudio de la representación del espacio echa luz sobre una actitud fundamental del hombre, a saber su relación con su entorno físico” (Weisgerber 1972: 148, mi traducción)¹⁵.

A partir del análisis de la representación del espacio en seis novelas neerlandesas, Weisgerber elabora un modelo que da cuenta de la modalidad de representación y de la estructura del espacio en la novela. Parte de la idea de que el espacio de la novela es “el conjunto de todos los lugares donde tiene lugar la historia, tanto en la realidad

¹⁴ Véase por ejemplo también la tesis doctoral de Blanca Montalvo Gallego, sobre el arte multimedia, en la que el término de “narración espacial” es rápidamente sustituido por “narración no lineal” (Montalvo Gallego 2003: 463).

¹⁵ [...] de studie van de ruimteuitbeelding [stelt] een fundamentele houding van de mens, met name zijn verhouding tot zijn fysisch milieu, in het licht [...]. (Weisgerber 148)

perceptible por los sentidos, como en la mente (Weisgerber 1972: 151, mi traducción)¹⁶. Añade que el espacio de la novela existe únicamente en y a través de la lengua. Esto implica que no es perceptible sensorialmente, sino que sólo está presente en la mente del lector: “Como los demás componentes del relato, el espacio novelesco sólo existe en virtud del lenguaje. Verbal por definición, se distingue así, por ejemplo, de los espacios propios del cine y del teatro; éstos son perceptibles directamente por el ojo y el oído, mientras que aquél, evocado únicamente por medio de la palabra impresa, se construye como objeto del pensamiento” (Weisgerber 1972: 151, traducido por Gullón 90). Luego, refina su definición con el concepto de ‘espace vécu’, prestado del ‘temps vécu’ de Minkowski: según Weisgerber, el espacio de la novela es siempre un espacio vivido, lo que lo relaciona con la psicología, la geografía, la sociología, y la lingüística. La posición central en este espacio vivido la ocupa “un individuo que cuenta, un hombre con su propia voz y su propio cuerpo” (Weisgerber 1972: 156, mi traducción), y el espacio sólo toma forma a través de las acciones de este individuo (Weisgerber 1972: 160). Finalmente, Weisgerber llega a la siguiente definición: “el espacio de la novela es esencialmente la compleja relación entre los lugares donde ocurre la acción y los hombres implicados en la acción, a saber, el narrador, y los personajes sobre los que cuenta” (Weisgerber 1972: 162, mi traducción)¹⁷.

Precisamente por esta razón, como señala también Pimentel (véase abajo), la mención de topónimos nunca puede ser suficiente para construir una ilusión de espacio en la novela. Aquí puedo establecer de nuevo un paralelismo con las ideas de Lotman sobre el espacio en la novela, ya que éste ha definido el espacio literario como un conjunto de relaciones espaciales. Así, la estructura del espacio en la novela, según Weisgerber, consiste de relaciones binarias en las cuales el narrador y los personajes funcionan como “fuentes de energía” (Weisgerber 1972: 165). Clasifica las polaridades según las ‘direcciones principales’ (*hoofdrichtingen*), ‘medidas y proporciones’ (*maten en verhoudingen*), ‘formas’ (*vormen*), ‘movimiento’ (*beweging*), comunicación, (*communicatie*), ‘continuidad’, e ‘iluminación’ (*belichting*). Weisgerber (1972: 167-68) observa que la antonimia original existente entre los dos polos puede convertirse en algunos casos en sinonimia, síntesis o simetría.

Como ya he mencionado, el narrador ocupa una posición central en esta red de relaciones: el espacio de la novela proyecta de esta manera “un panorama psíquico”

¹⁶ Onder romanruimte wordt hier louter gemakshalve en voorlopig het volgende verstaan: al de plaatsen, hetzij in de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid of in de psyche, waar het verhaal zich afspeelt (Weisgerber 151).

¹⁷ “In wezen is de romanruimte dus de complexe relatie die bestaat tussen de plaatsen waar de handeling gebeurt en de mensen die hierbij betrokken zijn, namelijk het individu dat vertelt en de personen van wie het vertelt” (Weisgerber 162).

(Weisgerber 1972: 168) del narrador. Esta idea se relaciona con la perspectiva, según Weisgerber (1972: 169) el único remanente del espacio euclidiano en la literatura: “de la perspectiva clásica sólo queda el punto de vista del narrador, a saber, el hecho de que la obra proviene completamente de la mano que escribe y del ojo que mira”. Contrariamente a la perspectiva euclidiana, los diferentes puntos en el espacio solo cobran sentido a través del ojo del que observa. Por consiguiente, las relaciones entre el objeto y el narrador son “proyecciones espaciales del alma” (1972: 170), siempre subjetivas.

Weisgerber dedica mucha atención a la mirada. La considera como el sentido privilegiado para construir el espacio. Escribe: “Mirar es lo mismo que buscar contacto, intentar acercarse y tocar” (Weisgerber 1972: 180). Las relaciones entre la literatura por un lado, y la pintura y la cinematografía por otro, lo lleva a concluir que “en todos los campos de arte el punto de vista se ha hecho dinámico, y se aspira a la identificación con el objeto. De esta manera se levantan las barreras entre arte y vida [...]” (Weisgerber 1972: 182).

A pesar de este puente que tiende entre la literatura y el mundo real, Weisgerber sólo menciona esporádicamente el papel que el lector podría desempeñar en la construcción del espacio de la novela. Sigue centrándose en el narrador, al que tampoco diferencia del focalizador, aunque según la narratología de Genette son dos instancias diferentes. Estudios posteriores, de entre otras Álvarez Méndez y Dennerlein, reservan un lugar mucho más importante al lector. Álvarez Méndez habla de una dimensión pragmática de la experiencia espacial en la ficción, que llama “el espacio de la lectura”, y Dennerlein carga gran parte de la responsabilidad sobre el lector, ya que presenta el espacio como un “modelo mental”.

El trabajo más citado entre los estudios sobre el espacio narrativo en lengua española es seguramente el de Ricardo Gullón. En *Espacio y novela*, publicado en 1980, aparecen algunas semejanzas con el estudio de Weisgerber. Contrariamente a este último crítico, Gullón no ofrece una definición clara del espacio de la novela, pero comenta algunas características análogas. Así, ambos insisten en el hecho de que el espacio de la novela es esencialmente una invención, una creación (Gullón 2,4; Weisgerber 155: “Elke ruimte moet eerst gemáákt worden”). Y como Weisgerber, Gullón (1980: 2) afirma que sólo existe en y a través de la lengua: “El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia”. Aquí de nuevo es el narrador quien produce el espacio: “espacio que no es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones (trasladadas a la imagen) le engendran” (1980: 2). Al igual que Weisgerber, Gullón se centra sobre todo en el espacio ‘subjetivo’, ‘psicológico’, y por eso se acerca más a la fenomenología de Bachelard que a la narratología de Zoran, Ronen y, más tarde también de Dennerlein. Concluye el primer capítulo sin embargo con una referencia a la estructura: debemos entender el espacio como “parte de un conjunto que le da sentido.

Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos” (Gullón 1980: 21). Pero Gullón no estudia de manera sistemática la estructura del espacio, ni las relaciones entre los diferentes componentes de la obra literaria.

Dedica más atención al lector que Weisgerber, pero su entendimiento del “espacio de la lectura” es más poético y aclara apenas algo sobre la manera en que el espacio verbal se construye en nuestra mente. En palabras de Gullón (1980: 42): “Si leer es una actividad concreta, practicada en el tiempo, la lectura nos concentra y aísla en el espacio. Hasta diríamos: nos transporta. Existimos en un lugar preciso, el texto, y en él desempeñamos una función insólita y vitalizadora: nuestros ojos dan a sus signos significado: la página se anima e incita a participar”.

Al final de su trabajo, Gullón ahonda en el concepto de la ‘distancia’, y de esta manera refiere a lo que para Weisgerber era un aspecto central del espacio de la novela, a saber, las relaciones espaciales. Aquí de nuevo, Gullón no limita esta idea a lo puramente espacial, sino que la relaciona con la distancia (y la proximidad) que el lector/crítico literario adopta frente a la obra literaria. De esta manera, Gullón nos invita continuamente a pensar el espacio fuera de la concreta tridimensionalidad del mundo real, hacia el espacio como símbolo y metáfora.

El siguiente estudio importante en lengua española es el de María del Carmen Bobes Naves. En *Teoría general de la novela* (1985), presenta el espacio como “uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa” (1985: 202), al lado del tiempo, los actantes y las funciones. No da una definición más detallada del espacio literario, pero a partir de su análisis de *La Regenta* de Clarín, destaca las siguientes características: “El espacio literario se configura [...] como una condición de la dimensión de los objetos, en su aspecto objetivo, y como un conjunto de sensaciones situadas, en su aspecto subjetivo” (1985: 203). Destaca también el aspecto psicológico del espacio, como “un lugar donde se vive y donde el personaje queda integrado o rechazado” (203). Finalmente, observa que las descripciones del espacio tienen una gran influencia sobre el ritmo del discurso. Como en los estudios de Gullón y Weisgerber, el espacio literario es esencialmente subjetivo, porque están presentados “por medio de las sensaciones y subsiguientes interpretaciones de los personajes” (Bobes Naves 1985: 204). Bobes Naves se centra por consiguiente sobre todo en la relación entre los personajes y el espacio, que a veces llega a ser, como observaron ya Wellek y Warren, una expresión metonímica o metafórica de los personajes (Bobes Naves 1985: 207). Pone igualmente énfasis en la importancia de la mirada. Como explica Bobes Naves en el siguiente fragmento, la mirada juega un papel importante en la subjetivización del espacio:

En *La Regenta*, como en casi todas las novelas realistas, los objetos no aparecen en su discurso de forma ingenua, no son vistos con mirada simplemente testimonial, sino que, al contrario, tienen una carga significativa que la mirada descubre o

añade. Por esta razón se explica que los espacios estén humanizados, que sean los personajes que se mueven entre objetos y los miran los que nos den testimonio de ellos, y se eludan las descripciones impersonales y objetivas. La mirada se utiliza como signo de valor en sí mismo, como expresión metonímica del personaje. (Bobes Naves 1985: 213-14)

Aunque centrado en una sola novela, el estudio de Bobes Naves consigue esclarecer varios aspectos del espacio en la novela en general, sobre todo en cuanto a la relación entre los personajes y el espacio. Sin embargo, el énfasis en la novela realista clásica me resulta demasiado limitado, ya que la mayoría de las novelas en mi corpus no pueden ser clasificadas como realistas en un sentido tradicional.

En *El espacio en la ficción: ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos* (2001), Luz Aurora Pimentel atribuye un papel central al espacio en la creación de una relación entre la ficción y el mundo real; una relación necesaria, según ella, para producir significado en el texto: “un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significante con el mundo ‘real’” (Pimentel 2001: 9). De esta manera entra en diálogo con lo escrito por Lotman, de que el espacio del texto sea una plasmación del espacio del universo. Toma prestado de Genette el concepto de ‘espacio diegético’: el espacio “que se relaciona o pertenece a la historia” (Pimentel 2001: 8). La forma privilegiada para crear una ilusión de espacio en el texto es la descripción (Pimentel 2001: 8), mientras que la narración da cuenta de los sucesos, o sea del tiempo diegético. Pimentel (8) confirma entonces lo dicho por Weisgerber cuando observa que “la dimensión espacial del relato está inscrita en las formas mismas del lenguaje que le da vida”.

Define la descripción como “la expansión textual de un *stock* léxico” (Pimentel 8) y puntualiza que, para crear el espacio en la ficción, no es suficiente mencionar un nombre propio (real o inventado), sino que sólo se lo consigue por la repetición de ciertos elementos sémicos: “Nombrar un lugar, incluso describirlo en rigor, no es suficiente para proyectarlo en la conciencia del lector; sólo la repetición, la insistencia textual, por así llamar a este fenómeno descriptivo redundante, es capaz de dar cuerpo y presencia al espacio u objeto representado” (Pimentel 58). Algunos adjetivos o frases calificativos en la descripción del espacio dan cuenta de una reacción subjetiva por parte del descriptor (Pimentel 27). Estos “operadores tonales” permiten la transición de un espacio denotativo a un espacio connotativo o ideológico. Pero Pimentel advierte que ningún espacio puede ser meramente denotativo. Nos recuerda que “[...] desde una perspectiva semiótica, un espacio construido – sea en el mundo real o en el ficcional – nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente” (Pimentel 31).

Pimentel describe luego algunos modelos lingüísticos y lógicos de la descripción espacial (la forma paratáctica, los modelos construidos en base a los binarismos descritos por Weisgerber, modelos que siguen las direcciones de verticalidad, horizontalidad y prospectividad), pero aclara que estos modelos solo son válidos en el caso de novelas realistas:

Afirmamos que los modelos lingüísticos y lógicos eran *fundamentales* para la descripción. Precisemos, sin embargo, que lo son sólo para una descripción realista – una antirrealista puede muy bien prescindir de ellos –; lo único verdaderamente fundamental, *conditio sine qua non* de la descripción, es la expansión en serie. Lo que ocurre es que la descripción realista del espacio no se concibe sin todos estos modelos lingüísticos, lógico-lingüísticos y taxonómicos; no podrá crear sin ellos la ilusión de lo real. (Pimentel 2001: 65)¹⁸

Después de dedicar gran parte de su estudio a la descripción, declarada equivalente a una expansión léxica, Pimentel se detiene en la metáfora, que funciona de modo opuesto, como una síntesis: “la metáfora nos ofrece, no sólo su extraordinario poder de transformación de la realidad, sino su enorme capacidad de significación sintética” (Pimentel 91). No define la metáfora como una simple sustitución de una idea por otra, sino “como un verdadero proceso que perturba y transforma la significación total del enunciado o texto en el que aparece” (Pimentel 92), y como “la interacción de dos campos semánticos diferentes” (Pimentel 94). Sobre todo en mi análisis de *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, retomaré la teoría de la metáfora, en particular la que se ha forjado en torno a la *blended metaphor*, para analizar la imagen de la casa.

El estudio de Pimentel es denso, y sin caer en la sistematización propia de los narratólogos, consigue dar cuenta de manera bastante completa de diferentes modalidades de representación del espacio en la novela. Los análisis que incluye al final del libro resultan esclarecedores. Sobre todo el análisis de *Casa de campo* de José Donoso es interesante porque comenta la tensión entre una representación realista del espacio, y una obra que se quiere anti-realista. Según el análisis de Pimentel, el significado de la novela surge justamente a partir de este choque.

¹⁸ De mis análisis se desprenderá que lo sostenido por Pimentel sobre la descripción se aplica en efecto a una novela realista clásica como la de Germán Marín. Para las otras novelas sin embargo, es de poca utilidad.

Narratología

En su artículo “Towards a Theory of Space in Narrative” (1984), Gabriel Zoran critica el uso de lo que él llama “spatial pattern” (y que se puede relacionar a la ‘spatial form’ de Frank): “any pattern perceived solely on the basis of the connection between discontinuous units in a text, demanding therefore a perception of the whole text or part of it as given simultaneously in space” (Zoran 1984: 311). Según Zoran (312), el uso del adjetivo ‘espacial’ no es adecuado porque “space is not necessarily an absence of time; the fact that things are not arranged in chronological order, but rather in a simultaneous pattern, does not make them necessarily spatial, except in a purely metaphorical sense”. O sea que se confirman entonces mis propias reticencias expresadas aquí arriba.

Zoran subraya varias veces que el concepto de espacio que él maneja no tiene nada de metafórico, sino que comparte las características del espacio tal y como lo conocemos “en el mundo” (Zoran 311), es decir, las características de “volumen, extensión, y tridimensionalidad (Zoran 312, mi traducción). Se guarda sin embargo de no mezclar el espacio del mundo y el espacio de la ficción. Esto se manifiesta en la definición de su concepto del espacio: deja bien claro que utiliza el término ‘espacio’ para designar “the spatial aspects of the reconstructed world” (Zoran 309). Zoran presta sobre todo atención a la construcción del espacio en el texto, más que a las funciones y los diferentes significados que el espacio narrativo pueda adquirir. Como afirma (333), “no discussion about the functions of space could be worthwhile without analyzing first its mode of existence and its several aspects”. Para disecar en detalle la construcción del espacio en la ficción, distingue entre una estructuración vertical del texto, en la que se disciernen los niveles topográfico, cronotópico y textual, y una estructuración horizontal, según la cual se concibe el espacio en partes cada vez más amplias.

El nivel topográfico es presentado como el nivel de reconstrucción más elaborado, independiente del mundo y de la estructuración secuencial del texto (Zoran 316). Zoran (316) lo describe como un mapa que puede contener muchas manchas blancas y que se construye en base a oposiciones: dentro y fuera, lejos y cerca, centro y periferia, ciudad y campo, arriba y abajo. Con el nivel cronotópico, se refiere a la estructura impuesta sobre el espacio por categorías como movimiento y cambio. Aclara que no utiliza el término en el mismo sentido que Bajtín, es decir, el conjunto entrelazado de tiempo y espacio, sino que sólo toma en consideración “the effect of the *chronotopos* on the structure of space” (Zoran 318), es decir, las relaciones sincrónicas como movimiento y descanso (*motion and rest*) y las relaciones diacrónicas como direcciones, ejes y poderes (*directions, axes, powers*). El nivel textual implica la estructura impuesta sobre el espacio por las especificidades del texto verbal, que conciernen a los efectos de selectividad y linealidad del lenguaje, y a la perspectiva.

En el nivel horizontal, Zoran distingue entre el espacio total (*total space*), el complejo espacial (*the complex of space*) y unidades espaciales, que se manifiestan en el nivel vertical bajo la forma de lugares (*place*), zonas de acción (*zone of action*) y campos visuales (*fields of vision*). Estos campos visuales, que se entienden como “that part of the world perceived as being ‘here’” (Zoran 324) se combinan formando el complejo espacial, el espacio presentado concretamente por el texto. El espacio total, finalmente, implica toda la información espacial que no está explícitamente presente en el texto, pero que necesitamos para reconstruir el mundo del texto.

El estudio de Zoran es sumamente interesante porque es el primero que indica tan claramente qué definición maneja. El énfasis en un uso del espacio concreto, no metafórico, y en el proceso de la estructuración me ha resultado útil. El problema sin embargo, es que Zoran presenta los niveles topográfico, cronotópico y textual como existentes siempre el uno al lado del otro, mientras que a la hora de hacer un análisis del espacio concreto en un texto determinado, no siempre resulta fácil ni esclarecedor separar los tres niveles. Coincido al respecto con Dennerlein, quien cuestiona incluso que los tres niveles siempre coexistan: “Irritierend wirkt Zorans Aussage, dass bei jedem Vorkommen von Raum immer alle drei Ebenen zu unterscheiden sind. Dies ist offensichtlich nicht der Fall, da z.B. bei Beschreibungen keine Bewegung oder Veränderung im Raum stattfindet, so dass keine chronotopische Ebene vorliegt” (Dennerlein 2009: 34). Además, salvo en el caso de los *fields of vision*, Zoran ofrece apenas ejemplos que pongan en claro las subdivisiones que propone. Lo que falta también en su estudio, aunque Zoran justifica explícitamente el porqué, es un comentario sobre los significados que se puedan atribuir al espacio.

Independientemente de Zoran, pero alrededor del mismo período, Ruth Ronen publica (en la misma revista, *Poetics Today*) su artículo “Space in Fiction” (1986). Al igual que Herman cuyo estudio comentaré enseguida, se ha inspirado de la lingüística: se propone “describir las relaciones entre varias categorías de construcciones del espacio y sus manifestaciones lingüísticas” (Ronen 1986: 421). Considera el espacio como “a semantic construct built with linguistic structures employed by the literary text” (421). El concepto central en su artículo es el de ‘frame’, o entorno, definido como “a fictional place, the actual or potential surrounding of fictional characters, objects and places” (421). Los entornos pueden ser clasificados según su grado de inmediatez, de factualidad, y según sus características inherentes. Ronen ilustra sus ideas con numerosos ejemplos de autores como Austen, Camus, Dickens, Flaubert, Henry James, Stendhal y Virginia Woolf, si bien no consigue indicar con precisión cómo el espacio se construye en la mente del lector a partir de los entornos que describe con tantos pormenores.

Tal como lo ha hecho Zoran, a quien cita varias veces, José R. Valles Calatrava privilegia el estudio de la construcción del espacio en la novela sobre el estudio de sus significados. Presenta el espacio como “un marco y como ámbito de actuación conectado con actos y

personajes”, y como una entidad que “guarda [...] principalmente estrechas relaciones con los códigos temporales, narrativos, representativos, y las mismas entidades del autor y el lector implícito” (Valles Calatrava 2008: 194). Desarrolla su teoría sobre el espacio novelesco en un artículo de 1999 sobre *La ciudad de los prodigios* de Mendoza. Ahí, parte de la distinción hecha por Segre entre los estratos textuales de la fábula, la intriga y el discurso, a los que asocia tres planos espaciales en el texto: situacional, actuacional y representativo. Estos tres planos corresponden a tres actividades espaciales específicas: localización, ámbito de actuación y configuración espacial (Valles 185). Estos tres niveles corresponden básicamente a la tripartición horizontal desarrollada por Zoran. En el estudio más reciente, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* (2008), Valles se refiere a algunos aspectos del espacio ya mencionados en este panorama: las oposiciones binarias (190), las imbricaciones existentes entre determinados espacios o posiciones y su conceptualización en otros códigos supraliterarios, culturales e ideológicos (190), los conceptos de *lugar*, *atmósfera* y *topos* (192-193), la relación metonímica entre espacio y personaje, la captación del espacio por los personajes, (193) y la relación del espacio con la organización temporal (195).

Estudios más recientes / narratología posclásica y cognitiva: el espacio como modelo mental

En los trabajos más recientes destaca la intención de tomar en cuenta no sólo las maneras de construir el espacio, sino también los posibles significados o funciones del espacio en la novela. Observamos además una crecida atención por el ‘espacio del lector’.

En lengua española, Jesús Camarero es el primero en relacionar de una manera convincente la construcción del espacio en el texto con los significados que genera. Más abajo desmenuzaré su artículo “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario” (1994).

Natalia Álvarez Méndez se basa mayoritariamente en el artículo de Camarero para explicar cómo se construye la experiencia espacial en la ficción. Más que Camarero sin embargo, presta atención al papel del lector en este proceso. *Espacios narrativos* (2002) es probablemente el trabajo más exhaustivo que exista sobre el tema en lengua española. Álvarez Méndez no ofrece una definición propia del espacio narrativo, pero repasa las más variadas definiciones existentes, y llega a la conclusión de que no hay una definición unívoca (Álvarez Méndez 2002: 67). Considera finalmente el espacio narrativo como un signo con varias dimensiones (67): la dimensión situacional, que abarca el espacio del referente, la dimensión discursiva, y la dimensión actuacional, que Álvarez

Mendez define como el espacio de la historia o del significado. Se reconocen aquí la terminología y la tripartición utilizadas por Zoran y Valles, pero contrariamente a ellos, Álvarez Méndez implica también el significado como una de las dimensiones espaciales importantes. Basándose en gran parte en las ideas de Gullón, ella misma añade una cuarta dimensión, la pragmática, que describe como “el espacio de la lectura” (Álvarez Méndez 2002: 150).

En mi comentario del trabajo de Bobes Naves ya señalé brevemente que, a la hora de aplicar la teoría sobre el espacio a novelas concretas, la mayoría de los autores que he consultado recurre a novelas realistas. Así es también el caso en el estudio de Álvarez Méndez, cuya segunda parte está dedicada al análisis del espacio narrativo “en la novelística próxima al realismo social” (Álvarez Méndez 2002: 245). Por esta razón, y porque su trabajo me parece a veces demasiado caótico, su estudio no me ha resultado tan útil como pensé a primera vista.

En *Story Logic: Problems and possibilities of narrative*, David Herman logra resolver algunos problemas importantes relacionados con el espacio en la narrativa. Así, el estudioso estadounidense no se limita a narrativas realistas para ilustrar sus ideas, sino que comenta en detalle la novela experimental *The Third Policeman* de Flann O’Brien para mostrar que, aunque el lector tenga dificultades en formarse una imagen coherente del espacio en la narrativa porque el texto le obliga a imaginarlo de manera radicalmente distinta de cómo funciona en el mundo real, la referencia espacial es crucial en la constitución de “dominios narrativos” (Herman 2002: 285). Basándose en estudios narratológicos, en la lingüística y en la ciencia cognitiva, Herman se centra en seis conceptos para analizar el espacio en la narrativa, a saber, el cambio deíctico; la distinción entre figura y fondo, u objeto localizado y referencial; los conceptos de región, baliza e itinerario; la distinción entre localización topográfica y localización proyectiva; los verbos de movimiento; y finalmente la distinción entre los sistemas de QUÉ y DÓNDE¹⁹. Esta metodología - o mejor dicho: estas pautas- caben dentro de una concepción de las narraciones montadas “como estrategias para construir modelos mentales²⁰ del mundo” (Herman 2002: 2, mi traducción). El concepto del modelo mental es también clave en su teoría sobre “storyworlds”, definidos como modelos mentales del “who did what to and with whom, when, where, why, and in what fashion in the world

¹⁹ Herman utiliza los siguientes términos en inglés: deictic shift; figure vs. ground (located object vs. reference object); regions, landmarks and paths; topological vs. projective locations; motion verbs; the WHAT vs. the WHERE systems (Herman 269-285).

²⁰ Para dar una definición de ‘modelo mental’, Herman remite a Stevenson que lo describe como “nonlinguistic representations of the situation(s) described by a sentence or a set of sentences, that is, a discourse” (Herman 18).

to which recipients relocate – [...] as they work to comprehend a narrative” (Herman 2002: 5). El principal objeto de estudio de Herman es, entonces, el proceso según el cual el lector (o, más en general, el intérprete) reconstruye los “storyworlds” codificados en las narraciones. El espacio es un elemento sumamente importante en este proceso. Pero como Herman concluye al final del capítulo sobre espacialización, “la narrativa no solo refleja las categorizaciones espaciales de la experiencia, sino que es uno de los recursos principales que posibilitan construir representaciones espaciales de un mundo que, sin estos recursos, ni siquiera sería experienciable (Herman 2002: 298, mi traducción). Este concepto del espacio como categoría cognitiva y conceptualizadora no es nada nuevo, pero Herman ha conseguido incorporarlo a una muy convincente teoría general de la narrativa. Además de eso, Herman da una síntesis crítica y actualizada de las ideas ya existentes sobre el espacio narrativo.

La obra de Katrin Dennerlein, *Narratologie des Raumes* (2009) es el estudio más reciente y más completo sobre el espacio narrativo. En su introducción, Dennerlein comenta la atención aumentada por el espacio en la narrativa, después de décadas de negligencia. Menciona al respecto el fenómeno del *spatial turn*, que encuentra su origen en *Des espaces autres* de Foucault, texto de 1967. Dennerlein observa acertadamente que Foucault, cuando señaló la creciente importancia del espacio, aludió a un cambio en la concepción de la historia. El *spatial turn* tiene por consiguiente un significado político-crítico, lo que no corresponde a los fines de la narratología que siempre aspira a un análisis ‘objetivo’ (Dennerlein 2009: 6). Menciona además los fenómenos de *topographical turn* y *topological turn*, para concluir que estas vueltas al espacio no han contribuido a una definición clara del concepto.

Dennerlein sin embargo, consigue determinar claramente el objeto de su estudio: es “el espacio concreto del mundo narrado” (Dennerlein 2009: 5, mi traducción). Al igual que Álvarez Méndez además, dedica mucha atención a la participación del lector en la construcción del espacio. Concibe el espacio como un modelo mental de un lector modelo, una idea que toma prestada de la lingüística cognitiva y que desarrolla a lo largo de su trabajo.

El estudio de Dennerlein es de gran utilidad porque describe sistemáticamente y en gran detalle la manera en que se construye el espacio en la narración, las diferentes técnicas de representación y cómo el lector incorpora las informaciones espaciales del texto. Aquí de nuevo, sin embargo, echo de menos una explicación de la relación entre la construcción del espacio narrativo, y la producción de significados en el texto.

En “Space” (2009), publicado en *Handbook of narratology*, Marie-Laure Ryan escribe un breve estado de la cuestión. Al inicio señala la necesidad de hacer la distinción entre un uso literal y un uso metafórico del concepto espacio. A continuación, menciona cuatro formas de espacialidad textual, a saber, el espacio narrativo, la extensión espacial del texto, el espacio que sirve como contexto y contenedor para el texto, y la “Spatial Form”

de Frank. Se centra sobre todo en la primera forma. Su definición de espacio narrativo la toma prestada de Buchholz y Jahn: “the physically existing environment in which characters live and move” (Ryan 2009: 421). Presenta un panorama de los trabajos existentes sobre el espacio narrativo, y se detiene en los diferentes enfoques. Menciona el imaginario espacial descrito por entre otros Bachelard y Lotman; la textualización del espacio, respecto de la cual presenta su idea del espacio como un modelo mental, y aborda finalmente la tematización del espacio, que en los estudios de Zoran y Ronen fue dejada de lado.

Resume asimismo la terminología existente sobre la estructuración del espacio narrativo. Así, menciona el concepto de ‘spatial frames’, que equivale al concepto de ‘setting’ de Ronen, y lo relaciona con los ‘fields of vision’ de Zoran. Describe también ‘setting’, como el “entorno socio-histórico-geográfico en el que la acción tiene lugar” (Ryan 2009: 422, mi traducción), y ‘story space’ como el espacio relevante para la intriga (plot), trazado tanto por las acciones como por los pensamientos de los personajes” (Ryan 2009: 422, mi traducción). Finalmente, explica la diferencia entre ‘narrative world’ y ‘narrative universe’.

La terminología desplegada por Ryan cubre la estructura horizontal de Zoran, pero tiene en mi opinión aplicabilidad más amplia. Su modelo se orienta sobre todo hacia los ‘nuevos’ tipos de narrativa, a saber, los videojuegos y la creación digital de mundos paralelos, pero como lo demuestran los ejemplos de “Eveline” de James Joyce, es también viable a la hora de analizar literatura (post)moderna. A pesar de que nunca entra en detalles, su estudio es exhaustivo en el sentido de que toca todos los aspectos más importantes del espacio narrativo.

Balance

Los estudios sobre el espacio arriba resumidos me permiten ahora definir con mayor precisión cuál será el objeto de mi propia investigación. Me interesa el espacio concreto en el que se mueven los personajes (o que es inventado por los personajes) en la novela. El espacio de la novela no es necesariamente una copia, en palabras, del espacio tal y como lo conocemos en el mundo real, pero es reconocible, ya que se construye a partir de ciertas relaciones (cerca-lejos, dentro-fuera, arriba-abajo, etc.) que también caracterizan el espacio del mundo real (o, siguiendo a Herman, la idea que tenemos nosotros del espacio del mundo real). De esta manera, como ha observado Lotman, el

espacio de la novela se presenta como un modelo²¹ del espacio del universo. Y ya que el espacio de la novela es siempre un espacio subjetivo, percibido y practicado por el narrador y los personajes, nos revela algo sobre la manera en que el hombre se posiciona en el mundo. Precisamente por eso el espacio es una herramienta tan fuerte de análisis literario.

Lo que se pierde de vista en los estudios comentados más arriba, es la dimensión estética del espacio en la novela. Entre el mundo de los personajes y el mundo ‘real’ del hombre se encuentra la membrana de la literatura, que hace que un particular tipo de literatura afecte todos los componentes esenciales de la novela. Tanto como en una novela realista los personajes son tratados de otra manera que en una novela no-realista, la representación del espacio, su construcción en la mente del lector y las funciones que desempeña, dependen también de la poética del autor. Así, el espacio en la novela no sólo revela alguna “imagen del mundo” (Lotman 1970: 272), sino también la visión de un autor sobre la literatura misma.

El hecho de que mi corpus consiste de obras cuyos autores profesan poéticas muy diferentes dificulta seguramente el análisis del espacio en la novela. Al mismo tiempo sin embargo, permite ampliar el enfoque hacia novelas no-realistas, en las cuales la representación del espacio todavía no ha sido analizada con frecuencia. En este trabajo compararé diferentes maneras de representar el espacio, y las vincularé con determinadas visiones sobre cómo se hace literatura, para luego relacionar estas representaciones con una determinada “imagen del mundo” o reflexión acerca de la realidad. Para lograr tal objetivo, tendré que recurrir a una metodología flexible y multifacética. Por eso recuperaré elementos de los estudios de Weisgerber, Pimentel, Gullón, Bobes Naves, Camarero (cuyo texto comentaré a continuación) y de Herman, precisamente porque ellos no imponen una metodología estricta. Además, los trabajos de Weisgerber, Gullón, Camarero y Herman son interesantes porque no se limitan a novelas realistas para ilustrar sus tesis.

²¹ Utilizo aquí deliberadamente la palabra ‘modelo’ y no ‘espejo’ o ‘reflejo’, para evitar una asociación directa con la novela realista, descrita por Stendhal como “un miroir que l’on promène le long d’un chemin”.

La representación del espacio en la novela

En “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario”, publicado en 1994 en *Signa*, Camarero toma como punto de partida el texto de Perec *La rue Vilin* para explicar la diferencia entre los tres niveles de representación del espacio: el espacio del objeto o del referente, el espacio del significante, y el espacio del significado. En lo que sigue repasaré más en detalle estos tres niveles, y los ilustraré con algunos fragmentos de la novela *El palacio de la Risa* de Germán Marín.

El espacio del objeto es según la definición de Camarero “el espacio del referente, del mundo exterior” (Camarero 1994: s.p.). Se trata de una entidad física, el objeto de estudio de la geografía, la urbanística y la arquitectura. Es el espacio tridimensional tal y como se percibe en la realidad, convertido en un componente esencial del texto. En la teoría de Zoran, coincide con el nivel de construcción más elaborado, el nivel topográfico. La unidad que constituye este nivel es la del *topos*, *locus* o ‘lugar’, definida por Bal como una unidad que “se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales” y se puede definir como “la posición geográfica en que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos” (Bal, citado por Valles Calatrava 2008: 189). Álvarez Méndez (2002: 70) llama esta dimensión “situacional” mientras que Valles Calatrava (2008: 185) refiere a este nivel con el término “localización”.

En la novela de Marín, el lugar más importante es éste al que refiere el título: el palacio de la risa es Villa Grimaldi, durante la dictadura conocida como Cuartel Terranova, uno de los centros de detención y tortura más importantes del país. En el mapa de Santiago, el lugar se sitúa en el sureste, en la comuna de Peñalolén, a más o menos 800 metros del puente sobre el río Tobalaba. Zoran considera este nivel como una suerte de mapa constituido de oposiciones. En el caso del lugar que se evoca en *El palacio de la risa*, predomina la oposición dentro-fuera. A partir de la localización específica de Villa Grimaldi (fuera del centro, en un barrio de clase media que antes era campo), y a partir de esta representación del lugar en base al modelo binario dentro-fuera, ya se engendran muchos significados que voy a comentar más adelante.

Ya que los lugares reconstruidos en una novela son en la mayoría de los casos ‘reconocibles’ en el sentido de que el lector puede imaginarlos como existentes en el mundo real (y Villa Grimaldi existe realmente), este primer nivel de estructuración del espacio desempeña un papel crucial en el contrato de inteligibilidad entre el autor y el lector. No parece una casualidad que Barthes, en su breve artículo “L’effet de Réel” (1968), recurre a ejemplos ‘espaciales’: de *Un coeur Simple* de Flaubert saca la frase “*un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons*”; de *Histoire de France, La Révolution* de Michelet: “*au bout d’une heure et demie, on frappa*

doucement à une petite porte qui était derrière elle”; y se detiene mucho tiempo en la descripción que hace Flaubert de Rouen en *Madame Bovary*. Estos “detalles inútiles” en las novelas realistas provocan, según Barthes (1968: 88), una “illusion référentielle” que se describe de la manera siguiente:

supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier: le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*'. (Barthes 1968: 88)

Lo que Barthes intenta poner en claro aquí, es que el realismo se basa en una suerte de “vraisemblable inavoué” (88), en un vaciamiento del signo (89). Pero lo que me interesa sobre todo, es que, como ya mencioné, sus ejemplos son de alguna manera espaciales (“sous un baromètre”, “une porte qui était derrière elle”, Rouen), lo que me lleva a inferir que son sobre todo estos detalles ‘espaciales’ los que provocan el efecto de lo real.

Como señala Pimentel, “el contrato de inteligibilidad implica no sólo modelos de conducta social e individual sino modelos de espacialidad que interactúan, para producir la significación narrativa, con los lugares del mundo ‘real’” (Pimentel 2001: 10). Weisgerber nota igualmente que “desde un punto de vista sociológico, el contacto entre el público y el autor se basa en valores comunes, entre otros en el concepto de espacio” (Weisgerber 1972: 154, mi traducción). Pero mencionar el nombre de un lugar como Villa Grimaldi no es suficiente para crear un espacio narrativo. Como un eco de Barthes, quien observó que los detalles insignificantes, que formaron su objeto de estudio, se acercaron a la descripción (Barthes 1968: 85), Pimentel afirma que es la descripción la que es en primera instancia responsable de la creación del espacio, y por consiguiente de una ilusión de realidad en la novela.

Esto nos lleva al segundo nivel de representación del espacio: lo que Camarero llama el espacio del significante. Coincide con el ‘nivel textual’ comentado por Zoran: es la estructura impuesta en la configuración espacial por la organización textual. En otras palabras, es el espacio sometido a la linealidad del texto. Zoran señala al respecto los efectos de selectividad, de ordenación (lineal), y del punto de vista. Camarero identifica el espacio del significante con la descripción, a la que Pimentel dedica la mayor parte de su libro *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Define la descripción como “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo. La descripción es la expansión textual de un *stock* léxico” (Pimentel 2001: 8).

En los análisis de la primera parte de mi tesis, examinaré las características de la descripción en la novela de Marín. En realidad, su texto consiste enteramente de una

elaboración de ese *stock* léxico recluido en el espacio de la Villa Grimaldi. Las descripciones en la novela de Marín confirmarán entre otras cosas lo observado por Weisgerber, Gullón y Bobes Naves, de que la mirada desempeña un papel primordial en la creación de un espacio en la novela, y que, gracias a ella, el espacio siempre es subjetivo. Weisgerber señala que el novelista puede recurrir a información obtenida por otros sentidos, como el oído, el olfato o el sentido del tacto, pero que normalmente prima la vista (Weisgerber 180)²². En *El palacio de la risa* sin embargo, el olfato y el oído llegan a ser casi tan importantes para la reconstrucción del espacio como las percepciones visuales. Por eso, se puede calificar la construcción del espacio en la novela de Marín como sinestética²³: las diferentes percepciones sensoriales del narrador cooperan para formar en la mente del lector una imagen (mediada, subjetiva) de Villa Grimaldi.

De esta manera se llega al tercer nivel de representación del espacio, el “espacio del significado”, definido por Camarero como “el fruto de la imaginación, de la representación mental [...] un espacio imaginario o *simbólico*” (Camarero 1994: s.p.). Aquí puedo referirme a los espacios simbólicos comentados por Gullón (1980: 24): de “desplazamiento a un ‘más allá’”, a otro nivel de la realidad donde “lo oculto se hace tangible y visualizable lo invisible como círculos, rincones e islas, los espacios del delirio y del sueño. En la parte que dedica a este nivel, Álvarez Méndez (2002: 82) menciona también aquellos espacios simbólicos (de la locura, el delirio, el circular, de formas geométricas, el espacio isla, el laberinto, el jardín, el paraíso, el espacio acuoso, los ideológicos o clasicistas, y el útero materno), al lado de lo que ella llama los espacios estereotipados (el espacio único y plural, vago y detallado); los espacios semiotizados (que conciernen sobre todo a las oposiciones binarias comentadas por Weisgerber); y los espacios límites; el camino; la ciudad; la casa; el cuerpo (Álvarez Méndez 2002: 82).

Álvarez Méndez no ofrece una definición precisa de este nivel, pero basándose en los ámbitos de actuación de Valles Calatrava, habla de dimensión “actuacional” (Álvarez Méndez 2002: 71). Para Valles Calatrava, que a partir de la distinción tripartita de Segre (fábula, intriga, discurso) distingue entre tres planos espaciales en el texto (situacional, actuacional y representativo), el ámbito de actuación presenta “una dimensión escénica

²² “Dit neemt niet weg dat ook de romanwereld een beroep doet op de zintuigen van de kunstenaar en van het publiek. Daarbij spelen reukgevaarwordingen en indrukken van de tastzin (kou, warmte, zwaarte) een vrij onbeduidende rol. In het verhalende genre zijn gehoors- en vooral gezichtsindrukken doorslaggevend. [...] meestal primeert het oog.” (Weisgerber 180)

²³ *Diccionario de la RAE*, “sinestesia”: 1. (Biol.) Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. ; 2.(Psicol.) Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. 3. (ret.) Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.

y una ordenación narrativa efectiva de los acontecimientos” (Valles Calatrava 2008: 186). Es el espacio que cambia a medida que cambian los acontecimientos, y en el que se mueven los personajes. Valles se inspira aquí claramente en el ‘nivel cronotópico’ de Zoran, que toma en cuenta los efectos sobre el espacio en la ficción que tienen relaciones como movimiento y reposo, y direccionalidad (Zoran 318, Valles Calatrava 192). Ya que, como dice explícitamente el propio autor, los tres niveles comentados por Zoran no tienen nada que ver con el significado del espacio, me resulta difícil comprender de qué manera Álvarez Méndez iguala el espacio del significado de Camarero y los espacios simbólicos de Gullón con la dimensión actuacional de Valles o el nivel cronotópico de Zoran. Me parece que esto se puede explicar únicamente por el respeto a la tripartición.

Zorán parece refutar la tesis de Camarero, cuando observa acertadamente que “every level can be equally meaningful and function within the text as a whole” (Zoran 1984: 316, nota 5). Es cierto que frecuentemente, como afirma Álvarez Méndez, los significados se construyen en el nivel de la intriga²⁴, pero como demostraré en la introducción a la primera parte de mi tesis, también este primer nivel, el topográfico o referencial, ya puede generar significados. Veremos que un ‘lugar’ como la casa implica todo un arsenal de asociaciones. Los fenómenos de movimiento, reposo y direccionalidad por los que el espacio adquiere extensión pueden asimismo ser considerados como elementos que generan significado. Esto se volverá claro sobre todo en la segunda parte de mi tesis, en la que examinaré el movimiento de volver a casa.

En la novela de Marín, el referente Villa Grimaldi ya es en sí un espacio significante. Se define por su aislamiento, por su confinamiento (pensamos en los dispositivos de aislamiento y cierre, como el río Tobaraba, el muro de adobe, el portón de hierro, los alambres), características típicas de los centros de detención y tortura. Pero es precisamente en la relación con su entorno donde reside el significado de este espacio. Dentro del recinto reina el silencio, afuera se escucha el bullicio de la gran ciudad. De esta manera Marín subraya el contraste entre la extrema violencia de la dictadura y la vida normal chilena que proseguía fuera de los muros como si no pasara nada. Pero ya dentro del recinto, este contraste sigue manifestándose: en las rosas salvajes frente a los palquis que huelen a muerte, en la imagen de la muchacha en bikini al lado de la piscina que en aquella época fue utilizada para reunir a los presos, en la realidad del campo de detención frente al pasado glorioso de la casona.

²⁴ En *Una casa vacía* de Carlos Cerda, por ejemplo, la casa funciona claramente como una metáfora de la nación. En los títulos de las tres partes de la novela –la evolución de “restauración”, “grieta” y “derrumbe” de la casa– hay paralelismos con el Chile de después de la dictadura, el tan comentado Chile de la transición.

A través de esta perversa simbiosis de violencia y vida normal y/o belleza, Villa Grimaldi funciona como una metáfora del Chile dictatorial, un país donde “todo podía ocurrir y, lo que resultaba más grave aún, ser aceptado el hecho” (Marín 2008: 96). Es más, en el páramo en el que queda convertida la casona después de la dictadura se entrevé también una imagen del Chile de la Transición, en el que, como observa el narrador, “existe un horror al pasado, lo que no se destruye se tuerce, devorado por la devastación que significa el presente” (Marín 53). Marín confirma de esta manera lo dicho por Lotman (1970: 270-71), de que “la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo”. Así la luz de diciembre revela no sólo el vacío del terreno de Villa Grimaldi, sino también una sociedad vaciada de ideales y significados:

La mañana de diciembre había alcanzado un dominio fugaz sobre el sitio eriazo, sujeto a ese momento de brillo y crueldad, ya que nada a su alrededor quedaba al margen de la luz reveladora. No había modo de pensar como evasión, en medio de las ruinas terrosas, que sólo fuera el capítulo de un mal sueño. (Marín 2008: 85)

Camarero nota que el espacio del significado es el nivel donde se encuentran finalmente la escritura y la arquitectura. Como la calle Vilin de Perec, que ya no existe, el espacio de Villa Grimaldi subsiste solamente en tanto signo verbal: “lo que queda es el recuerdo hecho escritura” (Camarero 1994: s.p.). El espacio del significado en *El palacio de la Risa* es una ruina, un espacio que representa la destrucción y el deterioro del pasado y que nos ofrece una mirada crítica sobre el presente. Contra el ‘borramiento’ al que fue sometido el terreno, símbolo de la política del blanqueo del Chile de la Transición, la escritura de Marín se convierte en arquitectura. El narrador sabe que “abrigar alguna esperanza de restituir la existencia a la antigua casa [es] quimérico” (Marín 2008: 121), pero mediante la detallada descripción del espacio de sus recuerdos, intenta sin embargo erigir una Villa Grimaldi, la del texto, el espacio del significante.

Los tres niveles que distinguen Zoran y Valles (y de una manera poco clara también Álvarez Méndez) resultan útiles sobre todo a la hora de analizar la manera en que el espacio físico se plasma al medio del texto. No se puede perder de vista que, como observa Zoran, los niveles se manifiestan como tres diapositivas que se sobreponen, y que el lector normalmente no consigue separar (Zoran 1984: 316). La dificultad con la tripartición reside en efecto en el hecho de que los niveles no se distinguen siempre de manera tan clara. Además, no siempre resulta tan revelador el análisis detallado de los tres niveles en una obra literaria. En el caso de *El palacio de la Risa* ha sido bastante fácil, y también útil distinguir los tres niveles, pero esto se explica probablemente por el hecho de que Marín se centra en un solo lugar, y sobre todo porque es una novela realista, en la que el espacio es concebido como una copia del espacio en la realidad. Para novelas como las de Eltit, Bolaño o Zambra no me parece tan interesante proceder de manera tan sistemática. Precisamente en estas novelas, que no se prestan tan

fácilmente a un análisis sistemático del espacio, será interesante definir según qué procedimientos, y con qué finalidad los autores construyen sus espacios.

Significados del espacio en la novela: la dialéctica del dentro y fuera

La dialéctica del dentro y fuera

En esta tesis me centraré sobre todo en los significados que adquieren lo adentro y lo afuera, o sea, los espacios interiores y exteriores, en algunas novelas chilenas recientes. En el libro de Álvarez Méndez, la pareja dentro/fuera se encuentra entre los espacios 'semiotizados' que se definen, y en eso repite a Weisgerber, según la comunicación (Álvarez Méndez 2002: 85). Se relaciona la dialéctica dentro/fuera con la oposición entre espacios cerrados y espacios abiertos. Desde un punto de vista social además, se suele relacionar la pareja con la distinción entre espacios privados y espacios públicos. Escribe Álvarez Méndez (87): "los lugares públicos contribuyen a recrear físicamente la estructura social, mientras que los privados ponen de relieve espacios propios del yo y de su intimidad, adquiriendo por ello diferentes connotaciones significativas según cada caso, como el valor semántico positivo de protección o el negativo de reclusión o aislamiento". Este comentario corresponde a lo que escribe más tarde sobre la confrontación entre espacio interior y exterior: "Un espacio interior puede aportar seguridad y calma frente a lo inhóspito del exterior. O por el contrario, el espacio interior puede ser sufrido como la opresión del encierro frente a la libertad del mundo exterior" (Álvarez Méndez 2002: 104).

Aquí cabe referirse al trabajo de Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace* (1957), en el que el autor propone un acercamiento al espacio literario desde un enfoque fenomenológico. Su 'poética del espacio' se constituye como un inventario de los imaginarios (con potencial poético) que se cristalizan alrededor de ciertos espacios. Gran parte de su trabajo se basa en la dialéctica del dentro y fuera, que describe como "une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif" (Bachelard 1957: 191). Asocia el dentro y fuera con la oposición abierto/ cerrado (192) y con el espacio de la intimidad, frente al espacio del mundo (184). La dialéctica se determina también por la oposición entre lo concreto y lo vasto: "rendre concret le dedans et vaste le dehors sont, semble-t-il, les tâches initiales, les premiers problèmes d'une anthropologie de l'imagination" (Bachelard 1957: 194). Con estas últimas

categorías, Bachelard se aproxima, de una manera muy diferente a la de Zoran, Valles y Dennerlein, al problema de la representación del espacio en la literatura. Según Bachelard, la construcción del espacio por lo escrito va mucho más allá de la descripción²⁵. No se puede considerar el espacio poético como un mero objeto, sino como una expansión²⁶ de los objetos: de ahí que el espacio se mueve constantemente entre las categorías de lo concreto y lo vasto. Construir el espacio en la literatura equivale, en las palabras de Bachelard, a ‘ampliar’, ‘agrandar’:

L'espace apparaît alors au poète comme le sujet du verbe se déployer, du verbe grandir. Dès qu'un espace est une valeur – et y a-t-il plus grande valeur que l'intimité ? – il grandit. L'espace valorisé est un verbe ; jamais en nous ou hors de nous la grandeur n'est un 'objet'.

Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime. (Bachelard 1957: 183)

De estas frases se puede desprender que la noción del espacio de Bachelard difiere considerablemente de la de Dennerlein. Mientras que ella, dentro del marco de la narratología, se acerca a un espacio libre de valores, Bachelard insiste en considerar la presencia de un ‘valor’ una condición necesaria para la expansión del espacio en la imaginación del lector, y por consiguiente para su construcción en la literatura. Si bien la idea del espacio como ‘modelo mental’ de Dennerlein puede, a primera vista, parecer próxima a las categorías de la imaginación propuestas por Bachelard, en el fondo difiere radicalmente de ellas al centrarse este último en el valor poético de los espacios.

Ya que Bachelard, en su condición de ‘fenomenólogo’, siempre está en busca de “le germe du bonheur central, sûr, immédiat” (Bachelard 1957: 24), se centra sobre todo en los valores positivos de los espacios que comenta. Así, describe el espacio de la intimidad por excelencia, la casa, como “un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou

²⁵ “Il ne suffit pas de considérer la maison comme un “objet” sur lequel nous pourrions faire réagir des jugements et des rêveries. Pour un phénoménologue, pour un psychanalyste, pour un psychologue (ces trois points de vue étant rangés par ordre de prégnance décroissante) il ne s'agit pas de décrire des maisons, d'en détailler les aspects pittoresques et d'en analyser les raisons de confort. Il faut, tout au contraire, dépasser les problèmes de la description –que cette description soit objective ou subjective, c'est-à-dire qu'elle dise des faits ou des impressions – pour atteindre les vertus premières, celles où se révèle une adhésion, en quelque manière, native à la fonction première d'habiter. Le géographe, l'ethnographe, peuvent bien nous décrire des types très variés d'habitation. Sous cette variété, le phénoménologue fait l'effort qu'il faut pour saisir le germe du bonheur central, sûr, immédiat.” (Bachelard 23-24)

²⁶ “L'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion. Il appartient à la phénoménologie de l'ex.”(Bachelard 183)

des illusions de stabilité”(Bachelard 1957: 34). En las antípodas de ésta, la inmensidad del desierto puede evocar la idea de libertad. Pero Bachelard (199) muestra que, paradójicamente, la vastedad puede también adquirir valores de confinamiento, de encierro. Así, los dos polos de su dialéctica no siempre se relacionan siguiendo una simetría estricta. Concluye que “la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d’innombrables nuances” (Bachelard 1957: 195).

Weisgerber (1972: 20) observa algo parecido cuando examina los polos dentro y fuera, y añade que su valor depende de “la situación existencial en la que se encuentran aquellos que viven los eventos y experimentan el espacio”²⁷. Por ejemplo, un mismo espacio confinado por cuatro muros puede parecer alternativamente sinónimo de una prisión o de protección, según el caso. En el primer caso, en el ejemplo que da Weisgerber (de *De voorstad groeit* de Louis Paul Boon), el personaje se encuentra dentro del espacio; en el segundo, se imagina fuera. De la misma manera, un espacio abierto puede parecer ora atractivo, ora aterrador (Weisgerber 1972: 177). Cabe concluir entonces que los polos dentro y fuera “no existen de manera autónoma, sino únicamente por pareja, y el valor del uno sólo puede ser determinado por referencia al otro” (Weisgerber 1972: 20)²⁸.

Weisgerber coincide también con Bachelard cuando observa además que se puede considerar la dicotomía dentro/fuera de dos maneras: sea como un fenómeno sensorialmente perceptible, sea como un fenómeno meramente mental. Así, en la mente del hombre, que se califica como un espacio interior, se puede concebir la exterioridad más extrema: “una exterioridad que coincide con la lejanía infinita y el espacio abierto, y por consiguiente también con el deseo y el sueño” (Weisgerber 1972: 26).

He optado por examinar la dialéctica de dentro y fuera porque ofrece una gran variedad de significados que muestran a su vez muchos matices. Al lado de este potencial ‘poético’, lo adentro y lo afuera son categorías que nos conectan con la materialidad del espacio del mundo y que contienen una fuerte carga social: ‘dentro’ es el espacio del ‘yo’, de lo íntimo, de lo privado, mientras que ‘fuera’ remite frecuentemente a ‘los otros’, a lo público. Me parece particularmente interesante estudiar estos parámetros en un contexto post-dictatorial. En mi corpus, la pareja dentro/fuera adquiere por lo general la forma de una oposición entre la casa y la calle.

²⁷ “De waarde ervan [van de polen] hangt af van de situatie die zich op een gegeven ogenblik in de handeling aftekent en in het bijzonder van de existentiële situatie van hen die de gebeurtenissen doormaken en de ruimte beleven” (Weisgerber 20).

²⁸ “Niet alleen zijn de polen geen vaste symbolen, maar zij beïnvloeden elkaar voortdurend. Evenals alle tegendelen bestaan zij niet op zichzelf, doch enkel paarsgewijze, en de waarde van de een kan slechts onder verwijzing naar de ander worden bepaald” (Weisgerber 20).

Dentro y fuera en la literatura chilena

En mi tesis respetaré la imposibilidad de separar lo dentro y lo fuera. Se examinará entonces siempre la imagen de la casa en relación con lo que la rodea. Un estudio de las calles (sobre todo las de Santiago de Chile), asimismo no se puede llevar a cabo sin el acoplo hacia los espacios interiores. El que el espacio interior parezca sin embargo predominar en mi trabajo se explica quizás parcialmente por la naturaleza de la literatura chilena. Como lo formula tan acertadamente el joven escritor chileno Álvaro Bisama, la literatura chilena “privilegia la intimidad de los espacios interiores hasta volver un lugar común la asfixia de lo familiar”²⁹. Bisama se refiere a Blest Gana, Donoso y Orrego Luco, pero hay que añadir algunos títulos de best-sellers chilenos más recientes que contribuyeron poderosamente a la imagen de la casa como metáfora de la propia literatura chilena: *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, *Una casa vacía* de Carlos Cerda, *La casa de Dostoievsky* de Jorge Edwards, etc.

En un artículo al que ya me referí en la introducción general, Gumucio vincula asimismo la posición central que ocupa la casa en la literatura chilena con una exhibición de la intimidad. Se pregunta: “¿Por qué esta manía de movernos desnudos como si tuviéramos la ropa puesta?” (Gumucio 2006: s.p.). La respuesta, según el autor de *Memorias prematuras* (1999), reside en el hecho de que los chilenos perciben el mundo privado como algo muy frágil, y en “la sensación de que la casa es un refugio y que sin ella somos frágiles” (Gumucio 2006: s.p.). El aferramiento al mundo privado se explica por el miedo constante a que la casa pueda derrumbarse. Para Gumucio, este miedo guarda relación con las fuerzas naturales, que se hacen sentir con frecuencia en Chile. Frente a los terremotos y maremotos que caracterizan el país, la casa se vuelve en efecto una construcción fácil de destruir. Es notable que en todas las novelas incluidas en la segunda parte de la presente tesis, se refiera de alguna manera a estas catástrofes naturales. La tercera novela de Zambra, *Formas de volver a casa*, abre y cierra incluso con los terremotos de 1985 y 2010. “La novela de la intemperie” que Macarena Areco opone a “la novela de la intimidad”, pone tanto énfasis en la fragilidad de la casa que una fuga de ella es necesaria:

[La novela de la intemperie] muestra las grietas que corrompen cualquier posibilidad de intimidad. Si bien el espacio de lo privado suele aparecer [...], los personajes no tardan en escapar de él, ejecutando un desplazamiento desde el territorio de lo dominado y lo conocido a uno de la incerteza y el desacomodo. (Areco 2011a: 53-54)

²⁹ “Chilenas” en el blog *Planet Evil (literatura instantánea)*: <http://thelifeonmars.blogspot.com/> (consulta: 04/04/2012)

En la opinión de Gumucio, las novelas que Areco clasifica como “de la intemperie” no forman una excepción dentro del panorama de la literatura chilena, por definición centrada en la casa. Sólo hacen hincapié en la carencia, pero siguen dando vueltas alrededor de ella: “la falta de una casa, o de una vida burguesa que contar no basta para que nuestra narrativa salga de lo privado, y dentro de lo privado, de lo secreto” (Gumucio 2006: s.p.).³⁰

Sea una casualidad o no, las novelas que he seleccionado para mi corpus confirman el tópico, porque elaboran más la imagen de la casa que la de la calle. Por esta razón, me parece adecuado un análisis más centrado en los espacios interiores.

El espacio de la casa se revela además particularmente interesante porque su representación en la literatura parece reflejar algunos cambios importantes en la sociedad chilena. Ya que enfoco la literatura postdictatorial, no puedo dejar de mencionar que la dictadura militar ha provocado una resignificación de la pareja espacio público/espacio privado. Como lo ha afirmado entre otros Mary Louise Pratt, la dictadura revisó completamente la relación entre la sociedad civil y el estado, lo que cambió sustancialmente la dicotomía entre espacio privado y espacio público (Pratt 1996: 156). Para mejor controlar ambos ámbitos, se necesitaba de una clara separación. Como se patentizará en los análisis, las novelas de mi corpus tratan de manipular a su vez esta separación entre el espacio privado y el espacio público, un proceso que se hace más obvio en las novelas de Diamela Eltit, en las que se cuestiona el lugar que la dictadura militar pensó para la mujer chilena.

Esta resignificación del espacio público y el espacio privado no se limita a un contexto chileno post-dictatorial. En artículos urbanísticos y sociológicos recientes sobre Santiago de Chile se hace mención de algunos fenómenos que hostigan a cualquier gran ciudad en el mundo: la privatización y la consiguiente fragmentación del espacio, la desaparición de la noción de la *agora* griega, las sensaciones de nomadismo y de no pertenecer a ningún lugar (‘homelessness’)³¹. Todos estos artículos sitúan los cambios en el marco más amplio de la ciudad global³² y de la sociedad neoliberal. El que la

³⁰ Es llamativo que Gumucio no mencione a Bolaño en su panorama. Este autor sirve precisamente a Areco como ejemplo emblemático de la novela de la intemperie chilena.

³¹ Los títulos de los siguientes artículos ya son significativos: “New dimensions of social exclusion in Latin America: from gated communities to gated cities, the case of Santiago de Chile” (Borsdorf and Hidalgo 2007); “Segregación residencial en las principales ciudades chilenas: tendencias de las tres últimas décadas y posibles cursos de acción” (Sabatini, Cáceres and Cerda 2001); “¿Ciudad sin ciudadanos? Fragmentación, segregación y temor en Santiago” (Dammert 2004); “El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización” (Janoschka 2002); “Transformaciones de espacio público en la ciudad latinoamericana: cambios espaciales y prácticas sociales” (Low 2005).

³² Véase *The global city. New York, London, Tokyo* (Sassen 1991) y *Local and Global. Management of Cities in the Information Age* (Borja and Castells 1997).

desarticulación de la dicotomía entre el espacio público y el espacio privado no se limite al ámbito chileno lo prueban las publicaciones del colectivo belga de estudios urbanos GUST (Ghent Urban Studies), entre otros estudios.

Uno de los objetivos de la presente tesis es detectar estos fenómenos espaciales, y los significados con los que se asocian, en las novelas recientes de la postdictadura chilena, y relacionarlos con los conceptos con los que se suele analizar esta literatura. Son conceptos que, paradójicamente, conciernen más al tiempo que al espacio, visto que son generados por uno de los temas principales de la literatura y la cultura postdictatoriales, a saber, el de la memoria y la difícil relación con el pasado reciente.

Melancolía, alegoría, espacio público y privado. Una posible definición de la literatura postdictatorial del Cono Sur

Lo que sigue en este apartado es un resumen de las ideas dominantes acerca de lo que se considera literatura postdictatorial del Cono Sur³³. Me centraré sobre todo en el trabajo del crítico brasileño Idelber Avelar, en particular en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000). Este estudio pionero ofrece en sí un resumen de los conceptos y argumentos que aparecieron en trabajos anteriores sobre la postdictadura, y, a partir de su publicación, ha servido como punto de referencia por excelencia de estudios posteriores sobre el tema.

Las ideas básicas de Avelar acerca del campo cultural después de la dictadura conosureña aparecen ya en “Postdictadura y reforma del pensamiento”, un texto que el crítico español Alberto Moreiras presentó en el seminario “Utopías”, organizado en 1993 por la División de Cultura del Ministerio de Educación de Chile. Este texto fue publicado más tarde en la *Revista de Crítica Cultural*, dirigida por la pensadora más destacada de la postdictadura chilena, Nelly Richard, y se convirtió así en un texto ideológicamente clave para los intelectuales chilenos de la postdictadura. Moreiras estudia dos problemáticas, a saber, la condición del pensamiento crítico en la postdictadura, y la posición del intelectual en la sociedad postdictatorial. La *derrota* a la que refiere Avelar en el título de su libro atañe a las mismas dos problemáticas; consiste en no saber definir el papel del arte en una postdictadura, y menos de la crítica cultural y del intelectual de izquierda. Para lidiar con esta derrota intelectual y artística, Avelar y Moreiras introdujeron algunos conceptos que se han convertido en tópicos del pensamiento

³³ Como han demostrado críticos de la envergadura de Francine Masiello, a pesar de las diferencias obvias entre países como Chile, Argentina y Uruguay, el Cono Sur comparte ciertos rasgos culturales y cierta historia (de la violencia política, por ejemplo), que permiten tomar el área como un todo.

postdictatorial, a saber, los de duelo y melancolía, memoria, y crisis de la representación. Estos conceptos vuelven en *Pensar en/ la dictadura* (2001), un volumen que Nelly Richard coeditó con Alberto Moreiras y que es el resultado transcrito de un seminario organizado en la Universidad Arcis de Santiago de Chile en 1998. En la introducción al volumen, y en un capítulo titulado “Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural”, Richard resume otra vez las ideas dominantes acerca del pensamiento en la postdictadura (es decir: las ideas del grupo de intelectuales afiliados a la ‘crítica cultural’, organizado alrededor de su propia figura y de la *Revista de Crítica Cultural*). Pone énfasis en el duelo y la melancolía, la “pérdida de la palabra” (Richard and Moreiras 2001: 103) y subraya además la no-reconciliación del intelectual chileno con el paradigma neoliberal.

En el mismo volumen se incluye también un artículo más crítico frente al paradigma propuesto por Nelly Richard y los otros participantes del seminario. En “Fuga melancólica. Aporías del ‘pensamiento crítico’ chileno sobre la postdictadura”, Ana Del Sarto (2001: 117) examina lo que ella llama “las obsesiones” de los participantes del seminario: “la interacción entre la pérdida de objeto y el trabajo de duelo, la imposibilidad de asumir la pérdida y su posterior incorporación especular por el propio sujeto (melancolía); el deseo de superar la melancolía a partir de la estrategia del ‘duelo del duelo’; y, finalmente, su posterior manifestación en un proceso de duelo cuya inconclusión deviene en una permanentemente alimentada fuga melancólica”. En el siguiente apartado volveré sobre esta “fuga melancólica” que caracteriza el pensamiento en y sobre la postdictadura.

Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo no se limita a la postdictadura chilena, sino que toma en consideración a todo el subcontinente. Sin embargo, su esbozo del arte y del pensamiento en la sociedad postdictatorial parece hecha a la medida de la situación chilena³⁴. Otra razón por la cual he elegido centrarme en el libro de Avelar, es que, al contrario de otros críticos de la postdictadura como Richard, Moreiras, Beatriz Sarlo y Francine Masiello, que han elegido la perspectiva más amplia de la ‘crítica cultural’, Avelar se centra en la producción literaria de ese período. Lo llamativo de esta obra es que Avelar no sólo *describe* los modos narrativos de la postdictadura, sino que *prescribe* por así decir las características a las que una literatura postdictatorial debería corresponder. Según Avelar el arte, y en particular la literatura, sólo puede desempeñar un papel (político-social) cuando es mnemónica. Es también

³⁴ En una excelente tesis doctoral sobre las reescrituras postdictatoriales del siglo XIX en Argentina, Chile y Uruguay, Verónica Garibotto ha notado también que sólo en el caso chileno se puede advertir un encadenamiento cronológico como el descrito por Avelar. En la opinión de Garibotto, la causa de las dictaduras según Avelar (quebrar la resistencia a la economía neoliberal) sólo sería válida para Chile (Garibotto 2008: 28-29).

melancólica, visto que la memoria, esa relación entre el pasado y el presente, a la que esta literatura da forma, comparte los rasgos de un duelo patológico por la pérdida irremediable de un objeto ya desconocido. Es por definición alegórica, es decir: no-mimética, experimental.

El término ‘postdictadura’ y su relación con el duelo y la melancolía

*A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais!
(Charles Baudelaire, “Le Cygne”)*

El foco de interés del presente estudio es antes que nada el espacio, pero es innegable su vínculo con esa otra categoría gnoseológica, el tiempo. El tiempo es el elemento principal que otorga sentido al espacio. Sólo es a partir de las acciones, movimientos y eventos que tienen lugar en el espacio, es decir, sólo a partir del sometimiento del espacio al tiempo, que el espacio suscita emociones y surgen por consiguiente imaginarios espaciales.

Mi opción por analizar algunas novelas chilenas de la postdictadura me obliga aún más a un acercamiento temporal: con el término postdictadura, se divide el tiempo en un ‘antes’, un ‘durante’ y un ‘después’ de la dictadura. Varios autores han criticado el término, argumentado que en Chile no hay una verdadera ‘post-dictadura’, ya que el régimen militar fue simplemente reemplazado por (o continuado en) la dominación del mercado neoliberal. El término presenta la dictadura como una fase concluida, y expresa el deseo de hacer borrón y cuenta nueva y mirar hacia el futuro, una idea que caracterizó la política de los años noventa en Chile. La razón por la cual prefiero sin embargo este término por sobre el término más político (y políticamente correcto) de ‘transición’ (del régimen autoritario a la democracia, que también plantea problemas de delimitación³⁵), es que ‘postdictadura’ no sólo implica una aspiración de mirar hacia el

³⁵ En julio de 2005, el presidente Lagos declaró oficialmente cumplida la transición chilena a partir de los cambios en la constitución de 1980. Visto que la mitad de las novelas de mi corpus son publicadas después de esta fecha, me parece más oportuno considerarlas como ‘novelas postdictatoriales’ que como ‘novelas de la transición’.

futuro, sino también una reflexión (quizás involuntaria) sobre el pasado. La palabra conserva todavía la huella de lo que fue; es una afirmación de que hubo recientemente una dictadura en la historia chilena, aunque fuera bajo la denominación ‘post’³⁶. Como lo observa además Verónica Garibotto (2008: 23) el prefijo “post’ no sólo remite a algo que se gestó en la dictadura, sino que también implica, como veremos más adelante, una resistencia, un significado de ‘anti’- dictadura.

Me interesaré entonces por el presente postdictatorial que se representa en las obras de mi corpus, un presente que se define fundamentalmente por su manera de relacionarse con el pasado. En la crítica cultural de la postdictadura vuelven frecuentemente los conceptos freudianos de duelo y de melancolía para designar esta difícil relación entre el pasado y el presente postdictatorial. En “Postdictadura y crítica cultural transatlántica” (2006), Ricardo Gutiérrez Mouat cita del texto clave “Postdictadura y reforma del pensamiento” de Alberto Moreiras: “El campo intelectual de la postdictadura incluye como una de sus características al mismo tiempo más salientes y más ignoradas la de estar sometido a una determinación afectiva extrema, que yo propongo considerar en términos de duelo” (Gutiérrez Mouat 2006: 137). Nelly Richard también insiste en el papel de “las figuras del trauma, del duelo y de la melancolía” como “figuras emblemáticas de un cierto pensamiento crítico de la postdictadura” (Richard and Moreiras 2001: 104). Explica que “trauma, duelo y melancolía (el golpe como trauma, el duelo como pérdida de objeto y la melancolía como suspensión irresuelta del duelo) son las figuras que, extraídas del repertorio freudiano, le prestaron su tonalidad afectiva a la expresión de lo postdictatorial” (Richard and Moreiras 2001). Idelber Avelar finalmente, como se puede desprender ya del título de la obra que sirve aquí de base a este apartado, define la ficción postdictatorial como un género conectado estrechamente con el trabajo del duelo.

El ensayo “Duelo y melancolía” de Sigmund Freud, publicado por primera vez en 1916, ha dejado una impronta indeleble en el pensamiento acerca de lo que es el duelo y cómo se debe sobrellevar una pérdida traumática. En este texto, el psicoanalista define el duelo como “die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre

³⁶ Nelly Richard ha observado que la palabra ‘postdictadura’ “retiene el eco de una nominalidad sombría que nos recuerda la opacidad conflictiva, el atormentado residuo que el dispositivo simbólico (y también lexical) de la ‘transición’ quiso borrar [...]. (Richard and Moreiras 2001: 10). Como observa también acertadamente Gutiérrez Mouat, el prefijo “post”, en el contexto chileno, tiene un significado más actual que en, por ejemplo, España, donde prefieren referirse al período postfranquista con términos como “transición” o “España democrática” (Gutiérrez Mouat 2006: 137). Además, la opción por “postdictadura” no solo enfatiza el carácter actual de la dictadura, sino que implica también una manera de resistirse a los planes actuales del gobierno de Piñera, de eliminar la palabra ‘dictadura’ de los manuales de historia y reemplazarla por ‘régimen militar’. (véase “Para Piñera no hubo ‘dictadura’ chilena”. En: *Página 12* del 5 de enero de 2012. <http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-184765-2012-01-05.html>).

Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.” (Freud 1946: 429)³⁷. Aquí ya encontramos una primera diferencia con la melancolía, cuyo objeto perdido es desconocido³⁸. Pero como señala Freud ya en la primera frase de su ensayo, la diferencia mayor reside en el hecho de que el duelo es un afecto ‘normal’, mientras que la melancolía es su paralelo ‘patológico’. El trabajo del duelo consiste precisamente en un abandono de todas las ligaduras entre la ‘libido’ y el objeto irremediamente perdido (porque muerto). Esto permite al sujeto sustituir el objeto amado por otro y superar de este modo la pérdida. En la melancolía sin embargo, al sujeto le es imposible soltarse completamente del objeto perdido. Éste no es sustituido por otro, sino retraído al yo, donde se queda como una herida siempre abierta. La pérdida a la que la melancolía constituye una reacción, concierne entonces al yo, que es considerado como un objeto, el objeto abandonado, sobre el que el sujeto proyecta su amor y odio. La identificación del yo con el objeto abandonado es considerado como anormal, patológico.

Los síntomas de la melancolía descritos por Freud – insomnio, la continua crítica de sí mismo, el riesgo de convertirse en una manía y finalmente el suicidio – corresponden a las señales de lo que lectores del siglo XXI llamaríamos una depresión. Al acoger este concepto dentro del pensamiento sobre la postdictadura, críticos como Richard y Avelar no se fijaban sin embargo demasiado en estos síntomas exteriores de la depresión, sino que se interesaban sobre todo por el mecanismo que está detrás, a saber, el fenómeno del objeto perdido desconocido, y la idea de un trabajo de duelo incumplido. En *Pensar en/la dictadura*, Richard y Del Sarto mencionan con frecuencia la tensión que experimentan los intelectuales de la postdictadura entre el trabajo del duelo y la caída en la melancolía: entre, por un lado, la necesidad de sobreponerse al duelo y reanimar el pensamiento crítico, y, por otro lado, “el imperativo ético de proteger los restos de la desgracia que fracturó marcos de existencia y categorías de pensamiento” (Richard and Moreiras 2001: 14), de “no traicionar el recuerdo de las víctimas” (Richard and Moreiras 2001: 107), y por consiguiente de “profundizar aún más la crisis al caer indefinidamente en la melancolía” (Del Sarto 2001: 116). En la opinión de Del Sarto, la crítica cultural de Richard y el ‘pensamiento crítico’ (una suerte de “metacrítica de la Crítica Cultural” (Del Sarto 2001: 119)) se ven afectados profundamente por la melancolía. No sólo constituye

³⁷ “la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.” (la traducción es de la Universidad Arcis, disponible en www.philosophia.cl)

³⁸ Freud (431) aclara: “So würde uns nahe gelegt, die Melancholie irgendwie auf einen dem Bewusstsein entzogenen Objectverlust zu beziehen, zum Unterschied von der Trauer, bei welcher nichts an dem Verluste unbewusst ist.” ([...] nos veríamos impulsados a relacionar la melancolía con una pérdida de objeto sustraída a la conciencia, diferenciándose así del duelo, en el cual nada de lo que respecta a la pérdida es inconsciente” (la traducción es de la Universidad Arcis, disponible en www.philosophia.cl))

la pérdida (de algo desconocido) su principal objeto de estudio, sino que los mecanismos paralizantes de la melancolía han afectado el propio modo de pensar y de expresar estos pensamientos.

La melancolía resume entonces quizás mejor que el concepto de ‘duelo’ el desconcierto después de la dictadura. En su impresionante tesis doctoral sobre los relatos de infancia en el cine argentino de la postdictadura, Sophie Dufays (2011: 523-24) observa acertadamente que Avelar, entre otros, llega a rearticular la relación entre melancolía y duelo, “convirtiendo la primera en una modalidad crítica, despatologizada o más bien una versión contemporánea del segundo”. En *Alegorías de la derrota*, Avelar pone énfasis en la pérdida irremediable (y por eso melancólica), en la imposibilidad de recuperar algo de lo que ya no se sabe qué representa. Esto implica también un fracaso de lo literario, o mejor dicho, de la posibilidad representativa de la literatura. En la siguiente cita Avelar reescribe el ensayo de Freud sobre la melancolía, reemplazando a la “libido” por “el sujeto doliente que escribe”:

Varios de los libros analizados aquí muestran escenas en que se percibe (ya sea a través de un personaje, un narrador-protagonista, o del mismo autor implícito) que *uno ya no puede escribir, que escribir ya no es posible*, y que la única tarea que le queda a la escritura es hacerse cargo de esta imposibilidad. La pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto. Esta percepción tiene lugar en ese espacio gris en que el duelo bordea con la melancolía. La melancolía emerge así de una variedad específica del duelo, de aquel duelo que ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de la pérdida. (Avelar 2000a: 315-16).

La literatura postdictatorial se presenta entonces como el lugar propicio para ‘expresar’ lo inexpresable, lo indecible, lo imposible. Durante la dictadura, la censura dificultaba generalmente el dar a conocer acontecimientos atroces o ideas subversivas. En la postdictadura, parece ser la propia literatura la que falla a la hora de expresar experiencias límites. Como afirma Julio Premat (2002: 135), esa imposibilidad es precisamente la característica principal de la escritura melancólica: “lo que se narra en un texto melancólico es la búsqueda del sentido, es la dramatización repetida de un intento de verbalización, es el drama cósmico que se juega detrás de los intentos de fijar con palabras lo que, de antemano, se considera inexpresable”. Es finalmente eso lo que lleva a Avelar (2000a: 315) a concluir que “la literatura postdictatorial se encuentra, entonces, perennemente al borde de la melancolía”.

Al recuperar la melancolía como concepto clave para entender la cultura postdictatorial, los críticos a los que me he referido no sólo actualizan las ideas de Freud sobre duelo y melancolía, sino que se inscriben de esta manera plenamente en una tradición intelectual occidental³⁹, cuyo origen se remonta a un texto atribuido a Aristóteles, *El hombre de genio y la melancolía (Problema XXX, 1)*. El autor de este estudio se basa en la doctrina clásica de los humores, descrita primero por Hipócrates en el siglo V antes de Cristo, y luego por Galeno en el siglo II. Según esta teoría, el melancólico padecería de un exceso de bilis negra, lo que provocaría tanto males físicos como mentales. Robert Burton, en 1621, se sirve asimismo de la doctrina de los humores para describir la melancolía como una enfermedad transmisible de padre en hijo, y además letal. Su *Anatomy of Melancholy*, considerada por Jean Starobinski como la enciclopedia completa sobre el tema (Burton 2000: vii), intriga porque está plagada de curiosos ‘casos’ de melancolía (el hombre lobo por ejemplo), sorprendentes visiones sobre la sociedad (Burton aboga entre otras cosas por una suerte de limitación de la natalidad para restringir la transmisión de enfermedades ‘genéticas’ como la melancolía y la falta de inteligencia (Burton 2000: 358)), y consejos médicos típicos de la época (desaconseja comer verduras, en particular la coliflor, porque “envían vapores negros al cerebro” (Burton 2000: 366)). Queda claro que los estudios de Aristóteles y de Burton ya no son relevantes desde un punto de vista médico. Sin embargo, nos pueden enseñar algo sobre el carácter intrínsecamente intelectual del afecto⁴⁰ y sobre su profunda ambigüedad: la melancolía se asocia tanto con la lucidez como con la ceguera.

En “Duelo y Melancolía”, Freud se asombra de que el melancólico “percib[e] la verdad más claramente que otros sujetos no melancólicos” (Freud 1946: 432)⁴¹. Se trata aquí

³⁹ En su estudio sobre la obra de Saer, Julio Premat resume en algunas líneas las diferentes ramificaciones de esta tradición: “con el término melancolía se denomina, al mismo tiempo, uno de los cuatro temperamentos de las teorías fisiológicas de la Antigüedad grecolatina (Hipócrates, Aristóteles), la acedia medieval, una posición intelectual del artista en el Renacimiento (Montaigne, Durero), un elemento de la mística española (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila), una visión del mundo en ciertos sistemas filosóficos del siglo XIX (Schopenhauer, Kierkegaard), un efecto de la modernidad y el síntoma esencial del mal du siècle (el *spleen* de Baudelaire), y sólo en última instancia (en el sentido cronológico), una estructura de personalidad y un conjunto de manifestaciones patológicas estudiados por Freud.” (Premat 2002: 28-29)

⁴⁰ Burton cuenta entre las causas de la melancolía “el amor a la erudición y el abuso del estudio” (Burton 509, mi traducción). Como lo observa Starobinski en el prólogo a la traducción francesa: “Il [Burton] conseille plus particulièrement les *scholars*, comme Ficin avait conseillé les *literati*: la mélancolie étant une maladie professionnelle des personnes studieuses, les excès de travail cérébral vont faire l’objet d’une grande digression (Burton xiii). De ahí la frecuente presencia de instrumentos de medición y libros, y la postura pensativa de las figuras en la iconografía melancólica.

⁴¹ La traducción es de Universidad Arcis, disponible en www.philosophia.cl. En alemán: “[In einigen anderen Selbstanklagen scheint er uns gleichfalls recht zu haben und] die Wahrheit nur schärfer zu erfassen als andere, die nicht melancholisch sind”.

sobre todo de verdades que conciernen al propio sujeto, es decir, de una autoconciencia extrema. En la frase de Freud hay un eco de Aristóteles, quien presentó al melancólico como alguien con una comprensión profunda de las cosas, un ser creativo, lúcido, capaz de realizar hazañas impresionantes. Al inicio de su texto Aristóteles se pregunta por qué todos los hombres que han sido excepcionales en la filosofía, la literatura, la política o las artes resultan ser melancólicos. En su trabajo sobre la presencia de la melancolía en la obra de Juan José Saer, Premat profundiza en esta relación entre la melancolía y el genio, y concluye que el melancólico es el que “sabe”, “el que no se deja encandilar por las apariencias del presente, sino que lo percibe y vive como un instante fugaz en un devenir obligatoriamente trágico” (Premat 2002: 125). Al igual que Aristóteles y mucho más tarde también Freud, Premat señala aquí la otra cara de la melancolía, el cambio brusco a un estado pasivo, de profunda tristeza y desengaño, que podríamos identificar con la depresión siguiendo a la manía. Visto que la psicología no es en absoluto el tema de mi trabajo, me limitaré a continuación a las consecuencias ‘literarias’ de esta bipolaridad.

En su célebre estudio sobre la melancolía en la obra de Baudelaire, Jean Starobinski anota que “[d]ans la culture d’Occident, et durant des siècles, la mélancolie a été inséparable de l’idée que les poètes se faisaient de leur propre condition” (Starobinski 1989: 12). Precisamente a partir de una explotación del carácter ‘genial’ del ser deprimido, la melancolía se convirtió pronto de una enfermedad en una condición poética. Brady y Haapala definen la melancolía como una emoción estética, justamente por su natura dual:

There are negative and positive aspects in it which alternate, creating contrasts and rhythms of pleasure. These aspects combine with the reflectivity that is at the heart of melancholy, and the particular refined feeling of the emotion. Like every emotion, melancholy arises out of a particular context, but with melancholy its various aspects come together to create an aesthetic situation around itself that gives the context a new aesthetic dimension. (Brady and Haapala 2003: s.p.)

Como observa Stéphanie Decante, en varios momentos de la historia literaria no se trataba solamente de evocar esta emoción estética y de esta manera dar una nueva dimensión estética a las cosas, sino que la melancolía implicaba también una *actitud* artística, en otras palabras: una ética. Para explicar el vínculo entre estética y ética, Decante remite a una imagen recurrente en la iconografía melancólica, la del personaje melancólico apoyándose en un codo. Este gesto puede ser interpretado como un signo de reflexión y de tristeza, pero también de pereza, de aburrimiento, y de “una crisis del genio inspirado” (Decante 2007: 17, mi traducción). Señala que la melancolía se encuentra aquí cerca de la acedia medieval que implica una suerte de ‘*weltschmerz*’ de la que sufrían en particular monjes que se dedicaban mucho al estudio. La palabra ‘acedia’ viene del griego AKÊDIA, lo que significa “indiferencia”. Esta postura

melancólica se asocia entonces con la imagen típica del artista de ‘fin de siglo’, que abandonaba al mundo a favor de su arte. Decante se refiere a la dimensión ética de la melancolía para analizar al personaje del cura y poeta H. Ibacache en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. Este personaje encarna una radical separación entre el arte y la vida: Bolaño lo muestra como alguien quien sabe en detalle lo que está pasando en su país durante la dictadura, pero decide callarse.

Se puede relacionar esta actitud indiferente para con la vida real con una cierta postura frente a un pasado traumático. Dufays señala que “la melancolía, por definición, bloquea el tiempo” (2011: 73), y que “la melancolía implica un tiempo (de) terminado de entrada” (2011: 83). De nuevo, el psicoanálisis puede aclarar esta visión particular sobre el tiempo. Ya que el sujeto melancólico no puede soltarse de sus ligaduras con el objeto perdido, éste es incorporado en el yo como una suerte de jeroglífico o, en las palabras de Abraham y Torok (1978), como en una *cripta*⁴². La pérdida que ocurrió en el pasado es incluida en el presente, lo que bloquea literalmente el tiempo e impide dirigir la mirada hacia el futuro. En *Pensar en /la dictadura*, Nelly Richard advierte varias veces del efecto paralizante de la melancolía. Remite al libro de Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, para explicar que “el duelo no procesado suele generar el síntoma melancólico-depresivo que inmoviliza al sujeto en la tristeza de una contemplación ensimismada de lo perdido, sin la energía suficiente para construir salidas transformadoras a este drama del sinsentido” (Richard and Moreiras 2001: 105). En otras palabras, la melancolía impide “generar equivalencias simbólicas que transformen el síntoma de la pérdida en palabras e imágenes recreadoras de sentido” (Richard and Moreiras 2001: 105), o sea, impide la construcción de relatos futuros. En una reseña de *Nós, os Mortos: Melancolía e Neo-Barroco* de Denilson Lopes, escrita por Avelar, se lee que “la melancolía se diferencia ‘de la nostalgia [...] al sospechar de las visiones positivas del futuro, con poco espacio para el presente e idealizadoras del pasado’. A éstas, la melancolía les opondría la percepción de que ‘el futuro es vacío, es lo que el presente deja ser; el presente es ruina, y el pasado, irrecuperable’”. (Avelar 2000b: 216).

No es sorprendente entonces que la melancolía, como condición poética, surge en tiempos de gran desengaño histórico, en los que se suele cuestionar el progreso

⁴² Véase sobre todo la cuarta parte de *La corteza y el núcleo*, titulada “La cripta en el seno del Yo. Nuevas perspectivas metapsicológicas” (p.206-284), en la que Abraham y Torok explican la relación entre el trabajo del duelo y la melancolía por una parte, y los conceptos ferenczianos de introyección e incorporación por otro. “Mientras que la introyección de las pulsiones pone fin a la dependencia objetal, la incorporación del objeto crea o refuerza un vínculo imaginal. El objeto incorporado, en lugar y posición del objeto perdido, recordará siempre (por su existencia y por la alusión de su contenido), otra cosa también perdida: el deseo afectado de la represión” (Abraham and Torok 2005: 214). De esta manera, se crea dentro del Yo una *cripta* para el objeto perdido.

ilimitado del ser humano. El contraste entre por un lado un tiempo acelerado, el del progreso, de la industrialización y del cambio urbano y por otro lado la visión del melancólico que experimenta el tiempo como una masa inerte, no se puede expresar mejor que en la siguiente estrofa de “Le Cygne” de Baudelaire:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs⁴³.

Esta inercia del tiempo tiene repercusiones para los relatos sobre el pasado. Dufays (2011: 93) observa que “[E]n la melancolía, no se podría ya evocar el pasado narrativamente sino tan solo *invocar*lo desde una escritura disnarrativa – una escritura que no logra o se niega a contar – que expresara un presente paralizado”. Aquí vuelve esta imposibilidad de narrar (el pasado), hacia la que entre otros Avelar y Premat ya atrajeron la atención. Como se explicará más adelante, la alegoría desempeñará la función de narración “disnarrativa” a la que alude Dufays.

La melancolía no se asocia siempre con rasgos negativos como la indiferencia, la imposibilidad y el bloqueo del tiempo. Varios autores han subrayado que al lado del vacío que el melancólico encuentra en el mundo y en sí mismo, su ‘condición’ parece ser al mismo tiempo responsable de exceso, que puede abocar en la demencia como ya anunció Aristóteles, y también de creatividad. Este último aspecto permite a Brady y Haapala hacer la distinción con una mera depresión:

One of the clearest differences between depression and melancholy is that depression is an emotional state of resignation, whereas melancholy is not. [...] melancholy is not such a debilitating mood, rather it involves the pleasure of reflection and contemplation of things we love and long for, so that the hope of having them adds a touch of sweetness that makes melancholy bearable (why misery is not). Its reflective or thoughtful aspect also makes it somehow productive. (Brady and Haapala 2003: s.p.)

En *Loss: the politics of mourning*, Eng y Kazanjian abogan claramente a favor de una visión de la melancolía como un estado productivo, generador de imágenes del futuro. Para desarrollar esa idea de un trabajo de duelo “esperanzador, como un “momento de producción” (Eng and Kazanjian 2003: 1, mi traducción), los autores se basan en un ensayo de Walter Benjamin titulado “Tesis de filosofía de la historia”, de 1940. En el ‘materialismo histórico’ cuyos mecanismos Benjamin explica a fondo en este texto, Eng

⁴³ (Baudelaire 1975: 86)

y Kazanjian (2003: 1) ven un proceso creativo que consiste en “animating history for future significations as well as alternate empathies”. Se trata de crear activamente “una tensión entre el pasado y el presente, entre los muertos y los vivos” (2003: 1, mi traducción). En este proceso, la melancolía juega un papel considerable como un concepto que ofrece “a capaciousness of meaning in relation to losses encompassing the individual and the collective, the spiritual and the material, the psychic and the social, the aesthetic and the political” (2003: 3)⁴⁴. Eng y Kazanjian muestran claramente la intención de librarse de la visión ‘patológica’ de la melancolía, y verla más bien como un continuo compromiso con el pasado, con la pérdida y sus residuos. “This engagement”, explican, “generates sites for memory and history, for the rewriting of the past as well as the reimagining of the future” (2003: 4).

Esta postura positiva frente a la melancolía, característica de los estudios del trauma de la academia norteamericana, fue adoptada en publicaciones más recientes sobre la postdictadura latinoamericana. Christian Gundermann por ejemplo, quien se limita en *Actos melancólicos* a estudiar la postdictadura argentina, considera la melancolía como un acto de resistencia con un gran potencial político y estético. La insistencia en el lema “reaparición con vida” de las Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo, y de los HIJOS, es para Gundermann el ejemplo más destacado de cómo la melancolía puede ‘poner freno’ y al mismo tiempo renovar, reinventar⁴⁵. En cuanto a los HIJOS, Gundermann (2007: 32) observa además que la renovación política que este grupo representa constituye precisamente en “una paradójica vuelta melancólica sobre las culturas [de la izquierda] que fueron destruidas en la embestida de la revolución neoliberal”.

La imagen que Eng y Kazanjian esbozan de la melancolía se asemeja a la ‘nostalgia reflexiva’, descrita por Svetlana Boym y a la que volveré más adelante. El sentido en el que la melancolía puede ser ‘productiva’ se aplica muy bien a la idea de una escritura que posibilita expresar lo que es considerado como inexpresable (porque desconocido). Así, y en el marco del discurso freudiano sobre el trabajo del duelo, la escritura puede incluso ser calificada como triunfante. Como afirma Premat (2002: 131), “a través de la percepción psicoanalítica de la melancolía, se justifica y desarrolla el tópico de la escritura como trabajo de duelo, pero como un trabajo de duelo triunfante, ya que el gesto de escritura fue realizado y que a la distanciación del objeto perdido la acompaña

⁴⁴ Rocío Zalba ofrece una traducción de este fragmento: la melancolía según Eng y Kazanjian sería “una estructura de sentimiento que, en relación con la pérdida, acapara tanto lo individual como lo colectivo, lo espiritual como lo material, lo psíquico como lo social y hasta lo estético como lo político” (Zalba 2008: 13-14).

⁴⁵ Esta observación forma también el núcleo de “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”. Sin embargo, la autora del artículo Ana María Amado recurre al duelo, y no a la melancolía, para explicar los mecanismos que están detrás del discurso de las Abuelas, Madres e HIJOS.

la exaltación de la creatividad”⁴⁶. Aun así no hay que olvidar que en realidad no es la propia melancolía la que es creadora, sino la reacción contra la melancolía⁴⁷. En busca de una explicación para los estrechos lazos entre la melancolía y “les pouvoirs du chant” o las producciones culturales en general, Starobinski (2005: 28) argumenta en base a un poema de Joachim du Bellay: “si la mélancolie appelle le chant, ce n’est pas qu’elle soit elle-même créatrice: elle établit le manque [...] dont la parole mélodieuse devient à la fois la compensation symbolique et la traduction sensible, abolissant le sens des mots dans l’apparent non-sens de la phrase musicale, organisant un espace propre qui, pour la conscience prisonnière est la promesse d’une ouverture, et, pour la conscience errante, conquête rythmée d’un horizon demeuré jusqu’alors amorphe et irrespirable”.

La alegoría

La alegoría es frecuentemente citada como el vehículo de expresión de la melancolía. Hace la melancolía ‘productiva’: posibilita la escritura a pesar del sinsentido, del vacío y de la imposibilidad de expresión en la que se encuentra el melancólico. Pero no se trata de un simple ‘sobrellevar’ los males que trae consigo la melancolía, sino que la alegoría los incorpora y los tematiza. Avelar afirma que “[s]ólo hay alegorías de pérdidas, el duelo por la pérdida es lo que funda el imperativo alegórico. Relación irreductible,

⁴⁶ Aquí puedo remitir también a Nelly Richard, quien en *Pensar en/la dictadura*, cita a Julia Kristeva para confirmar esta capacidad ‘triumfante’ de la literatura. Considera “la creación artística y literaria como el registro privilegiado de una reconfiguración expresiva del valor traumático de las experiencias límite” (Richard and Moreiras 2001: 106). En *Soleil Noir*, Kristeva explica en efecto que detrás de cada acto de hablar están los mecanismos del trabajo del duelo, es decir, de la sustitución del objeto perdido, que debe ser entendido como una “trans-posición”, (igual al proceso de traducción o metaforización) que reconstituye el sentido perdido. Kristeva explica: “Ce mouvement décisif de la *transposition* comprend deux versants: le deuil accompli de l’objet [...], ainsi que l’adhésion du sujet à un registre de signes (signifiant de par l’absence de l’objet, précisément) ainsi seulement susceptible de s’ordonner en séries” (Kristeva 1987: 53). Y continúa preguntándose si “Le destin de l’être parlant consisterait-il à ne cesser de transposer, toujours plus loin ou plus à côté, cette transposition sérielle ou phrasique témoignant de notre capacité d’élaborer un deuil fondamental et des deuils successifs ? Notre don de parler, de nous situer dans le temps pour un autre, ne saurait exister ailleurs qu’au-delà d’un abîme” (Kristeva 1987: 53-54).

⁴⁷ Sophie Dufays insiste también en esta idea: “la fuerza creativa no nace de la melancolía misma sino de una reacción *contra* la melancolía, de un intento por salir de ella” (Dufays 2011: 75).

entonces, entre alegoría e imposibilidad: *alegórico es todo aquello que representa la imposibilidad de representar*” (Avelar 2000a: 247, subrayado en el texto).

Avelar sólo puede haber llegado a esta conclusión gracias a Walter Benjamin, quien en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) propuso una visión radicalmente nueva sobre la alegoría. Según la definición clásica (es decir, romántica) la alegoría “es una relación convencional entre una imagen ilustrativa y su significado abstracto” (Benjamin 1985: 162, mi traducción). Aunque los manuales de retórica no presenten una definición unívoca del término ‘alegoría’, hay en efecto una constante en todas las definiciones: la existencia de dos niveles de sentido, uno denotativo, y otro connotativo. Debajo de la superficie, se esconde otro sentido: lo que se *dice* es diferente de lo que se *quiere decir*. Por eso, algunos teóricos consideran la alegoría como una metáfora continuada (Lausberg 1975: 212), lo que es refutado por otros que la prefieren calificar como un conjunto de símbolos (Marchese and Forradellas 1989: 20). Esta segunda acepción apunta hacia lo que en mi opinión es esencial: la alegoría es un ‘conjunto’, una construcción narrativa en la que los diferentes elementos (que adquieren un valor simbólico) interactúan de tal manera que se cree otro sentido coherente, generalmente más abstracto, debajo del sentido literal. Es en otras palabras un *relato* que hace posible representar lo que a primera vista parece irrepresentable. Esta definición ha sido confirmada por entre otros Northrop Frye quien consideró la alegoría como un modo de escribir sobre lo incognoscible o lo inenarrable (Copeland and Struck 2010: 268).

Benjamin no refuta el que existieran dos significados, uno concreto y otro abstracto, ni contradice en absoluto que la alegoría representara lo irrepresentable, pero se opone a que la relación entre la alegoría y su ‘verdadero’ significado sea convencional. Lo que el drama barroco, esencialmente melancólico, le muestra es que la alegoría, contrariamente al símbolo, está sujeta al tiempo, de modo que se puede perder (incluso morir) el significado al que alguna vez hacía referencia sin que se pierda completamente la idea de que debería haber un significado profundo:

Allegories become dated, under the gaze of melancholy, if melancholy causes life to flow out of it and it remains behind dead, but eternally secure, then it is exposed to the allegorist, it is unconditionally in his power. That is to say it is now quite incapable of emanating any meaning or significance of its own; such significance as it has, it acquires from the allegorist. He places it within it, and stands behind it; not in a psychological but in an ontological sense. In his hands the object becomes something different; through it he speaks of something different and for him it becomes a key to the realm of hidden knowledge; and he reveres it as the emblem of this. This is what determines the character of allegory as a form of writing. (Benjamin 1985: 184)

Lo que Benjamin descubre en el *Trauerspiel* barroco es entonces una crisis de la representación: una imposibilidad de conectar hermenéuticamente los signos, que

aparecen como máscaras o cuerpos muertos, con sus significados; la vida real, concreta, con una verdad abstracta. Es esa idea, la de una ruptura entre representación y experiencia, la que sirve para Avelar como base de su estudio sobre la ficción postdictatorial.

Las dictaduras militares en el Cono Sur lograron provocar – mediante la censura, la abolición de editoriales, revistas y canales de televisión, el exilio y la desaparición de intelectuales de la izquierda - un gran vacío en el campo cultural latinoamericano. Después de las dictaduras, surgieron preguntas acerca del rol del intelectual y del arte en la sociedad postdictatorial, y sobre todo acerca de la capacidad simbólica del arte. ¿Cómo narrar este pasado truculento? ¿Cómo representar el presente en el que ya no se parece desempeñar ningún papel significativo? Junto con la derrota política y social que llevó consigo la dictadura, afirma Avelar, asistimos a una derrota de la capacidad representativa de la literatura. Por eso los autores postdictatoriales recurren a la alegoría, a ese ‘hablar otramente’ (*allos-agoreuein*). “La alegoría”, según Avelar (2000a: 99), es “la faz estética de la derrota política” e implica el trabajo del duelo que las sociedades postdictatoriales necesitan.

Al basarse en la definición benjaminiana de la alegoría, y no en la clásica, según la cual la alegoría sea una imagen (o un relato) que puede ser descifrada en función de un significado profundo, más abstracto, Avelar subraya la imposibilidad de la representación. Los relatos que constituyen su corpus de literatura postdictatorial – novelas de Piglia, Santiago, Eltit, Noll y Mercado - son alegóricas, pero no en el sentido en que remitan a un significado preestablecido. El sentido profundo al que parecen referir se perdió irremediamente. Esto explica por qué la alegoría no sólo es la figura de la imposibilidad de la representación, sino también, como observó Paul De Man (1979), de una imposibilidad de la lectura⁴⁸. En *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, De Man parte de la idea de que la literatura no puede ser considerada meramente como una unidad bien delimitada de significado referencial capaz de ser descodificada “sin dejar huella” (De Man 1979: 4, mi traducción). Oponiéndose de esta manera a la metáfora de la literatura como una caja que separe cuidadosamente el interior del exterior, una literatura a cuya forma correspondería siempre un determinado significado, el deconstructivista belga presenta la alegoría como una narrativa de segundo grado (De Man 1979: 205), una narrativa que da cuenta de la ilegibilidad de la narrativa previa (o sea, metafórica). De Man explica: “Allegories are always allegories of metaphor and, as such, they are always allegories of the impossibility of reading – a sentence in which the genitive ‘of’ has itself to be ‘read’ as a metaphor” (De Man 1979: 205).

⁴⁸ “Allegorical narratives tell the story of the failure to read [...]”. (De Man 205)

La teoría de Paul De Man ha ejercido una gran influencia sobre el pensar acerca de la alegoría en la época postmoderna. No es sorprendente, entonces, que encontramos huellas de su teoría en los trabajos de los pensadores de la postdictadura. Las ficciones que Avelar (y también Sarlo y Richard) califican realmente de ‘literatura’ postdictatorial se caracterizan generalmente por una predilección por el experimento lingüístico que quiebra la unidad entre significado exterior e interpretación interior. Richard por ejemplo, escribe que “el arte y la literatura críticos se salen de estos manejos instituidos de la memoria, gracias a los estallidos plurisignificantes de un trabajo sobre las formas – imágenes, relatos y narraciones– que explora las brechas y fisuras de la representación en toda la singularidad histórica de su accidentación material y lingüística” (Richard and Moreiras 2001: 106). Queda claro que las ficciones postdictatoriales, al igual que los trabajos teóricos sobre ellas, no son, por consiguiente, fáciles de leer.

El hermetismo con el que se ve confrontado el lector de este tipo de ficciones se manifiesta claramente en la superficie, o sea que a la relación truncada entre los dos significados (uno, concreto, o al menos presente en el texto, otro ‘profundo’ e imposible de hallar) corresponde una determinada “forma”. Benjamin ha asociado la alegoría con el desorden, con lo fragmentario: “the allegorical is related in this way to the fragmentary, untidy, and disordered character of magician’s dens or alchemist’s laboratories familiar above all to the baroque” (Benjamin 1985: 188). En el *Trauerspiel* baroco, la alegoría va acompañada de toda una corte de “emblemas” que se agrupan de forma desordenada alrededor de la figura central. La imagen que Benjamin evoca aquí me hace pensar en la descripción que Starobinski ha dado de la iconografía que se cristalizó alrededor de la melancolía: “C’est un cabinet de travail en désordre, un chantier où l’ouvrage s’est interrompu, ou un champ de ruines parsemé de vestiges monumentaux” (Starobinski 1989: 65). Benjamin (1985: 235) observó que “in the spirit of allegory”, el *Trauerspiel* “is conceived from the outset as a ruin, a fragment”. Melancolía y alegoría, siendo el segundo término vehículo de expresión del primero, se manifiestan ambas de manera fragmentaria. Starobinski (1989: 65) ha observado que “la pire des mélancolies, c’est alors de ne pouvoir passer outre, de rester captif du bric-à-brac”. Benjamin (1985: 208) por su parte ha destacado precisamente el “bric-à-brac” como el rasgo definitorio del lenguaje alegórico: “language is broken up so as to acquire a changed and intensified meaning in its fragments”⁴⁹.

⁴⁹ El carácter “bric-à-brac” de la forma alegórica se asocia también con varias de las técnicas narrativas con las que se suele relacionar la alegoría. Mary-Beth Tierney-Tello destaca como técnicas alegóricas “abstraction, incorporation of commentary and interpretation, the use of personifications rather than realistic protagonists” (Tierney-Tello 1996: 17). Sostiene que tanto en la alegoría clásica como en la posmoderna se pueden descubrir estas técnicas.

Siguiendo a Benjamin y Starobinski, Avelar pone asimismo énfasis en el fragmento, en la ruina, y presenta su búsqueda como una manera de resistir a la lógica del mercado, instaurada, según él, durante las dictaduras latinoamericanas. El mercado neoliberal, escribe Avelar, funciona en base a un mecanismo que podríamos calificar de metafórico (o “simbólico-totalizante”): de una sustitución continua que pretende no dejar restos. Esto influye en la visión sobre el pasado y la memoria: “toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que invitaría a una sustitución lisa, sin residuos” (Avelar 2000a: 13); y “la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición” (Avelar 2000a: 14). La literatura postdictatorial revela, en vez de una imagen homogénea, total, del pasado, sólo el pasado en fragmentos, en ruinas: “la mercancía anacrónica, desechada, reciclada o museizada” (Avelar 2000a: 14). Y como ya Benjamin señaló, la alegoría es responsable de su rescate. Las frases de *Ursprung des deutschen Trauerspiels* citadas con mayor frecuencia son sin duda las siguientes, en las que Benjamin vincula la diferencia entre el símbolo y la alegoría con una determinada visión sobre el pasado:

Whereas in the symbol destruction is idealized and the transfigured face of nature is fleetingly revealed in the light of redemption, in allegory the observer is confronted with *the facies hippocratica* of history as a petrified, primordial landscape. Everything about history that, from the very beginning, has been untimely, sorrowful, unsuccessful, is expressed in a face – or rather in a death’s head. (Benjamin 1985: 166).

Aplicando esta visión a la cultura postdictatorial, Avelar (2000a: 22) postula que “*la postdictadura pone en escena un devenir-alegoría del símbolo*”. Contrasta la literatura postdictatorial con la del boom, productora, según él, “al mejor estilo romántico, de grandes símbolos identitarios” (Avelar 2000a: 23). Clarifica su propuesta con las siguientes palabras, en las que se nota claramente la influencia de Benjamin:

En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres. (Avelar 2000a: 22)

Aquí puedo volver a la idea que expresé más arriba, de que la melancolía bloquea el tiempo. Starobinski confirma esta relación entre melancolía, alegoría y una imagen “petrificada” del pasado: “L’allégorie serait de la sorte le comble de la mélancolie : un moyen de conjurer le passage du temps et les images de la destruction, certes, mais en arrêtant toute vie, en jetant sur soi-même et sur le monde le regard de Méduse...” (Starobinski 1989: 75).

La literatura postdictatorial es una literatura de *resistencia* precisamente porque va en busca de “esos fragmentos y ruinas – rastros de la operación sustitutiva del mercado – que pueden activar la irrupción intempestiva del pasado en el presente: irrupción que recuerda a la actualidad su fundamento, su anclaje en lo inactual” (Avelar 2000a: 286). Nelly Richard confirma la existencia de una “cultura de la resistencia” en Chile. Tiene sus orígenes en el arte neovanguardista bajo el régimen de Pinochet (el grupo CADA, al que volveré en 1.3.2.) y corresponde a las mismas características descritas por Avelar, es decir: el rechazo a los relatos únicos, a favor de la fragmentariedad que se manifiesta tanto al nivel lingüístico como al nivel de una visión sobre el pasado. Richard explica que los artistas de esta cultura de la resistencia “desplegaron el lenguaje – antilineal – de la discontinuidad histórica y de la fractura lingüística, [que] burlaba la creencia en una verdad finita o en un significado último, y reventaba el totalismo de las significaciones unívocas” (Garibotto 2008: 46)⁵⁰. Pero Richard advierte también que la mera búsqueda de estos fragmentos no es suficiente: hay que sobrepasar el bloqueo del tiempo, hay que evitar las narraciones monoreferenciales que tienden a ver el recuerdo como *monumento* o *documento* (Richard and Moreiras 2001: 106). Quizás Richard apunta aquí hacia lo que dice Andreas Huyssen (2000: 38) cuando aboga por una memoria activa, vivida: “Lived memory is active, alive, embodied in the social—that is, in individuals, families, groups, nations, and regions. These are the memories needed to construct differential local futures in a global world”.

Sin embargo, como se demostró en el apartado anterior, la melancolía suele bloquear las perspectivas del futuro. Fuera del contexto específico de la postdictadura, Eng y Kazanjian (2003: 4, mi traducción) explican quizás de manera más clara qué potencial resistente reside en la atención melancólica por los residuos. Observan que la melancolía crea todo un campo de huellas abiertas a la interpretación, “un dominio hermenéutico de lo que queda después de la pérdida”. En vez de verlo como una prueba de la imposibilidad de la representación, Eng y Kazanjian (2003: 5) ponen en cambio énfasis en la “capacidad extendida de la representación” provocada por el objeto melancólico que puede expresarse en “múltiples pérdidas a la vez” (5). Se encuentra algo parecido en el comentario de Starobinski de los poemas de Baudelaire, en el que suministra una posibilidad literaria de evitar (o continuamente posponer) la “petrificación” del pasado que impediría la productividad de la alegoría como figura que permite pensar no sólo sobre el pasado, sino también sobre el presente y el futuro. En

⁵⁰ Formuladas de esta manera, las características de esa “cultura de la resistencia” están muy cerca de las de una “cultura posmodernista”. La pérdida de la creencia en “los grandes relatos”, el fin de la historia (homogénea, progresista), y la alabanza del ensamblaje, del bric-à-brac, ideas claves en el pensamiento sobre la postdictadura, son préstamos de las teorías sobre el posmodernismo.

“Le Cygne”, Starobinski descubre una musicalidad suscitada por el constante pasar de una alegoría a otra, la que hace desaparecer la pesadez propia de la melancolía. Explica:

La pensée toutefois, dans ce poème, *se meut* d’allégorie en allégorie. Elle engendre ainsi un mouvement évocatoire qui se développe, on l’a remarqué, jusqu’à laisser le poème ouvert, dans un suspens irritant. La pétrification n’a donc pas eu lieu, bien qu’elle ait été affirmée. Et peut-être n’a-t-elle été affirmée que pour être conjurée. (Starobinski 1989: 75)

El espacio en la crítica literaria postdictatorial

Es llamativo que la “forma”, a la que se supone que las ficciones postdictatoriales corresponden, es a menudo descrita con una terminología espacial. Los ‘fragmentos’ que resultan ser tan importantes en la literatura postdictatorial son ‘yuxtapuestos’, presentados casi de forma ‘simultánea’ al lector, lo que hace pensar en la *spatial form* acuñada por Joseph Frank. No parece una casualidad tampoco que el desorden propio de la alegoría y la melancolía es comparado por Benjamin y Starobinski con ciertas habitaciones y lugares donde casi siempre reina el caos: el cuchitril del mago, el laboratorio del alquimista, un terreno de construcción. Además, las nociones substanciales en la teoría de Benjamin y sus discípulos de ‘paisaje petrificado’, y ‘ruina’, evocan imágenes ‘espaciales’ de castillos góticos, ciudades desiertas y de los edificios fantásticos de Piranesi. Moreiras se sirvió de una imagen espacial para describir la posición del intelectual en la postdictadura: los llamó “intelectuales postvestibulares”, intelectuales que ocupan un “lugar fronterizo”, una “zona vestibular” que “tiene una existencia tan fantasmal como la del centro” (Moreiras, citado por Del Sarto 2001: 122-23). Creo que no es exagerado entonces señalar que los críticos de la postdictadura manejan muchas veces un vocabulario relacionado con lo espacial.

En el volumen que Eng y Kazanjian redactaron sobre las políticas del duelo, dedican particular atención a la relación entre la melancolía y el espacio. Como ya señalé varias veces, estos autores han enfatizado más el potencial creativo, imaginativo de la melancolía que su lado patológico. Uno de los aspectos más cruciales de este poder imaginativo del melancólico es, según Eng y Kazanjian (2003: 17), su aptitud para un renovado pensamiento espacial. Remiten a la conexión que se hizo durante la Edad Media entre las aptitudes matemáticas y una cierta disposición melancólica, los instrumentos de medición (el compás y la brújula) a los pies de Melancolía en el famoso grabado de Dürer, y, finalmente también a la teoría de Descartes sobre el cogito: “a

subject of representation – a subject, that is, who represents the self to itself first by mastering body and mind and then by mastering the external world – the cogito focuses our attention on mappings that produce the world as knowable and thus conquerable” (Eng and Kazanjian 2003: 17).

A pesar de las frecuentes metáforas espaciales a las que se suele recurrir en el discurso doliente de (y sobre) la postdictadura, el espacio en sí no siempre desempeñe un papel crucial en los estudios sobre la literatura postdictatorial. Sin embargo, ofrece frecuentemente la base para comentarios socio-políticos. Así, la dicotomía dentro-fuera funciona a menudo para representar las relaciones entre el ciudadano y el Estado, el hogar y la patria, el individuo y el mercado, lo privado y lo público, la memoria individual y la colectiva. Está claro que estas relaciones sufrieron serios cambios durante la dictadura ya que se cortó por completo el vínculo entre individuo y Estado. Las esferas públicas y privadas se vieron obligadas a relacionarse de otra manera (pensemos solamente en, por ejemplo, las redadas en casas privadas y las medidas que se tomaron para prevenir que los intelectuales reclamaran demasiada atención pública).

También la redemocratización se puede relacionar con algunos ‘fenómenos espaciales’ con causas políticas (o más bien económicas) y consecuencias sociales⁵¹. En varios estudios (no sólo urbanísticos o de sociología, sino también literarios, como el de Avelar), se ha notado una aumentada tendencia a la privatización por ejemplo, lo que lleva consigo entre otros una fragmentación del espacio. Las características que críticos como Avelar adscriben a la literatura son entonces también perceptibles en el espacio físico.

Francine Masiello, en *El arte de la transición* (2001) y Cecilia Macón, en *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina* (2006), dedican particular atención a la rearticulación del espacio público y privado en la postdictadura, y estudian de qué manera el arte se adapta a y anticipa los cambios. Macón (2006: 27) habla de una “reformulación mutua permanente” e incluye la memoria traumática en este proceso:

[...] ya no se trata sólo de advertir que lo privado es redefinido por lo público, sino que además, lo público resulta constantemente modificado en sus fronteras y atributos, a través de las mutaciones sufridas por la esfera entendida como privada. El hecho mismo de que el trauma, nacido como categoría teórica atada a

⁵¹ Para dar solo un ejemplo: al inicio de 2012 circuló una foto en internet de la construcción de un gigantesco mall en la ciudad de Castro, en la isla de Chiloé. Por lo irreal que parecía este mall en medio de las viejas casas de madera de Castro (ciudad que vive sobre todo de la pesca), muchas personas pensaron primero que se trataba de una foto trucada. El mall es real, lo que provocó toda una polémica. La construcción ya fue rechazada por el Colegio de Arquitectos de Chile, pero la Cámara Chilena de Centros Comerciales sigue defendiendo el proyecto. En un plebiscito que se organizó con la mitad del mall ya construida, la mayoría de los habitantes de Castro votaron a favor de su construcción.

lo individual, haya sido adjudicado a entidades colectivas no es más que un primer síntoma de esta transformación. (Macón 2006: 26)

El trabajo de Masiello se basa en las mismas premisas propuestas por Avelar: en el abismo entre la experiencia y el lenguaje, y en el papel que los regímenes neoliberales desempeñan en este proceso. Macón sigue con el mismo aparato conceptual (de memoria y trauma), pero al ser su estudio algo más reciente, añade a algunos términos el prefijo actualizador 'post' (postmemoria, postapocalipsis).

Otro tema frecuentemente discutido en los debates postdictatoriales es el de los 'lugares de memoria'. El 'lugar de memoria' fue definido por Pierre Nora en 1984 como "*unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une quelconque communauté*" (1992: 1004). La noción puede referirse entonces tanto a un monumento o un museo como a un objeto, un lema o una idea, pero en el debate postdictatorial chileno prevalecen los lugares de memoria 'físicos', es decir, geográficos y/o construidos. Como señala Cecilia Macón (2006: 28): "la memoria resulta actualizada en el presente a través del espacio". La creación de estos espacios memoriales resulta entonces ser un elemento importante en la mantención de una memoria activa y vivida a la que referí más arriba. Las preguntas que plantean la construcción, el diseño, y el reconocimiento de un lugar de memoria son las que conciernen a las preocupaciones principales de una sociedad postdictatorial que se encuentra todavía dividida, a pesar de las evidencias de crueldades cometidas en un pasado no tan remoto: ¿Cómo evitar la banalización de estas crueldades? ¿Cómo narrarlas a las generaciones que vienen después? ¿Cómo evitar que esto ocurra de nuevo? ¿Cómo asegurarnos un futuro sin por un lado olvidar el pasado pero sin que, por otro lado, este pasado llegue a dominar el presente? Y, sobre todo: ¿cómo convertir el horror en algo estético? Por eso constituye un tema agradecido, pero controvertido en los debates sobre la política memorial de los gobiernos posdictatoriales.

A pesar de su rol innegablemente fundamental en el debate postdictatorial, el espacio no ocupa un lugar destacado en los estudios literarios sobre aquella época. El ámbito de la escritura femenina se destaca sin embargo como área donde se dedica más atención al tema. Francine Masiello (cuyo objeto de estudio no se limita a la literatura) dedica por ejemplo una parte importante a la esfera privada, en particular la casa, en la poesía femenina chilena. Este espacio es a menudo sometido a una deformación, y, cómo podría ser de otra manera, se fragmenta. Masiello (2001: 358) señala la existencia de "ciertos componentes formales de pastiche o del *collage* espacial que interrumpen la presunta unidad de un espacio protegido dentro del hogar". Así, en los poemas de Carmen Berenguer encuentra la figura de la casa como "un enclave en disolución" en la que falta "esa resonancia íntima que otros podrían desear asignarle" (Masiello 2001: 360). La casa es al mismo tiempo "la morada de la poesía, la guarida del encarcelamiento y la tortura, el lugar de la memoria desconsolada" (Masiello 2001: 361). Como se podrá ver en los

análisis de la primera parte de mi tesis, estas imágenes vuelven también en la literatura no necesariamente femenina.

La ciudad tampoco desaparece del foco de interés de los estudios literarios. Según Masiello (2001: 285), el proyecto cultural de la postdictadura – demostrar lo fragmentario de la realidad, encontrar otras maneras de representación en el arte – “se dirige a las ciudades donde el neoliberalismo tiene poder absoluto”. En *Residuos y metáforas*, Nelly Richard considera asimismo la ciudad fragmentada como el espacio más adecuado para llevar a cabo el trabajo de ‘recolección de los residuos’ propio de la escritura postdictatorial. Afirma que “la ciudad abre una dimensión privilegiada para imprimir visualmente la imagen de un paisaje en descomposición, reducido a un basural de recuerdos, cadáveres, escombros, vestigios de experiencia, a los que se suma una serie de desechos culturales compuestos por ilusiones perdidas, narraciones obsoletas, estilos pretéritos, tradiciones caducas” (Richard 2001: 78-80). La ciudad se revela entonces como la faz de la interioridad de los personajes dolientes, ellos mismos representantes de una sociedad traumatizada.

Lo urbano se presenta a veces como sinónimo de la lógica del mercado y del poder institucional, pero también, y sobre todo, como ‘el cuerpo social’ herido y escindido después de la dictadura. En este sentido, la desaparición de la *polis*, frecuentemente tematizada en la literatura postdictatorial chilena, es interpretada como una metáfora – o, en el marco conceptual que estoy esbozando, más bien una alegoría – del derrumbe de la nación entera.

A finales de los años 80 e inicios de los años 90, dentro del seno de la llamada Nueva Narrativa Chilena, surge un tipo de literatura cercana a una ‘literatura de la metrópoli’. En obras como *Soy de la Plaza Italia* (1993) de Ramón Griffero, *Santiago Cero* (1988) de Carlos Franz, *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989) de Marco Antonio de la Parra, y las novelas detectivescas de Ramón Díaz Eterovic, la ciudad de Santiago llega a ocupar un papel protagónico como reflejo del desencanto que caracterizó a los jóvenes de la reciente postdictadura. También en la ficción de los narradores de la llamada generación McOndo, el paisaje urbano (globalizado) es de particular importancia. En este estudio sin embargo, no analizaré ninguna de las novelas de estos narradores chilenos. Primero porque la mayoría sale un poco del espectro temporal al que intento mantenerme; y segundo, porque el foco de interés de esta tesis lo constituye sobre todo el espacio de la casa. Si me dedicaré al estudio del espacio urbano, será siempre en relación con este espacio interior, como parte de la dicotomía dentro-fuera.

En *Alegorías de la derrota* de Avelar, el espacio nunca es explícitamente reconocido como una clave fundamental en la interpretación de los textos postdictatoriales. Es llamativo, sin embargo, que en sus análisis las categorías espaciales de dentro y fuera desempeñan un papel significativo tanto en un sentido metafórico (lo *afuera* para designar lo *otro*), como en su acepción concreta, geográfica (los espacios concretos del texto). Comentaré aquí brevemente las tres novelas chilenas que Avelar menciona en su

libro, a saber *Casa de campo* de José Donoso, y *Lumpérica* y *Los vigilantes* de Diamela Eltit. Por supuesto, el hecho de que en estas novelas el espacio desempeña casi un rol protagónico requiere un análisis más centrado en lo espacial. Por esta razón no resulta muy claro si el interés por esa espacialidad debe considerarse una característica propia de la crítica literaria postdictatorial, o de la propia literatura que estudia.

Casa de campo (1978) de José Donoso se distingue de las novelas mágico realistas del boom precisamente porque no admite un *afuera*. Es decir, en Marulanda, el terreno en el que transcurre gran parte de la historia, no existe este choque entre un código realista y otro mágico. Sólo cuenta la lógica de adentro de este espacio circunscrito, y “más allá de los muros alegóricos, puede existir un dominio o una lógica alternativa, pero ese espacio se ha vuelto innarrable” (Avelar 2000a: 107). La novela es descrita por Avelar como una máquina alegórica, pero difiere de las novelas postdictatoriales por su transparencia. El espacio concreto desempeña un papel importante en la “tabla de equivalencias” (Avelar 2000a: 101) que invita al lector a leer la historia de la novela como la trayectoria de Chile desde Allende a Pinochet. Así, la estructura estratificada y laberíntica de la casa refiere a la sociedad de clases chilena, o, según Avelar (2000a: 102), a la ambigüedad política de la familia Ventura. No es difícil postular que la casa de campo *es* Chile, y que la destrucción de la que cae presa *es* la decadencia de la sociedad chilena. Precisamente porque la alegoría es tan transparente, Avelar descubre en el espacio construido por Donoso una nostalgia por la fuerza totalizadora del símbolo. Por eso, Avelar no considera esta novela como postdictatorial: la aceptación de la derrota, tematizada y expresada por la alegoría, sólo es parcial, momentánea.

Las novelas de Diamela Eltit, *Lumpérica* y *Los vigilantes*, responden en cambio a todas las características de una novela postdictatorial. La diferencia entre ambas, sin embargo, está ligada de nuevo a una concepción diferente del espacio, en particular el espacio urbano. *Lumpérica* es una novela del espacio abierto. Su trama – si se puede hablar de una trama en una novela tan experimental – transcurre casi completamente en una plaza pública de Santiago. Ahí tiene lugar un extraño ritual que une a la protagonista con los pálidos – los mendigos y vagabundos de la ciudad. Esta unificación se ha vuelto imposible en *Los vigilantes*, una novela publicada en 1994 (*Lumpérica* se publicó en 1983, en plena dictadura). Avelar (2000a: 244) observa en esta novela una privatización definitiva, que hace que la ciudad – sinónimo aquí del cuerpo social o de un modelo utópico de solidaridad – desaparezca “hacia la esfera de lo innarrable”.

El título de un artículo de Avelar publicado seis años antes de *Alegorías de la derrota*, “Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos”, presagia una mayor preocupación por el rol del espacio en la literatura postdictatorial. El artículo trata sin embargo sobre todo de la crisis de la ‘experiencia’, que se ha vuelto innarrable en la literatura ‘post’. Aunque el espacio forma parte intrínseca del concepto de la experiencia, no llega a ocupar un papel protagónico en ese artículo de Avelar, y parece servir como mero apoyo a sus ideas sobre la narrativa postdictatorial, a

saber, que ésta se caracteriza por una “tensión, no captable por ninguna dialéctica, entre la necesidad de restitución simbólica y la pulsión de destitución alegórica” (1994: 43). Las observaciones concernientes al espacio en la novela del brasileño Joao Gilberto Noll no son detalladas, pero nos ofrecen sin embargo algunos rasgos que podríamos llamar ‘típicos’ del espacio en la narrativa postdictatorial en general. Así, escribe Avelar, el espacio en que se transita “es homólogo al contenido de la experiencia que se escoge relatar” (39). Y como en las novelas en las que se intenta lidiar con “las condiciones de narrabilidad de su pasado reciente” (37) el concepto de experiencia se ha vaciado, el espacio que se representa es también un espacio vacío. Avelar observa que “[e]n Noll se insiste siempre en el paisaje más desprovisto de sentido, más vaciado de citas históricas. Calles abandonadas que han perdido ya sus nombres, bares y casas ya demolidas, terrenos baldíos, ruinas, plazas públicas en estado de descomposición: el espacio urbano en su grado zero de historicidad” (Avelar 1994: 39). Son en efecto estos espacios desiertos que vuelven en las novelas que comentaré en la primera parte de mi tesis. Por otra parte, la banalidad que Avelar (39) descubre en el espacio urbano retratado por Noll, se volverá más explícita en las novelas más recientes que comentaré en la segunda parte de mi tesis.

Está claro que el espacio –tanto como espacio concreto, como en su sentido metafórico– no ha desaparecido en absoluto del espectro de la crítica literaria postdictatorial. Pero no siempre es utilizado de manera consciente y sistemática como una herramienta de análisis. En mi trabajo sin embargo, el espacio ocupará una posición central. Esto no quiere decir que desdeñaré otros aspectos fundamentales de la literatura postdictatorial, como el duelo y la melancolía, la memoria y la alegoría, pero el espacio, y en particular la dicotomía dentro-fuera, será siempre mi punto de partida para acercarme a estos temas, y poner a prueba la operatividad de las categorías analíticas existentes.

***Los vigilantes* de Diamela Eltit, un ejemplo canónico de la literatura postdictatorial chilena**

La primera novela que analizaré en esta tesis doctoral será *Los vigilantes* de Diamela Eltit. El momento de su publicación, en 1994, es, sin ninguna duda, postdictatorial. Pero, según las ideas de Avelar, este adjetivo alude más a una cierta mentalidad que a una determinada época histórica. También en este sentido la novela de Eltit es extremadamente ‘postdictatorial’ ya que, como subraya el crítico brasileño, escenifica y

tematiza la aceptación de la derrota⁵². Una derrota política y social, pero sobre todo literaria, fracaso de las capacidades redentoras de la literatura. *Los vigilantes* constituye entonces una buena ilustración de las ideas sobre la literatura postdictatorial comentadas aquí arriba. Antes de pasar al propio análisis, las resumiré partiendo de esta novela.

Los vigilantes y la melancolía⁵³

No cabe duda de que *Los vigilantes* fue escrita bajo el signo de Saturno. Según la teoría de los humores, los melancólicos sentían la influencia de este planeta, lo que aumentaba la producción de la bilis negra, caracterizada como un líquido seco y frío. ¿Es rebuscado recordar aquí que la protagonista de *Los vigilantes* se queja alternativamente de la sequía y del frío en su entorno? Ella muestra además los síntomas de este cáncer. Como los enfermos descritos por Burton, padece insomnio, lo que le obliga a pasar sus noches velando/vigilando y escribiendo cartas a un padre ausente. Junto con su aparente aversión por la comida (otro síntoma descrito por Burton) y una creciente paranoia, la falta de sueño la empuja cada vez más hacia la demencia, uno de los polos extremos entre los que se mueve el melancólico según Aristóteles, el otro polo siendo el genio. Éste también está presente en la novela de Eltit. Sin embargo, la protagonista no balancea entre estos dos extremos, sino que sigue un trayecto de degradación que culmina finalmente en el punto donde la caída y la revelación casi coinciden. Al final de la novela, la madre parece cada vez más confusa, hasta perder incluso, en la tercera parte de la novela, la propia lengua correcta. Lo que la ha empujado a tal estado, es la revelación del poder simbólico de su hijo. A lo largo de la novela, los juegos de su hijo le parecen rompecabezas incomprensibles, complicados desafíos intelectuales cuyo código ella debe descifrar pero no puede. Su entendimiento al final de la novela implica también una salvación, una última forma de defensa contra el padre y los vecinos que los han asediado todo el tiempo. La madre escribe:

⁵² “[...] la postdictadura viene a significar, en el contexto de este análisis, no tanto la época posterior a la derrota (la derrota todavía circunscribe nuestro horizonte, no hay posterioridad respecto a ella), sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente” (Avelar 2000a: 29).

⁵³ En el propio análisis de *Los vigilantes* volveré a la melancolía para relacionarla con la desaparición de las fronteras entre el espacio interior y exterior. Por el momento me detengo aquí únicamente en los rasgos superficiales de la melancolía.

He resuelto, al fin, la encrucijada aritmética de la ley que todo el tiempo me planteaba el juego de la criatura. Un juego humano con bordes laberínticos que contenía nuestro único posible camino de regreso. La criatura y yo regresamos exhaustos, pero satisfechos, hacia el orden del mundo que deslumbrantemente nos dimos.

Ah, la criatura siempre fue más sabia que todo mi saber. (Eltit 2004: 125-26)

En el juego del hijo descubre un nuevo lenguaje: corporal, intenso, y sobre todo fragmentario, lo que se desprende de la siguiente descripción:

Tu hijo ahora se arrastra por el piso de manera circular alrededor de sus vasijas y su pensamiento empieza a adquirir mayor velocidad. En el círculo que va configurando, es posible comprobar que su propósito se acaba de cerrar sobre sí mismo. En el centro de su perfecta circunvalación se empieza a perfilar un mundo que tiene sus partes perfectamente unidas para formar un todo. Pero ahora disgrega las partes de su mundo y se mueve en un gesto que se parece a un baile solitario. Qué maravilla. Tu hijo acaba de iniciar un baile extrañadamente solitario. En su rostro se advierte un aire regresivo que hace que el baile parezca inmemorial. (Eltit 2004: 123)

Conforme a las ideas sobre la forma a la que puede (o debería) corresponder la literatura postdictatorial, Eltit parece aspirar al mismo lenguaje incluido en el juego del hijo. Su novela muestra, como han observado Avelar y otros, la imposibilidad de “un mundo que tiene sus partes perfectamente unidas para formar un todo”. Lo que queda son fragmentos, exclamaciones, imágenes violentas que se yuxtaponen⁵⁴.

La crisis experimentada por la madre en la casa es también un reflejo de la crisis de la representación que preocupó tanto a los intelectuales de la postdictadura. El descubrimiento del lenguaje del hijo puede entonces ser visto como una renovada posibilidad de generar significados. De esta manera, en *Los vigilantes*, Eltit ha convertido en trama el problema crucial de su primera novela, *Lumpérica*, que es una ilustración perfecta de la teoría de De Man sobre la alegoría. *Lumpérica* es en efecto una narrativa de segundo grado: una narrativa que da cuenta de la ilegibilidad, de la imposibilidad de conectar signos con significados. En *Los vigilantes*, se resuelve en parte esta problemática.

⁵⁴ No es difícil establecer aquí la relación con la técnica del collage utilizada por Walter Benjamin en, entre otros, el *Passagenwerk*.

Los vigilantes y la alegoría

Los vigilantes es una novela alegórica; de no haber sido así, Avelar no la hubiera incluido en su corpus. No hay informaciones precisas acerca de la geografía y el período histórico que ocupa, pero como en la alegoría clásica, se puede establecer una tabla de equivalencias que conecta lo que ocurre en la novela con el Chile (post)dictatorial. El cambio de clima – de un frío terrible a una sequía mortal – parece referir a la transición de la dictadura a la democracia. Sin embargo, no cambia nada sustancialmente, sino que la mutua vigilancia y la codicia que están presentes desde el inicio, sólo se exacerban. Esto corresponde a la opinión generalizada de la izquierda de que las políticas de la Transición ayudaron el neoliberalismo, implementado durante la dictadura, a enraizarse en la sociedad chilena.

No hay referencias explícitas a la dictadura chilena, pero en sus cartas la madre cita frases del padre o de los vecinos que parecen reproducir los discursos de aquella época. Sobre todo las que incluyen las consignas de ‘Occidente’ nos hacen pensar en las frases en boga durante la dictadura. El siguiente fragmento, en el que la madre hace reproches al padre y a sus vecinos, parece guardar relación directa con la dictadura:

Tú y los vecinos se fueron apoderando de una gran cantidad de bienes abstractos. Se hicieron dueños de los peores instrumentos. Consiguieron un uniforme, un arma, un garrote, un territorio. Lo consiguieron inundando la ciudad con una infinidad de lemas banales: “el orden contra la indisciplina”, “la lealtad frente a la traición”, “la modernidad frente a la barbarie”, “el trabajo frente a la pereza”, la salud frente a la enfermedad”, “la castidad frente a la lujuria”, “el bien”. Lo dijeron, lo vociferaron. Mintieron sin contemplaciones cuando hicieron circular maliciosamente la última consigna: “Occidente puede estar al alcance de tu mano”. (Eltit 2004: 120)

La oposición entre lo visible y lo invisible que vuelve frecuentemente en la novela, es asimismo un tema importante de la dictadura. Pensemos por ejemplo en el concepto de *percepticidio* elaborado por Diana Taylor en un libro sobre la dictadura argentina, en la que escribe: “In order to qualify as ‘good’ Argentines, people were forced to focus on the given-to-be-seen and ignore the atrocities given-to-be-invisible, taking place around them. Signs indicated what the population was to see and not to see” (Taylor, citada por Gutiérrez Mouat 2006: 145). El segundo capítulo de mi tesis, en el que comentaré el uso de casas privadas como centros ‘clandestinos’ de tortura durante la dictadura, mostrará las consecuencias de esta política de lo visible y lo supuestamente invisible. La protagonista de Eltit dice lo siguiente al respecto: “No puedo aceptar que la ciudad sea dividida entre lo visible y lo invisible para así inventar una imparcialidad que desemboque en la orgiástica soberbia de la satisfacción” (Eltit 2004: 121), lo que extiende

el tema de la visibilidad/invisibilidad de la dictadura hacia la postdictadura, esta era de “la orgiástica soberbia de la satisfacción”.

La aparición de cuerpos muertos en la ciudad, la mención de “una implacable persecución callejera en donde los cuerpos son dispersados entre la violencia de los golpes que los sangran y los desvanecen” (Eltit 2004: 113), la vigilancia y la dilación de nombres, refieren todos a prácticas frecuentes durante la dictadura. Parece que se constituye de esta manera una tabla de equivalencias bastante completa de la alegoría con su referente (más abstracto, o al menos más difícil de contar). Si se toman además en cuenta las teorías del psicoanálisis y las de Foucault que las historias y los personajes introducidos por Eltit ilustran a la perfección (y a las que volveré más en detalle en el propio análisis), me parece que *Los vigilantes*, a pesar del aparente experimentalismo, se acerca a esta *transparencia* de la que, según Avelar, la literatura postdictatorial no debe pecar bajo ningún concepto⁵⁵⁶. En los artículos sobre la escritura de Eltit (sobre todo los que conciernen a su primera novela *Lumpérica*), los autores se percatan una y otra vez de una ruptura entre significante y significado, propia de la alegoría benjaminiana recuperada por Avelar. Sin embargo, la mayoría de los artículos sigue ocupándose de lo temático, es decir, de la referencialidad en los textos de Eltit. Lo que no es una tarea tan fácil como lo es en el caso de *Casa de campo* de Donoso por ejemplo, donde cada nivel de la trama corresponde a un elemento en la realidad, pero sin embargo, como traté de demostrar aquí brevemente, sigue siendo posible. Otro elemento importante que contribuye a esa transparencia del libro de Eltit, es sin duda también la imagen de la casa, que, como veremos en el análisis detallado que sigue, funciona metonímicamente como representación de la familia chilena, y metafóricamente como representación de la nación. La translación de los conflictos políticos y genéricos hacia el microespacio de la casa es un procedimiento realista, que contradice otra vez la empresa alegórica o anti-mimética.

¿Por qué recurrir entonces a Benjamin y a su teoría de la alegoría para analizar las novelas de Eltit? ¿En qué sentido o medida hay que interpretar esta pérdida del sentido profundo al que refirió Benjamin? La respuesta a estas preguntas reside probablemente en el hecho de que él vio la relación íntima que esta figura literaria mantiene con la melancolía, elemento esencial en *Los vigilantes*. Como en el *Trauerspiel* alemán, el

⁵⁵ En realidad, se refuta aquí la polaridad dicotómica entre literatura ‘realista y masiva’ (que incluye al testimonio, dejado de lado por entre otros Avelar por su transparencia) y la literatura ‘de vanguardias’.

⁵⁶ La observación de Gisela Norat, de que *Los vigilantes* constituye un punto de cambio dentro de la narrativa de Eltit hacia una literatura más accesible y lineal tiene también que ver con esta transparencia, que podría ser vista como una manera de ceder a los mecanismos del canon y del mercado. Norat escribe: “The readability factor, which consequently eases the job of translation, serves as a litmus test for the integration of this literature into both the national canon and the international market” (Norat 2002: 28).

duelo, o mejor dicho, la imposibilidad de trabajar el duelo⁵⁷, forma la base de la narración. La fisura entre significado y significante, entre experiencia y expresión, no se realiza completamente entonces. Sin embargo, como se desprende claramente de la descripción del baile del hijo a la que me refiré más arriba, en la escritura de Eltit se encuentra realmente la intención de revelar la imposibilidad de cualquier unidad, especialmente la del signo. Lo subraya varias veces Avelar: que la novela da cuenta de una imposibilidad; una imposibilidad que se manifiesta entre otros en el nivel del espacio. En el análisis que sigue se demostrará que esto se manifiesta tanto en el plano formal como temático. En cuanto a la forma, el lector de *Los vigilantes* no es capaz de forjarse una visión de conjunto del espacio de la novela. En lo temático, a los protagonistas de *Los vigilantes* les resultará imposible la práctica del *habitar*.

Los vigilantes y el espacio

Como el espacio ocupará el lugar central en el propio análisis de *Los vigilantes*, aquí me detendré solo brevemente en este último punto. Hace falta observar que todas las novelas de Eltit se caracterizan por una gran atención por el espacio en general, por cómo los cuerpos ocupan el espacio⁵⁸ y por cómo se pueden subvertir los significados que se suelen atribuir a ciertos espacios. En *Lumpérica* por ejemplo, la dicotomía tradicional de centro y periferia es invertida cuando una mujer sale del margen para ocupar el centro de una plaza pública. Pero sobre todo la oposición entre dentro y fuera desempeña a menudo un papel importante en sus ficciones. Dentro y fuera aparecen entonces politizados, es decir, bajo la forma de espacio privado y espacio público, en los que el individuo se relaciona con el estado o, como ser social, con los otros. De esta manera, Eltit trabaja sobre los cambios que la dictadura y la postdictadura han provocado en esta dicotomía.

Esta particular atención por el espacio va acompañada de una determinada manera de representarlo. Es precisamente en cuanto a este aspecto que se nota mejor la ruptura entre significado y significante típica de la alegoría benjaminiana. El espacio del texto seguramente no es mimético, no es realista, sino subjetivo, conscientemente construido

⁵⁷ En *Los vigilantes*, encontramos un ejemplo concreto de la falta de un trabajo de duelo cuando la protagonista describe qué es lo que pasa con las víctimas del frío que acosa la ciudad donde viven la madre y su hijo. “Los rumores aseguraron que los cuerpos de las víctimas fueron retirados en medio de un sigilo que no se puede adjudicar a la forma del duelo sino más bien a una inquietante impunidad” (Eltit 2004: 84). Aquí de nuevo aparece un paralelismo con la dictadura.

⁵⁸ Pensamos por ejemplo en la primera página de *Jamás el fuego nunca* (2007), en la que la escritora se detiene en la manera en la que un cuerpo ocupa la extensión de una cama.

alrededor del cuerpo de los personajes, a partir de sus miradas y sus movimientos, y por ello necesariamente fragmentado.

Replanteo una pregunta que ya se hizo Verónica Garibotto, y que me parece extremadamente pertinente a la hora de analizar una novela de Eltit. *Los vigilantes*, más aún que sus otras novelas, parte de lo íntimo (¿qué cosa más íntima que una carta de amor?), y el espacio que la escritora de las cartas se construye alrededor suyo es subjetivo, fragmentado, corpóreo, al igual que la propia escritura a la que Eltit aspira. Entonces, Garibotto se pregunta (2008: 52): “[s]i una de las secuelas (o, tal vez, una de las condiciones de posibilidad) de las dictaduras ha sido la privatización de la esfera pública y el énfasis en lo doméstico ¿no afianza este modo de escribir y de leer – con su anclaje en lo subjetivo, en el cuerpo, en el fragmento – el gesto que busca repudiar (y que, por otra parte, lo ha engendrado)?”. En mi análisis de *Los vigilantes*, me mantendré todavía cerca de autores seguidores de Avelar que interpretan este modo de escribir como un acto de resistencia sin considerar una hipótesis semejante a la de Garibotto. En la novela de Eltit hay varias técnicas semejantes a la parodia (pero sin el aspecto humorístico que suele caracterizar la parodia). Es en la parodia del discurso hegemónico donde reside precisamente su capacidad subversiva. Sin embargo, me parece que la duda formulada por Garibotto también es visible debajo de mi análisis. A causa de esto mis observaciones pierden sin duda algo de la firmeza que muestran los análisis anteriores de la novela de Eltit, pero, como Garibotto, me ha parecido necesario repensar, o al menos abrir, el discurso crítico corriente acerca del modo de escribir de la postdictadura.

Los límites de la “autopista” conceptual de Avelar

Al lado de mis reticencias en cuanto a la aplicación del concepto de la alegoría benjaminiana (no-transparente) a *Los vigilantes*, y a la interpretación del modo de escribir postdictatorial, me parece necesario señalar otros límites del aparato conceptual que acabo de comentar y que confluye en *Alegorías de la derrota* de Avelar.

Primero, hace falta observar que Avelar parece otorgar un rol más bien marginal a las prácticas de la memoria. O sea que la tarea mnemónica sólo se lleva a cabo en un pequeño círculo de intelectuales, que se resiste a la lógica del mercado y a las políticas de olvido de los gobiernos de la transición. Desde la publicación en 1999 (versión

inglesa) o 2000 (versión española), estas políticas se han adaptado sin embargo al propio paradigma de la memoria⁵⁹ propuesto por Avelar. Específicamente en el caso de Chile, sobre todo entre 2006 y 2010, el período de la presidencia de Michelle Bachelet, la memoria viva se convirtió en una de las prioridades del gobierno, lo que se tradujo en la construcción, reconversión, y apertura de lugares de memoria. A instigación de Bachelet se abrió al público la antigua casa de tortura Londres 38, se trazó una Ruta Patrimonial de la memoria, se reconvirtió el Edificio Diego Portales, antigua sede del gobierno de Pinochet emplazada en el mismo sitio de la UNCTAD III, en el Centro Cultural Gabriela Mistral, y se inauguró el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, todo eso en Santiago. De esta manera, Chile empezó a participar en la “cultura de la memoria” sobre la que escribe Andreas Huyssen en 2002, y cuyo agotamiento Beatriz Sarlo divisa en *Tiempo pasado*, de 2005. Las siguientes frases de Huyssen (2002: 19) contrastan violentamente con lo observado por Avelar: “No cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en este proceso. La meta parece ser el recuerdo total”.

Todo lo anteriormente expuesto muestra que, como la alegoría benjaminiana que Avelar se empeña en recuperar, el aparato conceptual que he presentado aquí posee una cierta historicidad que no se puede negar. Con eso seguramente no quiero decir que ya haya pasado su fecha de caducidad, porque la amnesia de la que Avelar acusa las sociedades postdictatoriales no ha desaparecido en absoluto, y el tema de la memoria sigue ocupando un lugar central también en la literatura más reciente. Esta literatura más contemporánea, y pienso en particular en las novelas de Diego Zúñiga y Alejandro Zambra, muestra sin embargo también que ‘la autopista conceptual’, propuesta por Avelar y repetida en tantos artículos sobre la literatura postdictatorial, ya no alcanza para dar cuenta de sus historias mínimas, sus banalidades, su prosa poética y minimalista y sin embargo extremadamente legible (en los antípodas de las novelas herméticas como las de Eltit). No tiene mucho sentido recurrir al psicoanálisis para analizar *Bonsái* de Zambra, ni me parece pertinente describir el duelo, o al menos, el dolor, que ciertamente no ha desaparecido de estas ficciones, con los mismos términos que se aplican sin ninguna dificultad a las novelas comentadas por Avelar.

A eso quiero añadir aún que no sólo son las novelas más contemporáneas las que se muestran recalcitrantes a ser analizadas con el marco conceptual de Avelar. Lo mismo puede decirse por ejemplo del testimonio, al que críticos como Avelar, Sarlo y Richard

⁵⁹ Verónica Garibotto utiliza el término “paradigma de la memoria” para referirse al marco conceptual del que Avelar, Richard y Moreiras son los mayores representantes. Lo describe como “un paradigma que gira en torno a [...] la memoria, el duelo, el fracaso, la desestabilización del presente mediante la captura de las ruinas del pasado – y a la canonización de dos tipos específicos de narración: la alegoría y el testimonio: el paradigma, en suma, que confluye en el texto de Avelar” (Garibotto 2008: 27-28).

reservan un lugar marginal porque consideran que son textos demasiado transparentes⁶⁰. Este rechazo del género testimonial y de las narrativas realistas en general explica asimismo por qué *El palacio de la risa* de Germán Marín, publicada en 1995 (un año más tarde que *Los vigilantes*) no corresponde al modo de escritura que Avelar había pensado para la postdictadura. Aunque es *mnemónica* como ninguna otra obra la puede ser, no muestra este experimentalismo, esta aspiración a la ruptura radical del signo de las novelas de Eltit. En vez de eso, la novela de Marín se inscribe dentro del marco realista, incluso con marcada tendencia hacia el simbolismo (¡lo opuesto de la alegoría benjaminiana!), lo que se nota también en una manera diferente de construir el espacio.

Esta novela de Marín, y las más contemporáneas de Zúñiga y Zambra, invitan además a preguntarse si la base de la alegoría descrita por Avelar (y antes por Benjamin), el duelo patológico, la melancolía, no es sobrevalorada como modo de relacionarse con el pasado. En un estudio sobre la narrativa de los años 90 en Chile al que volveré más tarde, Rodrigo Cánovas no menciona nunca la palabra ‘melancolía’ para calificar a esta generación que él llama “de los huérfanos”. En vez de eso, señala varias veces la nostalgia como modo predilecto para relacionarse con el pasado. Al final de la primera parte, profundizaré más en esa alternativa que nos ofrece la nostalgia: una emoción histórica muy próxima a la melancolía, pero con unas diferencias importantes. Ambas eran antes consideradas como enfermedades con síntomas tanto físicos como psicológicos. Pero contrariamente a la melancolía, el objeto perdido que provoca la tristeza nostálgica parece a primera vista bien definido. Como lo formula Roth (1993: 27), la nostalgia es “the longing to return to a specific and crucial place in one’s past”. Se refiere frecuentemente a esta emoción en términos espaciales, por lo que para mí es de particular interés, visto el enfoque que privilegio en mi trabajo. Sin embargo, como también ha observado Svetlana Boym (2001: xv), el objeto perdido puede ser a menudo designado como un lugar determinado, en muchos casos la casa paterna, pero en realidad lo que el nostálgico desea es volver a un tiempo diferente. Boym confirma las palabras de Starobinski (1966: 106), que a su vez refiere a Kant: “ce que désire le nostalgique, ce n’est pas le lieu de sa jeunesse, mais sa jeunesse elle-même, son enfance. Son désir n’est pas tendu vers une chose qu’il pourrait retrouver, mais vers un temps à jamais irrécupérable”.

El que la nostalgia no aparece frecuentemente en los estudios literarios sobre la postdictadura (salvo, y sin mucho detalle, en los artículos sobre la literatura del exilio),

⁶⁰ Richard explica por ejemplo que “las nuevas formas críticas de la postdictadura” deben tratar de “reformular conceptualmente los significados de esta pérdida para articular *una distancia reflexiva que nos aleje del simple realismo testimonial* de lo vivenciado afectivamente” (Richard and Moreiras 2001: 106-07).

se explica probablemente por el hecho de que no exista realmente una gran tradición literaria e iconográfica alrededor de esta forma de tristeza, lo que sí es el caso de la melancolía. Starobinski (1966: 96) la reconoce como “un terme littéraire (donc vague)”, y esta vaguedad seguramente no le favorece. Además, se suele atribuir una connotación negativa a la nostalgia, como conservadora, fetichista, una manera kitsch de relacionarse con el pasado. El trabajo de Boym, en el que distingue entre una nostalgia restauradora y una reflexiva, me parece realmente válido como una suerte de rehabilitación de la nostalgia. A partir de la doble etimología de la palabra (de *nostos*, volver a casa, y *algia*, anhelo), Boym (2001: xviii) llega a las siguientes definiciones: “Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately”.

Me centraré sobre todo en el segundo tipo, la nostalgia reflexiva, y en las novelas del corpus que me parece pertinentes analizar desde esta perspectiva, investigaré el movimiento nostálgico de volver a casa. A lo largo de esta tesis, iré contextualizando y definiendo con más precisión la nostalgia, a fin de relacionar las dos categorías de ver el pasado –la melancólica, y la nostálgica-reflexiva– con una determinada manera de construir el espacio en la novela.

Parte 1: Casas (des)habitadas

Introducción

Hacia un entendimiento de la casa como hogar

La casa-hogar como lugar, espacio, emoción, práctica

La casa ocupará una posición central en los análisis de las novelas que forman parte del corpus de este estudio, ya sea como antigua casa de infancia adonde desean volver los personajes, como lugar de opresión patriarcal o como un concepto más abstracto que simboliza la sensación de pertenencia. Para entender mejor en qué medida estas novelas adhieren a o se desvían de las representaciones tradicionales de la casa, cabe preguntarse primero cuáles son esos significados que se cristalizan tradicionalmente alrededor de la noción de casa. Me centraré en particular en la cercanía con el concepto de 'hogar', ya que este término parece traducir mejor la relación – frecuentemente emotiva – que los hombres suelen mantener con ella. Es esta relación la que determina en gran parte los significados que solemos atribuirle.

En la introducción a esta primera parte de la tesis, repasaré brevemente algunos estudios sociológicos –sobre todo anglosajones– sobre las nociones de casa y de hogar. Luego me detendré en un caso específico chileno que muestra la influencia de cambios históricos, económicos y sociales sobre los significados que se adscriben a estas nociones, y sobre la manera en que estos significados son traducidos en la narrativa. Al final propondré un marco conceptual para analizar las novelas que invalidan la equivalencia entre las nociones de casa y hogar.

La palabra 'hogar' se traduce en alemán, neerlandés e inglés como respectivamente *Heim*, *thuis* y *home*. Contrariamente a lo que ocurre en estas lenguas germánicas, la palabra española no conserva los rastros de una raíz común con la palabra casa (haus, huis, house), con la que coincide en el sentido de un lugar que ofrece amparo. La palabra

‘casa’ refiere generalmente a una construcción física, un edificio. En combinación con determinadas preposiciones y pronombres posesivos puede adquirir el mismo significado que la palabra hogar (véanse las expresiones: esta es tu casa, sentirse como en su casa), o sea, el de refugio, de privacidad, de pertenencia.

Sobre todo a partir de los años noventa, en el mundo académico anglosajón, y en disciplinas tan diversas como la sociología, la antropología, la psicología, la geografía, la historia, la arquitectura y filosofía, empezó a surgir un interés por la noción de ‘*home*’. De aquí en adelante traduciré este término con la palabra ‘hogar’ aunque en la mayoría de los artículos dedicados a un mejor entendimiento del concepto convergen las nociones ‘casa’ (*house*) y ‘hogar’ (*home*). Sin embargo, el hecho de que la noción de hogar se asocie automáticamente a un lugar específico, muchas veces una vivienda, no es tan evidente como parece. La estudiosa Shelley Mallett, por ejemplo, advierte que esta idea puede inscribirse en una determinada política:

[...] governments of advanced capitalist countries such as Britain, Australia, Canada and New Zealand have actively promoted the conflation of house, home and family as part of a broader ideological agenda aimed at increasing economic efficiency and growth. These governments have attempted to shift the burden of responsibility for citizen’s welfare away from the state and its institutions on to the home and nuclear family. (Mallett 2004: 98)⁶¹

Mallett propone un entendimiento del hogar más allá de las fronteras de la casa. Como ejemplo menciona la existencia de tribus nómadas, para las que las ideas sobre la casa no se limitan a un espacio privado, claramente separado del mundo exterior: “while these spaces are not private, closed dwellings, they are possessed spaces or territories with defined, though not always visible, boundaries that must be observed and respected by those who do not belong there” (Mallett 2004: 73). El hogar es entonces un concepto espacial, pero no necesariamente ligado a un lugar específico. Como aparece también en las teorías de Heidegger y de Deleuze y Guattari que citaré a lo largo de esta tesis, la presencia de límites parece ser un elemento esencial en la definición de la casa como hogar.

Aunque en las novelas que analizaré la noción de hogar converja casi siempre con la de casa, y que, como mencioné más arriba, la palabra española ‘casa’ puede referir tanto a ‘*house*’ como a ‘*home*’, me parece útil separar ambos términos, al menos en aquellos contextos en los que se podría producir una confusión. La, a veces muy sutil, diferencia se explica por el hecho de que asociamos ciertas emociones al hogar que no relacionamos al edificio. O como han expresado coloquialmente Saunders y Williams:

⁶¹ Mallett cita aquí a Madigan, 1990 y Dupuis and Thorns, 1998

“home is more than bricks and mortar – it is where the heart is” (Saunders and Williams 1988: 82). Las emociones que solemos asociar al hogar son las evocadas por los siete significados que Somerville atribuye al hogar: “refugio, corazón, privacidad, orígenes, alojamiento y (posible) paraíso”⁶². El hogar provee una sensación de anclaje, de pertenencia, es una fuente de “seguridad ontológica” (Saunders and Williams 1988: 87) en un mundo que parece extraño, cada vez más fragmentado.

La imagen de la casa como un punto estable, un asidero, se manifiesta claramente en la teoría de Bachelard, en la que convergen ambas nociones, la del edificio y la de las emociones que evoca. Para el fenomenólogo francés, la casa se basa en dos principios: el de verticalidad y el de centralidad. La casa de Bachelard se erige, es definida por una polaridad entre el sótano y la buhardilla. Además, como lo explica claramente en *La poétique de l'espace* (1957): “La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain” (Bachelard 1957: 26).

El hecho de que Bachelard dedique tanta importancia a la casa como “primer mundo del ser humano”, y como imagen de estabilidad, protección y continuidad, probablemente tenga que ver con la época en la que escribió *La poétique de l'espace*. En su disertación se entrevé una reacción contra la frialdad de la arquitectura modernista. La casa atávica de Bachelard, con sótano y buhardilla y llena de sueños y recuerdos, se opone radicalmente a la casa-máquina promovida por los arquitectos modernistas como Le Corbusier. Quizás esta diferencia radical entre la casa de Bachelard y la de Le Corbusier no reside tanto en su forma, su aspecto exterior, sino en unas ideas divergentes sobre la práctica que se lleva a cabo en este determinado espacio: el habitar. Para aquel la casa es un lugar para soñar, para éste es sumamente funcional: la casa de Le Corbusier es una prolongación del cuerpo del hombre, diseñada para ayudarlo con las tareas domésticas como preparar la comida, lavar la ropa, descansar. Para Bachelard, el habitar es sobre todo una actividad mental, mientras que para Le Corbusier es una actividad corporal.

Algunos años antes de la publicación de *La poétique de l'espace* sin embargo, Heidegger había cuestionado la evidencia con la que se solían igualar las nociones de casa y de hogar. En “Construir, habitar, pensar”, una ponencia pronunciada en 1951 en un coloquio sobre “Mensch und Raum”, Heidegger se pregunta si “[las viviendas] albergan ya en sí la garantía de que acontezca un *habitar*” (Heidegger 1991: 45)⁶³.

⁶² “shelter, hearth, privacy, roots, abode and (possibly) paradise” (Somerville, citado por Mallett 81)

⁶³ La traducción es de Estaquio Barjau, en *Conferencias y Artículos*, Barcelona: Serbal, 1994. Fuente: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm

Aunque sin duda simplifique de esta manera (irremediablemente) la teoría de Heidegger, me permito asociar el “habitar” acerca del cual escribe con la noción de hogar. Forma parte de la teoría existencial del *Dasein*, que Heidegger desarrolló en su obra más famosa *Sein und Zeit* de 1927. Como se desprende del siguiente fragmento, en el que se nota claramente el estilo solemne y hermético del filósofo alemán, el habitar parece contribuir significativamente al *estar-en-el-mundo* teorizado en esa obra:

En el salvar la tierra, en el recibir el cielo, en la espera de los divinos, en el conducir de los mortales acaece de un modo propio el habitar como el cuádruple cuidar (mirar por) de la Cuaternidad⁶⁴. Cuidar (mirar por) quiere decir: custodiar la Cuaternidad en su esencia. Lo que se toma en custodia tiene que ser albergado. (Heidegger 1991: 52)⁶⁵

Para que pueda tener lugar este cuidar (en alemán *schonen*), hace falta liberar un terreno dentro de una frontera⁶⁶. Entonces, como ya mostró el ejemplo mencionado por Mallett de las tribus nómadas, la frontera es esencial: protege al habitante contra el mundo exterior. Por eso, habitar, en el pensamiento heideggeriano que ahora calificaríamos de ecológico, equivale a *construir*. De ahí que la casa es a menudo un sinónimo de dominio y protección. Pero Heidegger observa también que la casa-hogar es más que un repliegue hacia el interior. “La frontera no es aquello en lo que termina algo, al contrario, como sabían ya los griegos, la frontera es aquello a partir de lo cual algo *comienza a ser*” (Heidegger 1991: 57, mi traducción). Al lado del *spatium* entonces, el espacio intermedio dentro de las fronteras de una casa, la casa-hogar se define también por *extensio*, extensión (Heidegger 1991: 57-58)⁶⁷.

El término *extensio* hace pensar en los escritos de Deleuze y Guattari sobre la casa. En el ensayo “Del ritornelo”, publicado en *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari escriben que la existencia de líneas de errancia es esencial para la formación de una casa en el sentido de un hogar. La palabra ‘hogar’ no se menciona, sino

⁶⁴ La Cuaternidad, en alemán *Geviert*, es, en la filosofía de Heidegger, la esencia del ser, es el mundo que consiste del espejeo de divinos y mortales, de tierra y cielo.

⁶⁵ La traducción es de Estaquio Barjau, en *Conferencias y Artículos*, Barcelona: Serbal, 1994. Fuente: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm

⁶⁶ “Een ruimte is iets wat ingeruimd is, vrijgegeven namelijk binnen een grens [...]. Ruimte is wezenlijk het ingeruimde: dat wat toegelaten is binnen zijn grenzen.” (Heidegger 56-57) (en la traducción de Estaquio Barjau: “Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se ha franqueado el espacio, o sea, dentro de una frontera [...]. Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras”.)

⁶⁷ En este caso, Heidegger se refiere sobre todo a la primera palabra del título de su ensayo, es decir “construir”, pero los conceptos de *spatium* y *extensio* también son aplicables al habitar, ya que este equivale, según las ideas del filósofo, al construir.

que adquiere el carácter de un ritornelo que consta de tres aspectos. Primero, Deleuze y Guattari señalan la separación entre caos y orden que el ritornelo realiza. El segundo aspecto consiste en trazar un círculo “alrededor de un centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado” (Deleuze and Guattari 2004: 318). Se retoma aquí claramente la función protectora de la casa de Heidegger: “Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el exterior en la medida de lo posible, y el espacio interior protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar” (Deleuze and Guattari 2004: 318). Pero más que Heidegger, Deleuze y Guattari señalan la posibilidad de apertura de este círculo que rodea el centro:

Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él. Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla. En las líneas motrices, gestuales, sonoras que marcan el recorrido habitual de un niño, se insertan o brotan “líneas de errancia”, con bucles, nudos, velocidades, movimientos, gestos y sonoridades diferentes. (Deleuze and Guattari 2004: 318)

En la filosofía de Deleuze y Guattari, la frontera se abre de vez en cuando para que pueda tener lugar una desterritorialización. Así, el hogar está en constante peligro de desplazarse y extenderse. La casa adquiere de esta manera la forma de un ensamblaje; es una combinación arbitraria de elementos y bajo esta forma se hace una parte de la sociedad.

Lo que la teoría clásica de Heidegger y las ideas postmodernas de Deleuze y Guattari muestran, es que la casa, en cuanto que hogar, se constituye de dos elementos claves: primero, la casa como sinónimo de dominio y protección, la casa que se representa por una *frontera* entre un centro interior, que debe ser protegido, y el caos del mundo exterior. El segundo elemento lo constituyen las posibilidades de apertura de esta frontera, las “líneas de errancia” descritas por Deleuze y Guattari. De esta manera la casa también es un lugar desde donde se inicia el descubrimiento del mundo.

Heidegger también se encargó de demostrar que la casa-hogar puede ser considerada como una práctica: el habitar, que equivale a construir. De esta manera, el hogar no tiene tanto que ver con un determinado lugar, sino con las actividades que ocurren en este lugar: cocinar, dormir, moverse, en fin, con diferentes maneras, o gestos, para utilizar y apoderarse del espacio. Por eso, la noción de hogar con la que me quedará será la de un espacio experimentado, de una actividad incluso, cargada de significado: un “experienced space, existing in the mind as meaning-charged activity (Vilkko, citado por Moore 2007: 144). En mis análisis, sobre todo tratándose de las novelas de Eltit en la primera parte, y las de Zambra en la segunda, dedicaré particular atención a estas prácticas que convierten (o no) a la casa en hogar.

Hogar y refugio

Lo dicho hasta aquí no deja lugar a dudas de que el hogar es una noción extremadamente dinámica y multifacética⁶⁸. Sin embargo, hay una propiedad que vuelve cada vez que se intenta definir el término: la del hogar como refugio. Bachelard la resume convincentemente en la imagen de la casa-nido:

Notre maison, saisie en sa puissance d'onirisme, est un nid dans le monde. Nous y vivrons dans une confiance native si vraiment nous participons, en nos rêves, à la sécurité de la première demeure. (Bachelard 1957: 103)

En términos menos poéticos, se constata que el hogar se percibe con frecuencia como un espacio donde uno puede serenarse, donde uno puede ser uno mismo porque ya no valen tanto los códigos sociales del afuera. (Saunders and Williams 1988: 88). Esta idea se basa esencialmente en la distinción nítida entre un adentro y un afuera, entre la esfera pública y la privada. Saunders y Williams, en un intento de definir esa esfera privada, distinguen entre los conceptos de “privacidad” (*privacy*), “privatismo” (*privatism*) y “privatización” (*privatisation*). La primera noción es definida por Saunders y Williams como “freedom of surveillance” (88). Se refieren al hecho de sustraerse a la mirada del otro o al rol que uno debe jugar en la sociedad. Esta noción será de particular importancia en el análisis que haré de la novela de Diamela Eltit. Con el término *privatismo*, Saunders y Williams se refieren al proceso según el cual uno va centrando sus actividades (de trabajo y de diversión) en y alrededor de la casa y va alejándose progresivamente de la vida comunal. *Privatización*, finalmente, sólo indica un cambio de propietario: del estado hacia propietarios privados. Estos tres conceptos, sobre todo el primero, desempeñan un papel importante en el entendimiento del hogar como refugio.

A pesar de la frecuencia con que el hogar se asocia al refugio, hay también críticos que se oponen a esta visión idealizada del hogar. Argumentan que en realidad, la esfera

⁶⁸ Como resume Mallett acertadamente: “Clearly the term home functions as a repository for complex, inter-related and at times contradictory socio-cultural ideas about people’s relationship with one another, especially family, and with places, spaces, and things. It can be a dwelling place or a lived space of interaction between people, places, things; or perhaps both. The boundaries of home can be permeable and/or impermeable. Home can be singular and/or plural, alienable and/or inalienable, fixed and stable and/or mobile and changing. It can be associated with feelings of comfort, ease intimacy, relaxation and security and/or oppression, tyranny and persecution. It can or cannot be associated with family. Home can be an expression of one’s (possibly fluid) identity and sense of self and/or one’s body might be home to the self. It can constitute belonging and/or create a sense of marginalization and estrangement. Home can be given and/or mad, familiar and/or strange, an atmosphere and/or an activity, a relevant and/or irrelevant concept.” (Mallett 84).

privada no está, y nunca ha estado, tan claramente separada del ámbito del trabajo y de la vida exterior en general: “houses were never exclusively private and/or restricted spaces” (Mallett 2004: 72). Las nuevas modalidades del trabajo – pensamos por ejemplo en el teletrabajo – contradicen aún más que antes esa imagen del hogar como un espacio aislado de su entorno. En diferentes estudios sociológicos además, se sugiere que la caracterización del hogar como un refugio es una idea idealizada, romántica e incluso nostálgica que no corresponde a experiencias reales (Mallett 2004: 72). Se trata sobre todo de artículos que se ocupan de fenómenos como “homelessness” o violencia doméstica. Wardaugh (citado por Mallett, 72) propone por consiguiente abandonar la concepción fenomenológica del hogar como una oposición entre dentro y fuera. Confirma de esta manera las observaciones de críticos literarios como Weisberger, quien ha sostenido que los significados de privacidad, seguridad, comodidad y refugio no se relacionan necesariamente con el adentro, y el peligro, el miedo y la inseguridad no se encuentran necesariamente afuera. En los análisis de *Los vigilantes* de Diamela Eltit, *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño y *El palacio de la risa* de Germán Marín, se verá confirmada esta observación. Por eso, al final de esta introducción a la primera parte, propondré un marco conceptual que dé cuenta de los cambios en el campo semántico de la casa-hogar. Pero antes de pasar a los conceptos de *das Unheimliche*, la nostalgia y la melancolía, es necesario remontarse en el tiempo para dar un ejemplo de cómo los cambios en el contexto histórico pueden influenciar la formación de una cierta imagen de la casa, y cómo esta imagen se traduce en la literatura.

La influencia de cambios socio-económicos sobre los significados adscritos a la casa-hogar: el caso de la representación de los conventillos

Como ya habrá dejado claro el apartado precedente en el que me pregunté por la naturaleza del hogar – lugar, espacio, emoción, práctica –, es imposible dar una definición fija al término. En la mayoría de los casos equivale a un determinado lugar, frecuentemente un espacio interior, cerrado, como la casa, pero se asocia también a la salida de este hogar, al viaje. Generalmente contiene significados de protección y estabilidad, pero como mostraré mi lectura de la narrativa de Eltit, el hogar, visto desde una perspectiva genérica, también puede ser sinónimo de tiranía y persecución. Además, como sugirió el ejemplo de las políticas de vivienda de países capitalistas avanzados traído a colación por Mallett y al que sólo aludí brevemente, la noción de hogar puede también cambiar a medida que cambie el contexto social y económico. Como se demostrará a continuación en esta primera parte, la dictadura chilena también ha tenido una influencia significativa sobre el entendimiento de la casa como hogar, y sobre la manera en la que es representada en la narrativa postdictatorial. Más alejada en

el tiempo, la representación de los conventillos en la literatura de su época constituye un precedente importante de esa influencia de determinados cambios socio-políticos sobre la imagen de la casa y el hogar. Me parece oportuno examinar este caso en detalle, ya que la literatura “proletaria”, de la que el conventillo constituía el principal escenario, muestra algunos paralelismos temáticos y formales con la escritura de Diamela Eltit, cuya novela *Los vigilantes* analizaré en el primer capítulo.

Breve lección histórico-literaria

A finales del siglo XIX , los conventillos constituían una espina en el corazón de los hombres políticos como Benjamín Vicuña Mackenna que se esforzaban en limpiar y embellecer la ciudad de Santiago.⁶⁹ Eran lugares insalubres, sucios, donde la extrema violencia formaba parte de la realidad cotidiana y la muerte era un asiduo visitante. Ahí se concentraba la miseria de la clase baja de la sociedad chilena, cuya pobreza no era en ninguna parte más palpable. Visto que el conventillo era un tipo de vivienda colectiva, en el que se compartían los comedores, los baños (si había), el patio y muchas veces también los cuartos, era un lugar tanto de conflicto como de solidaridad. Para los autores chilenos socialmente comprometidos de principios del siglo XX, como Manuel Rojas, José Santos González Vera y Nicomedes Guzmán, este espacio era idóneo para situar sus historias. Así, al igual que en los países vecinos, el conventillo se ha convertido en un tópico de la narrativa social chilena, caracterizado por ciertos tipos sociales que lo habitan, ciertos colores, ciertos olores, los temas del alcoholismo y la enfermedad, un lenguaje violento, y una cierta manera de vivir, descrita por Manuel Rojas de la siguiente manera:

[...] un cuarto de conventillo en que se hacían el padre con la madre, los hijos y el yerno, algún tío o un allegado, sin luz, sin aire, sin limpieza, sin orden, sin instrucción, sin principios de ninguna especie, morales o de cualquiera otra índole: el padre llega casi todos los días borracho, grita, escandaliza, pega a la mujer, a los niños y a veces al tío, al yerno o al allegado; no siempre hay qué

⁶⁹ En su Plan Regulador publicado por la Intendencia de Santiago en 1872, Vicuña Mackenna propuso construir un camino de cintura, una suerte de “cordón sanitario” (Vicuña Mackenna, citado por Guerra 2000, 120) que separara “la ciudad propia” de los sectores populares. Su plan fracasó, sobre todo porque la ciudad de Santiago ya era demasiado fragmentada. Las familias acomodadas arrendaban por ejemplo la planta baja de su casa, lo que promovió, como lo describe Guerra, “un tipo de cercanía y convivencia entre ambos estratos sociales que difuminó las fronteras estrictas entre el centro y la periferia (Guerra 2000, 121). Además, los territorios de la barbarie, como calificaba Vicuña Mackenna las viviendas de los sectores populares, estaban en constante movimiento (Guerra 2000, 120).

comer, mejor dicho, nunca se sabe cuándo habrá de comer y qué; el padre no trabaja o no quiere trabajar [...]; el yerno bebe también o no trabaja o no quiere trabajar [...]; la mujer lava o mendiga; los niños comen lo que les dan cuando les pueden dar algo o lo que piden o les dan los vecinos, que no siempre pueden dar y que a veces, queriendo, tampoco pueden; a veces roban –el hambre les obliga– y miran y sienten sobre sí y alrededor de sí y durante años, durante infinitos años, aquella vida sórdida. (Rojas 2009: 156-57)

En su artículo “El conventillo: signo del desecho y signo híbrido en *Los hombres oscuros*, de Nicomedes Guzmán”, Lucía Guerra considera el conventillo como “un territorio que va recibiendo diversos significados a través de un devenir político que trasciende a las esferas de lo literario” (2000: 118). Como explica Guerra, la palabra tiene sus orígenes en el convento religioso europeo, pero en el caso chileno se trata de “los desechos dejados por una aristocracia latifundista y una emergente burguesía inversionista cuya movilidad económica le permitió trasladarse a otras zonas urbanas” (2000: 119). Junto con los cuartos redondos (los cuartos de la planta baja arrendados por familias acomodadas a artesanos o pequeños comerciantes) y los rancheríos (terrenos baldíos en los que los pobres construyeron sus propias viviendas), los conventillos inspiraban un continuo temor, a los habitantes de la “ciudad propia”, a las enfermedades contagiosas que provenían de la falta de higiene en estos lugares. Además de esto, la prostitución, el alcoholismo y la delincuencia mostraban una vida poco concordante con la moral que la burguesía trataba de promocionar. Como muestran varios artículos de la época al respecto, la vida en los conventillos era incluso vista como un obstáculo a la formación de la familia, y por consiguiente a la prosperidad de la nación:

Mientras el bajo pueblo está sumergido en la miseria, mientras viva en la promiscuidad horrible de los ranchos, no solamente tendremos condiciones físicas que hagan inevitable la mortalidad de los párvulos, sino también un fenómeno más grave, la falta de los sentimientos de la familia en que nuestra sociabilidad está basada. [...]

Material y moralmente la atmósfera del rancho es una atmósfera malsana y disolvente, y que no solamente presenta al estadista el problema de la mortalidad de los párvulos, sino también el problema más grave todavía de la constitución de Estado Civil, de la organización fundamental de la familia. (Augusto Orrego Luco en "La cuestión social" de 1884, citado por Guerra Cunningham 2000: 123)

El conventillo es el arma más tremenda que la sociedad esgrime contra su estabilidad [...] la familia no puede constituirse, no puede surgir [...] sin que la clase obrera tenga habitaciones sanas e higiénicas. (A. Edwards en 1903, citado por Guerra Cunningham 2000: 123)

Guerra señala acertadamente que esta visión burguesa del conventillo y de la pobreza en general se filtra claramente en la narrativa de Joaquín Edwards Bello. Más

precisamente las novelas *El inútil* (1910) y *El roto* (1920) ponen en escena este mundo de inmoralidad e inmundicia desde una perspectiva exterior. La mirada del narrador se detiene por lo tanto en las señales superficiales de la miseria: los malos olores, los harapos, la bruta lengua coloquial.

A principios del siglo XX sin embargo, a la falta de higiene y moral se suma otra amenaza para los sectores más adinerados: los conventillos se muestran cada vez más como lugares de alto riesgo de desorden social. Como se lee en el artículo de Guerra, el siglo XX chileno se inicia con una serie de huelgas a las que más tarde se suman los arrendatarios: en todo el país dejan de pagar sus arriendos durante seis meses (Guerra Cunningham 2000: 125). En muchos casos, los conventillos forman el foco del estallido de protestas organizadas. No es de extrañar entonces que los escritores de la izquierda de esta primera mitad del siglo XX, como Nicomedes Guzmán, Manuel Rojas, Carlos Sepúlveda Leyton y José Santos González Vera escojan precisamente este espacio como escenario de su lucha de clases. Su escritura se puede calificar como “literatura proletaria” ya que pretende ser “la voz auténtica del pueblo” (Guerra Cunningham 2000: 126). El grupo escribe contra lo que Nicomedes Guzmán llama en 1941 “la traición literaria y estética” al suburbio (Guerra Cunningham 2000: 126), es decir, contra la manera en la que Edwards Bello, por ejemplo, esbozó la imagen de los territorios de los pobres. Además de mostrar una nueva imagen del conventillo, los escritores ‘proletarios’ proponen también nuevas estrategias de representar este espacio.

A continuación repararé brevemente las características de esta nueva modalidad de representar el conventillo. Lo haré mediante ejemplos de *Los hombres oscuros* de Nicomedes Guzmán, y *Barrio Bravo* de Luis Cornejo. La primera novela, publicada en 1939, es el ejemplo por excelencia de la literatura proletaria escrita por la Generación de 1938⁷⁰, y muestra muy bien de qué manera el espacio del conventillo fue utilizado en la literatura con propósitos políticos. El segundo libro, una colección de cuentos publicada en 1955, comparte el escenario y las características de una literatura ‘del pueblo’, pero los dieciséis años de diferencia implican también ligeras diferencias en la manera de representar el espacio.

⁷⁰ La Generación de 1938, conocida también bajo el nombre de la Generación Literaria de 1942, mostró un gran interés por los temas sociales. Gran parte de esta Generación fue inspirada por el marxismo; en el centro de sus creaciones estaba el hombre y su lucha contra la explotación. Se distinguen dos grandes grupos dentro de esta Generación: los escritores que se acercaban más al realismo, y los que mostraban más afinidades con el surrealismo. A esta generación pertenecían entre otros Nicomedes Guzmán, Gonzalo Drago, Andrés Sabella, Francisco Coloane, Volodia Teitelboim, Eduardo Anguita, y Teófilo Cid (lista en memoriachilena.cl).

Características de la literatura proletaria: *Los hombres oscuros* de Nicomedes Guzmán y *Barrio Bravo* de Luis Cornejo

La primera gran diferencia entre la representación de los escritores ‘proletarios’ y la de escritores como Edwards Bello, es el uso de un Yo semi-autobiográfico, que permite mostrar la vida del conventillo desde dentro. Los escritores insisten mucho en el hecho de que los barrios populares que retratan forman parte integral de su propia biografía. Así, en un artículo de 1954, Nicomedes Guzmán se presenta como originario del barrio Mapocho, una zona inmediata al río que colindaba tanto con sectores populares como con los de la clase media. “Refugio de vagabundos, trabajadores del ripio y recolectores de desperdicios posibles de industrializar”, este lugar era un “barrio trágico, pero de una arisca y avasallante belleza” (Guzmán 1994: 16). Guzmán afirma que era este el barrio que intentó “trazar ambientalmente” en sus novelas *Los hombres oscuros* (1939) y *La sangre y la esperanza* (1943). Luis Cornejo, que consideraba a Guzmán como su maestro, también creció en un barrio popular, el Vivaceta de Santiago donde vivía “en conventillos que aspiraban a ser decorosos” (Mansilla 1999: 7). Los cuentos de *Barrio Bravo* se sitúan todos en ese entorno del conventillo, determinante de la vida violenta y miserable de sus personajes.

La perspectiva interior hace desaparecer casi por completo la atención criollista por los síntomas exteriores de la pobreza: En *Los hombres oscuros* y *Barrio Bravo* no hay largas descripciones de harapos, caras arrugadas y viviendas deterioradas. En vez de esto, como lo observa acertadamente Lucía Guerra, la novela de Guzmán se caracteriza por una estética influenciada por el cine: “La descripción escueta, al modo de un guión cinematográfico, de ciertas escenas en la novela borra, con breves brochazos, los amplios detalles de lo ‘soez’ y ‘repugnante’ en los cuales se solazaba el escritor naturalista de procedencia burguesa” (Guerra Cunningham 2000: 131). El siguiente fragmento, en el que se dedica particular atención a la luz (como en toda la novela de Guzmán), se asemeja, en efecto, a la descripción de una escena de película:

A la luz miserable de una vela goteante de esperma que una mujer tiene en su diestra, puede verse al hombre muerto. A su lado, escurriéndose a través de las ropas, se apoza una sangre espesa. La luz de la vela le da a su pálido rostro un matiz espectral. Por los labios entreabiertos le asoma la punta de una lengua blanquizca. El sombrero, enterrado, yace junto a su cabeza. Alguien se atreve a urgar en el cuerpo, dejando al descubierto la herida. Un olor a comida vinagre llena el olfato. La herida le atraviesa medio estómago, entreabierta como la boca de un monstruo y sucia de residuos de comida a medio digerir, moteados de sangre gelatinosa. El hombre que descubrió la herida, la tapa rápidamente, horrorizado. Una mujer, impresionada, solloza. (Guzmán 1939: 50)

En este tipo de escenas muy recurrentes en la novela, escritas todas en tiempo presente, el narrador se limita a lo esencial: movimientos y posiciones, olores, ruidos. Luis Cornejo adopta estos procedimientos cinematográficos, pero desnuda aún más sus escenas hasta dejar, casi solamente, los movimientos y ruidos. En el primer cuento, por ejemplo, titulado “El Allegao”, no se da una descripción de una casa en pésimo estado, sino que sólo se *muestra* cómo José “observa el techo y pone la mano extendida para recibir la nueva gota y ubicar el agujero” (Cornejo 21). De esta manera se construyen todos sus cuentos: quedan reducidos a las acciones y palabras de un teatro precario⁷¹.

Guzmán no va tan lejos en la depuración de su representación de la vida en el conventillo. A menudo, en un intento por hacer manifiesta esta “arisca y avasallante belleza” del barrio, el narrador se entrega a meditaciones poéticas:

A nadie le preocupa este bello detalle de la vida del conventillo: las mujeres madrugadoras trajinan de su cuarto a la cocina, de la cocina a su cuarto, en los preparativos del miserable desayuno; algún chiquillo, en otra pileta, se remoja las legañas [...]. A nadie le preocupa este detalle. Sin embargo, aquí estoy yo y mi imaginación, devanando la madeja cotidiana. (Guzmán 1939: 24)

Como observa acertadamente Guerra, la imagen poética, junto con una historia sentimental (el amor por la joven obrera Inés), y la estructura del *Bildungsroman*, son utilizados por Guzmán para conciliar, por un lado, una obra que aspira a representar ‘lo sencillo’, y un público burgués, por el otro (Guerra Cunningham 2000: 129-32). Esta paradoja de la literatura proletaria explica por qué, según Guerra, se puede considerar el conventillo de Guzmán como un signo híbrido (2000: 129). Me parece que en el libro de Cornejo en cambio, la representación de la vida en el barrio popular pasa mucho menos por esta mediación de lenguajes y leitmotifs burgueses.

Como ya anuncié, el cambio estético iniciado por escritores sociales como Nicomedes Guzmán se acompaña de un cambio de la visión sobre el hogar. Primero, no me parece una casualidad que estas narrativas, que pretenden mostrar el mundo proletario desde dentro, comiencen frecuentemente con una escena en el interior del conventillo. Así, tanto Guzmán como Cornejo inician su representación del lugar con una escena interior para luego guiar al lector al espacio abierto de la calle. En *Los hombres oscuros*, la escena inicial es clave:

Mi subarrendadora se llama Hortensia. Su marido es un carnicero tan gordo como ella, y de bigotes afilados que le dan cierto aspecto de italiano. Ambos forman una buena pareja. Su prole es numerosa: cinco retoños ya crecidos, vivaces y

⁷¹ Como el prólogo escrito por Luis Alberto Mansilla nos informa, los cuentos de *Barrio Bravo* eran escritos originalmente con la intención de convertirlos en una obra de teatro.

palomillas; además, una guagua venida a la zaga, después de varios años estériles. Ahí, en sus tres cuartos de pieza, viven estas sencillas gentes. El otro cuarto lo ocupo yo, libre de la curiosidad de mis vecinos mediante un ligero tabique de sacos empapelados con hojas de diarios. (Guzmán 1939: 21)

Esta primera escena ya muestra en qué medida se compartía el escaso espacio: ocho personas ocupan tres cuartos de una pieza, y en el cuarto vive el protagonista Pablo, solo, separado de la numerosa familia por un ligero tabique que crea cierta ilusión de privacidad. Pero en realidad se oye todo: el llanto de la guagua, algo que se revuelve en una taza, la orina de Doña Hortensia cayendo sobre la bacinica, el chirriar de la cama de los vecinos. Como lo observa Guerra, esta pequeña pieza “modifica, de manera radical, los significados adscritos a la casa en el repertorio simbólico de carácter burgués que la hace sinónimo de la intimidad y lo privado” (2000: 130).

El primer cuento de *Barrío Bravo*, titulado “El Allegao”, comienza asimismo con una escena en el interior de una rancho. El escritor parece ironizar sin embargo sobre esta falta de privacidad típica del conventillo. El ‘allegao’⁷² en cuestión resulta ser el marido legítimo de la mujer que acaba de desfallecer, el padre de su hijo y el primo de su nuevo hombre. Y a pesar de todos estos lazos familiares vive apretado en el horno, “por delicadeza” (Cornejo 1999: 28). Este hacinamiento de personas tiene una consecuencia mucho más trágica en “El Señor González”, donde el flojo señor Gonzalez, por falta de dinero, se instala junto con sus dos hijas en casa del dueño del bar donde se emborracha tantas veces. Éste viola a la hija mayor y la obliga a compartir el lecho con él. Y así comienza el verdadero drama:

En la casa no había otra pieza donde acomodar un dormitorio para Juana. Por lo tanto, él y su hija menor deberían dormir en el mismo cuarto. Antes la cosa parecía remota, lo que le daba rabia. Ahora estaban solos, en las largas noches de invierno. (Cornejo 1999: 56)

Cornejo, más que Guzmán, muestra la amenaza que emana de estos espacios interiores, demasiado oscuros, demasiado estrechos, demasiado repletos de gente con malas intenciones. Mientras que *Los hombres oscuros* ya muestra la falta de privacidad e intimidad, pero dotando esta falta con un significado positivo, el de la solidaridad⁷³, en

⁷² allegado,-a adj/sust. Que vive temporalmente en casa ajena. (Academia Chilena de la lengua, *Diccionario de uso del español de Chile*, 2010)

⁷³ Desde esta perspectiva, la noción de hogar seguramente no desaparece en las representaciones de los conventillos por los escritores sociales de la primera mitad del siglo XX como Guzmán. Simplemente ya no se asocia con la intimidad y la propiedad privada, y se opone de esta manera a la visión burguesa sobre cómo debe ser el hogar. La solidaridad puede también contribuir a convertir un espacio en hogar (idealizado), ya que se puede definir asimismo el hogar en base a relaciones interpersonales, no necesariamente familiares.

Barrio Bravo los espacios interiores adquieren definitivamente un significado contrario al de un hogar que asegura protección. La violencia invade tanto los espacio exteriores como los interiores.

La representación de los conventillos en la literatura de principios del siglo XX ha demostrado de manera elocuente la posible interacción entre cambios socio-políticos y los significados que se adscriben al hogar⁷⁴ y se manifiestan en la literatura de la época. La toma de conciencia del proletariado a la que escritores como Guzmán se esfuerzan por contribuir, convierte el conventillo en el escenario de operaciones de la lucha de clases: un lugar conflictivo, desprovisto de cualquier forma de privacidad, pero a los ojos de Guzmán también un hogar para los desposeídos, un lugar de solidaridad.

El hecho de que la noción de hogar parezca esfumarse en la narrativa de Cornejo también puede explicarse, en parte, con datos extraliterarios: cuando se publicó el libro, la perturbación social y habitacional ya se había exacerbado. Como señala Jaime Lizama con respecto a la capital en esta época:

[...] la explosión demográfica desde fines de los años 40 demandaba un crecimiento que desbordaba vastamente el radio capitalino. Comenzaba de esta forma la irrupción de los ‘bárbaros’ y el crecimiento periférico de Santiago, que con el paso de los años iban a dar origen a las poblaciones santiaguinas. Es decir, al llamado mundo popular, que a partir de la segunda mitad del siglo XX comienza a tener un protagonismo tal que llevará a la crisis la estructura y la estabilidad del orden tradicional. (Lizama 2007: 18)

Para dar una idea de la proporción que había tomado la crisis, cito algunos datos provistos por Lizama: hacia el año 1952, tres años antes de la publicación de *Barrio Bravo*, un 37% de la población de Santiago vivía en conventillos, cités, casas subarrendadas por piezas y en callampas⁷⁵. En 1957 tiene lugar una de las más violentas protestas callejeras. Es también el año de la emblemática toma de terreno de La Victoria⁷⁶. Para Lizama, es la época en la que comienza “la pérdida de nuestra inocencia citadina o la develación de una zona social y políticamente oculta e interdicta” (Lizama 20). El libro de Luis Cornejo, sin perder la ironía e incluso la parodia, resume en algunas

⁷⁴ Quiero subrayar la palabra ‘posible’, porque no siempre hay una relación causal entre cambios socio-políticos, y cambios en la visión sobre el hogar. Esta relación se sostiene con mayor dificultad cuando se toma en consideración las relaciones entre lo real y lo literario, es decir, entre un cambio de visión sobre el hogar, y su representación en la literatura.

⁷⁵ Callampa. 1) (De origen quechua).f. Hongo de cualquier especie formado por una columna carnosa que sostiene un sombrerillo. (2) Vivienda extremadamente precaria. (Academia Chilena de la lengua, *Diccionario de uso del español de Chile*, 2010).

⁷⁶ El 30 de octubre de 1957, cerca de 1200 familias provenientes del Zanjón de la Aguada ocuparon un terreno en el centro-sur de Santiago e instalaron ahí un sistema de autogobierno.

imágenes impactantes la desesperación y la falta de perspectiva de los habitantes del barrio y de esta manera parece anunciar ya los eventos de 1957.

Los libros de Guzmán y Cornejo muestran además que estos cambios se acompañan de una estética literaria diferente: realista, pero sin caer en la exagerada atención criollista por los síntomas externos de la pobreza, y claramente influenciada por la vanguardia.

“Oh arrabal, pueblo mío”: la politización de un espacio periférico

A simple vista, la relación la representación de los conventillos y el primer capítulo sobre *Los vigilantes* de Diamela Eltit parece solo basada en la interacción entre socio-política, significado del hogar y estética literaria. Como se verá en detalle más adelante, la influencia que la dictadura y la Transición chilena ejercieron sobre el imaginario del hogar será visible en la narrativa de Eltit. Pero hay más paralelismos entre la escritura de Eltit y la de Guzmán y Cornejo. Las obras de Eltit no tienen nada que ver con la específica ‘cuestión social’ de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado en la que Guzmán y Cornejo se comprometieron. Sin embargo, una cierta afinidad con la novela proletaria comentada más arriba es innegable. Según la definición de Fernando Uriarte, dicha novela es “el correlato literario de la vida popular que incluye el arrabal, las barriadas obreras urbanas y suburbanas, el registro de la delincuencia, del vicio, de los humildes, el paso itinerante de anárquicos vagabundos; de todo ese magma humano, en suma, que acintura las ciudades y las prolonga en colgajos harapientos” (Guerra Cunningham 2000: 126). Los personajes que habitan el mundo literario de Eltit son, en efecto, vagabundos, proscritos, desamparados, mujeres, mendigos, en breve: el *lumpen*, que da título a su primera novela *Lumpérica*. Kadir confirma: “Eltit populates her novelistic world with the human obverse of socioeconomic and political power, with those cast by society’s privileged hierarchy to the marginal obscurity, with the wretched who come back to haunt society’s ‘civility’ at its symbolic and spatial civic center” (Kadir 1993: 183). Al igual que en las novelas ‘proletarias’, los espacios de las novelas de Eltit son siempre lugares periféricos. O mejor dicho, son lugares que a veces se encuentran en el centro de la sociedad, pero aún así son vistos desde una perspectiva marginal porque subrayan la exclusión (y la explotación) social de los personajes que se mueven en ellos: la plaza pública en *Lumpérica*, el hogar, lugar de la mujer, y las orillas de la ciudad en *Los vigilantes*, los basureros en *El padre mío*, el supermercado en *Mano de Obra*, hospitales, prostíbulos, manicomios. Como señala acertadamente Kadir, los protagonistas de Eltit muestran la paradójica marginalidad del centro, lo “being at the center yet peripheralized” (Kadir 1993: 181).

Sobre todo en *Lumpérica* hay un deseo de comunión con este “magma humano” de la definición de Uriarte. Como lo formula Idelber Avelar, en esta novela se descubre “el vislumbre de que en la protagonista pueda tomar cuerpo la voz de la masa anónima de

mendigos” (Avelar 2000a: 237). Pero esta “utopía prosopopéyica” (Avelar 2000a: 239) está de antemano destinada al fracaso. Esa es la razón por la que Avelar califica la primera novela de Eltit, aunque escrita durante la dictadura, como postdictatorial (porque se construye sobre la derrota), y es también en este sentido que las novelas de Eltit difieren de las de los escritores proletarios de la generación de 1938: ya no se puede pretender hacer sonar “la voz auténtica del pueblo”.

Pero la narrativa de Eltit, por un lado, y la de Guzmán y Cornejo, por el otro, coinciden sin embargo en un punto importante: atribuyen a los lugares periféricos un fuerte potencial político. En la narrativa de Guzmán esta intención de politizar el conventillo se explicita mediante la frecuente mención de palabras provenientes del campo semántico de la miseria y de lo proletario⁷⁷, los mensajes casi panfletarios⁷⁸, y la carga ideológica que adquiere el claroscuro en la novela. La siguiente frase muestra claramente que el arrabal no es en absoluto un lugar neutro: “ ¡Oh, arrabal, pueblo mío, de tu entraña sórdida, del fondo gris de tu aparente impasibilidad, yo sé que un mundo de luz viene naciendo!” (Guzmán 1939: 35). Pero lo que realmente hace del conventillo un espacio político, en el sentido de un lugar de acción colectiva (Kirby 1989), es su interacción con el mundo que se encuentra fuera: con “la ciudad propia”, el mundo del Club de la Unión, los carabineros, la Dirección de Sanidad, los “diarios de orden” (Guzmán 1939: 112). Las fronteras del conventillo son permeables. Mientras haya invasiones repentinas de la autoridad, también existirá la posibilidad de llevar la acción colectiva hacia afuera. Según el geógrafo Andrew Kirby, es esto precisamente lo que define un espacio político. Es un “conjunto de relaciones entre individuos, familias e instituciones que constituye una interacción política real” (Kirby 1989: 76). A esta definición se añade la de Julio Alguacil, que pone como condición del espacio político que sea público y (por ello) conflictivo (Alguacil 2008: 204).

En los cuentos de Cornejo, si bien responden completamente a la condición del conflicto, la interacción con un afuera está ausente. Todos los conflictos se centran en el mismo espacio del conventillo Las Delicias, del barrio de la Vega Central y de la Plaza Chacabuco, sin llegar a desplegar una interacción real con un exterior, con un código diferente. En “La Chicha Fresca” está la noción de alguna autoridad que los habitantes del conventillo no saben muy bien identificar (discuten largo tiempo sobre si los dueños del conventillo son unos frailes, un senador conservador o una famosa prostituta). Su rebelión, que consiste en gastar su dinero en un velorio de cuatro días en vez de pagar el

⁷⁷ “el miserable desayuno”, “la obrera suavidad” (Guzmán 67)

⁷⁸ “Está visto que a ciertos Gobiernos les interesa de sobremanera mantener al pueblo en la ignorancia y, para beneficio de una minoría privilegiada, tienden a propagar el obscurantismo en el pueblo... El problema cultural, como muchos problemas que atañen a nuestra clase, será resuelto sólo por un gobierno progresista y constructivo, esto es, revolucionario...” (Guzmán 76).

alquiler atrasado, se puede calificar de carnavalesca, con la triste consecuencia de que el cobrador “trajo la autorización firmada por las autoridades competentes para desalojarlos por morosos empedernidos y los lanzó a la calle” (Cornejo 1999: 68). Aquí apenas se puede hablar de una acción colectiva que puede, según lo formula Kirby, “poner a sus participantes en oposición frente al Estado como grupo, con un orden del día colectivo que no le ha sido dictado por éste” (Kirby 1989: 86). Parece más una parodia de la acción política.

Si se busca un espacio político en los cuentos de Luis Cornejo no se lo encuentra en el propio espacio físico, sino en el lenguaje mismo que representa este espacio. Al contrario de *Los hombres oscuros*, los cuentos de Cornejo están desprovistos de propaganda explícita y adornos poéticos que deberían hacer más agradable la lectura política. Las frases de Cornejo – a veces puras exclamaciones, representaciones sueltas del registro coloquial– contienen directamente, sin esta mediación por la estética burguesa, la realidad que quiere transmitir el autor. Es precisamente por eso que Hernán Díaz Arrieta, mejor conocido como el crítico literario Alone alaba este “realismo tan potente” (Díaz Arrieta 1999: 17) de su escritura, que la vuelve “a ratos ingenuo pero [...] de tan visible autenticidad” (17).

Se trata aquí entonces de dos ‘escritores del pueblo’, dos escritores que escribieron desde una posición relativamente marginal, pero que manejan, a pesar de las aparentes similitudes, otro lenguaje para representar esta marginalidad. Mientras que Guzmán invierte en lo poético y lo simbólico de su conventillo, Cornejo, justamente, se aleja de eso. Sería quizás anacrónico implicar a Deleuze y Guattari en este comentario de los escritores proletarios, pero el lenguaje de Guzmán, aunque no es extranjero como era el caso para Kafka, muestra sin embargo rasgos de su concepto de ‘literatura menor’:

Ir siempre más lejos en la desterritorialización... a fuerza de sobriedad. En vista de que el vocabulario está desecado hacerlo vibrar en intensidad. Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente signifiante. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa. (Deleuze and Guattari 2001: 32-33)

Diamela Eltit busca responder a la consigna de Deleuze y Guattari de lo que es una literatura menor⁷⁹. Sobre todo la primera y la última parte de *Los vigilantes*, pero quizás en menor medida que en sus primeras novelas escritas bajo la dictadura, muestran su lucha por “[O]poner un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente signifiante”. Examinaré de qué manera Eltit, al

⁷⁹ En “Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor”, Juan Carlos Lértora explica en detalle qué significa una literatura menor, y cómo la escritura de Eltit cabe dentro de este concepto.

igual que los escritores proletarios comentados aquí arriba, y mediante ese lenguaje de la literatura menor, trata de politizar el espacio del hogar. La relación entre el adentro y el afuera desempeña un papel importante en este proceso. Eltit rechaza la definición propuesta por Aguacil, entre otros, de que el espacio político sea necesariamente un espacio público. Mediante la relación entre una madre y su hijo por una parte, y un padre ausente por otra, conecta claramente el ámbito doméstico con una autoridad (post) dictatorial que se encuentra fuera pero cuyo poder llega hasta lo más recóndito de la casa. En las novelas de Bolaño y de Marín que analizaré después, la dialéctica dentro-fuera vuelve a ocupar una posición central. En estas novelas, sin embargo, la dialéctica no se relaciona con un mensaje político tan manifiesto como en la novela de Eltit. Son más bien novelas *sobre* la política (de la represión, durante la dictadura, y de blanqueo después), que novelas políticas. Todos los espacios que se evocan en *Nocturno de Chile* de Bolaño por ejemplo, muestran la perversa cercanía entre la literatura y la política. El lugar central en *El palacio de la Risa* de Germán Marín, Villa Grimaldi, funciona a su vez como símbolo de la violencia dictatorial y de las políticas de blanqueo que caracterizaron los años noventa. La oposición dentro-fuera forma en esta novela un elemento esencial dentro de un conjunto de contrastes entre los significados positivos y los negativos que se adscriben a la Villa Grimaldi.

De esta manera, las tres novelas que comentaré en la primera parte de esta tesis ponen en tela de juicio la proximidad entre los conceptos de casa y de hogar. Los espacios evocados en estas novelas parecen vehicular significados contrarios a los resumidos por Somerville cuando trató de definir el concepto de hogar: “refugio, corazón, privacidad, orígenes, alojamiento y (posible) paraíso” (Mallett 2004: 81) son conceptos con los que los personajes de *Los vigilantes*, *El palacio de la risa* y *Nocturno de Chile* sólo pueden soñar. Estas novelas ponen un constante énfasis en el desarraigo, el desamparo, en la imposibilidad de anclaje, y en todo lo contrario a la imagen idealizada de la casa que nos presentó Bachelard en 1957. Para analizar estas novelas, recurriré a los conceptos de lo siniestro o *das Unheimliche*, la nostalgia, y la melancolía.

El desamparo como estado real de precariedad y como condición existencial postmoderna: sobre *das Unheimliche*, la melancolía y la nostalgia

Sin hogar: de un estado real a una condición posmoderna, y viceversa

Volviendo a los estudios sociológicos anglosajones sobre el concepto de hogar citados al inicio de esta introducción, queda claro que es casi imposible llegar a una definición completa del concepto sin también tomar en cuenta su antítesis: el estar ‘sin casa’ o ‘sin techo’. Utilizaré en adelante el término menos técnico de ‘desamparo’ para designar tal condición, porque es una palabra que vuelve una y otra vez en las novelas que comentaré enseguida, y porque subraya a la vez el hecho de que, cuando uno está sin hogar, se pierde más que un techo y cuatro paredes. Moore, citando un informe de The United Nations Centre for Human Settlements, describe la noción de *homelessness* como una desvinculación de las estructuras sociales: “a condition of detachment from society characterized by the lack of the affiliative bonds that link people into their social structures. Homelessness carries implications of belonging nowhere rather than having nowhere to sleep” (Moore 2007: 146). Las tres novelas de la primera parte ilustran y, en el caso de *Los vigilantes*, incluso tematizan esta sensación de no-pertenencia, de una completa ausencia de relaciones sociales que constituyen precisamente las condiciones que permiten construir un espacio propio dentro de la sociedad. A veces, la manera de representar el espacio refuerza aún más este vacío en el que se mueven los personajes, esta ausencia de puntos de anclaje social, histórico, económico, etc. Pero además de referir a un estado concreto de precariedad (los personajes de la novela de Eltit están expuestos al hambre, al frío, a la oscuridad y la imposibilidad de dormir) y a una desconexión de las relaciones sociales, la sensación de desamparo que experimentan los personajes de las novelas de Eltit, Bolaño y Marín metaforiza también un problema existencial, una condición genuinamente postmoderna.

Mucho antes de que el término ‘postmodernidad’ hiciera su entrada en la crítica cultural, Georg Lukács ya había señalado esta sensación de no-pertenencia, de extranjería de uno mismo y de su entorno como una característica fundamental de su (o nuestra) época. Lukács comienza *The Theory of the novel*, publicado en 1920, con una comparación entre la época moderna, la de la novela y el mundo griego, es decir, el mundo de la épica. Aquel mundo se caracterizaba por una plenitud completa: “Everything in such ages is new and yet familiar, full of adventure and yet their own. The world is wide and yet it is like a home [...]” (Lukács 1971: 29). En la época moderna sin embargo, el mundo, alguna vez familiar, se ha vuelto extraño: “No light radiates any longer from within into the world of events, into its vast complexity to which the soul is

a stranger” (Lukács 1971: 36). Como explica en el prólogo a la traducción al inglés de 1963, esta visión sombría estaba directamente conectada con el estallido de la Primera Guerra Mundial y su efecto sobre los partidos europeos de la izquierda (11). “[...] It was written in a mood of permanent despair over the state of the world (12), clarifica Lukács.

El filósofo húngaro ciertamente no fue el único en ese período en preocuparse por el estado de las cosas. Los escritos de Freud que datan del mismo período, también pueden ser considerados como intentos de captar y entender el espíritu desconcertante. Dos ensayos suyos publicados en 1917 y 1919 me proporcionan los conceptos claves para analizar las novelas chilenas postdictatoriales en esta tesis. En los prolegómenos ya me referí al ensayo “Duelo y Melancolía” (1917) como una de las bases del debate acerca de las producciones culturales en la postdictadura. Según explica Freud (1946: 435), la melancolía implica una suerte de incorporación del objeto perdido en el yo, de modo que se establece una “identificación del yo con el objeto abandonado”: “La sombra del objeto cayó así sobre el yo; este último, a partir de este momento, pudo ser juzgado por una instancia especial, como un objeto, y en realidad como el objeto abandonado”⁸⁰. El melancólico se revela entonces como un ser perdido y, aunque, como puntualiza también Freud, no es posible distinguir con exactitud qué es lo que ha perdido, de las novelas que analizaré en esta primera parte se desprende que carece de puntos de anclaje en el tiempo y en el espacio, de un lugar al que pertenece, en breve, de un ‘hogar’. En el análisis de las novelas de Marín y Bolaño, estudiaré cómo esta condición existencial se traduce en la literatura mediante los rasgos propios del género de la elegía.

El otro ensayo de Freud que me servirá de base conceptual, sobre todo en el momento de analizar las novelas de Eltit y de Bolaño, es “Das Unheimliche”, de 1919. En la primera parte de este ensayo, Freud va en busca de la etimología de la palabra, y se centra sobre todo en los diferentes significados del antónimo *Heimlich*. Así, aprende que la palabra en alemán *Heimlich* significa tanto ‘familiar, perteneciente a la casa’, como ‘secreto’, y adopta incluso significados que son similares a los de *Unheimlich*. A partir de, primero, estos datos que le proveen los diccionarios alemanes, segundo, la observación de Schelling, de que “Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist” (Freud 1919: 302)⁸¹, y, tercero, la historia de “Der Sandmann” (1816) de E.T.A. Hoffmann, Freud llega a concluir lo siguiente: “Das Unheimliche ist also [...] das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe *un* an diesem

⁸⁰ La traducción proviene de la Escuela de Filosofía Universidad Arcis, accesible en línea en www.philosophia.cl.

⁸¹ “*Unheimlich* es todo aquello que debió haber permanecido en secreto, escondido, y sin embargo ha salido a la luz” (mi traducción).

Worte ist aber die Marke der Verdrängung (Freud 1919: 318)⁸². El núcleo de sentido de *das Unheimliche* no reside entonces, necesariamente, en una ausencia del hogar (*unheim*), sino en la presencia de lo *unheim* dentro del ámbito de lo familiar. Es precisamente esta proximidad lo que provoca el estremecimiento propio de *das Unheimliche*, la sensación de malestar y de ansia que permite traducir el término al español como ‘lo siniestro’⁸³.

Como Freud indica al inicio de su ensayo, el fenómeno se sitúa entre la psicología y la estética. Dentro del ámbito literario, lo siniestro constituía un elemento esencial en la literatura romántica del siglo XIX. Pero como nos hace sospechar la fecha de publicación, Freud intentó ir más allá de la mera descripción de un sentimiento estético, y buscó, como Lukács, incluirlo en una reflexión sobre ‘la época’. En el siguiente fragmento, Vidler confirma la relación entre la Primera Guerra Mundial y escritos como “Das Unheimliche”:

Themes of anxiety and dread, provoked by a real or imagined sense of ‘unhomeliness,’ seemed particularly appropriate to a moment when, as Freud noted in 1915, the entire “homeland” of Europe, cradle and apparently secure house of western civilization, was in the process of barbaric regression; when the territorial security that had fostered the notion of a unified culture was broken, bringing a powerful disillusionment with the universal ‘museum’ of the European ‘fatherland’ [Vidler cita aquí a Sigmund Freud, en “Thoughts for the Times on War and Death (1915)]. The site of the uncanny was now no longer confined to the house or the city, but more properly extended to the no man’s land between the trenches, or the fields of ruins left after bombardment. (Vidler 1992: 7)

En *The Architectural Uncanny. Essays in the modern unhomely*, Vidler esboza una genealogía de lo siniestro. Parte de los cuentos de Poe y Hoffmann, en los que el interior burgués, lugar de protección y domesticidad, es invadido por desconcertantes presencias ajenas. Luego señala que en los escritos de Walter Benjamin, entre otros, lo siniestro también empieza a ocupar los espacios exteriores, más precisamente los de las grandes ciudades, para dar cuenta de una alienación propiamente urbana. Finalmente, observa Vidler, lo siniestro llega a psicologizarse, a convertirse en una enfermedad mental propia de la vida moderna: “Its space was still an interior, but now the interior of the mind, one that knew no bounds in projection or introversion” (Vidler 1992: 6). El

⁸² “*das Unheimliche* es aquello que alguna vez fue *heimisch*, familiar. El prefijo un- es el signo de la represión. (mi traducción)

⁸³ Es la traducción que menciona Freud para demostrar que muchas lenguas no tienen una palabra para designar esta forma particular del susto: “Spanish: (Tollhausen, 1889). Sospechoso, de mal aguero, lúgubre, siniestro” (Freud 299.).

hilo rojo en esta evolución del concepto es la sensación de desamparo, o como vemos en el fragmento citado aquí arriba, de *unhomeliness*; una sensación que se radicaliza en la Europa de la Primera Guerra Mundial.

Los análisis que siguen, mostrarán que sobre todo Eltit, y aún más Bolaño, exploran a fondo las posibilidades literarias y psicológicas que les ofrece lo siniestro. La importancia que desempeñan los espacios inhóspitos en la creación de un ambiente siniestro en sus novelas, confirma lo dicho por Vidler: la base de este fenómeno psicológico-estético se encuentra en la sensación real o imaginada de desamparo.

El desamparo en el contexto chileno postdictatorial.

Las novelas chilenas que analizaré a continuación parecen estar muy alejadas de ese contexto europeo que explica las reflexiones sobre lo siniestro y la melancolía a la luz de una reacción (anti) moderna ante los horrores de la Primera Guerra Mundial y la consiguiente sensación de desamparo. Es, sin embargo, una reacción que sigue dominando los pensamientos hoy en día, porque como afirma Vidler, “The house was no longer a home, ran the refrain, a burden that has since emerged as a principal leitmotiv of postmodernism” (Vidler 1992: 133). En vez de aferrarse a un contexto específico, el desamparo se ha expandido como una condición postmoderna y universal a la que esas novelas chilenas se adhieren.

Como lo mostraré más claramente la novela de Eltit, sin embargo, siempre está conectado también con un estado de desamparo social, político, económico – en otras palabras, con un estado de ‘sin hogar’ real. *Los vigilantes* confirma lo dicho por Vidler, de que “[e]strangement and unhomeliness have emerged as the intellectual watchwords of our century, given periodic material and political force by the resurgence of homelessness itself, a homelessness generated sometimes by war, sometimes by the unequal distribution of wealth” (Vidler 1992: 9). La postdictadura chilena creaba las condiciones para que surgiera tal estado de sin hogar real y metafórico. Los problemas de los intelectuales de la postdictadura que comenté al inicio de la presente tesis son manifestaciones de esta sensación de desamparo. Es más: cuando Rodrigo Cánovas, en 1997, utiliza la palabra “huérfanos” para definir la generación de los escritores postgolpe (nacidos entre 1950 y 1964), se refiere a la misma idea de abandono y de destierro.

En *Novela chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos* (1997), Cánovas distingue tres voces, o tres imágenes generacionales: primero, una imagen ligada a la cultura política, centrada en el carácter ideológico-cultural de la actividad literaria. Cánovas destaca las antologías *Contando el cuento*, de 1986, y *Andar con cuentos*, de 1992, preparadas por los escritores Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela, como las cartas de presentación más importantes de esta primera imagen. Una segunda

imagen está ligada a la cultura del mercado, y sus señas son “la integración social, un espíritu individualista y el carácter profesional de la actividad” (Cánovas 1997: 23). José Donoso figura como guía literario de este tipo de literatura. Finalmente, Cánovas reconoce también una tercera imagen, la Generación X, ‘producto’ de “Zona de Contacto”, el suplemento para jóvenes del diario *El Mercurio*. Es la generación de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y de las antologías *Cuentos con Walkman* y *McOndo*, compilados por estos mismos escritores. Estas tres voces proyectan tres diferentes imaginarios de país. La primera convoca un Chile guetizado, la segunda “un país amorfo, pero abierto al goce de la vida cotidiana” (26), la tercera construye a “un sujeto capaz de competir (sobrevivir alegremente) desde la escritura en una sociedad de consumo” (26).

A pesar de las grandes diferencias discursivas e ideológicas entre las novelas escritas por esa ‘nueva’ generación chilena, Cánovas descubre un importante rasgo en común: el lugar de enunciación lo ocupa el huérfano, “la figura del expósito”, del “ser sin protección” (40). De la nueva novela chilena emana entonces “un sentimiento de absoluta precariedad por el cual se desconstruye el paisaje nacional” (40). Pone además énfasis en la figura de la mujer solitaria: la mujer madre, huérfana y solitaria (42), que vuelve en la novela de Eltit.

En un breve pasaje sobre las relaciones intersubjetivas en estas novelas, Cánovas, aficionado a los trípticos, presenta una tríada para el niño abandonado, que consiste de las figuras míticas de Telémaco, Antígona y Edipo. Presenta a Telémaco como “hijo de la ilusión y la nostalgia en medio de la espera” (41), a Antígona como “la que protege la tradición, dispuesta a sacrificarse por ella, y a Edipo infans como un niño abandonado postmoderno, “que fue depositado en plaza pública, no teniendo nunca padres adoptivos, ni siendo parricida, ni cometiendo incesto: pero que heredó su culpa, viviendo el destierro en un espacio colmado por la carencia” (41). Esta tríada coincide con tres diferentes maneras de vivir el desamparo, y a la vez con tres diferentes maneras de actuar frente al pasado. Es llamativo que Cánovas no utilice los términos de duelo o melancolía al respecto, mientras que sí se refiere varias veces a una actitud nostálgica, en el sentido de una búsqueda esperanzadora por el padre perdido. Relaciona explícitamente la figura de Telémaco con esta actitud. Por analogía, sin que el propio Cánovas lo explicita, la figura de Antígona se relaciona con el duelo (es una figura frecuentemente evocada en los estudios sobre el duelo), y la de Edipo, con la melancolía (en el psicoanálisis lacaniano, figura ligada al duelo patológico, o sea, a la melancolía).

En las novelas que forman el objeto de estudio de la primera parte de mi tesis, aparece sobre todo la figura del Edipo infans, el huérfano melancólico. El protagonista de la novela de Marín sin embargo, ocupa una posición entremedia entre Telémaco y Edipo. Mientras que su discurso, emitido en primera persona, comparte rasgos con la elegía melancólica, también es impulsado por la nostalgia. En esta novela se desarrolla la temática del exilio, que, según el término de Edward Said, coloca a alguien “fuera de

lugar”, *Out of Place*, lo que provoca asimismo el deseo –nostálgico – de volver a ese lugar.

La nostalgia: otra reacción frente al desamparo

En la segunda parte de mi tesis elaboraré más detalladamente el tema de la nostalgia. Por ahora me limitaré a situar el concepto dentro del pensamiento europeo del siglo XX. Después de la Segunda Guerra Mundial, surge una manera diferente de reaccionar ante la sensación de desamparo generalizado, a saber, la reivindicación del ‘habitar auténtico’⁸⁴. Más particularmente en la fenomenología de Heidegger y de Bachelard se descubre este deseo de volver a un tiempo y un espacio en el que se pueda vivir en plenitud y con autenticidad. Es un deseo que, sin lugar a dudas, se califica de ‘nostálgico’. Como ya mencioné al inicio de esta introducción, la nostalgia de Heidegger y Bachelard puede ser entendida como una reacción ante la idea del habitar meramente funcional de los modernistas como Le Corbusier, pero también, y sobre todo, como una manera de enfrentarse a la sensación moderna de no-pertenencia, de alienación teorizada por Lukács. Según Heidegger, por ejemplo, la modernidad se caracteriza por ‘*Seinsvergessenheit*’ (el olvido del ser). La vida moderna ya no pone en el centro a ‘el ser’, sino que promueve una actitud frente al mundo basada en motivos de utilidad y eficacia. De esta manera, ya no hay espacio para conceptos como cautela y amparo, conceptos estos últimos que caracterizan el ‘habitar auténtico’ de Heidegger. “Construir, habitar, pensar” es una clara exposición de esas ideas. Reproduzco aquí un fragmento en el que Heidegger relaciona una real carencia de viviendas con una carencia metafórica (o lo que Vidler llama “imaginada”), relación que acabo de comentar, y que resume también el propósito de su texto:

El siguiente paso sería la pregunta: ¿qué pasa con el habitar en ese tiempo nuestro que tanto da para pensar? Se habla por todas partes, y con razón, de la carencia de viviendas. No sólo se habla, se ponen los medios para remediarla. Se intenta evitar esta penuria haciendo viviendas, fomentando la construcción de viviendas, planificando toda la industria y el negocio de la construcción.

⁸⁴ Isabelle Ost ofrece una descripción de este ‘habitar auténtico’ de los escritos fenomenólogos: “Aussi le temps se déploie-t-il comme tension vers un devenir, articulation des trois extases tandis que l’espace s’organise sur un axe de signification: telles sont les prémisses d’un espace et d’un temps vécus, grâce auxquels le sujet, loin d’être simplement inséré dans un monde, peut l’habiter au sens authentique [...]” (Ost 2004: 93)

Pero, por muy dura y amarga, por muy embarazosa y amenazadora que sea la carencia de viviendas, *la auténtica penuria del habitar* no consiste en primer lugar en la falta de viviendas. La auténtica penuria de viviendas es más antigua que las guerras mundiales y las destrucciones. Más antigua aún que el crecimiento demográfico sobre la tierra y que la situación de los obreros de la industria. La auténtica penuria del habitar reside en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar; de que *tienen que aprender primero a habitar*.

¿Qué pasaría si la falta de suelo natal del hombre consistiera en que el hombre no considera aún la *propia* penuria del morar *como* una penuria? Sin embargo, en el momento en que el hombre *considera* la falta de suelo natal, ya no hay más miseria. La falta de una patria es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única exhortación que *llama* a los mortales al habitar.

Pero ¿de qué otro modo pueden los mortales corresponder a esta exhortación si no es intentando por su parte, desde ellos mismos, llevar el habitar a la plenitud de su esencia? Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar⁸⁵. (subrayado en el texto)

Se vuelve a encontrar ese deseo de “llevar el habitar a la plenitud de su esencia” en *La poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard, un libro al que ya remití repetidas veces. La casa de Bachelard no es un mero edificio, sino un espacio cósmico, experimentado, soñado, un lugar donde se ancla la memoria. Se puede considerar la nostalgia del protagonista de *El palacio de la risa*, y de algunos personajes de las novelas de la segunda parte de mi tesis, como variantes de la nostalgia de Heidegger y Bachelard por lo que respecta al tipo de lugar al que desean volver. Lo que predomina sin embargo más claramente es la “nostalgia reflexiva” teorizada por Svetlana Boym. En base a la doble etimología de la palabra (*nostos* significa ‘volver a casa’, y *algia* deseo) la teórica rusa hace una distinción entre la nostalgia reflexiva y la restauradora:

Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately. [...] Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt.

Restorative nostalgia is at the core of recent national and religious revivals; it knows two main plots – the return to origins and the conspiracy. Reflective nostalgia does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols. [...] (Boym 2001: xviii)

⁸⁵ La traducción es de:

http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpensar.htm

En lo que sigue procederé de la siguiente manera: después de detenerme en *Los vigilantes* de Diamela Eltit pasaré al análisis de las novelas de Roberto Bolaño y Germán Marín. Concluiré este segundo capítulo con una reflexión más profunda articulada en torno a la noción de ‘nostalgia’, donde volverá a aparecer esa diferencia entre sus variantes reflexiva y restauradora. Tal reflexión constituirá asimismo el puente hacia la segunda parte de la tesis.

Capítulo 1

Una historia del desamparo: *Los vigilantes* de Diamela Eltit

1.1 Un lugar para la mujer⁸⁶

[quiero] exponeros el pensamiento de las autoridades, con respecto al papel que le corresponde a la mujer en los planes del Gobierno que presido, y en el nuevo estado que éste se propone instaurar en el futuro. (Augusto Pinochet, citado por Pratt 2000: s.p.)

She knows that a woman's place is right there in her home (Ray Charles, "I Got a Woman")

⁸⁶ El título del artículo que Djelal Kadir dedicó a *Lumpérica* y *Por la patria* me inspiró el título de este apartado: "A Woman's Place. Gendered Histories of the Subaltern".

1.1.1 Foucault, psicoanálisis y feminismo

De ninguna manera se puede negar la influencia de tres tradiciones teóricas sobre la narrativa de Eltit. Primero, las novelas de Eltit develan los mecanismos del poder en la sociedad siguiendo – a veces al pie de la letra – las teorías de Michel Foucault al respecto. Como sugiere ya la analogía en el título, en el caso de *Los vigilantes* puedo referir sobre todo a *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*, publicado en 1975. En este libro, Foucault esboza detalladamente una imagen de lo que él llama “la sociedad disciplinaria”, una extensión de las instituciones disciplinarias (escuelas, hospitales, establecimientos penitenciarios, etc.) que, según la cronología típica de Foucault, nació a principios del siglo XIX. La disciplina puede ser entendida como una técnica que permite un control minucioso sobre el cuerpo, que cambia los individuos en ‘cuerpos dóciles’. Además, precisa Foucault, “la ‘discipline’ ne peut s’identifier ni avec une institution ni avec un appareil ; elle est un type de pouvoir, une modalité pour l’exercer, comportant tout un ensemble d’instruments, de techniques, de procédés, de niveaux d’application, de cibles ; elle est une ‘physique’ ou une ‘anatomie’ du pouvoir, une technologie” (Foucault 1975: 217). Esta definición resuena en *Los vigilantes*. En el siguiente fragmento la madre se dirige al padre ausente, y al mismo tiempo describe el poder exactamente de la misma manera en la que lo había pensado Foucault :

No sé quién eres pues estás en todas partes, multiplicado en mandatos, en castigos, en amenazas que rinden honores a un mundo inhabitable. No sé quién eres ya, no creo haberte nunca conocido. [...] A, ya no sé quién eres pero, sin embargo, estoy cierta del lugar que ocupas. Como si fueras un legislador corrupto, un policía, un sacerdote absorto, un educador fanático. (Eltit 2004: 121-22)

Foucault subraya tres procesos importantes en la constitución de la sociedad disciplinaria. Primero, *l’inversion fonctionnelle des disciplines* (Foucault 1975: 211), implica que las disciplinas fabriquen “individuos útiles” (Foucault 1975: 212, mi traducción). El segundo proceso, el de *l’essaimage des mécanismes disciplinaires* (Foucault 1975: 213) refiere a la tendencia de diseminación de las técnicas de control hacia los aspectos más cotidianos de la sociedad. Finalmente, bajo *l’étatisation des mécanismes de discipline* (Foucault 1975: 214), Foucault comenta sobre todo la existencia de la policía. En la siguiente cita describe el poder que ejerce esta institución, y la manera en la que logra mantenerlo:

Et pour s’exercer, ce pouvoir doit se donner l’instrument d’une surveillance permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible, mais à la condition de se rendre elle-même invisible. Elle doit être comme un regard sans visage qui transforme tout le corps social en un champ de perception: des milliers d’yeux postés partout [...]. (Foucault 1975: 215-16)

La vigilancia se revela entonces como la base de la sociedad disciplinaria: este ‘ver sin ser visto’ es la condición necesaria para mantener el poder y difundirlo hacia los rincones más recónditos de la sociedad. Estos principios se materializan en el Panóptico, el edificio diseñado por Jeremy Bentham en el siglo XVIII, y comentado detalladamente por Foucault en un capítulo de *Vigilar y Castigar* titulado “Le panoptisme”. Más tarde, en el apartado en el que comentaré la imagen que Eltit ofrece de la ciudad en *Los vigilantes*, vuelvo a esta figura del panóptico.

Segundo, parece que Eltit, cuando escribió esta novela, se dejó guiar por un guion establecido por el psicoanálisis lacaniano que pone en relación las articulaciones del poder con, una estructura familiar edípica (madre, padre, hijo) por una parte, y la lengua, por otra. La novela cuenta la problemática relación entre una madre y su hijo mudo o tonto, y un padre ausente, y su lucha con la palabra escrita. Cuenta del deseo que siente el niño por su madre (“mi deseo de fundir mi carne con la suya” (Eltit 2004: 138); “Me muevo entre la multitud de mis vasijas soportando el peso de una honda necesidad sexual” (Eltit 2004: 35)), y cómo las cartas que la madre escribe al padre, forman un obstáculo entre ella y el niño: “Mamá me da la espalda para meterse en esas páginas de mentira. Mamá tiene la espalda torcida por sus páginas. Las palabras que escribe la tuercen y la mortifican. Yo quiero ser la única letra de mamá” (Eltit 2004: 38). O sea que el padre, que se confunde con la palabra escrita, la lengua patriarcal de la ley, impide, al menos hasta el final de la novela, la fusión completa entre madre e hijo.

Se puede leer *Los vigilantes* como una versión ficcional de *Vigilar y Castigar* de Foucault, o como una ilustración de las ideas de Lacan sobre lazos familiares, el poder y la lengua. Pero en realidad estas vertientes están tan entrelazadas en la novela, que resulta imposible separarlas. Esto se explica por el hecho de que la influencia más palpable en *Los vigilantes*, y en la obra entera de Diamela Eltit, es la del feminismo, dentro del cual, a partir de los años setenta, se empezaron a revisar tanto las teorías de Foucault como las del psicoanálisis desde una perspectiva genérica. A partir de esta perspectiva, hay que entender ‘el poder’ que Eltit detecta en la sociedad chilena y tuerce en sus novelas, como un poder patriarcal: el padre es el que impone un determinado orden, que dicta la ley, que nombra, que impone un determinado lenguaje. Para varias críticas como, por ejemplo, Mary Beth Tierney-Tello y Mariana Libertad Suárez Velázquez, hay una relación innegable en las obras de Eltit entre el dictador y el padre, o sea entre la política y la cuestión de género. En la narrativa de la escritora, lo subalterno de las novelas de Guzmán y Cornejo es encarnado por la figura de la mujer. Respecto de la primera novela de Eltit, *Lumpérica*, Djelal Kadir describe a la protagonista femenina como “reflector and reflection of modern society’s marginal otherness” (Kadir 1993: 182). El cuerpo femenino es visto no solo a partir de su fisonomía, sino también como una institución política y un ámbito histórico (Kadir 1993: 195). Así, en *Lumpérica*, la protagonista L. Iluminada parece dar voz a los desposeídos, o como los llama Kadir, los ‘desheredados’ (Kadir 1993: 191): son los pálidos, los mendigos de la plaza pública en la

que tienen lugar los eventos contados en esta novela. En *Los vigilantes* hay una conexión parecida entre la figura de la madre y los “desamparados” que ella recoge en su casa para protegerlos del hambre y del frío. El hecho de que Eltit elija precisamente una figura femenina para personificar lo subalterno se debe a que, como explica Kadir, “in the master narratives of Latin America, historically woman is doubly entitled to that role [del desheredado], by dint of gender and, secondly, for embodying the privileged patrimony’s political and economic subservient other” (Kadir 1993: 192).

1.1.2 Una escritura femenina

Esta escritura de lo subalterno (femenino) no solamente implica la integración de personajes y un espacio tradicionalmente no vistos como ‘novelísticos’, sino también, como mostró mi breve análisis de la literatura proletaria de Cornejo y Guzmán, otra forma de escribir. Dentro del ámbito de lo que Elaine Showalter llama “la ginocrítica”, el estudio de la escritura de mujeres (Caballero Wangüemert 2003: 104), ya han aparecido muchos artículos en los que se trata de dar una definición a ‘la escritura femenina’. Pero como demuestra Suárez Velázquez con respecto a las diferencias entre la narrativa de Isabel Allende y Diamela Eltit, estas definiciones pueden variar considerablemente. La escritura de Allende se describe como “un territorio seguro” (Suárez Velázquez 2004: 68), en el que “nunca hay una modificación de las estructuras, sino la simple sustitución de unos sujetos por otro en el espacio del poder” (69). Este aferramiento a las mismas estructuras del poder se traduce en “un apego al tiempo prospectivo”, y, lo que me interesa más aquí, en un apego al “espacio fijo e inmutable” (70). Suárez Velázquez da el ejemplo de *La casa de los espíritus*, novela en la que parece casi imposible “circular libremente entre una y otra casa, entre una y otra identidad” (72). La narrativa de Eltit se caracteriza en cambio por “el desmoronamiento de todos los pilares sobre los que se construye tradicionalmente la identidad: el tiempo, el espacio y la palabra” (74). En mi análisis me centraré sobre todo en estos dos últimos tipos de deconstrucción: la del espacio y la de la palabra.

La crítica literaria dedicada a las novelas de Eltit ha prestado sobre todo atención a la deconstrucción de la palabra. El experimentalismo con el que se asocia frecuentemente la escritura de Eltit está más claramente presente en su primera novela *Lumpérica*. Cito a modo de ejemplo los primeros versos del capítulo 8, titulado “Ensayo General”:

Muger/r/apa y su mano se nutre final-mente el verde
Des-ata y maya y se erige y vac/a-nal su forma. (Eltit 2008: 171)

Estos versos ilustran muy bien la sobrecodificación⁸⁷ que invita a calificar su escritura de ‘neobarroca’. Avelar explica que “barroca sería la disolución de toda interioridad en la exterioridad del lenguaje” (Avelar 2000a: 243), o, dicho de otra manera, “[en la tradición barroca] no hay ninguna reserva de sentido no traducida en la exterioridad del lenguaje” (Avelar 2000a: 235). Scott Weintraub, centrándose únicamente en esa exterioridad de los blancos y barras del texto, concluye que *Lumpérica* pone en escena una imitación que no imita nada, que no tiene referente previo: es un teatro no-representativo (Weintraub 2006: s.p.). Es el “uso puramente intensivo de la lengua” al que refieren Deleuze y Guattari en su definición de una literatura menor.

Lumpérica se caracteriza entonces por una desarticulación del sentido, una imposibilidad de la representación, e incluso una imposibilidad de la lectura⁸⁸, características que vuelven en el primer y tercer capítulo de *Los vigilantes*, en los que habla el hijo. La mayor parte de *Los vigilantes*, sin embargo, se aleja aparentemente del experimento lingüístico. El segundo capítulo, el más extenso de la novela, titulado “Amanece”, contiene las cartas que la madre escribe en un lenguaje extremadamente claro, sereno, preciso y cuidado. María Inés Lagos ha subrayado “el persuasivo uso del lenguaje” y la “indiscutible capacidad para argumentar” (Lagoss.p.) que se despliegan en las cartas de la madre. Ha desaparecido por completo la dificultad a la que se veía confrontado el lector de *Lumpérica* en la mayoría de sus páginas. La claridad de las cartas hace pensar sin embargo en algunas páginas específicas de *Lumpérica*, en especial estas páginas que transcriben un interrogatorio. Sabiendo eso, se puede asociar el lenguaje claro, extremadamente ‘correcto’ con el lenguaje utilizado e impuesto por la ley (y el canon literario). Es el lenguaje utilizado por el dictador, que se caracteriza por ser “homogeneizador, monoglósico, prescriptivo, y abstracto” (Pratt 1996: 153, mi traducción).

Como observa Lucía Guerra, el movimiento feminista de los años setenta no sólo era una lucha por la igualdad económica y social, sino sobre todo una puesta en cuestión del poder patriarcal en estructuras institucionales y epistemológicas (Guerra Cunningham 1990: 8). Así creció la conciencia de la importancia de un lenguaje propiamente femenino, un “discurso del cuerpo femenino” (Guerra Cunningham 1990: 8, mi

⁸⁷ “Muger/r/apa” mezcla aquí las palabras ‘mujer’, ‘mugre’, ‘rapa’ y ‘apa’ (espalda), en vac/a-nal leemos ‘bacanal’, ‘vaca’ y ‘anal’, por lo que estamos ante los temas claves de *Lumpérica* de opresión y sumisión sexual, de la animalización, de la misa negra (lo orgiástico, lo escatológico). Estos dos versos condensan de una manera gramaticalmente incorrecta y prácticamente ilegible el roce de los cuerpos que tiene lugar en la plaza, el evento más importante de la novela.

⁸⁸ Como observa Niebylski, “Lumpérica confronts the shattering gaze of the writer with the resistant gaze of the reader: one ‘fails’ to bear adequate witness to the experience ‘as a whole’; the other would prefer to be shielded from so many raw details” (Niebylski 2001: 247)

traducción), para poder constituir realmente un sujeto femenino liberado⁸⁹. Diamela Eltit confirma esta necesidad de un lenguaje propio, de “reformular radicalmente el bagaje simbólico”:

Producir un cambio cultural en la economía social del género, implica reformular radicalmente el bagaje simbólico que ordena enteramente a una comunidad determinada. No se trata, entonces, de un mero accionar de cambios y reivindicaciones en lo real – legislación, economía o particularidades de los roles – , sino de movilizar un conjunto mucho más fino y abstracto, como es la subjetividad simbólica que rige la constitución síquica del sujeto frente al cual lo femenino, adviene desde siempre en su capitulación ante el poder – poder del discurso. (Eltit en: "Cultura, poder y frontera", 1, citado por Tierney-Tello 1996: 14)

Como estrategia textual para lograr tal objetivo, Guerra menciona “la inversión del significado”, el “renombramiento” y la “reconstrucción” (Guerra Cunningham 1990: 10), procesos que están claramente presentes en la primera novela de Eltit, junto con la propuesta de un lenguaje más corporal en vez de verbal⁹⁰. En las páginas que transcriben el interrogatorio, y en *Los vigilantes*, se descubre otra estrategia mencionada por Guerra: la de “apropiar la voz masculina a fin de parodiar y minar las fundaciones epistemológicas del falologocentrismo” (Guerra Cunningham 1990: 10, mi traducción). Mediante el lenguaje liso, claro y correcto de las cartas de la madre, Eltit ‘encuadra’ literalmente el lenguaje del poder hegemónico con el objetivo de mostrar mejor sus fisuras⁹¹. Cuando la madre describe la escritura del padre, se refiere al mismo tiempo al lenguaje que ella misma utiliza en sus cartas: “Tú construyes con la letra un verdadero monolito del cual está ausente el menor titubeo” (Eltit 2004: 70). Si en *Lumpérica* esta letra firme es la de la autoridad dictatorial, en *Los vigilantes* se asocia con la supuesta transparencia del lenguaje económico, del *marketing*, de las leyes y discursos políticos

⁸⁹ En la introducción a *Marginalities. Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*, en la que Gisela Norat trata por separado 8 obras de Eltit, la autora insiste en la conciliación, en la narrativa de Eltit, del feminismo y del postmodernismo. Según Norat, la constitución de un sujeto femenino verdaderamente libre difiere mucho del pensamiento postmodernista, según la cual se tiende cada vez más hacia una negación del sujeto. Como veremos, Eltit logra manejar esta dificultad, reconciliando una temática feminista (político-social) con una estética postmoderna.

⁹⁰ El ‘frote’ se presenta en esta novela como lenguaje alternativo. Un lenguaje que se parece al baile, y cuyo soporte es el espacio de la plaza pública. En *Los vigilantes* Eltit aboga asimismo por un lenguaje más corporal, el del niño “que no habla” de la primera y tercera parte, al que volveremos más adelante.

⁹¹ *El Padre Mío*, otro texto de Eltit publicado en 1989, en el que da la palabra a un vagabundo loco, parodia más claramente las características retóricas del discurso del dictador, sobre todo su abstracción.

que en los años noventa en Chile deberían facilitar la Transición y promover la reconciliación y el consenso.

Guerra, citando a Magnarelli, señala que “the framing narrative technique [...] is, at the ideological level, an act of framing power, of enclosing it within a female voice which not only deconstructs it but also inverts the phallogocentric meaning usually assigned to the Center” (Guerra Cunningham 1990: 11). Es ahí donde reside el carácter político de la escritura de Eltit. El lenguaje de las cartas provee, como en *Los hombres oscuros* de Nicomedes Guzmán, un cierto diálogo, parodiado, o al menos una interacción, con el discurso hegemónico (o quizás, en vez de ‘diálogo’ es mejor hablar en términos de una ‘impostura’ de la voz masculina). Y al igual que la narrativa de Cornejo, *Los vigilantes*, y por extensión todas las novelas de Eltit, son políticas precisamente porque el lenguaje con que se representa el mundo marginal es político. Estas novelas comprueban lo observado por Caballero Wangüemert (2003: 112), de que la “lucha femenina por acceder a un lenguaje artístico propio es una opción genérica y algo más, es también una opción política”. Es precisamente este aspecto el que falta en la escritura de Allende, que adopta las estructuras fijas de un lenguaje ‘fallogocéntrico’ sin parodiarlas, sin cuestionarlas.

En un artículo titulado “Fracaso y triunfo en *Los vigilantes* de Diamela Eltit”, Cecilia Ojeda estudia de manera muy clara el alcance político (y filosófico) que adquiere el lenguaje en *Los vigilantes*. Ojeda considera a ‘la madre’, ‘el padre’, y el ‘hijo-larva’ como figuras alegóricas cuyas acciones se pueden interpretar de una manera literal (los alejamientos y acercamientos entre miembros de una familia) y figurada (la sujeción de los marginados latinoamericanos por parte de los poseedores del poder). Las fuerzas opuestas que representan se sitúan en la novela en el substrato del lenguaje. Así, ‘el padre’, el interlocutor ausente de las cartas de la madre, se puede considerar, según Ojeda, como “la modernidad [...] fuente de imaginarios eurocéntricos, de materialidades históricas como la ley, las instituciones legislativas, las cárceles, las instituciones educativas, el Estado” (Ojeda 2006: s.p.). Es el *logos*: ley y lenguaje que tiene en sus manos a ‘la madre’, que se puede identificar literalmente como una mujer aprisionada en el hogar, pero también, metafóricamente, como la América colonizada, mestiza o indígena (Ojeda 2006: s.p.). Como también ha observado Kaempfer (2001: 41), las cartas de la madre forman una resistencia frente al poder hegemónico, pero al mismo tiempo, precisamente porque reproducen el mismo lenguaje, lo conforman.

La escritura de las cartas va aparejado de un largo proceso de agotamiento físico y mental: la espalda se dobla, la madre ya no come ni duerme (‘vigila’), abandona el cuidado de su hijo, y su paranoia se asemeja cada vez más a una verdadera locura. Según Ojeda (2006: s.p.), se trata de una *interiorización* del lenguaje que provoca el deterioro del protagonista. Paulatinamente, la madre se da cuenta de que son sus propias cartas las que han provocado el fracaso de su resistencia contra su condición de subalterno: “Simplemente escribí para ver cómo fracasaban mis palabras” (Eltit 2004: 120). El final

de la novela, que cuenta cómo la madre y su hijo son expulsados de su casa en un estado de demencia total, es interpretado con frecuencia en términos de una capitulación definitiva, una derrota total. Así, Avelar (2000a: 245) insiste en el tono apocalíptico de la novela e interpreta el final como “la entrada del *infans* a la Ley”. La siguiente frase pronunciada por el hijo: “Ahora yo escribo. Escribo con mamá agarrada de mi costado [...]” (Eltit 2004: 135), Avelar (2000a: 245) la considera como una “rendición – emblema de una conclusiva derrota”. Es un signo de que “el ex *infans* se somete al orden edípico, cerrando así lo que había sido el único espacio intocado por la red simbólica impuesta por la ley de la escritura [...]”. Ojeda sin embargo, señala que la “reserva de afecto no agotada por la escritura” (Avelar 2000a: 243) que reside en la figura del hijo no se pierde por completo. Para ella, sigue representando “la resistencia contra el lenguaje y el deseo por fundar otro lenguaje” (Ojeda 2006: s.p.)

La fusión de madre e hijo al final de la novela, el momento en que comparten los movimientos espásticos, la baba y la risa, se puede considerar entonces como una transgresión más profunda hacia el poder hegemónico (Ojeda 2006: s.p.). La salida de la casa, observa Ojeda (2006: s.p.), “se lee desde esta perspectiva, no como una capitulación, sino como el quiebre decisivo de las cadenas lingüísticas que la [a la madre] han aprisionado”. La interpretación de las últimas escenas como un triunfo en lugar de una derrota, la encontramos también en la lectura convincente de Gisela Norat, quien lee la novela como una alegoría de la posición que ocupa la escritora femenina dentro del canon nacional (Norat 2002: 201). La fusión entre madre e hijo representaría entonces la fusión entre el autor y la obra, y la salida de la casa en busca de las “hogueras”, es, según Norat, la búsqueda por parte de la autora femenina de algún editor que quiera publicar su obra experimental.

1.1.3 La fiera doméstica

Lo que novelas como *La casa de los espíritus* de Allende y *Los vigilantes* de Eltit sí tienen en común, es una característica que se menciona en cada definición de la escritura femenina: de que la mujer-escritora escribe desde dentro, desde lo íntimo y lo privado. Guerra (1990: 12-13) subraya la importancia de la cocina en la escritura femenina, que, de un espacio marginal y no-productivo, se convierte con frecuencia en el lugar por excelencia de la manifestación de una cultura femenina latinoamericana. “Cocinar”, dice Guerra, “se convierte no sólo en una experiencia transcendental, sino también en una metáfora de la escritura” (1990: 13). Es también en la cocina, y por extensión, en la casa, donde a menudo tiene lugar la toma de conciencia de la condición subalterna a la que la mujer se ve subyugada. Si bien no se puede encasillar a Eltit en esta imagen casi romántica de la mujer interpretando de manera original recetas de cocina, sí se sitúa entre las autoras feministas de los años setenta y ochenta que

consideran el hogar como un posible lugar de opresión. Mallett (2004: 75) observa al respecto que “almost without exception, second-wave feminist writers (of the 1970’s and 1980’s), particularly but not exclusively socialist feminists, identify home as a site of oppression, tyranny and patriarchal domination of women. Accordingly, it is in this private realm that women are consigned to a life of reproductive and domestic labor”.

En *Los vigilantes*, el hogar se presenta con más sutilezas que lo esbozado aquí arriba, pero esta idea de la casa como lugar de tiranía está sin duda presente. Se refleja, por ejemplo, en la siguiente frase en la que, dirigiéndose al padre, la madre pretende sólo durante un breve rato, oponerse a su condición:

Te mataré algún día para arrebatarte este poder que no te mereces y que has ido incrementando, de manera despiadada, cuando descubriste, allá en los albores de nuestro precario tiempo, que yo iba a ser tu fiera doméstica en la que cursarías todos tus desmanes. (Eltit 2004)

Ahora que he situado a Eltit dentro del ‘canon’ de la escritura femenina, la opción por contar toda la historia de *Los vigilantes* a partir de lo doméstico, resulta casi lógica. La novela abre con una escena en el interior de la casa, y también todas las cartas, que constituyen la mayor parte del libro, son escritas desde dentro⁹². Pero la rabia que provoca lo de ser “la fiera doméstica” se entiende aún mejor si se tiene en cuenta el lugar que Pinochet otorgó públicamente a la mujer chilena. Ocho meses después del golpe de Estado de 1973, comienza su famoso discurso “Mensaje a la mujer chilena” de la manera siguiente:

[quiero] exponeros el pensamiento de las autoridades, con respecto al papel que le corresponde a la mujer en los planes del Gobierno que presido, y en el nuevo estado que éste se propone instaurar en el futuro. (Pratt 2000: s.p.)

Como ha señalado Mary Louise Pratt, estas primeras líneas ya muestran claramente el autoritarismo que caracterizó al régimen militar. Además, esa idea de que a cada individuo le “corresponde” un papel, un lugar en la sociedad, ilustra claramente una técnica del ‘poder disciplinario’ comentado por Foucault: la de “l’assignation coercitive, de la répartition différentielle (qui il est ; où il doit être ; par quoi le caractériser, comment le reconnaître ; comment exercer sur lui, de manière individuelle, une surveillance constante, etc.)” (Foucault 1975: 201).

El dictador explica que las mujeres chilenas buscaban, durante la crisis de 1973, “el amparo de una autoridad severa que restableciera el orden y la moral pública de nuestro

⁹² Entre otras Caballero Wangüemert (109) ha señalado que tradicionalmente, la escritura de mujeres se solía limitar a los géneros ‘íntimos’, no canónicos: diarios, autobiografías, y cartas.

país” (Pratt 2000: s.p.). Por supuesto, Pinochet sólo considera como “mujeres chilenas” a aquellas que se opusieron públicamente al gobierno de la Unidad Popular en los años 1970-1973. El supuesto restablecimiento del orden y la moral al que también ha referido en tantos otros discursos se hace eco en *Los vigilantes*:

Será como tú dices, como dictas. [...] Ya entendí cómo consigues el equilibrio que tanto has anhelado. La paz que te rodea pasa por conseguir que vivamos en medio de un constante sobresalto. (Eltit 2004: 83)

En la novela se encuentra otra forma de intertextualidad, mucho más explícita: se refiere a los vecinos como los habitantes de Occidente. En “Mensaje a la mujer chilena”, Pinochet se apoya en las tradiciones de “Occidente” cuando explica el papel que corresponde a la mujer chilena⁹³. Occidente se muestra en la novela tanto como un lugar físico, la ciudad donde tiene lugar la historia, como una ideología, e incluso quizás una utopía económica: “Occidente puede estar al alcance de tu mano” (Eltit 2004: 120).

Reproduzco aquí abajo el fragmento de “Mensaje a la mujer chilena” que resume más claramente la misión que el dictador tiene pensada para las mujeres:

La mujer ya cumplió para la Junta con la tarea de remover el peligro marxista del país, hoy retoma su misión en el hogar, difundiendo en éste los valores y doctrinas de sus gobernantes: “ha de ser educadora y formadora de conciencias, la mujer es la gran formadora del porvenir y la gran depositaria de las tradiciones nacionales. En su misión de mujer y madre, se dan la mano el pasado y el futuro de la nación, y quien aspire, como gobernante, a proyectar en el tiempo una obra política estable, tiene que contar con la palanca espiritual de su poder”. (Maravall Yáñez 2004: 7).

De este fragmento se desprende claramente que se espera de la mujer que se dedique a las tareas del hogar en vez de ejercer una profesión fuera de la casa. Esta concesión del ámbito doméstico a la mujer chilena se enmarca dentro de una política más amplia del régimen dictatorial, de una clara separación entre el ámbito público y el ámbito privado (que se acompaña de una definición de las funciones de cada espacio, y los individuos

⁹³ También en otros textos Pinochet refiere a las tradiciones occidentales para justificar su opinión sobre la posición de la mujer en la sociedad. Consideramos a modo de ejemplo “La junta de Gobierno se dirige a las mujeres de Chile”, discurso pronunciado en abril de 1974, en el que dice lo siguiente: “Hay razones que llevan al Gobierno a considerar a la mujer como piedra fundamental de la reconstrucción de Chile...aspiramos a crear una nueva institucionalidad, de inspiración nacionalista y portaliana, arraigada en las más nobles tradiciones de nuestra historia...en ella la importancia de la familia como piedra angular de la sociedad, dan testimonio de una inspiración política cristiana realista y sólidamente arraigada en la tradición de la cultura occidental...” (Maravall Yáñez 2004: 18)

que pueden circular en ellos) a fin de controlar mejor ambos espacios. En lo que sigue se demostrará que Eltit se opone en *Los vigilantes* a este mensaje que otorga a cada individuo el papel y el lugar que le “corresponde”. Contrariamente a lo que hace en *Lumpérica*, una novela que cuestiona la función del espacio público desde una plaza pública, en *Los vigilantes* la escritora se conforma aparentemente con el espacio que le es asignado por el dictador y las tradiciones de ‘Occidente’: su protagonista escribe desde el hogar, desde lo íntimo y lo privado. Pero el hogar se revela también como un centro de resistencia donde convergen las teorías del poder de Foucault y las complicadas relaciones filiales del psicoanálisis. Desde dentro, la madre reinventa los significados que el poder patriarcal/dictatorial/neoliberal suele adscribir al hogar, invirtiendo así también lo que está fuera. De esta manera, reacciona ante lo que Pratt ha señalado como una de las principales armas físicas y psíquicas del régimen militar, a saber “la reorganización y la resimbolización del espacio público” (1996: 159, mi traducción). Así parece confirmarlo también la observación de Caballero Wangüemert respecto de la primera literatura femenina (de Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo): “como es bien sabido, a la mujer le ha sido más fácil partir de lo privado para, desde allí, subvertir lo público” (Caballero Wangüemert 2003: 109).

1.2 La casa en *Los vigilantes*: una alegoría del desamparo

Es también una novela que la pensé muy política, en términos de liberar la diferencia de escritura, la diferencia de sujeto, los órdenes, los lugares sociales, los roles. Quise pasar por varios niveles y llegar sobre todo a la escritura, a la escritura como riesgo y como desalojo, que te puede desalojar. (Diamela Eltit en Morales T. 1997: 126-27)

1.2.1 Un lugar de paz y armonía

A primera vista, la casa desde la cual la madre escribe sus cartas muestra rasgos del hogar al que en la introducción a esta primera parte le adjudiqué significados positivos. Así, es seguramente un espacio que contiene el afecto entre la madre y su hijo. En la primera parte de la novela, titulada BAAAM, el hijo percibe el lugar como un espacio de unión y armonía: “Mamá y yo estamos siempre unidos en la casa. Nos amamos algunas veces con una impresionante armonía. Armonía” (Eltit 2004: 37). A pesar de las

carcajadas del hijo que molestan seriamente a la madre, en sus cartas ella confirma que “[...] tu hijo y yo gozamos, durante ciertas horas, de una extraordinaria paz. Una paz que me parece más real, más lícita y mucho más brillante que la reglamentación que tú, no sé desde cuál capitulación, quieres obligarnos a aceptar” (Eltit 2004: 54-55).

Como muestra esta cita, la casa parece ofrecer protección contra esta “reglamentación” a la que un poder externo trata de someter a la madre y su hijo. Parece resguardarlos también de la mirada de la vecina, de la “vigilancia que auspician los vecinos para implantar las leyes, que aseguran, pondrán freno a la decadencia que se advierte” (Eltit 2004: 53)⁹⁴, y que cerca la ciudad. Sin embargo, parece que sólo el hijo hace uso de esta función protectora de la casa. Instala la casa de tal manera que encuentre allí un refugio:

Sus fuerzas exteriores se concentran en cambiar el orden de las habitaciones. Dispone los muebles en el centro de las piezas para así aminorar la inclemencia del tiempo, luego se refugia en los pequeños espacios que le permiten los sillones y apenas alcanzo a escuchar su risa que, por fortuna, es diluida contra la pared que forman los tapices. (Eltit 2004: 78)

Con respecto a esta cita, Inela Selimovic observa que los juegos del niño con los muebles de la casa muestran claramente “la necesidad de construir un espacio protegido dentro de lo que él percibe como una casa vulnerable” (2010: 125, mi traducción). Los juegos del niño adquieren de esta manera la misma función que las cartas de la madre: la de resistir contra la opresión. Es también el hijo quien, mediante sus juegos, aprecia algunos de los aspectos de la casa revelados por Bachelard en su *Poétique de l'espace*. Como un verdadero fenomenólogo, el hijo “aprende, por ejemplo, el impresionante dilema que contienen las habitaciones, el misterio que encubre la distancia que separa a la oscuridad de la luz, la dimensión y el rigor que ocupa la techumbre, el pasado que ofrecen los rincones” (Eltit 2004: 61).

Pero mientras el hijo logra hacer de la casa un refugio (aunque precario), para la madre no ofrece ninguna protección contra la opresión, sino que, por el contrario, parece reforzarla. Aunque la madre escribe al padre: “sabes bien que yo no tengo otro refugio como no sea mi casa” (Eltit 2004: 76), tenemos que considerar esta frase como contradictoria, ya que es un argumento aducido por la madre para asegurar al padre de que él nunca les va a perder de vista: “No tengas la preocupación de que escaparemos a tu vigilancia” (Eltit 2004: 76). Esta ambigüedad de la casa que se revela por un lado como refugio, pero por otro también como una prisión, se vuelve aún más clara en la siguiente

⁹⁴ Aquí de nuevo no puedo dejar de observar las referencias a los numerosos discursos en los que Pinochet trató de subrayar que las medidas tomadas por la junta militar habían sido necesarias para asegurar la paz, poner freno a la decadencia.

pregunta de la madre: ¿Qué mal podría amenazar a quienes viven encerrados entre cuatro paredes?” (Eltit 2004: 52). Las cuatro paredes protegen contra un mal exterior (y desconocido), pero al mismo tiempo encierran, reducen, limitan la libertad de movimiento: “debemos permanecer reducidos en la casa” (Eltit 2004: 52).

1.2.2 El quiebre de la familia tradicional

Lo que además me impide considerar la casa de *Los vigilantes* como un verdadero ‘hogar’ en el sentido tradicional, es que, en vez de representar a la familia nuclear con que se ve asociada, esta casa apunta a su deconstrucción. Si se lee *Los vigilantes* estrictamente como una ficción familiar de finales del siglo XX, el hecho de que Eltit sólo ponga a la madre y su hijo en la casa, parece sencillamente una estrategia para acercarse más a la realidad contemporánea. La díada madre-hijo representa entonces a la familia uniparental, que se manifiesta cada vez más en el mundo entero. Para Mónica Barrientos (Barrientos 2005: s.p.) además, la casa en *Los vigilantes* “alegoriza la crisis de la familia moderna donde el padre ausente ya no cumple su rol protector de asilo y cuidado hacia los suyos, sino que provoca la opresión”.

Pero no se puede olvidar el vínculo estrecho entre la familia y su correlato político, la nación. El trabajo de Margarita Saona, *Novelas familiares, figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, es, por ejemplo, uno de los numerosos estudios que definen a la familia como elemento constructor de la nación. Saona (2004: 12) subraya que América Latina es un caso ejemplar en ese sentido: las naciones latinoamericanas se han imaginado y siguen imaginándose a través de la familia. Seguramente en el contexto chileno dictatorial este vínculo tiene su importancia, ya que en los discursos y las publicaciones del gobierno militar se presentaba frecuentemente la familia (nuclear) como elemento fundacional de la patria. De ahí “la importancia de la familia como piedra angular de la sociedad” (Maravall Yáñez 2004: 18), a la que se refiere en el discurso “La Junta de Gobierno se dirige a las mujeres de Chile”. Otro ejemplo lo constituye el título de un documento oficial publicado en 1982 por la Secretaría Nacional de la Mujer: *Valores patrios y valores familiares*, como si se tratara de un solo concepto. Al igual que la clara separación entre el espacio público y el espacio privado debía facilitar el control de ambos ámbitos, esta política familiar se puede clasificar bajo el concepto foucaultiano de biopolítica. O sea, confirma lo que Michel Foucault ha señalado en *Historia de la sexualidad*: que el control sobre el comportamiento privado dentro de la familia ha sido uno de los recursos fundamentales para proteger los intereses de los poderosos. El contexto chileno muestra además la paradoja que consiste en otorgar un papel clave a la familia tradicional en la constitución de una nación dictatorial. La violencia que implicó tal gobierno afectó gravemente a la misma institución que enalteció: desaparecieron y murieron padres e

hijos, y al igual que en Argentina, también hubo casos de madres embarazadas que fueron separadas de sus recién nacidos.

No es de extrañar entonces que en *Los vigilantes* se nota una suerte de desobediencia a este modelo de la familia tradicional. No sólo porque el padre está ausente en la novela, sino también porque la madre no parece cumplir con el deber que le es asignado: el de educar a sus hijos, prepararlos para que ellos a su vez puedan servir a la patria (o al sistema económico en vigor). Como se entera por las primeras cartas, el padre reprocha a la madre el hecho de querer “promover en [s]u hijo un pensamiento que [le] parece opuesto a [s]us creencias”, y que “intent[a] apartar a [s]u hijo de una correcta educación” (Eltit 2004: 54). Finalmente, no solo será la falta de una educación apropiada, sino también otros asuntos domésticos que son aducidos para negarle al final a la madre la administración de su propia casa. Por ejemplo, el modo en que se viste el hijo (Eltit 2004: 69), los horarios de comida y los alimentos que ingieren, además que el olvido de “los modales de Occidente que se suelen atender durante las comidas” (Eltit 2004: 93). Estos detalles domésticos en *Los vigilantes*, variantes sobre la vida familiar tradicional, pueden ser interpretados como pequeños actos de rebeldía contra el poder hegemónico. En vez de cumplir con su papel de elemento fundacional, la familia en la novela de Eltit mina precisamente la nación, pone en peligro “la armonía de Occidente” (Eltit 2004: 93).

Aunque en la novela no hay ninguna referencia topográfica precisa, no resulta difícil asociar, como ya quedó claro, el orden contra el que la madre y su hijo deben defenderse, con el orden instaurado por la dictadura chilena, en el que, según Lagos (s.p.), “el individuo se siente acechado por los valores dominantes de las sociedades occidentales, valores que promueven el éxito material y social, la limpieza y el orden, y el prestigio del nombre familiar”. Sin embargo, el quiebre de la familia tradicional guarda su fuerza metafórica también fuera del contexto chileno. Según Gloria Gálvez Carlisle (1998: 134), “en *Los vigilantes*, la transgresión de la metáfora familiar es la forma de proyectar y señalar la honda y permanente crisis social del mundo contemporáneo”. Saona señala asimismo esa profunda crisis social en la que la familia desempeña un rol importante. Establece además una relación con el desmoronamiento de la nación:

Los bordes del espacio social aparecen desdibujados de varias maneras, pero en todos el sujeto construye su relato al margen del amparo que la ciudadanía y la pertenencia a la familia parecían ofrecer en el pasado. Las leyes de la nación dejan de proteger a los ciudadanos, revelan su arbitrariedad y hasta se convierten en amenazas que generan persecuciones, reales o imaginarias, desestabilizan al sujeto del relato. (Saona 2004: 206)

1.2.3 Un lugar precario

El vaciamiento de conceptos como “la familia” y “la nación” al que apuntan Saona y Gálvez Carlisle se traduce en *Los vigilantes*, entre otras formas, mediante la representación del hogar como un lugar precario. Mientras que la sensación de amparo que debería ofrecer el hogar se asocia frecuentemente con el calor, la buena comida y, a partir de “Les 5 points d’une architecture nouvelle” (1927)⁹⁵ de Le Corbusier, sobre todo con la luz; la casa en *Los vigilantes*, por el contrario, se caracteriza por el frío, el hambre, y la oscuridad.

El frío es el primer elemento que la madre menciona para describir su entorno. Así comienza su primera carta:

Amanece mientras escribo. Tu desconfianza aumenta aún más las fronteras que se extienden entre nosotros. Se ha dejado caer un frío considerable. Un frío que se vuelve cada vez más tangible en este amanecer y no cuento con nada que me entibie. Ah, pero no es posible que lo entiendas porque tú, que no te encuentras expuesto a esta miserable temperatura, jamás podrías comprender esta penetrante sensación que me invade. [...] El cielo empieza a ponerse infinitamente azul, un azul que presagia la llegada conmovedora de un sol macilento que ya sé, sólo vendrá a iluminar más el frío que nos circunda. (Eltit 2004: 47)

Desde el inicio entonces, resulta claro que el interlocutor de las cartas no sufre la precariedad a la que la madre y su hijo están expuestos. Es como si el frío mismo formara parte de las fronteras que separan al padre de su familia: el frío es como los muros de la casa que la circundan. Casi no hay descripciones de esta casa. Sólo sabemos que hay un adentro y un afuera, probablemente un patio, con tierra. Debe de haber una mesa para escribir. La vasija que el niño distribuye por la casa sirve de alguna manera para compartimentar el interior. Así, la casa se construye solamente por los movimientos y las escasas acciones que los personajes realizan en ella.

El frío y, aunque en menor medida, la oscuridad, se revelan entonces como los únicos elementos a partir de los cuales el lector de *Los vigilantes* puede formarse una imagen de la casa evocada. Al inicio, parece que esta determinación está sumisa a un orden cíclico. La representación de la casa sigue la aparente estructura cíclica de la novela: de la noche al día y de nuevo a la noche, y de la estación fría a la estación cálida, y de nuevo

⁹⁵ Como cuarto punto de este texto, Le Corbusier menciona ‘la fenêtre-bandeau’, y describe la ventana como uno de los elementos más importantes de la casa. Con los 5 puntos (que incluyen además los pilares, las terrazas ajardinadas, el plan libre y la fachada libre) Le Corbusier se opone a la manera en la que se solía construir y habitar hasta ese momento: en una casa oscura, enraizada en la tierra.

al frío. Pero finalmente esta caracterización tampoco resulta muy fiable⁹⁶. Escribe la protagonista: “El frío se dejaba caer en unos ciclos que me parecían cada vez más paradójicos y que me hicieron dudar sobre el sentido y el orden del tiempo” (Eltit 2004: 103). En este espacio atemporal, el frío se convierte en el reflejo sobre la casa de un estado de ánimo: “ahora que el calor muestra su febril evidencia, tú me retornas hacia el frío, a la memoria de un frío cuya ausencia me provoca el olvido” (Eltit 2004: 104).

Si se considera esta sucesión del frío y del calor como una referencia a la Guerra Fría y la consiguiente Transición a la democracia en Chile, se lee en la última cita de Eltit una crítica a este último período, en el que no se ha conseguido erradicar por completo los males del régimen anterior, pero en el que se instiga a olvidar que se trata precisamente de restos del régimen anterior. Me refiero, por supuesto, a la economía neoliberal (el consumismo) principalmente, a la desconfianza hacia el otro y la idolatría de los valores ‘occidentales’ que Eltit tiene por blanco en *Los vigilantes*.

Desde la misma perspectiva se puede interpretar el juego de luz y de sombra (con más sombra que luz) presente en la novela. Al igual que el frío, la oscuridad es una de las pocas características con las que el lector puede llegar a formarse una imagen de la casa evocada en *Los vigilantes*. La penumbra del interior se opone a la luz de la calle, y mediante esta oposición visual se crea ya una imagen mínima, pero más tangible, del espacio.

El claroscuro es una técnica recurrente en las novelas de Eltit. *Lumpérica*, por ejemplo, ha sido considerada frecuentemente como una novela neobarroca, precisamente por esta predilección por la estética barroca que se traduce, entre otras cosas, en una distribución muy pronunciada de la luz y las sombras. Se encuentra en esta primera novela toda una gama de palabras pertenecientes al campo semántico de la luz y de la mirada, de la cual el título, en el que se descubre la palabra *lumen*, es una clara ilustración. En *Los vigilantes*, aunque el estilo neobarroco y la técnica del claroscuro son mucho menos pronunciados, la oposición entre la luz y la sombra no ha perdido su importancia. De eso testimonia el siguiente fragmento, que relata la primera visita de la suegra a la casa:

Las palabras de tu madre contenían una insolencia poco frecuente, una insolencia envuelta tras una engañosa fachada de amabilidad. Tu hijo y yo estábamos avergonzados por su conducta, sin saber cómo comportarnos en nuestra propia casa. Incluso se atrevió a darme sugerencias para aumentar la luz que nunca

⁹⁶ Avelar ha observado asimismo que la estructura de *Los vigilantes* en realidad no es cíclica, sino apocalíptica: “*Los vigilantes*, [...], abraza una temporalidad apocalíptica. El texto no sostiene otro retorno, puesto que la protagonista es la última sobreviviente, la última portadora de la palabra: ‘sólo tu hijo y yo somos reales’.” (Avelar 2000a: 244)

hemos deseado. El frío y la claridad me parecen totalmente incompatibles. Tu hijo – y así te lo he manifestado – siente más placer con la opacidad. Él tiene un extraordinario sentido para encontrar entre la penumbra todo tipo de objetos. ¿Lo entiendes?, dime, ¿Lo puedes entender?, porque tú sabes, ésa es una cualidad que le va a permitir en su futuro traspasar los más duros obstáculos. La penumbra nos trae la escasa felicidad con la que contamos. Pero tu madre, empecinada en destruirme, buscó asociar nuestro regocijo con la palidez, que a su parecer, tenía el rostro de tu hijo.

En ese momento comprendí que tu madre más que en tu emisaria se había convertido en mi enemiga. Tu madre, hablando por tu boca, aludió sin cesar a la palidez de tu hijo. Para tranquilizarla, debí pasar por la terrible prueba de poner el rostro de tu hijo ante la luz para que ella lo examinara. Ah, aún no sé en dónde encontré la fortaleza para hacerlo. Tu hijo se estremecía, aferrado a mi vestido, intentando sortear la luz que lo encandilaba. (Eltit 2004: 63-64)

En este fragmento se encuentran algunos paralelismos con la primera novela de Eltit. Así, la insistencia en la palidez del niño resuena en los vagabundos de la plaza pública en *Lumpérica*, a los que la protagonista llama “los pálidos”. La palidez es aquí un signo de marginalidad y, justamente por eso, también uno de rebeldía, de una posible alianza con los desamparados que, en *Los vigilantes*, amenazan supuestamente el orden de Occidente.

Además, al igual que en la primera novela, se puede atribuir un significado negativo a la luz. Esto quizás va en contra de la intuición y de toda una tradición filosófico-literaria que ha asociado la luz con la grandeza, la divinidad, la libertad, y – como se desprende claramente de novelas sociales como *Los hombres oscuros* de Nicomédes Guzmán – con la toma de conciencia y la liberación de una condición subalterna. En *Lumpérica* sin embargo, el poder dictatorial toma la forma de una luz de neón, un letrero, “el luminoso”, que no solo nombra a los individuos en la plaza, sino que incluso penetra a la protagonista, que no por casualidad se llama L. Iluminada. Hay un paralelismo innegable entre el así llamado ‘bautizo’ de L. Iluminada y la escena en la que la suegra obliga al hijo a tornar su cara hacia la luz. Se trata de un bautizo involuntario, una exposición esforzada al orden de Occidente. Aquí de nuevo cabe referir a Foucault y a la importancia que dedica a la ‘visibilidad’ como principio fundador de la sociedad disciplinaria. “La visibilité est un piège” (Foucault 1975: 202), observa el filósofo francés cuando explica el cambio de la oscura cárcel medieval hacia un sistema panóptico que prefiere la luz y la transparencia por sobre la oscuridad: “La pleine lumière et le regard d’un surveillant captent mieux que l’ombre, qui finalement protégeait” (Foucault 1975: 202). El comportamiento del hijo, expuesto a la luz, ilustra claramente esta afirmación. Así, mientras que la opacidad intensifica el carácter cerrado de la casa, provee al mismo tiempo una suerte de protección contra la vigilancia.

Otra señal de la precariedad en la que se encuentran la madre y su hijo es el hambre. En el primer capítulo, el hijo confía al lector:

Mamá sabe que siempre tengo hambre y preciso de algún alimento. Lo sabe cuando caigo en el resquicio de alguna de las habitaciones. En algunas ocasiones caigo sobre su pierna por la fuerza del hambre. Cuando caigo, mamá se alarma y sale atolondrada a conseguir un poco de comida. (Eltit 2004: 41)

Más que hambre quizás, lo que la madre y su hijo experimentan en la casa es una relación problemática con la comida. La suegra les reprocha que sus “alimentos [son] ocasionales y carecen de la debida consistencia” (Eltit 2004: 87). La madre se defiende explicando que “experimentamos la comida como un desafío y quizás molestara a tu madre el que divaguemos por las habitaciones de acuerdo a la calidad de los alimentos” (87). De esta manera, el hambre, o (la falta de) comida, desempeña en la novela la misma función que el frío y la oscuridad: además de signos de precariedad, son también elementos constructores de la casa. En *Los vigilantes*, el espacio interior no se construye mediante detalladas descripciones de los objetos que se encuentran en él, de formas y colores, y no respeta de ninguna manera las reglas de la geometría euclidiana, sino que se erige en la mente del lector casi únicamente en base a estos tres signos de precariedad: el frío, la oscuridad, y el hambre.

1.2.4 Intrusiones y escapes

Comencé este apartado afirmando que la casa en *Los vigilantes* muestra algunos rasgos de un hogar en el sentido tradicional de la palabra, porque es percibido como un lugar de paz y armonía. Sin embargo, enseguida me vi obligada a revisar esta observación. Primero, porque se minan de diferentes maneras la familia nuclear y la vida doméstica con la que se suele asociar el hogar. Segundo, porque es un lugar precario, que se construye en base al frío, la oscuridad y el hambre. Queda una tercera razón por la que se puede dudar de calificar la casa en *Los vigilantes* como un verdadero hogar: la permeabilidad del espacio interior, que no asegura de ninguna manera una protección contra el peligro exterior. El hecho de que la casa no sea una fortaleza, como pretende el padre, que ofrezca una protección sólida contra los peligros de la ciudad⁹⁷, se prueba mediante diversas formas de intrusión y de escape.

⁹⁷ “Piensas que la única defensa que nos resta es hacer de nuestras casas una fortaleza pues la ciudad ya se ha transformado en un espacio intransitable.” (Eltit 2004: 98)

Las visitas de la suegra perturban la frágil armonía que existe entre la madre y su hijo. Borran completamente la sensación de “freedom of surveillance” que según Saunders y Williams (1988: 88) define la privacidad: “Ah, tu madre y su mirada rapaz, su paso sigiloso como si quisiera sorprender la realización de una escena increíble detrás de los umbrales.” (Eltit 2004: 78). Cuando ella entra el hijo comienza a construir refugios entre los muebles de la casa, tanto “odi[a] la intrusión de desconocidos” (Eltit 2004: 63). La madre se da cuenta de que la suegra no es sino la portavoz o mensajera del padre que tiene que rendir informe de las irregularidades que tienen lugar en la casa: “Tu madre se atrevió a entrar en nuestra casa buscando no sé qué clase de delito entre las habitaciones” (Eltit 2004: 63). La entrada es entonces percibida como una verdadera “agresión” (64) por parte del padre, un “espantoso asedio” (79), que prueba que tampoco en la casa se puede estar a salvo del asedio que cerca la ciudad. La suegra representa así el motivo omnipresente de la espía, la traidora, la delatora, una figura bien conocida durante la dictadura chilena. Su mirada rapaz es una continuación de la vigilancia de los vecinos, pero esta vez dentro de la casa. La manera en la que “habla, indica, acusa, y descalifica todo lo que se le presenta ante su visita” (Eltit 2004: 78) reproduce la autoridad del padre e intensifica su opresión.

Otra ocasión en la que la madre abre la puerta a lo que se encuentra en el exterior de la casa, es cuando concede asilo a unas familias de desamparados. Esta vez, la entrada de una realidad exterior al interior de la casa no es percibida como una agresión, sino como una acción voluntaria de solidaridad filantrópica que comparte las características de una parábola cristiana: la madre les proporciona calor, comida, e incluso lava sus cuerpos.

Me vi en la necesidad de lavar sus cuerpos. Los desvestí uno por uno y, con el paño más fino de hilo que guardaba en el fondo del armario, quise encontrar la verdadera piel que envolvía la piel de la carencia. Fue una búsqueda, un conocimiento, un estremecimiento mutuo. [...] Dispones ahora de los primeros elementos para mi condena. (Eltit 2004: 110)

Es la primera vez en la novela que la casa cumple realmente con su función de proveer amparo. Pero como ya indica esta última cita, el asilo a los desamparados prueba su supuesta alianza con ellos y provoca la condena definitiva de la madre: será sometida a “uno de los juicios más extensos de la historia penal de la ciudad” (Eltit 2004: 111), cuya causa será sostenida por una asociación de vecinos, y en el que el juez será el padre. Algunos críticos ven en este asilo la acción más transgresora de la novela (Kaempfer 2001: 136, Lagos s.p.), porque provoca la caída definitiva de la madre y su hijo. Avelar (2000a: 244) va más lejos, afirmando que este gesto de proporcionar asilo contiene en sí el significado clave de la novela postdictatorial: “en *Los vigilantes*, cuando la protagonista esconde a los destituidos en su casa, violando las normas de la ciudad postdictatorial, ya no se afirma nada, sino que se lanza una negación desesperada, reactiva, último gesto de resistencia: ‘la casa es ahora nuestra única orilla’, breviarío de

la definitiva privatización de la utopía y desaparición de la ciudad hacia la esfera de lo innarrable”. Avelar opone aquí la manera en la que las protagonistas de respectivamente *Lumpérica* y *Los vigilantes* se relacionan con los destituidos (los pálidos o los desamparados). En la primera novela, se nota aún un deseo de “comunidad prosopopéyico-visionaria” (Avelar 2000a: 246). En *Los vigilantes*, está también el deseo de los vecinos de ver esta prosopopeya entre la madre y los desamparados: “La malévolos satisfacción de mis vecinos parecía consumirse en mi nombre, como si así le diesen un nombre a los numerosos desamparados que orillan la ciudad” (Eltit 2004: 93). Según Avelar (Avelar 2000a: 246) sin embargo, el gesto de ofrecer asilo no es más que un “intento privatizado de supervivencia”, un “gesto unilateral de solidaridad filantrópica”.

Críticos como Ojeda se han opuesto a esta visión apocalíptica de *Los vigilantes*, subrayando también las diferentes posibilidades de escape, que contradicen una privatización definitiva. La porosidad de la casa, en efecto, no sólo implica el riesgo de posibles intrusiones, sino que también permite la salida hacia la ciudad. En diferentes ocasiones, la madre sale a la calle en busca de comida y para ponerse al tanto de los cambios inminentes a través de los rumores que circulan en la ciudad. Avelar (2000a: 242) observa acertadamente que “la relación con el afuera se ha reducido a la escucha”. El lector sólo llega a saber algo de lo que pasa afuera de la casa mediante rumores captados por la madre durante sus caminatas por la ciudad. La protagonista confirma este estrecho vínculo entre los rumores de los que a veces es víctima, y el espacio urbano: “El rumor es parte de los ruidos de la calle. No me acostumbro aún ni a los rumores ni a los ruidos. Hacerme urbana ha constituido en mí un aprendizaje doloroso” (Eltit 2004: 82). A pesar de este sufrimiento que, aparentemente, provoca el entorno urbano, el anonimato de la ciudad le ofrece también un posible escape de la opresión doméstica. Cuanto más se aumenta la presión sobre la madre y su hijo, y se entrevea un posible desalojo, tanto más la madre desea perderse en las calles de la ciudad. Este nomadismo libertador es una manera de oponerse al poder cuyo objetivo más importante es, según lo formula Foucault (1975: 220), “de fixer ; elle est un procédé d’antinomadisme”.

Su última salida, una salida obligada porque es expulsada de su casa, se presta a múltiples lecturas, pero siempre se acompaña de una salida de – o una entrada en – un determinado lenguaje. Como ya mencioné, el último capítulo, “BRRRR”, en que se describe esta última salida, significa para Avelar la entrada definitiva del hijo a la Ley, mientras que para Ojeda materializa la libertad que el lenguaje del hijo parece prometer. En las últimas cartas de la madre, se lee este descubrimiento de una posible salida de la casa-prisión mediante los juegos del niño:

Se ha retirado mi temor y estoy serena mirando la figura encendida de tu hijo quien lucha por defendernos de toda la miseria y de la vileza que nos retiene enclaustrados en el interior de la casa. Miro a tu hijo y me convenzo que nada

podría separarnos pues fuimos construyendo nuestra libertad cuando nos alejamos de tus órdenes y burlamos tu hiriente crueldad. (Eltit 2004: 121)

Una vez fuera de la casa, la madre y su hijo deben ir en busca de otro refugio contra el frío, el hambre, la oscuridad y contra “cierto ojo vigilante” que los “sigue con toda clase de miradas” (Eltit 2004: 133) y se dirigen “hacia las hogueras que iluminan las orillas” (133). Después de inmensos esfuerzos, la madre y el hijo parecen haber alcanzado su refugio: “AAAAY, nos acercamos al fulgor constelado para quedarnos en este último, último, último refugio. Las miradas que nos vigilaban apabullantes y sarcásticas no pueden ya alcanzarnos. Alcanzarnos.” (Eltit 2004: 138). La llegada al refugio se acompaña de la unión definitiva entre madre e hijo: “Mamá y yo nos acercamos extasiados mientras yo olvido mi hambre por su cuerpo, mi deseo de fundir mi carne con la suya” (Eltit 2004: 138). Para Ojeda (2006: s.p.), esta unión de ambos cuerpos “representa de modo alegórico, su victoria”. Me parece que en el último capítulo, en efecto, el lenguaje del hijo no es aniquilado, sino adoptado por la madre. Por eso me inclino a optar por esta interpretación ‘triumfal’ en lugar de la visión “apocalíptica” de Avelar⁹⁸. Sin embargo, me pregunto si estas ‘orillas’, adonde se dirigen los desamparados y al final también la madre y su hijo, pueden ofrecer efectivamente el refugio y la salvación que prometen. Como observa Kaempfer (2001: 41), “la noción misma de margen se esfuma y con ella cualquier tentativa redentora surgida a su alero”. Confirma lo dicho por Avelar cuando observa que “la ‘salvación’ es un acto personal y privado. Lejos de toda utopía o gesta colectiva” (41). Visto que se pisa aquí el terreno de lo social y lo colectivo, es necesario primero abandonar el confinamiento de la casa y mirar más de cerca la imagen de la ciudad en *Los vigilantes*, a fin de aclarar mejor estas observaciones.

1.3 La utilidad de la plaza pública

1.3.1 La ciudad pestífera y panóptica

En lo que sigue me centraré en la imagen que Eltit muestra de la ciudad en *Los vigilantes*. Como ya mencioné brevemente, esta ciudad adopta la forma de la sociedad

⁹⁸ Al calificar *Los vigilantes* de novela apocalíptica, Avelar parece olvidar que el Apocalipsis no sólo implica la idea de destrucción, sino también de redención.

disciplinaria que Foucault ha descrito en *Vigilar y Castigar*. Para ilustrar sus ideas, el filósofo francés, en el capítulo “Le panoptisme”, aduce dos sistemas de organización disciplinaria: la ciudad pestífera y el Panóptico.

El primero, el de la ciudad atacada por la peste, corresponde completamente a la imagen que Eltit ofrece de la ciudad en la que se mueven sus personajes. Hay, por ejemplo, rumores sobre una misteriosa contaminación del agua. En la siguiente descripción de Foucault de la ciudad pestífera, se nota que se parece mucho al espacio evocado en la novela de Eltit:

Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés, où un travail ininterrompu d'écriture relie le centre et la périphérie, où le pouvoir s'exerce sans partage, selon une figure hiérarchique continue, où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué entre les vivants, les malades et les morts – tout cela constitue un modèle compact du dispositif disciplinaire. (Foucault 1975: 199)

La casa en la novela de Eltit metaforiza este espacio cerrado, constantemente vigilado, el lugar fijo que ‘corresponde’ a la madre y su hijo. Se muestra como una miniatura de la ciudad y la sociedad disciplinaria en la que se encuentra. Las cartas de la madre son “la escritura que relaciona el centro y la periferia”. La distribución entre los individuos sobre la que escribe Foucault, se hace en la novela entre los que tienen casa, y los desamparados. Además, tanto como ‘Occidente’ en *Los vigilantes*, la ciudad pestífera de Foucault sobrepasa su valor topográfico para significar algo parecido a un ideal de ciudad, que se tiene que perseguir y defender cueste lo que cueste.

La ville pestiférée, toute traversée de hiérarchie, de surveillance, de regard, d'écriture, la ville immobilisée dans le fonctionnement d'un pouvoir extensif qui porte de façon distincte sur tous les corps individuels – c'est l'utopie de la cité parfaitement gouvernée. (Foucault 1975: 200)

Los habitantes de la ciudad en *Los vigilantes* parecen perseguir la misma utopía urbana. La madre señala: “Yo sé que ellos persiguen una ciudad inmaculada que es inexistente. Si la consiguen, si la pudieran conseguir, me convertiría en una pieza más de esta ruda vigilancia” (Eltit 2004: 81). Pero la madre pone en entredicho este ideal: “Los vecinos proclaman que es indispensable custodiar el destino de Occidente. Dime ¿acaso no has pensado que Occidente podría estar en la dirección opuesta?” (Eltit 2004: 81).

Para Foucault, la ciudad pestífera sirve de modelo para una sociedad disciplinaria, pero sigue siendo una situación de excepción. Esto no es así en el caso del segundo sistema, que muestra de manera más tajante las características de tal sociedad: el Panóptico. Comparte con el sistema anterior el hecho de que se basa en la vigilancia,

pero, según las ideas de Foucault, este sistema se ha generalizado: el estado de excepción se ha convertido en lo normal. Foucault (1975: 207) describe el Panóptico como “un modèle généralisable de fonctionnement ; une manière de définir les rapports du pouvoir avec la vie quotidienne des hommes”.

El “Panopticon” es el modelo que Jeremy Bentham concibió a finales del siglo XVIII para “casas de vigilancia” como cárceles, pensiones de pobres, fábricas, escuelas y hospitales. El edificio en que pensaba Bentham, tenía una forma circular, y constaba de algunas células con el departamento del inspector en el medio. Debía servir al principio de vigilancia o inspección que Bentham describía de la siguiente manera:

It is obvious that, in all these instances, the more constantly the persons to be inspected are under the eyes of the persons who should inspect them, the more perfectly will the purpose X of the establishment have been attained. Ideal perfection, if that were the object, would require that each person should actually be in that predicament, during every instant of time. This being impossible, the next thing to be wished for is, that, at every instant, seeing reason to believe as much, and not being able to satisfy himself to the contrary, he should *conceive* himself to be so. (Bentham 1791: 3)

Es este principio de un estado permanente de visibilidad el que constituye la base de lo que Foucault llama ‘le panoptisme’. Ya no es el edificio con el que estaba soñando Bentham, sino “le diagramme d’un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale ; son fonctionnement, abstrait de tout obstacle, résistance ou frottement, peut bien être représenté comme un pur système architectural et optique : c’est en fait une figure de technologie politique qu’on peut et qu’on doit détacher de tout usage spécifique” (Foucault 1975: 207).

Esa “figura de tecnología política” encuentra su condensación en la ciudad de *Los vigilantes*. Como la sociedad panóptica que describe el filósofo, la ciudad está cautiva por la vigilancia: “La vigilancia ahora se extiende y cerca la ciudad. Esta vigilancia que auspician los vecinos para implantar las leyes, que aseguran, pondrán freno a la decadencia que se advierte” (Eltit 2004: 53). Los protagonistas de la novela se encuentran en un sistema de poder en el que el ojo ocupa la primacía. La madre señala por ejemplo: “Mi vecina sólo parece animarse cuando me ve caminar por las calles en busca de alimentos. Me enfrento entonces a sus ojos que me siguen descaradamente desde su ventana, con un matiz de malicia en el que puedo adivinar los peores pensamientos” (Eltit 2004: 51). Y más tarde: “Somos vigilados por una mujer que se ha reducido a su carne gesticulante, una mujer aterrada de sí misma que consigue, en el poder de su mirada, algunos instantes de entusiasmo con los que aligera su monótona vida” (Eltit 2004: 53). Esta amenaza que emana de la mirada de los otros se vuelve aún más grande en el último testimonio del hijo, cuando él y su madre están a la intemperie:

[...] la oscuridad y la gente que nos vigilan, me amenazan. (Eltit 2004: 131)

El ojo temible y arrogante y alevoso parpadea de gusto ahora que ve en cuánto desfallecemos” (Eltit 2004: 133)

Cierto ojo vigilante nos sigue con toda clase de miradas. Nos vigilan esas peligrosas miradas desde el centro [...]. (Eltit 2004: 134);

“Nos vigilan. Algunos nos siguen a través de la penumbra con un ojo desmesurado y severo. Nos siguen con una risa desmesurada y severa. Allá adentro se concentran las miradas. Y más adentro aún nos vigilan las otras palabras y las gentes que saben en cuánto nos aproximamos a la caída. (Eltit 2004: 133)

El espacio abierto está entonces completamente dominado por la vigilancia. Pero la última cita muestra que el interior tampoco provee amparo contra la mirada vigilante: las miradas se concentran “adentro”, y llegan incluso al “más adentro”, es decir, a la casa. Las visitas de la suegra y su mirada rapaz, “como si ella fuera la inspeccionadora de un hospicio en ruinas” (Eltit 2004: 78), son la prueba más clara de esto. Así, sobre todo cuando la suegra trata de aumentar la luz adentro, la casa se muestra como una de las células del Panóptico descritas por Bentham, cuyas ventanas tenían que ser “large enough, not only to light the cell, but, through the cell, to afford light enough to the correspondent part of the [inspectors] lodge”⁹⁹.

Precisamente a causa de la vigilancia omnipresente, que llega incluso a atravesar los muros de los espacios supuestamente privados, es difícil hablar todavía de un adentro y un afuera en la novela de Eltit. Kaempfer (2001: 38), refiriéndose a Derrida, señala que “es precisamente esa red de miradas y desplazamientos que anida en la textura narrativa la que establece la imposibilidad de oponer un adentro y un afuera”¹⁰⁰. Esta imposibilidad implica también, a un nivel socio-político, la desaparición de las nociones de espacio público y espacio privado. Como observa Kaempfer, esta desaparición corresponde a uno de los objetivos frecuentemente mencionados en el marco de la lucha feminista. Kaempfer (2001: 38) cita a Julieta Kirkwood cuando ella señala que “la práctica política de las mujeres debiera implicar, también, la negación de la existencia de dos áreas de experiencia y actividad humana excluyentes y separadas, la pública y la privada”.

⁹⁹ (Bentham 1791: 2)

¹⁰⁰ La casa, que calificué antes como ‘el adentro’, no solo no protege contra la vigilancia, sino que además está sometida a la misma precariedad que hostiga la ciudad entera. Se analizaron el hambre, la oscuridad y el frío como elementos constructores de la casa, pero como muestra sobre todo el último capítulo, “BRRRR”, son también elementos que caracterizan el afuera:

BRRRR, tiemblo, BRRRR, temblamos. [...] ahora yo debo conducir a mamá hacia las hogueras para no ser aniquilados por el frío. El frío” (133).

Voy llevando a mamá hacia las hogueras en medio de un frío y de una oscuridad que no sé cómo podríamos soportar. (136)

O sea que no hay la más mínima diferencia entre el adentro y el afuera, lo que hace inútil la distinción.

1.3.2 El hambre de las calles

En la novela de Eltit sin embargo, se descubre en vez de una negación, una reivindicación de ambos espacios. En la precariedad que caracteriza la casa en la que se encuentran la madre y su hijo, no sólo se puede leer un informe crudo del estado actual – postdictatorial- del ámbito privado, sino una denuncia de la desaparición del concepto de hogar, en el sentido de refugio. Lo mismo es válido para el espacio público, cuya desaparición es registrada en las cartas de la madre: “Ah, escucha, en las calles se ha instalado el gobierno de la parte prohibida de lo público” (Eltit 2004: 72). Se cierran literalmente con llave los espacios públicos, lo que provoca la muerte de los desamparados que esperaban encontrar refugio allí:

Cuentan que las familias agonizaron reclinadas contra los pórticos de los edificios públicos a la espera de que las puertas se abrieran para poder salvar, al menos, a los niños. Dicen que, en esas noches, los funcionarios pusieron doble llave a los condados y aseguraron con celo las ventanas. Los rumores aseguraron que los cuerpos de las víctimas fueron retirados en medio de un sigilo que no se puede adjudicar a la forma del duelo sino más bien a una inquietante impunidad. Las únicas noticias oficiales que hemos recibido insisten en que no se reabrirán los albergues públicos porque el advenimiento del sol lo hace innecesario. (Eltit 2004: 84)

La desaparición del espacio público puede ser vista como un fenómeno propio de las dictaduras, que instalaron el toque de queda y otras medidas para impedir la reunión incontrolada de gente en la calle. Pero se inscribe también en el fenómeno más global de una economía neoliberal que promueve la privatización del espacio. Eltit no solamente registra este proceso, sino que también acusa mediante la constante referencia al “hambre de las calles” la pérdida de solidaridad y del potencial político de las calles.

Ya me referí al hambre como un elemento constructor de la casa. Sin embargo, no se limita exclusivamente al ámbito privado, sino que es sobre todo un problema de la ciudad. “El hambre de las calles” (Eltit 2004: 42) es un motivo que vuelve frecuentemente en la novela, y se presenta como la causa del clima hostil que reina en la ciudad:

La ciudad se enfrenta a sus propios extremos, el Norte y el Sur se han vuelto enemigos, el Este y el Oeste parecen irreconciliables, consumidos en una guerra silenciosa, una batalla muda y desproporcionada pues el gran emblema que augura la victoria es la desesperación del hambre que marca las fronteras. (Eltit 2004: 122)

La expresión vuelve en un texto que Eltit escribió con motivo del vigésimo aniversario de la fundación del Colectivo de Acciones de Arte (CADA, 1979) al que ella pertenecía:

El CADA buscó convertir a la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, a aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites. (Eltit 1999: 35)

Como explica Eltit (1999: 35), la finalidad de CADA era materializar “el hambre de ciudad”, ejercer “una micropolítica de ciudad”. El colectivo, compuesto de dos escritores (Diamela Eltit y Raúl Zurita), un sociólogo (Fernando Balcells) y dos artistas plásticos (Lotty Rosenfeld y Juan Castillo), trataba de alcanzar su objetivo sobre todo mediante ‘performances’, siendo las más conocidas “Para no morir de hambre en el arte”, “¡Ay Sudamérica!¹⁰¹, y “No+”¹⁰². El carácter público de estas intervenciones urbanas implicaba, aún más que un desafío a los medios de exposición artística institucionalizados (es decir: museos, galerías de arte), una confrontación con los códigos producidos por la redefinición de la ciudad que Pinochet había llevado a cabo.

La primera performance “Para no morir de hambre en el arte” puede ser considerada como un intertexto de *Los vigilantes*. La intertextualidad no solo reside en la insistencia en el problema del hambre, sino también en la solución metafórica que se propone al problema, que es en los dos casos la misma: leche. La performance consistía de diferentes partes, en las que la leche desempeñaba el papel central: la distribución de leche en polvo en una villa miseria de Santiago acompañada de un poema, una lectura pública de un texto que retrataba la situación chilena, la impresión de ese texto en la revista *Hoy*, la exposición del ejemplar de *Hoy*, el poema y una caja de leche en una galería de arte, y finalmente un desfile de camiones de leche por Santiago.

En el primer capítulo de la novela, el hijo nos cuenta que, cuando tiene mucha hambre, su madre le da a veces un poco de leche:

En extrañas oportunidades ella me da unas escasas gotas de leche. La leche de mamá es el contenido que ella esconde con sigilo. Con sigilo. Mamá conserva a través de los años un poquito de leche y la controla para que no se le acabe. Es un secreto de mamá. (Eltit 2004: 41)

¹⁰¹ Este performance consistía en arrojar desde un avión 400.000 panfletos sobre Santiago, con el siguiente texto: “el trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido / la única exhibición / la única obra de arte que vale: cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista”. (Avelar 2000a: 224)

¹⁰² Consistía básicamente en el diseño del signo *No +* y su rayado en los muros de Santiago. Hasta hoy en día el lema aparece en pancartas y en los muros de la ciudad.

El hambre que circunda las calles de la ciudad en *Los vigilantes* es entonces la misma que CADA trató de materializar: el deseo de convertir la ciudad en un “campo de batalla cultural”, un “requerimiento político” (Eltit 1999: 35). Es la reacción ante la falta de la ciudad como un espacio de ciudadanía, un espacio público, social, político.

Lo que Eltit reivindica aquí corresponde a lo que el filósofo belga Bart Verschaffel ha llamado “el mito de la calle”, según el cual se considera la ciudad básicamente como un lugar de encuentro, un conjunto de calles y plazas públicas que promueve la reunión espontánea y por ello también lo social y lo político (Verschaffel 2004). Esta idea se remonta en gran parte al principio del *ágora* griega, el lugar de encuentro, discusión, consenso, protesta y decisión en las sociedades democráticas, donde convergen lo público y lo político (Verschaffel 2006: 131).

Pero aunque Eltit y los integrantes de CADA reivindicaron claramente la redemocratización del espacio¹⁰³, no se puede interpretar su “hambre de las calles” como un deseo de volver al *ágora* griega. Esto se hace patente cuando se mira más de cerca los capítulos de su primera novela, *Lumpérica*, que ponen bajo la forma de un interrogatorio la pregunta apremiante “¿Cuál es la utilidad de la plaza pública?” (Eltit 2008: 53). En estos capítulos, Eltit revela el papel de los marginados en la significación de la plaza pública. Muestra que los usuarios de la plaza son paradójicamente aquellos a los que la autoridad dictatorial no otorga el poder de comunicación, de decisión y protesta. Son niños, enamorados, viejos, mendigos y desquiciados que aparentemente no tienen ninguna utilidad. Como lo observa Holmes, sus ‘actividades’ – jugar, pensar, abrazarse y dormir – no se parecen en nada a las de los sujetos masculinos reunidos en el *ágora* griega ya que no tienen nada que ver con el trabajo o la producción (Holmes 2007: 130). Esto confirma de nuevo lo que ya observé al inicio de este capítulo cuando comenté la importancia de los espacios periféricos en la obra de Eltit: sus novelas revelan la paradójica marginalidad del centro. Mientras que el *ágora* griega era el espacio central en una sociedad masculina, la plaza pública de Eltit, señala Holmes, “ushers in the marginalized, enacting with this redefinition the subversion of a central authority by figures on the periphery of experience” (Holmes 2007: 131). En otras palabras, Eltit reivindica “el derecho a la ciudad”, teorizado por Henri Lefebvre¹⁰⁴, para los que se quedan fuera, los que no pueden responder a las exigencias de producción de la sociedad dictatorial (y capitalista).

¹⁰³ En la primera obra del grupo, “Para no Morir de Hambre en el Arte”, la leche se convirtió en un “signo de demanda, un signo que operaba transformando la petición de leche en requerimiento de historia [...], en suma, la imperiosa necesidad del establecimiento de nuevos circuitos para una mejor alimentación política: el restablecimiento de la democracia en el país” (Eltit 1999: 35).

¹⁰⁴ (Lefebvre 1968)

A pesar de los numerosos paralelismos respecto del espacio público entre los trabajos de CADA y la primera novela de Eltit por un lado, y *Los vigilantes* por otro lado, hay una gran diferencia que reside en el hecho de que ‘el mito de la calle’ al que refirió Verschaffel, está todavía presente como utopía (imposible) en las primeras obras, mientras que en *Los vigilantes* se anula completamente la posibilidad de satisfacer el “hambre de las calles”. Es quizás a esta diferencia que apunta Avelar (2000a: 244) cuando ve en *Los vigilantes* desaparecer la ciudad “hacia la esfera de lo innarrable”. Mientras que en *Lumpérica* se encuentra todavía la “afirmación de la *polis* imposible bajo dictadura” (Avelar 2000a: 246), *Los vigilantes* dramatiza el hecho de que “lo que se ha perdido es nada menos que lo imposible” (Avelar 2000a: 247). Lo que muestra esta novela es entonces la imposibilidad de una afirmación imposible, la de la ciudad como un espacio social y político.

En *Vigilar y Castigar*, Foucault ya anunció los procesos de individualización en la sociedad panóptica, y la consiguiente pérdida de lo colectivo. Cada individuo no es sino una parte del engranaje panóptico: “Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique, investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes puisque nous en sommes un rouage” (Foucault 1975: 219). El temor más grande de la madre en *Los vigilantes* es precisamente el de convertirse en “una pieza más de esta ruda vigilancia” (Eltit 2004: 81). El panóptico se automantiene porque “el ejercicio del poder es controlable por la sociedad entera” (Foucault 1975: 209): “le dispositif disciplinaire será démocratiquement contrôlé, puisqu’il sera sans cesse accessible ‘au grand comité du tribunal du monde’”¹⁰⁵ (Foucault 1975: 209). Sin embargo, aunque la máquina panóptica pueda ser controlada por la sociedad entera, Foucault no subraya la idea de un control mutuo, porque, según él, “Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu” (Foucault 1975: 203): el vigilante no puede ser visto por la persona que vigila. Este no es el caso en la novela de Eltit. Ahí, la vecina y la suegra vigilan a la madre, pero la madre a su vez vigila a su vecina y a su vecino cojo. Examina el aspecto y el comportamiento de su suegra y en sus cartas da un informe detallado de los ademanes de su hijo. Sin quererlo, ya forma parte de la red de vigilancia, de modo que se puede hablar de un control mutuo.

Precisamente por el hecho de que cada posible encuentro verdadero es reemplazado por este control mutuo, por una confrontación de miradas inspeccionadoras, los habitantes de la ciudad surgen como extraños e incluso como extranjeros siempre sospechosos. Así, como observa acertadamente Kaempfer (2001: 37), la narrativa de Eltit “cancela definitivamente [...] la determinación de un espacio propio”, lo que Michel de Certeau calificó como “una de las operaciones del discurso utópico en relación a lo

¹⁰⁵ Esto hace pensar en el juicio al que finalmente son sometidos la madre y su hijo.

urbano” (Kaempfer 2001: 37)¹⁰⁶. Lo que predomina en esta novela es entonces la sensación de desamparo, de desalojo, de no pertenecer a ningún lugar, de no tener ningún hogar. La presencia de los desamparados en la novela, la precariedad de la casa de la madre y su hijo y el desalojo al final de la novela alegorizan de esta manera no sólo la condición subalterna de la mujer o de una América postdictatorial, sino también, desde una perspectiva más amplia, una ‘condición postmoderna’. Se trata de una agudización de lo que Georg Lukács ya parecía anunciar en *The Theory of the novel* de 1920 con el término de un “sin hogar transcendental”. Las frecuentes referencias a “la última, la única habitación de la casa” (Eltit 2004: 127), “nuestra única orilla” (125), “esta única calle que nos hace existir” (132), “la única esquina que nos protege y nos hace existir” (134), pueden ser leídas como respuestas explícitas a la cita de Novalis con la que Lukács (1971: 29) abre su ensayo, de que “la filosofía [y según Lukács, por consiguiente también la creación literaria] es nostalgia”: “it is the urge to be at home everywhere”. En *Los vigilantes* hay una constante y desesperada búsqueda de refugio, de puntos de anclaje en el espacio, pero los intentos son inútiles ya que predomina sobre todo la sensación de des-alojo, des-amparo, no-hogar¹⁰⁷.

Subrayo aquí los prefijos de negación en estas palabras que pertenecen al campo semántico de la casa y del refugio, porque con el término ‘no-hogar’ no solo quiero reflejar la noción de no-lugar que Marc Augé ha conceptualizado en *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* y a la que volveré más tarde, sino demostrar sobre todo la relación entre el desamparo tematizado en la novela de Eltit y un término del alemán que es difícil de traducir literalmente al español: *das Unheimliche*.

¹⁰⁶ En el primer capítulo de *L'invention du quotidien 2. habiter, cuisiner*, titulado “Le quartier”, vuelve más claramente la importancia de una apropiación del espacio para posibilitar la vida en la ciudad: “Le quartier est le moyen terme d’une dialectique existentielle (au niveau personnel) et sociale (au niveau du groupe des usagers) entre le dedans et le dehors. Et c’est dans la tension de ces deux termes, un *dedans* et un *dehors* qui devient peu à peu le prolongement d’un dedans, que s’effectue l’appropriation de l’espace. [...] Cette appropriation implique des actions qui recomposent l’espace proposé par l’environnement à la mesure de l’investissement des sujets, et qui sont les pièces maîtresses d’une pratique culturelle spontanée : sans elles, la vie dans la ville est une vie impossible.” (de Certeau 1994: 21)

¹⁰⁷ A continuación utilizaré estos tres términos como sinónimos de lo que Vidler llama ‘unhomeliness’. El término menos abstracto de ‘homelessness’ lo traduzco con la expresión española ‘sin hogar’ pero la distinción entre ambos conceptos no es tan clara.

1.4 Del desamparo a lo siniestro

1.4.1 Lo siniestro en *Los vigilantes*

El elemento más siniestro en la novela de Eltit es sin duda la presencia del hijo en la casa. Es una figura de la que no se sabe exactamente qué es: ¿es un bebé que todavía no sabe hablar, un discapacitado físico, un niño autista, o una monstruosa invención de la madre? Gisela Norat ha observado acertadamente que la figura del hijo tiene a un precursor en “Macario” de Juan Rulfo, un cuento de *El llano en llamas*. El narrador ‘loco’ de este cuento comparte con la criatura de *Los vigilantes* la obsesión por la leche y por el hambre, pega continuamente el suelo con su cabeza, se ve circundado por el frío y la oscuridad, y es asimismo condenado a vivir encerrado en casa. El hijo también hace pensar en el ‘autómata’ del que habla Ernst Jentsch, el único estudioso de *das Unheimliche* al que Freud refiere en su ensayo: “Einer der sichersten Kunstgriffe, leicht unheimliche Wirkungen durch Erzählungen hervorzurufen [...] beruht nun darauf, daß man den Leser im Ungewissen darüber läßt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe” (Freud 1919: 303)¹⁰⁸. El hijo no es exactamente lo mismo que las muñecas de cera y los autómatas que pueblan las historias de Hoffmann, pero su presencia provoca el mismo efecto en el lector, precisamente por la inseguridad acerca de su ser. Este efecto es comparable al que la madre experimenta cuando escucha la risa de su hijo: “Tu hijo se ríe con un sonido que me resulta tan destemplado como el frío que nos cae encima, y hace caso omiso del malestar que me provocan esos ruidos” (Eltit 2004: 54). Pero además de provocar repugnancia, el hijo también despierta admiración porque parece poseer calidades mágicas:

Sin embargo, tu hijo tiene a su favor recursos divinos. Aparece divino cuando pasa de habitación en habitación y deja de lado sus terribles carcajadas para realizar pequeños actos de valor universal. Sus actos universales radican en su propio cuerpo y los ejecuta con la versatilidad de una pieza de baile creada para figuras condenadas. Parece que, en esas ocasiones, él se sumergiera en otro tiempo, en un tiempo que yo no conozco, que no reconoceré nunca. (Eltit 2004: 57)

El hijo utiliza un nuevo lenguaje corporal para transportarse hacia otra dimensión. Lo sobrenatural, un aspecto que está en el origen de *das Unheimliche*, no está muy lejos

¹⁰⁸ “Una de las artimañas más seguras para producir fácilmente un efecto siniestro en la narrativa, es dejar al lector en la incertidumbre de si un cierto personaje es una persona humana, o un autómata.” (mi traducción)

aquí¹⁰⁹. Finalmente, el gesto de la suegra de tornar la cara del hijo hacia la luz parece materializar literalmente la definición que Schelling ofreció de *das Unheimliche*, “todo aquello que debió haber permanecido en secreto, escondido, y sin embargo ha salido a la luz”. Así, la figura del hijo representa claramente la idea de una revelación (involuntaria).

Los vigilantes comparte aún más características con las historias clásicas de *das Unheimliche*, escritas alrededor del año 1800. El tema de la caída, por ejemplo, que era frecuentemente utilizado en la literatura gótica para evocar un terror inmenso. Van Den Storm nota al respecto que “no predomina la percepción visual, sino la acústica del espanto. La caída es vista como una experiencia de miedo extremo: el miedo como la sensación de la caída en la nada” (Van Den Storm 2007: s.p., mi traducción). En la novela de Eltit, el desalojo final es descrito como una caída (“La caída irreversible de mamá” (Eltit 2004: 135)) que va acompañada del “PAC PAC PAC PAC”, “BAAAAM”, “TUM TUM TUM TUM”, “TON TON TON TON”, “CRRRRR”, “AAAAY” y “MMMHHH” del testimonio del hijo. Otra característica que *Los vigilantes* comparte con las historias *Unheimlich*, en particular con “Der Sandmann” de E.T.A. Hoffmann, es la importancia del ojo en la evocación de lo siniestro. Ya he comentado brevemente la importancia del ojo y de la mirada en la novela de Eltit. La historia de *Der Sandmann* se basa precisamente en la leyenda de un hombre monstruo que viene a robar los ojos de los niños que no quieren dormir, para darlos de comer a sus hijas monstruas. El protagonista del texto de Hoffmann cae enamorado de una muñeca cuyos ojos a su vez son robados. La historia está además llena de instrumentos para ampliar la vista: gafas, anteojos y periscopios.

Hasta ahora sólo me he centrado, en este apartado, en las características decimonónicas de lo siniestro que vuelven en la novela de Eltit. Pero si se fija otra vez en el lenguaje manejado por el hijo, se encuentra una importante característica siniestra que es particularmente postmoderna. La problemática relación entre signo y significado, la no-coincidencia de las cosas consigo mismas, la *différance* de Derrida que el lenguaje del hijo parece tematizar, son manifestaciones postmodernas de lo siniestro¹¹⁰. Como se desarrolló en los prolegómenos, para Avelar, ésa era precisamente

¹⁰⁹ En la literatura de los siglos XVIII y XIX, lo siniestro sirvió como contrapeso al predominio de la razón en este Siglo de las Luces (Van Den Storm 2007: s.p.).

¹¹⁰ Según Anthony Vidler (9-10), lo siniestro ‘postmoderno’ es un elemento central en las teorías de Lacan, Derrida y Baudrillard: “For Lacan, the uncanny formed the starting point for his examination of anxiety, the very “image of lack”; for Derrida, the uncanny lurks behind the unstable links between signifier and signified, the author and the text; for Baudrillard, its propensity for the double, for the elision between reality and fiction, its insistent trompe l’oeil, gives it a central role in the explication of the simulacrum”.

la razón para contar la novela de Eltit entre las “alegorías de la derrota” postdictatoriales.

1.4.2 Interiores y exteriores inquietantes

Lo que me interesa más aquí, es la forma siniestra en la que Eltit representa sus espacios. De esta manera se queda muy cerca del origen etimológico del concepto: el de *un-heim*, no-hogar. Es que la monstruosidad y la amorfía del hijo parecen modelar también la casa. La pequeñez y la inmensidad se revelan, por ejemplo, como valores subjetivos: al inicio el niño habla de la “incomprensible pequeñez de la casa” (Eltit 2004: 35), pero en las cartas de la madre la casa toma proporciones laberínticas y parece contener una infinidad de habitaciones. Sin embargo, al final sólo queda “la última, la única habitación de la casa” (Eltit 2004: 126). Esto parece confirmar literalmente la idea de Bachelard y Weisgerber de que la pequeñez y la inmensidad son categorías meramente mentales. De esta manera, la casa se vuelve monstruosa, una casa encantada, lo que hace pensar en la habilidad de Sor Juana Inés de la Cruz (en la *Respuesta a Sor Filotea*), en “la sutil maniobra subversiva (que) consiste en aceptar el ámbito de lo privado y lo casero-sin-importancia como el medio natural y adecuado para el desenvolvimiento de la mujer y, al mismo tiempo, remodelar y ensanchar ese espacio hasta el límite de lo reconocible o desfamiliarizarlo hasta volverlo inquietante” (Reisz citado por Caballero Wangüemert 2003: 112).

Esta desfamiliarización “hasta volver inquietante [lo privado]” es, además de un poderoso recurso político, una de las características básicas de lo siniestro. Nicholas Royle, en la introducción a su libro esclarecedor *The uncanny*, relaciona entre otros lo siniestro con la “ostranenie” del formalismo ruso, el efecto de alienación de Brecht, y con la deconstrucción de Derrida, que aspiraban todos a un efecto de desfamiliarización. En relación a este último filósofo, se observa que la casa en *Los vigilantes* hace pensar en efecto en las obras del artista deconstructivista estadounidense (pero de ascendencia chilena) Gordon Matta-Clark. Sus ‘building cuts’ o ‘cortes de edificios’ dejan entrar la luz de una manera agresiva, no usual. Esto es parecido a lo que pasa en la escena de *Los vigilantes* en la que el hijo es encandilado por la luz que viene de afuera.

Pero lo siniestro no se limita a los espacios interiores. Al igual que existe una correlación entre el hijo y la amorfía de la casa, la ciudad parece reflejar físicamente el desmoronamiento psíquico de la madre. Esto se desprende más claramente de la descripción de sus caminatas urbanas:

Algunos días son las horas de mis prolongadas caminatas por las calles, pero las calles en ciertos tramos pierden su realidad y hacen que me sienta formando parte

de un sueño. Un sueño en el que deambulo de manera apabullante perdiendo el equilibrio entre zonas que se tuercen y me distorsionan y amenazan con aplastarme. Pero en mis sueños el espacio se vuelve irracionalmente apasionado, espacios irracionales cuya oferta de felicidad se manifiesta tan absoluta que mis momentos placenteros me parecen de una insignificancia atroz. Camino entonces en estado de gran agitación, huyendo de mis sueños que aparecen aun en los espacios diurnos para asaltarme en la ciudad. Algunas zonas me parecen realmente poco armoniosas. El deterioro que las circunda puede llegar a ser alarmante y soy la testigo de la desatención que experimentan. (Eltit 2004: 96)

En esta cita se descubre la presencia de lo siniestro en al menos dos de sus características. Primero, en la amenaza que emana del espacio urbano, y, segundo, en el cambio entre realidad y sueño que la protagonista experimenta cuando camina por la ciudad. Esto nos remite otra vez a Anthony Vidler, quien, aunque su trabajo concierne sobre todo a la arquitectura, provee una definición de *das Unheimliche* que me parece sumamente exacta:

[...] the “uncanny” is not a property of the space itself nor can it be provoked by any particular spatial conformation; it is, in its aesthetic dimension, a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming. (Vidler 1992: 11)

La última cita de *Los vigilantes* confirma la observación de Vidler de que lo siniestro es una representación de un estado mental. Precisamente este hecho borra las fronteras entre lo real y lo irreal en la novela. En el siguiente apartado se demostrará que el estado mental que se proyecta sobre el entorno de los personajes es esencialmente melancólico.

La última característica de lo siniestro en el espacio de *Los vigilantes* tiene que ver también con esa ambigüedad entre lo real y lo irreal (una ambigüedad entre lo que está dentro y fuera de la ficción), pero en un sentido más concreto. Retomando a Schilling, Royle observa lo siguiente.

The uncanny has to do with the sense of a secret encounter: it is perhaps inseparable from an apprehension, however fleeting, of something that should have remained secret and hidden but has come to light. But it is not ‘out there’, in any simple sense: as a crisis of the proper and natural, it disturbs any straightforward sense of what is inside and what is outside. (Royle 2003: 2)

Al inicio de mi análisis examiné los ámbitos del adentro y del afuera por separado, pero pronto me di cuenta de que mantener esta dicotomía era, en el caso de *Los vigilantes*, un trabajo inútil e incluso imposible. Precisamente porque la vigilancia, que asedia la ciudad sin nombre en la que se encuentran los protagonistas, llega a invadir

incluso los espacios más íntimos: las casas, los pensamientos. En *Los vigilantes*, dentro y fuera ya no se relacionan en base a sentidos opuestos como refugio y riesgo, confinamiento y libertad, privado y público, sino que surgen como puros estados mentales que ya no se excluyen mutuamente. El que la novela de Eltit contradiga la obra quizás más citada sobre los significados que se adscriben al espacio, *La poétique de l'espace*, no sólo reside en la negación de ver la casa como un lugar de amparo, sino, y sobre todo, en la deconstrucción de la dicotomía dentro-fuera, que constituye la base de la fenomenología de Bachelard.

1.5 A modo de síntesis: la melancolía y la producción del espacio en *Los vigilantes*

1.5.1 La abolición de la diferencia entre dentro y fuera y la melancolía

La perturbación de la frontera entre lo que está dentro y lo que está fuera no sólo es una característica esencial de lo siniestro, sino que define también otro fenómeno que mantiene una relación estrecha con lo siniestro: la melancolía. En los prolegómenos ya comenté el lugar central que ocupa la melancolía en el pensamiento de y sobre la postdictadura. Me detuve brevemente en los síntomas melancólicos que muestra la protagonista de *Los vigilantes*, a saber: el insomnio y la tensión entre demencia y revelación. La protagonista se mueve asimismo en un entorno frío y seco, las dos características de la bilis negra que se suele asociar, según la teoría de los humores, con una constitución melancólica.

Pero la melancolía se manifiesta también en niveles más estructurales de la novela, y en particular en el de la espacialidad. El propio mecanismo que está detrás de la melancolía, la de la *incorporación* del objeto perdido, subvierte los límites entre dentro y fuera, exactamente de la misma manera en la que en el espacio concreto de la novela ya no es posible hacer la distinción entre espacios interiores y exteriores. Para el ser melancólico lo que antes estaba afuera, lo otro, el objeto, ahora está dentro del cuerpo; como indicó Freud: una realidad que antes era externa se interioriza y todo el odio y el amor se proyecta entonces sobre el propio yo. Como consecuencia, el sujeto se siente extremadamente vulnerable, siente que su cuerpo ya no ofrece protección contra las invasiones del exterior, y al mismo tiempo tiene la necesidad de comunicar continuamente con los otros la desdicha en la que se encuentra. De esta manera, también con respecto a la melancolía literaria, ya no se puede hablar de una clara

distinción entre el interior y el exterior. El alma melancólica se plasma también en la exterioridad.

Jean Starobinski (1989: 42-43) señaló este mismo fenómeno en los poemas de Baudelaire: “L’expérience affective de la mélancolie, si souvent dominée par le sentiment de la pesanteur, est inséparable de la représentation d’un espace hostile, qui bloque ou englue toute tentative de mouvement, et qui devient de la sorte le complément externe de la pesanteur interne”. Starobinski señala aquí algo que está claramente presente en la novela de Eltit: un entorno hostil como continuación del interior trastornado de los personajes. Julio Premat se basa en esa misma idea de la isomorfía de Starobinski para estudiar las características ‘paisajísticas’ de la obra de Juan José Saer. Premat relaciona estas características con una cierta percepción melancólica de la realidad:

La melancolía revela una fisura en la construcción del yo: el narcisismo supone una proyección en el yo del objeto perdido (esa “sombra” que transforma al yo en un vacío, una anulación que refleja la pérdida), pero también la percepción de la realidad como una continuación del yo (por ello negrura, por eso el mundo se convierte en un lugar de muerte.) [...] vemos por lo tanto acumularse espacios vacíos, paisajes fúnebres, materias yermas: la tristeza melancólica, a causa entre otras cosas de la lucidez y el saber que la acompañan, es siempre una tristeza cósmica, una tristeza que empapa y contamina al universo entero. (Premat 2002: 126)

Premat insiste en que la lucidez o la locura que se asocian con la melancolía perturban la vista, de-forman la realidad (o muestran la realidad sin máscaras). Esta percepción diferente implica otra manera de representar literariamente la realidad, y – como juega un papel importantísimo en la evocación de una ilusión de realidad en la ficción – también el espacio.

1.5.2 La imposibilidad de constituir un mapa mental del espacio de la novela

En lo que sigue ofreceré una síntesis de los elementos que son importantes a la hora de determinar la manera en la que Eltit representa formalmente – estéticamente – el espacio en *Los vigilantes*. Recuperaré algunas ideas dispersas que ya surgieron a lo largo de este análisis, y las completaré con un breve análisis basado en algunos conceptos que el narratólogo David Herman consideró como claves de la dimensión espacial de un texto narrativo.

Uno de los conceptos que Herman comenta es la diferencia entre los sistemas QUÉ (formas de objetos, nombres y tipos) y DÓNDE (un sistema que concierne a los lugares),

elaborada por los investigadores Landau y Jackendoff (Herman 2002: 284-85). En la novela de Eltit, hay básicamente dos lugares: la casa, en la que se desarrolla la mayor parte de la narración; y la calle, que el lector, al inicio, sólo conoce mediante los ruidos que llegan a la casa, o mediante las miradas que la protagonista echa a la calle desde la casa. Al final de la novela, la calle es la que se convierte en el lugar más importante. A pesar de las frecuentes menciones de movimientos y acciones que tienen necesariamente un soporte espacial; y de objetos, como un muro, una ventana, una mesa, una esquina, el lector apenas llega a situar las acciones, objetos y personajes en el espacio. El sistema DÓNDE se elabora entonces de forma muy escasa. Pero el sistema QUÉ, que, como en la mayoría de los textos narrativos, predomina en *Los vigilantes*, tampoco ayuda mucho al lector a reconstruir mentalmente los lugares de la novela. Al contrario de lo que se encuentra en descripciones tradicionales del espacio, Eltit apenas suministra información útil sobre formas, colores y medidas, tipos de habitaciones o nombres de calles. La casa se construye en base a calidades que pertenecen al campo semántico de la precariedad: el frío y la oscuridad sirven de muros o fronteras, la (falta de) comida compartimenta el interior. Como ya observé, una información espacial precisa, por ejemplo sobre el tamaño de la casa, puede fácilmente ser contradicha por otra. Así, la casa se revela en *Los vigilantes* como extremadamente variable y subjetiva.

Una vez en la calle, tampoco es posible seguir a los personajes en un mapa, ya que el trayecto de la casa a las hogueras no se describe en ningún momento. Cito a modo de ejemplo algunos fragmentos del último capítulo de la novela:

Ahora vamos a hacia las hogueras. Vamos hacia las hogueras atravesando la rigidez de la noche para concluir esta historia que ya me parece interminable. [...]
Ah, he descifrado un camino para llevar a mamá, cruzar con la TON TON TON Ta de las calles de la ciudad hasta las llamas que nos harán sobrevivir una noche. Ahora yo domino esta historia. Llevo a mamá por mi propio camino. [...]
Mamá y yo sólo podemos amarnos en este viaje inacabable recorridos por su baba que mancha todo el espacio. El espacio. (Eltit 2004: 135-36)

Las palabras ‘viaje’, y ‘camino’, junto con verbos de movimiento como ‘ir’, ‘atravesar’ y ‘cruzar’, repetidos varias veces en el último capítulo de la novela, dan la impresión de movimiento, de transición hacia otro lugar, pero no hay balizas ni claros itinerarios por seguir. La ausencia de estos elementos, que según Herman¹¹¹ son de particular importancia en la narrativa, refuerza la sensación de oscuridad y vacío en la que se mueven los personajes.

¹¹¹ Según Herman, los itinerarios o *paths* son de particular importancia en dominios narrativos, “since paths imply motion from one place to another and thus dynamic or emergent spatial properties of the sort characteristic of narratives” (Herman 2002: 278).

A todo esto se añade que la transición entre los dos lugares fundamentales de la novela, la casa y la calle, se hace de manera brusca, sin que se construya un verdadero espacio-umbral entre los dos, un entre-lugar concreto. De un momento para otro, más precisamente en la página 127, la madre y su hijo, que están todo el tiempo en la casa, se encuentran de repente en la calle. “Hoy amanece y amanece en esta calle”, es la primera frase que señala el repentino cambio de lugar. La ausencia de transiciones sutiles entre los lugares tiene como consecuencia que el espacio en *Los vigilantes* se despliega ante el lector de una forma extremadamente fragmentada.

A primera vista esta última afirmación parece contradecir lo observado más arriba, de que la distinción entre los espacios interiores y exteriores se anula a causa del sistema de vigilancia mutua (lo que crearía un espacio liso, homogéneo). Sin embargo, la fragmentación se sitúa más bien en otro nivel. Por una parte, para el lector, le es imposible formarse un mapa mental del espacio presentado por Eltit: el espacio se compone de escenas difíciles de conectar la una con la otra, decorados cuya constitución cambia de un fragmento a otro, saltos, caídas que impiden la proyección mental de un espacio narrativo homogéneo. Es en este nivel en el que se sitúa el carácter fragmentado de la construcción del espacio en la novela de Eltit. Por otra parte, en lo que se refiere al espacio concreto de la novela, es decir, el espacio vivido y percibido por los personajes¹¹², ahí sí hay una anulación de los dispositivos que fragmentan, que separan un adentro de un afuera. Es decir, a pesar de la frecuente mención de estos dispositivos, como puertas y ventanas, no cumplen con su función de separar claramente el interior del exterior. La madre escribe, por ejemplo, que cerrará la puerta a su suegra, y que la ha abierto varias veces a los indigentes de la ciudad. Pero este abrir y cerrar no es sino una ilusión: no hay nada que pueda frenar la mirada penetrante de la suegra, y el asilo que concede a los desamparados sólo conlleva su propia expulsión de la casa. Pasa lo mismo con las ventanas: la protagonista menciona varias veces su existencia, pero lo hace únicamente con el propósito de mostrar su transparencia, su capacidad de dejar pasar las miradas.

1.5.3 El espacio del teatro

El que no haya una verdadera separación entre el interior y el exterior refuerza el vacío en el que se mueven los personajes, su sensación de desamparo. En vez de ser un fiel

¹¹² Aquí me refiero a la definición de Katrin Dennerlein, quien toma el “espacio concreto” como objeto de su estudio.

reflejo del espacio en el mundo real¹¹³, el espacio en *Los vigilantes* sirve sobre todo como espejo de la interioridad melancólica y pérdida de los personajes. Puedo referir aquí al antiguo procedimiento de la metonimia en obras realistas como las de Balzac, en las que el decorado de una habitación, los objetos que se encontraban allí, podía hacer entrever el carácter, la profesión, la identidad de la persona que vivía en ella. Pero en la novela de Eltit ni siquiera existe el espacio mimético evocado de manera tan detallada en las novelas de Balzac, sino que todo es puro reflejo del alma de los personajes.

El que el espacio sea un reflejo no del mundo real, sino del alma del personaje, es una característica que Eltit comparte con el teatro de Ionesco, Beckett y Artaud¹¹⁴, entre otros. Teniendo en cuenta la predominancia de lo visual y de la mirada en todas las obras de Eltit – pienso por ejemplo en la presencia de la cámara en *Lumpérica* y en la mirada vigilante que forma la base de la novela analizada aquí – varios críticos le han atribuido una estética cercana a la del cine. Esto no es de extrañar, ya que para el grupo CADA al que pertenecía Eltit, el video experimental era una importante forma de expresión artística. Esta influencia del cine tendrá seguramente repercusiones en la manera en la que Eltit construye el espacio en sus novelas. Pero lo que me parece más llamativo aún es la semejanza entre el espacio en las novelas de Eltit y el del teatro experimental y absurdisto de Artaud, Beckett y Ionesco.

Además del espacio como reflejo del alma de los personajes, otra característica del espacio en las obras teatrales de estos dramaturgos que vuelve en las novelas de Eltit, es su carácter corporal. Esto se nota más claramente en *Lumpérica*, donde el cuerpo humano es explotado al extremo – la protagonista L. Iluminada se masturba, se corta el brazo, se golpea la cabeza contra los árboles de la plaza pública, se quema las manos en el fuego de los pálidos. El lector asiste además a una ‘escenografía’ en sentido literal:

Por fin se levanta y su gesto manifiesta que está lista y uno de los pálidos le alcanza un pedazo de cal. Casi arrastrándose por el suelo, empieza a construir grandes letras que abarcan todo el centro de la plaza. Atravesada y el – dónde vas – le permite una ordenación nueva.

Están titulados los oropeles de la plaza. Faroles y cables, pasto y tierra, bancos de madera y bancos de piedra : se organiza.

¹¹³ Esto no quiere decir que Eltit subvierta completamente las leyes espaciales del mundo real. En frases como “Dejo apoyada a mamá contra la pared y me siento a su lado” (137), respeta las relaciones espaciales del mundo real, y de esta manera el lector consigue construir un fragmento espacial mínimo pero preciso (que sin embargo no logra integrar en una visión global del espacio en la novela).

¹¹⁴ Isabelle Ost ha estudiado la representación del espacio y del tiempo en las obras de sobre todo Artaud y Ionesco. Cita a Marie-Claude Hubert, quien afirmó que el espacio en el teatro de estos dramaturgos “n’est jamais représentation d’un lieu, mais miroir d’une âme” (Ost 2004: 99).

Complacidos por el hallazgo, los pálidos hacen el esfuerzo de leer desde todos los puntos posibles. Circulan su vertiginosidad, aplanan y elevan las letras por su ubicación. Ella se sienta en el banco de la plaza para contemplarlos. Lee sus lecturas aprobando todo. [...]

Ellos, a su vez, comienzan a detener sus movimientos. Sus labios murmuran la frase acercándose cada vez más a las palabras, incluso algunos de ellos las pisan. Por fin las cubren totalmente con los pies. Permanecen rígidos encima. Así nada está escrito sobre el suelo, siguen como protagonistas ocupando el cemento. Es evidente que se sienten expulsados hasta los bordes de la plaza como notas al margen. Por eso tapan el rayado. Han comprendido la agresión.

No la miran y lentamente sus pies se refrotan contra el suelo. Como en un baile improvisado, rítmicos borran la cal, destruyen su título. Se alejan. Una mancha gris se expande sobre el centro de la plaza, han desaparecido las letras. (Eltit 2004: 131)

En este 'escribir el espacio', ejecutado aquí por L. Iluminada y los pálidos, no se puede negar la analogía con el teatro. "Los oropeles de la plaza", los bancos, los cables, los faroles, hacen pensar en el decorado clásico del teatro. Pero lo que realmente abre este espacio cerrado del teatro clásico, lo que lo dinamiza, son los verbos de movimiento: levantarse, arrastrarse, circular, aplanar, sentarse, acercarse, alejarse, etc. Estos movimientos forman un baile, una coreografía moderna de la que es realmente dependiente el lector para proyectar una imagen (en palabras de Herman: un mapa mental) del espacio representado en la novela.

En *Los vigilantes*, las referencias casi explícitas al teatro y el performance han desaparecido, pero lo que queda es el carácter corporal del espacio. Los elementos espaciales – muros, por ejemplo – a veces sólo sirven de soporte para el cuerpo ("¿Encontraré otro muro en el cual pueda apoyar mi espalda?" (Eltit 2004: 127)). Y como en la 'escenografía' de *Lumpérica*, el cuerpo dinamiza, activa, da volumen al espacio, lo que se nota sobre todo en el lenguaje encarnado por el hijo. Retomo un fragmento ya citado en los prolegómenos de este trabajo, en el que se divisa no sólo el propio lenguaje fragmentado al que Eltit aspira, sino también cómo este 'lenguaje' corporal funciona literalmente como elemento constructor de un espacio alrededor de los personajes:

Tu hijo ahora se arrastra por el piso de manera circular alrededor de sus vasijas y su pensamiento empieza a adquirir mayor velocidad. En el círculo que va configurando, es posible comprobar que su propósito se acaba de cerrar sobre sí mismo. En el centro de su perfecta circunvalación se empieza a perfilar un mundo que tiene sus partes perfectamente unidas para formar un todo. Pero ahora disgrega las partes de su mundo y se mueve en un gesto que se parece a un baile solitario. Qué maravilla. Tu hijo acaba de iniciar un baile extrañadamente solitario. En su rostro se advierte un aire regresivo que hace que el baile parezca inmemorial. (Eltit 2004: 123)

Paralelamente a lo que pasa en *Lumpérica* cuando L. Iluminada y los pálidos cubren la plaza de letras escritas con tiza, el espacio se convierte aquí en discurso, en lenguaje. Las vasijas que el niño distribuye por todos los rincones de la casa funcionan también así: mientras que compartimentan el espacio, sirven también de ‘letras’ de un nuevo lenguaje.

El fragmento confirma además otra vez que los conceptos espaciales mencionados en el texto, como ‘centro’, ‘círculo’ y ‘partes’, al igual que los verbos de movimiento, no necesariamente tienen un referente concreto, sino que designan más bien ideas abstractas a partir de las cuales Eltit construye toda una complicada reflexión sobre el pensamiento mismo y la escritura. De esta manera, la escritora hace observar que el espacio, que cualquier persona experimenta como algo muy concreto (porque se relaciona directamente con el mundo que nos rodea), es en el fondo también una categoría abstracta que define nuestro pensamiento al mismo tiempo que sirve para pensar, es decir, para estructurar nuestra experiencia de la realidad.

1.5.4 La producción del espacio

A pesar de que *Los vigilantes* sea una novela mucho más clásica, accesible y lineal en comparación con las primeras obras de Eltit, el espacio no se representa en esta novela de manera más mimética. Es más, en vez de considerar la manera en la que Eltit crea el espacio en sus novelas como *representación* o *reconstrucción*, prefiero utilizar el término de *producción*. Sin duda minimizo de esta manera el alcance del término “la production de l’espace” (1974) inventado por Henri Lefebvre. Sin embargo, me gustaría recuperar aquí la noción de un espacio *producido* por los movimientos y los pensamientos de los personajes. Un espacio que, al igual que en el teatro, sólo existe a partir del momento en el que el actor (o el personaje), entra en escena¹¹⁵.

Además, el espacio en las novelas de Eltit es siempre un ‘espace vécu’, un espacio vivido, experimentado. Y aquí de nuevo puedo referir a Lefebvre, quien ha señalado que el espacio sobre el cual escriben los novelistas y los filósofos es siempre éste, un espacio

¹¹⁵ Puedo referir aquí al segundo número de *Theaterschrift, The Written Space* (una proyecto de colaboración entre Hebbel-Theater de Berlín, Theater am Turm de Frankfurt, Felix Meritis de Amsterdam, Wiener Festwochen y Kaaitheater de Bruselas), en el que se estudia el uso del espacio en el teatro (post)moderno. En la introducción, Marianne Van Kerkhoven señala que “the appearance and disappearance of the ‘external’ space actually coincides with the appearance and disappearance of the actor/dancer on the stage. This is the essence of the dramatic process. A space only exists once someone has entered it” (Van Kerkhoven 1992: 12).

vivido, imaginado, cargado de significados¹¹⁶. De esta manera, el espacio en la novela de Eltit no se revela meramente como decorado, contenedor de personajes, objetos y acciones, sino también como contenido. Comencé este análisis enfocando los temas políticos y genéricos asociados a los espacios evocados por Eltit. Esto, a pesar de que su escritura parece perseguir una división entre signo y significado, lo que a críticos como Weintraub llevó a constatar que se debería dedicar menos atención a lo temático en sus novelas. Lo hice así porque aún más claramente que otros elementos estructurales de la narración, como los personajes o el tiempo, el espacio en la novela de Eltit demande un análisis no sólo de la forma, sino también del contenido.

¹¹⁶ En *La production de l'espace* (1974), Henri Lefebvre hace una distinción entre, primero, “la pratique spatiale”, que define como el espacio percibido; segundo, “les représentations de l'espace”, que es el espacio concebido; y tercero, “les espaces de représentation”, que para Lefebvre es “[...] l'espace vécu à travers les images et symboles qui l'accompagnent, donc espace des « habitants », des « usagers », mais aussi de certains artistes et peut-être de ceux qui décrivent et croient seulement décrire : les écrivains, les philosophes. C'est l'espace dominé, donc subi, que tente de modifier et d'appropriier l'imagination” (Lefebvre 1974: 49). En la presente tesis, es precisamente a esta noción de espacio a la que dedico más atención.

Capítulo 2

Las casas excepcionales en *El palacio de la risa* de Germán Marín y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño

2.1 Espacio y memoria: una introducción a las novelas de Bolaño y Marín

2.1.1 Novelas contra el silencio

Cuando en el año 2000 Bolaño publicó *Nocturno de Chile*, fue considerado en más de una reseña como el primer autor chileno que rompió el silencio acerca de la complicidad de algunos intelectuales y de la iglesia católica (sobre todo del Opus Dei) en los crímenes cometidos durante la dictadura. En un monólogo febril, el poeta, crítico literario y cura Sebastián Urrutia Lacroix, alias H. Ibacache, cuenta retrospectivamente sus ocupaciones durante esos años negros de la historia reciente de Chile: un viaje a Europa para examinar cómo exterminan ahí ‘las palomas’ por medio de ‘halcones’, un encuentro con los señores extranjeros Oido y Odeim, las clases de marxismo que imparte a los altos mandos del gobierno militar, y las visitas a la casa de María Canales. Sin embargo, a pesar de la verbosidad ininterrumpida, en el monólogo del cura se destacan sobre todo los silencios y los eufemismos. De ahí que la novela fuera acogida también como una crítica atrevida contra la política de olvido y consenso característica de los años noventa en Chile. Pero Bolaño no fue el primer novelista en tener por blanco esa voluntad chilena de amnesia, criticada entre otros en los estudios sociológicos de Tomás Moulián y Nelly Richard. Germán Marín por ejemplo, conocido por el carácter polémico de sus obras, adoptó una postura políticamente contraria (al menos en aquella época) al

publicar en 1995 *El palacio de la Risa*, novela cuya trama –la investigación sobre la suerte de la llamada Villa Grimaldi– constituye en su totalidad una diatriba contra el blanqueo practicado durante los primeros años de la postdictadura. El protagonista de la novela vuelve del exilio a principios de los años noventa, y quiere visitar la Villa Grimaldi. El erial en el que queda convertida la casa, después de ser utilizada durante la dictadura como uno de los campos de detención y tortura más importantes, pone de manifiesto la mentalidad reinante en el país:

[...] no se deseaba sacar a la luz por completo los oscuros y graves episodios sucedidos. A pesar de la noche artificial que impedía ver hacia atrás, ni menos a quien era el principal responsable de los hechos, el país nunca había sido más transparente en su situación [...]. (2008: 42)

Trataré ambas novelas – *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, y *El palacio de la risa* de Germán Marín – en un solo capítulo, porque, aunque difieren mucho en cuanto al estilo, hay algunas semejanzas importantes, tanto temáticas como formales. Ambas novelas fueron escritas a partir de una misma indignación sobre la manera en la que los chilenos en general se enfrentaban al pasado reciente. No es de extrañar entonces que se hayan analizado las dos novelas juntas en un artículo sobre el rescate de la memoria en la narrativa postdictatorial¹¹⁷. Es llamativo además que tanto Bolaño como Marín han elegido el mismo tipo de enunciador: el de un narrador en primera persona. En *El palacio de la risa*, ciertas coincidencias, como el exilio en Barcelona, el título del libro que está escribiendo el narrador-protagonista (*Carne de perro*), y las personas que frecuenta, permiten identificar a ese *yo* de la novela con el propio escritor Germán Marín. Este aspecto autobiográfico está ausente en la novela de Bolaño. Pero como en todas sus novelas, erra por ella el fantasma del escritor, esta vez bajo la forma del joven envejecido, doble antagonista del protagonista que le acosa continuamente. De vez en cuando, el narrador da algunas informaciones precisas sobre la época o sobre el lugar donde se encuentran él y el joven envejecido, y que coincide con la biografía del autor, nacido en 1953 en Chile.

Entonces me pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta. Pero sólo eran los nervios. Estábamos a finales de la década del cincuenta y él entonces sólo debía de tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución. (Bolaño 2000: 22)

¹¹⁷ Pienso en “"Memoria en la postdictadura chilena: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño y *El palacio de la risa* de Germán Marín." de (Moya 2009).

2.1.2 El testimonio y la alegoría

El uso de la primera persona ha incitado a algunos críticos a analizar ambos monólogos como una variante del testimonio¹¹⁸. Visto que constituye una fuente de información de primera mano que permite supuestamente acceder a la verdad absoluta, el testimonio ha sido considerado por algunos como el género idóneo para denunciar las atrocidades de la dictadura. Sin embargo, la legitimidad del género ha sido cuestionada por otros como Alberto Moreiras y Idelber Avelar por contener “aporías retóricas irresueltas” (Avelar 2000a: 96). Avelar precisa que en el “testimonialismo conosureño”, “se facilita, de hecho, el olvido postdictatorial, en la medida en que la narración de la atrocidad tiene lugar en un lenguaje que no se pregunta por su estatuto retórico y político” (Avelar 2000a: 96). Y continúa: “La verdad de la derrota no puede surgir en un lenguaje que aún no haya incorporado la experiencia que narra en una reflexión sobre la derrota. La verdad de la derrota, que es la verdad de la experiencia latinoamericana en las pasadas décadas – por no decir los últimos siglos – exige una narrativa que no se limite a invitar a la solidaridad” (Avelar 2000a: 97).

Pero surgieron también reacciones en contra de la polaridad dicotómica entre la literatura militante (masiva, realista) y la literatura de vanguardias preferida por Avelar. María Teresa Johansson por ejemplo, sitúa el relato testimonial en el centro de las producciones textuales del Cono Sur (post)dictatorial. Destaca la existencia de textos que ocupan una posición intermediaria entre el testimonio y la escritura literaria, y refuta en realidad esta oposición tan tajante. Los textos literarios-testimoniales que estudia están “alejados de un tono de victoria social o de consecución de la utopía militante”, “dan cuenta de la derrota y presentan dimensiones más intimistas y complejas de la subjetividad” (Johansson 2006: 180).

Para Avelar sin embargo, la narrativa que sí ha logrado incorporar “la verdad de la derrota”, es necesariamente alegórica. En *Nocturno de Chile*, Bolaño recurre a menudo a esta figura retórica bajo su forma más clásica, es decir, como una ficción que representa o significa una cosa diferente. El lector ideal, familiarizado con el contexto chileno, puede descodificarla sin muchos problemas. El ejemplo más llamativo es la historia del viaje a Europa donde el protagonista tiene que observar cómo se utilizan allí halcones para preservar las iglesias del deterioro causado por las palomas. Como se puede leer en varios estudios dedicados a las referencias históricas¹¹⁹ en *Nocturno de Chile*, el viaje

¹¹⁸ En lo que concierne a *El palacio de la risa*, puedo referir al artículo de (Yaksic 2009). El artículo de Cristóbal Moya arriba mencionado también parte de esta idea (Moya 180).

¹¹⁹ En el libro editado por (Moreno 2006), se encuentran varios artículos dedicados al referente histórico en la novela de Bolaño. Véase “El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” de Pablo

alude a la lucha interna de la iglesia católica de Chile entre conservadores (halcones) y progresistas (palomas). El uso metafórico de los pájaros parece, además, tomado directamente del lenguaje utilizado para denominar las operaciones militares en el Cono Sur de los setenta. Como ‘halcón’ pertenece al mismo campo semántico que ‘cóndor’, el viaje parece un anticipo al célebre “Plan Cóndor”¹²⁰.

Precisamente por lo relativamente fácil que resulta sustituir la ficción por el significado ‘real’, la novela no parece corresponder totalmente a lo que para Avelar significa la alegoría. Apoyándose en *El origen del drama barroco* de Walter Benjamin, el crítico brasileño la define como “el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación” (Avelar 2000a: 316). La novela incluye sin embargo otra alegoría que sí coincide con esta definición de Avelar. Como se demostrará más adelante, el cuadro del pintor guatemalteco que vive en una buhardilla en París representa esa ‘imposibilidad de la representación’. La alegoría se revela en esta ocasión más como un *gesto*, una cierta postura frente a lo que es la literatura, que como una verdadera figura retórica¹²¹. Coincido entonces en gran medida con Carmen de Mora, cuando afirma que “las reflexiones que propone Idelber Avelar a partir de ciertas novelas de la postdictadura latinoamericana [...] resultan válidas también para *Nocturno de Chile* en cuanto novela que está ‘activada por el trabajo del duelo’ y donde la alegoría juega un papel importante que recorre las distintas historias que se entrecruzan en ella” (De Mora 2010: 217). Pero la coexistencia de la alegoría benjaminiana con otras más clásicas – más cercanas a las alegorías totalizadoras del boom que Avelar rechaza – impide la aplicación a ojos cerrados del marco conceptual propuesto por Avelar.

Paula Aguilar remite a Nelly Richard cuando confronta dos escenas culturales, o campos discursivos “como alternativas a las crisis provocadas por la dictadura” (Aguilar 2008: 139): la del testimonio, por una parte, y la de “las poéticas de desajuste, el deshecho, estéticas de la ruptura, la fragmentarización y la reconstrucción” (Aguilar 2008: 139) por otra, que se asocian con las novelas comentadas por Avelar. Aguilar tiene razón cuando afirma que “Roberto Bolaño no está ni en un extremo ni en el otro” (Aguilar 2008: 140).

Nocturno de Chile no se encuentra totalmente del lado de lo alegórico-imposible, pero la novela tampoco cumple con todos los rasgos del testimonio. Primero porque se

Berchenko; y para un análisis de la alegoría de los halcones y las palomas, véase en particular “Rara avis: *Nocturno de Chile*” de Fernando Moreno.

¹²⁰ El “Plan Cóndor”, era el plan de inteligencia y coordinación entre los servicios de seguridad de las dictaduras militares del Cono Sur de América -Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia- en la década de 1970.

¹²¹ Agradezco a la profesora Stéphanie Decante el haberme sugerido esta idea.

suele pensar en el testimonio como una forma de expresión de las víctimas –los torturados, los familiares de desaparecidos– y aquí quien habla es un cómplice del régimen opresor¹²². Sin embargo, son sobre todo las vacilaciones, los desvíos y el balanceo entre realidad y sueño, provocado por la fiebre, los que ponen realmente a prueba la veracidad que debería caracterizar este género. De la misma manera, el narrador de *El palacio de la risa*, a pesar de que parezca aspirar a la objetividad científica del historiador y que reconstruya la historia de Villa Grimaldi con un lenguaje sumamente realista, tampoco consigue armar una narración coherente. Los caprichos de la memoria, la selectividad de la información que proviene muchas veces de los testimonios contradictorios de terceros, y sobre todo la propia voluntad del narrador de creer algunas cosas y otras no, sumergen gradualmente su testimonio en la confusión total. Esto se nota hasta en la puesta en página: como en la novela de Bolaño, el texto no se divide en párrafos. Aparte de los seis capítulos, no hay señales tipográficas que ordenan y distinguen entre recuerdos e información factual sobre la casa, y el narrador salta del pasado al presente de una frase a otra.

Para analizar la novela de Marín, tiene aún menos sentido recurrir a las teorías sobre la alegoría. En la contratapa de la novela, Roberto Merino describe a Marín como “un escritor realista, si bien a veces ostenta la hiperestesia de un simbolista”. Esta descripción no corresponde en absoluto a la imagen del escritor postdictatorial forjada por Avelar, que debería necesariamente hacer uso de un determinado lenguaje: no realista, alegórico, experimental, fragmentado. Como las novelas de Marín y Bolaño no cumplen del todo con este requisito, el objetivo de este capítulo reside en definir el lenguaje y los procedimientos propios de estos escritores que ocupan una “tercera posición” (Aguilar 2008: 140). El acento estará sobre todo en el lenguaje que usan a la hora de evocar ciertos lugares, espacios domésticos, la mayoría de los cuales han jugado un papel importante en la historia chilena reciente.

2.1.3 Lugares de memoria, memorias de lugar

Como son enunciaciones en primera persona que relatan retrospectivamente las vidas de sus protagonistas, las novelas que analizaré en el presente capítulo pueden ser

¹²² Después de la dictadura, resultó sin embargo que algunos verdugos también sentían la necesidad de testimoniar. El caso que produjo más escándalo es sin duda la entrevista del canal Univisión con el torturador Osvaldo “El Guatón” Romo, el 11 de abril de 1995. También suscitó muchas reacciones el libro que publicó Marcia Alejandra Merino con el título *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso*. Merino, mejor conocida como La Flaca Alejandra, se convirtió en una de las principales informantes de la DINA después de haber pasado por varios centros de detención. Tanto Romo como Merino figuran en la novela de Germán Marín.

consideradas como “memorias” (en el sentido francés de *mémoires*). A caballo entre los dos géneros clave de la literatura postdictatorial, estas novelas poseen además una característica que tienen en común tanto la alegoría como el testimonio, es decir, la función de vincular deliberadamente una memoria individual con una colectiva. Sobre todo en el caso de *El palacio de la risa*, queda claro que el espacio representado sirve de mediador entre ambos ámbitos de la memoria. La novela de Bolaño llama igualmente la atención sobre el carácter esencialmente espacial de la memoria.

La relación entre la memoria y el espacio se manifiesta en estas novelas bajo dos formas, como *memorias de lugar*, y *lugares de memoria*. En cuanto a la primera forma, los narradores de ambas novelas parecen haberse dado cuenta de lo observado por Casey, de que la memoria es siempre “place-specific: it is bound to place as to its own basis” (Casey 2000: 182). En otras palabras, la actividad de recordar se acompaña casi siempre de una reconstrucción de los espacios en los que tenían lugar los eventos recordados. Los narradores vinculan sus memorias con determinados lugares, una casona en Peñalolén, comuna de Santiago, en la novela de Marín; y la casa paterna, la funda del crítico literario Alone, las iglesias europeas y la casa de la escritora María Canales en la novela de Bolaño. Este último lugar muestra algunas semejanzas importantes con la casa central en la novela de Marín. Se trata de casas privadas, casas de familia, que durante la dictadura fueron utilizadas como centros clandestinos de detención y tortura. En la novela de Bolaño, se evoca este lugar únicamente al final, pero dada la similitud con el espacio de la novela de Marín, y la importancia de las escenas que se desarrollan en ella, ocupará una posición central en el análisis que sigue. El personaje de María Canales es un disfraz ficticio de Mariana Callejas, escritora y agente de la DINA. Junto con su marido Michael Townley y sus tres hijos se instaló en una casa en las afueras de Santiago, donde solía organizar tertulias literarias mientras que en otra parte de la casa tenían lugar sesiones de tortura. El “palacio de la risa” del que habla el narrador de la novela de Marín es la llamada Villa Grimaldi, una antigua casona decimonónica situada en la comuna de Peñalolén, que se convirtió durante la dictadura en uno de los principales centros clandestinos del aparato represivo de Pinochet.

Fuera de la literatura, se suelen considerar las casas sobre las que escriben Bolaño y Marín como *lugares de memoria*. Apoyándose en la tradición mnemotécnica de los griegos, en la que se asociaban imágenes con diferentes etapas en un circuito, Pierre Nora definió el término como “unité significative, d’ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d’une quelconque communauté” (Nora 1992: 1004). Para Nora, el lugar de memoria debía entonces funcionar como símbolo de diferentes etapas en la historia francesa. Pero como precisó Tollebeek, que adaptó el término para remodelar la historia belga, “no se trataba de escribir la historia de un determinado lugar, como Versailles o Verdun, sino de averiguar qué asociaciones se habían adherido con el tiempo a ese lugar” (Tollebeek 2008: 14-15mi traducción). Es también de esta manera que voy a proceder en lo que

sigue. Aunque no necesariamente, los ‘lugares de memoria’ suelen corresponder a espacios físicos, de modo que utilizaré el término en este sentido.

En los monumentos que se erigieron en Chile a partir de los noventa con el fin de activar la memoria de la dictadura, edificios a los que se alude frecuentemente con el término acuñado por Nora¹²³, se destaca en efecto el carácter colectivo subrayado en la definición del historiador francés. Se añade además una función claramente terapéutica: una voluntad de no solo memorizar un pasado, sino también de sobreponerse a los traumas que este pasado ha causado. Aquí puedo trazar un paralelismo con la España post-franquista. En el estudio histórico *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional*, los autores Resina y Winter afirman que los lugares de memoria pueden “referirnos al futuro tanto como al pasado, y más que restos de una memoria desvanecida, ser la articulación simbólica de la aspiración a superar conflictos históricos heredados” (Resina and Winter 2005: 11). El caso ejemplar de los lugares de memoria de la temprana postdictadura chilena, el Parque por la Paz Villa Grimaldi, encarna claramente esta aspiración a superar la conflictividad recluida dentro de los muros de lo que antes fue uno de los principales centros de detención y tortura. Antes de examinar cómo Bolaño y Marín evocan semejantes lugares en la ficción, se mirará más en detalle este lugar de memoria real, y las controversias que ha suscitado su conversión de casa familiar en centro de tortura, y finalmente en ‘parque por la paz’.

El Parque por la Paz Villa Grimaldi fue el primer centro de detención y tortura recuperado por las víctimas y sus familiares. Cuando ellos lograron abrir el recinto al público en 1994, su objetivo era externalizar los recuerdos de los horrorosos sucesos albergados en la casa, llevar la memoria hacia la ciudad. En aquel entonces, la reconstrucción de la memoria en estos lugares de dolor no formaba parte de las prioridades del joven Estado democrático. Sin embargo, guiado por el Informe Rettig publicado en 1991, el primer gobierno de la Concertación hacía esfuerzos para valorar la reconciliación y la reparación, lo que se refleja en el diseño del Parque por la Paz. No se trata de una reconstrucción del espacio que albergue una memoria traumática, sino, como se nota en los discursos pronunciados durante su inauguración, de una resignificación, de una connotación claramente positiva. Carlos Gho, el entonces

¹²³ El concepto “lugar de memoria” se utiliza con soltura tanto implícitamente como explícitamente en estudios e informes gubernamentales chilenos, frecuentemente con una intención pedagógica. Se destacan entre otros el folleto *Ruta de la memoria*, una publicación del Ministerio de Bienes Nacionales en español e inglés en la que se describe una ruta ‘patrimonial’ por catorce hitos o “lugares vinculados a la violación de los derechos humanos” (4) en Santiago; el set didáctico *Construyendo Memorias* del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que invita a jóvenes a “rescatar lugares de memoria en la ciudad recordando personas y hechos vividos allí” (Videla, Palma and Cabello 2012: 6), y los sitios web del Parque por la Paz Villa Grimaldi (<http://www.villagrimaldi.cl/>) y el “espacio de memorias” Londres 38 (<http://www.londres38.cl/1937/w3-channel.html>).

presidente de la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi, anunció que “en este lugar, donde en otro tiempo los señores de la muerte cometieron crímenes bestiales y negaron todos los derechos a sus prisioneros, hoy florecerá la vida” (Lazzara 2007: 215).

En 1994 ya no quedaba nada de la antigua casona ‘Villa Grimaldi’ después de que el terreno fuera vendido primero a algún primo de un general del ejército chileno para construir ahí un complejo habitacional. Pero a partir de los escombros la arquitecta Ana Cristina Torrealba diseñó un parque que constituyera un “símbolo de reflexión, encuentro y referente para la memoria, la justicia y la promoción de los Derechos Humanos”¹²⁴. En el sitio web y en las publicaciones de la Corporación Parque por la Paz, se presenta explícitamente el parque como un ‘lugar de memoria’. Sin embargo, a pesar del incontestable valor simbólico de Villa Grimaldi, el crítico Michael J. Lazzara califica el antiguo centro de tortura como un no-lugar¹²⁵, remitiendo a un spot publicitario en la Televisión Nacional sobre el parque en el que no se dice nada a propósito de los horrores ocurridos ahí sino que se insiste en la tranquilidad y en la belleza del nuevo diseño. Lazzara no es el único para quien resulta problemática la asociación de la belleza con los acontecimientos terroríficos que ocurrieron en lo que son ahora ‘lugares de memoria’. Para algunos críticos, las flores, fuentes y mosaicos llenos de colores del Parque por la Paz banalizan el lugar donde se mutilaban los cuerpos de los detenidos con vehículos o donde se introducían ratas en la vagina de las mujeres para interrogarlas. Según la *Crítica de la memoria* (2010) efectuada por Nelly Richard, los mosaicos en el suelo que describen someramente estos sucesos representan una memoria “apaciguada”:

[...] una memoria que cultiva el embellecimiento de las ruinas del parque para fabricar un mensaje de vida y esperanza que intenta revertir el pasado de muerto pero que, al hacerlo decorativamente, vuelve completamente inofensiva la recordación de lo abyecto cuya mención no logra actualizarse en nada dramáticamente acusatorio¹²⁶. (Richard 2010: 256)

A pesar de los esfuerzos de los iniciadores del proyecto Villa Grimaldi para difundir la memoria mediante manifestaciones culturales y el desarrollo de material didáctico, es la propia decoración de un pasado traumático la que impide entonces una memoria

¹²⁴ Fuente: sitio web de la Corporación Parque por la Paz (www.villagrimaldi.cl)

¹²⁵ En el análisis de *Av. 10 de julio Huamachuco*, volveré sobre este término acuñado por Marc Augé. Designa un espacio sin historia ni identidad.

¹²⁶ Esta crítica se parece mucho a los vehementes debates que provocó “la campaña del NO” entre los partidos de la izquierda en 1988. El arcoíris, símbolo de la campaña, la estética norteamericana y el lenguaje publicitario enmascararon según algunos las atrocidades y los crímenes contra los derechos humanos. La película *No* (2012) de Pablo Larraín registra magistralmente este conflicto entre un diseño “que vende” y la denuncia.

‘activa’. Pero eso se explica también por los rasgos intrínsecos del terreno. Como antigua finca, históricamente ya es un lugar aislado, cerca de la cordillera y alejado del centro. Ahora la ciudad se ha expandido de modo que el Parque por la Paz se encuentra rodeado completamente por los barrios de viviendas de la clase media (baja) de Peñalolén, pero hay poca interacción con el afuera. Con la instauración del Parque en los años ’90 se decidió conservar el aspecto exterior del campo de detención. Los gruesos muros de adobe y el portalón de hierro con la mirilla son los únicos elementos siniestros que quedan sobre el terreno. Podrían responder a las exigencias de Nelly Richard de que un lugar que representa los recuerdos de la dictadura militar debiera reproducir la sensación de encierro, pero al mismo tiempo impiden que el lugar pueda ser calificado verdaderamente como un espacio público. Michael J. Lazzara señala la magra presencia de visitantes chilenos en el terreno, y su estatus de lugar remoto y semiolvidado en el mapa santiaguino. Añade que “cada vez que h[a] estado en Villa Grimaldi, [le] ha parecido un lugar fantasmal, un lugar donde se preservan las ruinas del pasado, pero en el que prácticamente no hay personas para permitir su actualización o llevar a cabo el trabajo de la memoria” (Lazzara 2007: 210-11).

En lo que sigue se demostrará que la versión literaria de Villa Grimaldi, propuesta por Marín, y la evocación de la casa – ahora desaparecida – de Mariana Callejas por Bolaño, se desvían de la política conmemorativa y terapéutica manifiesta en el diseño del Parque por la Paz. Con esta breve digresión sobre los lugares de memoria he querido demostrar que las casas en cuestión pertenecen al patrimonio ‘mental’ público. Bolaño y Marín han seleccionado y enfatizado algunas asociaciones que forman parte de este patrimonio mental, y que se manifiestan en la relación personal que los protagonistas de sus respectivas novelas mantienen con los lugares en cuestión. Como en la novela de Eltit, predomina la sensación de desamparo. Los protagonistas de *Nocturno de Chile* y *El palacio de la risa* reaccionan cada uno a su manera ante esa pérdida (metafórica) de un lugar donde uno encuentra refugio. El primero recurre a la melancolía, mientras que en el segundo se descubre más una inclinación hacia la nostalgia, sentimiento que, más que la melancolía, implica un apego a un lugar específico.

Aparte de revelar la relación personal nostálgica que uno puede mantener con una antigua casa de tortura, ambos autores ponen énfasis en otro aspecto del que ya no queda casi ninguna huella en las casas de tortura ahora reconvertidas, reconstruidas, “resignificadas” o simplemente desaparecidas: la coexistencia de una vida de familia, aparentemente normal, con el horror más inconcebible. No parece haber una mejor ilustración de esa proximidad entre lo familiar y su contrario absoluto (lo un-heim) que provoca el estremecimiento propio de *das Unheimliche*, concepto con el que terminé el capítulo precedente, que las casas de tortura chilenas. Sobre todo Bolaño explora a fondo la dimensión siniestra de estas casas.

La pregunta de investigación subyacente a este capítulo consiste en definir la función referencial y la función simbólica del espacio en ambas novelas con el fin de determinar

el papel que desempeña el espacio en la constitución de esa “tercera posición” que Marín y Bolaño parecen ocupar dentro del panorama de la literatura postdictatorial. Los análisis de cada novela comienzan con un estudio de la manera en la que el autor construye los lugares en la novela, para luego vincularla en la medida de lo posible con diferentes significados. Veremos que, para expresar los significados relacionados con los lugares en la novela, muchas veces espacios privados, los autores elaboran algunas metáforas clásicas, como la casa/nación, la casa/literatura, y la casa/campo.

2.2 La casa vs. el campo: *El palacio de la risa* de Germán Marín

[...] algo remoto, pero a la vez familiar, me señaló que era el lugar. No estaba equivocado. En diversos instantes del exilio, bajo una oscura confusión llena de imágenes, había pensado en el momento de ese reencuentro, en que la nostalgia que a veces me sobrevenía, al recordar las visitas cuando niño al lugar, era barrida por el espanto al tener conciencia de lo que allí había sucedido. (Marín 2008: 14-15)

En un artículo sobre *Un animal mudo levanta la vista*, una trilogía de Germán Marín compuesta de las novelas *El palacio de la risa* (1995), *Ídola* (2000) y *Cartago* (2002), Andrea Kottow parte de la misma idea con la que he concluido el análisis de la novela de Eltit. Es decir, parte de la idea de que el desamparo sufrido por los personajes representa metonímicamente una condición existencial postmoderna. Examina más precisamente la catástrofe personal del protagonista, de nombre Germán, a la luz no sólo de una crítica al Chile actual, sino también como símbolo de “una catástrofe existencial a partir de la cual el ser humano pierde la posibilidad de cohabitar con otros en un espacio unitario que le confiera un cobijo trascendental” (Kottow 2010: 38).

En esa falta de cobijo y esa imposibilidad de relacionarse armónicamente con el entorno, vuelven los mismos problemas que comenté en el capítulo anterior. Kottow consigue tratarlos con una base teórica sólida mediante un diálogo con los textos del filósofo Peter Sloterdijk incluidos en el volumen *Esferas*. Como explica Kottow, en el proyecto filosófico de Sloterdijk se conceptualiza la vida de modo espacial, como continuos intentos de crear esferas o “espacios interiores e íntimos cuya finalidad consistiría en proteger frente a las amenazas múltiples del mundo exterior” (Kottow 2010: 38). Citando a Sloterdijk, Kottow define la esfera como “un espacio común de vivencia y de experiencia, dúplice y único a la vez” (Kottow 2010: 39). Es obvio que,

cuando alude a una catástrofe existencial, se refiere a la ruptura de esta “burbuja diádica”, otrora garantía de unidad y plenitud.

En lo que sigue, iré en busca de cómo el protagonista de *El palacio de la risa* intenta reconstituir esa unidad perdida. No continuaré con la terminología propuesta por Kottow (y prestada de Sloterdijk), sino que haré uso de conceptos espaciales más básicos. En la primera parte de este capítulo ahondaré en la diferencia entre los conceptos de ‘sitio’, espacio puramente geométrico, y de ‘lugar’, donde uno se puede sentir en casa. La segunda parte tratará las técnicas narrativas con las que Marín construye el ‘palacio de la risa’ o Villa Grimaldi en su novela. La descripción, método predilecto de los escritores realistas para crear el espacio literario, constituirá allí el foco de interés. Después, me detendré en las características de la ficción-elegía que esta construcción del espacio contiene, para vincularla con los conceptos clave de la literatura postdictatorial, a saber, la melancolía y el duelo. Hay una clara conexión con el artículo de Kottow, ya que “the fiction-elegy [...] involves a quest for knowledge and self-identity (undertaken after a loss is experienced) which is accomplished by remembering the past and then *telling* it in a narrativized work of mourning” (Smythe 1992: 5). Se demostrará que el ‘trabajo del duelo’ apenas se completa en la novela de Marín. Pero la minuciosa descripción de Villa Grimaldi, de la que consta casi la novela entera, tampoco es infructuosa porque logra transmitir un ‘núcleo de significados’. En la cuarta parte finalmente indagaré en esos significados contradictorios que se suelen atribuir a la casa y al campo.

2.2.1 Sitio vs. lugar

El fenomenólogo Casey ha dedicado un capítulo entero de su libro *Remembering* a la relación entre el concepto de lugar y la memoria. Ese capítulo, titulado “Place Memory”, se basa enteramente en la distinción entre dos diferentes concepciones del espacio¹²⁷. La primera, la de sitio, predomina según Casey en la época post-cartesiana. El sitio es “an open area that is specified primarily by means of cartographic representations such as maps or architect’s plans” (Casey 2000: 185). Caracterizado únicamente por las relaciones entre los objetos que se encuentran dentro, el sitio es en su esencia vacío (Casey 2000: 185). No es sorprendente entonces que Casey considere el solar, el terreno

¹²⁷ Casey ciertamente no fue el único en distinguir entre dos ‘modalidades’ del espacio. Marc Augé por ejemplo, para poder definir su concepto de ‘non-lieu’, tuvo que distinguir primero entre el concepto más abstracto de “space”, que se acerca a lo que Casey entiende como ‘sitio’; y “lieu”, que se caracteriza por ser “identitaire, relationelle et historique” (Augé 1992: 100).

destinado para construir pero donde todavía no se ha construido nada, como paradigma del sitio. Un lugar, en cambio, siguiendo la definición de Aristóteles, puede ser considerado como un contenedor de objetos, y al mismo tiempo como una entidad activa e independiente (Casey 2000: 184). Contrariamente al sitio, el lugar posee una diferenciación interna (lo que Casey llama “forceful vectors” (2000: 186) y externa (se distingue fácilmente de otros lugares), que aumentan su “memoriabilidad” (2000: 186 mi traducción), su capacidad de contener memorias. En relación con eso, el lugar se define también como un refugio: “to be in a place is to be sheltered and sustained by its containing boundary” (Casey 2000: 186).

La tensión entre sitio y lugar forma el fundamento sobre el cual el narrador de *El palacio de la risa* construye el espacio de Villa Grimaldi. La imagen con la que abre la novela, la del desolado sitio baldío en el que queda convertida la casona después de la dictadura, confirma las características descritas por Casey: es un espacio casi vacío donde ya no queda ningún ‘obstáculo’ al que se pueden colgar recuerdos.

Solo quedaban de la llamada Villa Grimaldi cuando la visité aquella mañana de diciembre, tras haber llegado hacía dos meses a Chile, las huellas de sus cimientos bajo la maleza que crecía salvaje y verde, alimentada por las lluvias del último invierno, en medio de los escombros menores que los dientes de la máquina excavadora no habían podido recoger. Yacían dispersos por una mano furiosa que, a pesar de su insania, había molido cada terrón. (Marín 2008: 13)

Como se verá más adelante, todo el relato está salpicado de informaciones espaciales precisas, como si el narrador quisiera subrayar el carácter de sitio. En expresiones como “al costado derecho de la finca” (Marín 2008: 15), “al cruzar la avenida” (16), “a mi derecha” (17), y “de manera visible, a un costado de ésta, se hallaba a la altura del rostro, a fin de espiar hacia el exterior, una mirilla” (16) abundan las referencias espaciales. Esto refuerza la impresión de que uno está leyendo una suerte de versión escrita de las representaciones cartográficas a las que se refirió Casey para definir el sitio. Pero las indicaciones cartesianas sobre la longitud, la anchura, y la profundidad¹²⁸ son más relativas de lo que uno podría pensar:

“Me llamaba la atención que el espacio en el cual se levantara el parque, hoy se viera menos vasto, apretado por las murallas lindantes, como así también el horizonte, cerrado por la presencia inmediata de la cordillera que parecía más cercana que ayer” (Marín 2008: 18).

¹²⁸ Como escribió Descartes en *Les principes de la philosophie*, “we conceive a place to contain nothing but extension in length, breadth, and depth.” (citado por Casey 2000: 185).

Este fragmento confirma una característica del espacio (literario) observado entre otros por Weisgerber, quien notó que categorías binarias como cerca/lejos pueden ser concebidas como puramente mentales. Weisgerber añade que cuando se estudia el espacio en la literatura, es más interesante focalizar la atención en el espacio interior, o sea, mental, que en las “variables que caracterizan la representación empírica del espacio” (Weisgerber 1972: 25), que abundan en la novela de Marín. Sin mucha dificultad se traza un paralelismo entre el espacio mental al que se refiere Weisgerber, y el concepto de lugar presentado por Casey. Lo que tienen en común es que ambos conceptos designan un espacio signifiante, un espacio que, según la teoría de Casey, genera y contiene significados, los cuales son muchas veces provenientes de memorias.

La condición clave para poder hablar de un lugar, en el sentido que Casey da al término, es la de inclusión. Debe existir una forma de confinamiento dentro del cual el cuerpo se pueda sentir a gusto. Este aspecto también está presente en el fragmento citado aquí arriba, aunque “las murallas lindantes” y “la cordillera” provocan más una sensación de encierro que de protección. Se nota que, a pesar de los visibles esfuerzos de las autoridades por reducir el terreno de Villa Grimaldi a un mero ‘sitio’, para el narrador no ha perdido por completo sus características de ‘lugar’. Dice: “algo remoto, pero a la vez familiar, me señaló que era el lugar” (Marín 2008: 14). Según Casey, no sólo la inclusión (in-taking (Casey 2000: 191)), sino también la sensación de familiaridad contribuyen a la conversión del sitio en un lugar. Citando al fenomenólogo norteamericano, esta sensación se define como “being *chez soi*, at home, domestic” (Casey 2000: 191).

El protagonista de *El palacio de la risa* nunca ha vivido realmente en la casona en Peñalolén pero, sin embargo, en varias ocasiones ha podido familiarizarse con el lugar. Primero, durante su infancia, el narrador pasaba algunos fines de semana en esa casa, que pertenecía en aquel momento todavía a los padres de su amigo del colegio Antonio. Más tarde, ya durante los años de la Unidad Popular, el narrador visitaba la casa, convertida en discoteca, junto con su amante Mónica. La búsqueda por saber más a propósito del destino de la enigmática Mónica, aparentemente desaparecida después del golpe, corre paralela a una investigación de los hechos ocurridos en la Villa Grimaldi durante la dictadura.

El último contacto entre el narrador y lo que queda de la casa se produce en un día soleado de diciembre, cuando vuelve recientemente del exilio. Es el momento de la enunciación. Como ya mencioné, la novela abre con esa visita al sitio baldío en el que queda convertida la casona. La desolación del terreno refleja el vacío que siente el exiliado en su propio país. Cuando vuelve a Chile después de 17 años sólo puede constatar que “[se] sentía diferente y lejos de [sus] congéneres” (Marín 2008: 13). Desde las primeras páginas de la novela, entonces, queda claro que una vuelta al país que ha abandonado no implica necesariamente una recuperación de todo lo que ha perdido al marcharse. Para describir el estado en el que se encuentra, recurre incluso a la imagen

del naufrago, una metáfora frecuentemente utilizada en el contexto postdictatorial chileno para referirse a los jóvenes intelectuales y escritores noventeros.

Sentía al regresar de Barcelona, en donde me había radicado en 1976, que no eran los años que se habían ido sino la vida con sus largos momentos, quedando como persona al margen de todo, parecido al movimiento del mar que devuelve a la orilla, en una última ola, el resto solitario de un naufrago. (Marín 2008: 14)

En un artículo de índole sociológica, Ana Esteban Zamora confirma a partir de algunos testimonios de exiliados chilenos la situación liminal en la que se encuentran. Describen el desarraigo que sufren como “un sentimiento de desconocimiento e incompreensión de la cultura en la que se mueven y que les rodea” (2002: s.p.). Pero al igual que en la historia de Marín, este sentimiento no desaparece una vez que ha vuelto al país de origen, de modo que se produce un “doble desarraigo” que desemboca a su vez en una profunda crisis de identidad (2002: s.p.).

Inmaculada Cordero Oliveros se adhiere a estas observaciones en un artículo sobre el exilio español de 1939. Según la investigadora, la experiencia del exilio no sólo envuelve los sentimientos de desarraigo y de ruptura vital, sino también de nostalgia. De la misma manera, la vuelta a España “no parecía servir para mitigar la nostalgia sino todo lo contrario, por cuanto era nostalgia no de un lugar, sino sobre todo, de unos años de juventud y de un ideal que ya no existía” (1996: s.p.). Esta última idea, que vuelve en el estudio de Boym sobre la nostalgia¹²⁹, parece ser el motor que propulsa la narración de *El palacio de la risa*. El protagonista se da cuenta del desacompasamiento entre el país deseado y la realidad: “Era hoy *otro* país como trataba de decirme, *distinto* al que había dejado al marchar al extranjero, *ajeno* como cualquiera de los que había pisado durante diecisiete años” (Marín 2008: 50 lo subrayado es mío). Como lo clarifica Kottow, “Germán se siente expulsado de sus espacios y tiempos biográficos” (Kottow 2010: 41). Al final de la novela, el narrador afirma incluso literalmente “Era un extranjero en mi propio país” (Marín 2008: 122). A pesar de sus esfuerzos por aceptar el hecho de que el Chile actual ya no coincide con aquel al que soñó regresar tantos años entonces, es esa sensación de ser extranjero en su propio país y en su propio tiempo que le incita a volver nostálgicamente una y otra vez a evocar ese sueño. La reconstrucción de la historia de la casona en Peñalolén le sirve como metáfora para representar el país antes y después de la catástrofe. Cuando en consecuencia intenta recordar los episodios de su vida que pasó

¹²⁹ Boym escribe entre otras cosas que “nostalgia (from *nostos* – return home, and *algia* – longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s one fantasy” (XIII). Confirma lo escrito por Cordero Oliveros: “At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time – the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams” (XV).

en la casa en cuestión y reconvierte de esta manera el sitio en un verdadero lugar, este gesto se interpreta a la luz de un intento de sentirse *chez soi* en su propio país. Esa búsqueda de pertenencia a un lugar –desesperada, porque desde el inicio el narrador se da cuenta de la imposibilidad de su empresa–, se efectúa mediante una árida descripción de uno de los lugares más paradigmáticos de la dictadura chilena.

2.2.2 Una descripción realista del espacio

Se suele considerar la nostalgia como el hermanito enfermo de la memoria, ya que deformaría los recuerdos e idealizaría el pasado. El narrador de *El palacio de la risa* parece evitar estos efectos nocivos cueste lo que cueste, y aspira a una narración que sea un fiel reflejo de la realidad. En la introducción se hizo brevemente mención del uso de un narrador-protagonista en primera persona, enunciador por excelencia del testimonio, que debería salir garante de una transmisión inmediata de la verdad. A esto se añade que el narrador adopta en varias ocasiones la misma metodología que un historiador. Con rigurosidad científica¹³⁰ transmite los datos sobre la casona encontrados en archivos, folletos y libros sobre música chilena. Así el lector aprende entre otras cosas que entre los dueños de la funda en Peñalolén se contaban la familia Egaña, José Arrieta Perera y su hijo Luis Arrieta Cañas, Iván Altamirano Orrego, y Emilio Vassallo Rojas; que el parque “levantado junto con la casona en el último tercio del siglo diecinueve” (Marín 2008: 18) constaba de “dos mil especies forestales, crecidas desde la época de la Colonia” (17) y que a partir de los años cuarenta “existía una línea de tranvía, la 3”, además de “dos líneas de autobuses que arribaban al lugar” (30-31). Además le informa que la casona fue frecuentada por José Victorino Lastarria, Andrés Bello, Benjamín Vicuña Mackenna, Ignacio Domeyko, José Manuel Balmaceda, Lorenzo Sacié, y más tarde también por el crítico literario Alone. La información sobre cómo era la casa en la época antes de la dictadura, un período a todas luces más feliz y glorioso, se concentra sobre todo en el segundo capítulo del libro, que al igual que unos trabajos historiográficos clásicos, comienza con las palabras “como señalan los libros [...]” (Marín 2008: 25). Para reforzar el carácter científico de la narración, repetidas veces inserta formulaciones semejantes: “como estaba informado” (17), “según referencias” (18), “gracias a las notas recogidas durante las averiguaciones” (20), “de acuerdo a los datos

¹³⁰ Por ejemplo, las notas al pie de página confieren a la novela un carácter aún más científico. En una entrevista con *El Mercurio*, Germán Marín dice lo siguiente sobre su debilidad por las notas a pie de página: “alguna vez propuse al pie de página como un género literario. La idea de hacer un libro en blanco donde los pies de página relaten la invisibilidad de un texto que nunca aparece.” (Somarriva 2003: E4)

obtenidos” (125), más propias de un ensayo que del género novelístico. Parece que la intención del escritor consiste en facilitar un documental en formato papel sobre la historia de la casona en Peñalolén, un documento que tendría que disminuir la ignorancia del lector acerca de lo que era antes de que adquiriera la triste fama de centro de tortura¹³¹.

Lo que contribuye ciertamente a este estilo documentalista es la manera extremadamente realista en la que Marín construye el espacio en su novela. El narrador acude a la descripción, método predilecto de los clásicos escritores realistas como Balzac y Flaubert¹³². La novela de Marín parece confirmar los primeros estudios narratológicos (de Genette entre otros) en los que se solía asociar la evocación del espacio en la novela con la técnica de la descripción. Ésta se oponía a la propia narración, considerada como predominante, ya que la narrativa era concebida como una instancia esencialmente temporal. Esa dualidad entre descripción y narración tiene su orígenes en lo que David Herman, citando a Jeffrey Kittay, llama “the Aristotelian concept of action, which suggests that description be viewed as secondary, and purely functional, or merely decorative” (Herman 2002: 265). Según Herman, hay que repensar esta dualidad. Se apoya en Zoran, quien argumenta que la trama, o lo que se llama ‘*plot*’ en los estudios anglosajones, “must be seen as more than simply a structure in time. It includes routes, movement, directions, volume, simultaneity, etc., and thus is an active partner in the structuring of space in the text”. Zoran distingue tres niveles de estructuración del espacio en el texto. En el nivel topográfico, se considera el espacio como una identidad meramente estática. El nivel cronotópico, en cambio, atañe a lo citado aquí arriba con respecto a la trama: es la estructura impuesta sobre el espacio a la que Zoran llama *spacetime*, un conjunto de eventos y movimientos. Finalmente, Zoran distingue un nivel textual, que consiste en la estructura impuesta por el texto mismo. Aunque me parece sumamente válida, no aplicaré mecánicamente la teoría desarrollada por Zoran. Me parece suficiente observar que la novela de Marín confirma su idea fundamental, es decir, que no se puede pensar el espacio en la novela separadamente del tiempo, y que por ende, la trama puede incluso ser orientada espacialmente (Zoran 1984: 314). El que la novela conste casi enteramente de descripciones de la Villa Grimaldi fortalece la teoría de Zoran, pero confirma también las ideas más clásicas sobre la diferencia entre

¹³¹ En este sentido, el libro de Marín constituye en efecto un aporte útil para quienes quieren saber más sobre la historia de Villa Grimaldi. En el sitio web del parque Villa Grimaldi, la información dedicada a la historia del terreno antes de 1973 es muy restringida.

¹³² Pimentel define la descripción como “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivos de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo. La descripción es la expansión textual de un stock léxico” (Pimentel 8). En el caso de *El palacio de la risa*, toda la novela es en realidad una expansión del stock léxico que contiene el nombre propio de Villa Grimaldi.

descripción y narración, como la que sostiene que la descripción ralentiza el ritmo de la narración, y la que pretende que se presta más a narraciones sin mucha acción, lo cual es el caso en *El palacio de la risa*. A modo de ejemplo, cito la descripción del invernadero, que el narrador y su amante Mónica exploran cuando la casa ya se ha convertido en discoteca:

Empujado por la curiosidad, invité a Mónica a pasar, una nave longitudinal de cinco o seis metros de estructura metálica, coronada por una pequeña cúpula. Encima de nuestras cabezas, entre las telarañas que colgaban de los vidrios del techo, había dos instrumentos de medición adosados a la viga que cruzaba el pabellón, formado por el termómetro y un higrómetro, tapizados de polvo entre las plantas reseca de los maceteros que tía Greta colocaba en una fila de tabloncillos escalonados. El sitio era un poco asfixiante bajo esos vidrios sucios, encerrado en un olor a tierra muerta. La luna, sin embargo, iluminaba su interior con una luz de leche y mostraba, hecho cenizas, el desfallecimiento en que cayera el invernadero. (Marín 2008: 69)

La información que el narrador proporciona sobre la arquitectura del invernadero es muy precisa: informa acerca del tamaño, la forma y el material, de modo que el lector podría imaginar e incluso dibujar, siguiendo estas indicaciones de la geometría euclidiana, un invernadero con las mismas características que la construcción metálica en el parque de Peñalolén. Esa aspiración a dar cuenta del espacio geométrico de la realidad se nota también en el hecho de que se puede determinar fácilmente la perspectiva desde la cual el narrador describe el espacio. El lector puede imaginarse a él y a Mónica en la entrada del invernadero, y encima de sus cabezas el termómetro y el higrómetro “adosados a la viga que cruzaba el pabellón”. El narrador menciona varias veces la perspectiva de una manera aún más explícita, por ejemplo cuando comienza una descripción del salón principal con: “observado el lugar desde la perspectiva del vestíbulo” (Marín 2008: 45), o en el siguiente fragmento:

Después de permanecer en el antiguo comedor, tomé del brazo a Mónica a fin de guiarla a la planta superior de la casa. Luego de subir la escalera teñida por los reflejos del vitral, le hice ver desde esta otra perspectiva, arrimados a la barandilla de hierro forjado, el salón de recibo [...]. (Marín 2008: 63)

La mirada del narrador es al mismo tiempo nuestra mirada, porque de la misma manera en que invita a Mónica a pasar al invernadero, invita al lector a contemplar con él primero las telarañas y los instrumentos de medición, y luego las plantas de los maceteros y los vidrios sucios. Mientras toma del brazo a Mónica para recorrer la casa convertida en discoteca y dirigir su mirada hacia abajo, lleva también al lector a seguir el mismo patrón de movimientos y miradas. La descripción del espacio tiene entonces el carácter de una visita guiada, en la que el narrador indica cuáles son los lugares de

interés y desde qué ángulo su ‘público’ tiene la mejor vista. Frases como “la torre [...] se erigía a mano izquierda” (Marín 2008: 20), refuerzan aún más esta impresión. De esta manera, los lectores visitamos junto al narrador y a Mónica sucesivamente el vestíbulo, el Petit Salon, el comedor, el salón de recibo, los dormitorios, el cuarto de labores, las salas de baño, el repostero, la cocina, la despensa, el sótano, y finalmente el parque con el kiosco, el invernadero y la glorieta.

Aquí cabe hacer un paréntesis y remitir a la célebre investigación llevada a cabo por Charlotte Linde y William Labov en 1975, en la que establecen una relación entre datos cognitivos, rasgos discursivos y la sintaxis de una frase. Me interesa aquí sobre todo el corpus de este estudio, que consta de descripciones de la distribución de un piso. Sólo en algunos casos se describió un plano estático del piso. La mayoría de los entrevistados, sin embargo, procedieron de la misma manera que el narrador de la novela de Marín, es decir, describiendo una vuelta dinámica. La manera en la que se construye el espacio en *El palacio de la risa*, se asemeja entonces a la que utiliza Ernest Hemmingway en *A moveable Feast*. Acerca de esta novela, David Herman observa que “the passage cues the reader to model the layout of the storyworld in terms of what could be seen if ‘you’ walked [...]” (Herman 2002: 281). Es lo que ocurre también en la novela de Marín.

Dentro de ese cuadro que proporciona la visita guiada, el narrador tiende a ofrecer a menudo un catálogo de las cosas que ve. Por ejemplo, el bosque en el que juegan el narrador y su amigo Antonio cuando niño está compuesto de “palmeras centenarias, de olivos retorcidos, de encinas colosales, de álamos cimbreantes” (Marín 2008: 48). La enumeración de los nombres de los diferentes aposentos de la casa también puede ser interpretada como un afán de catalogar las cosas. Según Pimentel “esta tendencia al inventario [...] conlleva la ingenua idea de que un conocimiento de palabras equivale, necesariamente, a un conocimiento de ‘cosas’, y que, por lo tanto ‘decir bien’ las cosas del mundo es ‘ponerlas ante nuestros ojos’ [...]; es dar un ‘fiel reflejo’ de la realidad” (Pimentel 2001: 20). En otras palabras, estas descripciones paratácticas deberían reforzar la idea de que el narrador nos está mostrando una verdad objetiva. Weisgerber, citando a Matoré, matiza sin embargo la objetividad que implicaría esa ‘exposición ante nuestros ojos’, ya que “mirar es lo mismo que buscar contacto, tratar de acercarse y tocar, y puesto que nunca podemos adoptar una posición neutra en eso, la mirada se acompaña siempre de una opinión subjetiva y relativa” (Weisgerber 1972: 180, mi traducción).

Sigrid Lange, en un libro sobre la construcción del espacio en el arte moderno, se adhiere a esta observación de Weisgerber cuando explica el cambio, a partir de la teoría de la relatividad de Einstein, del concepto de un espacio estático a uno dinámico. El arte moderno, argumenta Lange, se aleja del espacio autónomo característico de la física newtoniana, es decir, de un espacio tridimensional, homogéneo, euclidiano, un espacio que sirve como envoltorio de los objetos, a un “espacio antropomorfo” (Lange 2001: 9) que es por definición subjetivo. Esto significa, más concretamente para la literatura, que el espacio es por consiguiente siempre un espacio vivido, percibido, y por ello moldeado

por los personajes. La percepción visual, que solía predominar en representaciones del espacio premodernas, pierde en el arte moderno su fiabilidad, a favor del sentido del tacto. “Hand und Blick, die sensitive und die abstrahierende Wahrnehmung polarisieren sich”¹³³ (Lange 2001: 12). Como si el narrador de *El palacio de la risa* fuera consciente de esa pérdida de prestigio de la mirada¹³⁴, en su descripción del terreno va asumiendo otras experiencias sensoriales, lo que le permite dar una imagen aún más completa – es decir, aún más realista – de la Villa Grimaldi. Gracias a esa construcción sinestética del espacio, evita además la “prosa visual digamos barata” (Marín 2008: 93) del reportero gráfico del folleto *Villa Grimaldi, historia y características de las grandes mansiones* que “había retratado de manera venal las estatuas de bronce, los salones, las columnas de fuga, los tapices, el hall de distribución, las terrazas, haciendo de éstas un decorado falaz que sólo representaba el brillo del dinero” (94). Mediante la información sensorial, el narrador no representa un mero decorado falaz, sino que otorga al nombre propio de Villa Grimaldi, conocido por todo el mundo familiarizado con la situación chilena, un sentido subjetivo. El espacio de la memoria colectiva se transforma así en espacio de la memoria individual.

El siguiente fragmento ilustra esta construcción sinestética del espacio:

Lo que más abundaba en aquel yermo eran los palquis, fáciles de identificar por el nauseabundo olor de sus hojas lanceoladas, en que el tufo a muerte se mezclaba con la exudación mefítica de las cañerías de desagüe a ras del suelo. Se escuchaba en torno el zumbido gris de las moscas de verano. (Marín 2008: 19)

Sobre todo el oído y el olfato ayudan a dar una impresión del espacio evocado. Es significativo que son precisamente estos sentidos los que sirvieron a los presos en los campos de detención, sometidos a “la nuda vida” (Agamben 2006), a formarse una imagen del mundo que se desarrollaba detrás de la venda que “ayudaba [...] a profundizar las aprensiones” (Marín 2008: 103)¹³⁵.

¹³³ “La mano y la mirada, la percepción sensitiva y abstracta, se polarizan” (Lange 12, mi traducción).

¹³⁴ Se muestra más claramente el carácter sospechoso de la percepción visual en el fragmento en que el protagonista oye a sus espaldas la antigua canción *Siboney*, después de lo cual la casona de antaño parece volver al presente: “La música, de pronto, se había desvanecido en la nada. Eran unas ideas mías lo que había escuchado y, luego de hacer chirriar el portalón de hierro, al darme vuelta para cerrar su hoja, vi la mansión del recuerdo *frente a mis ojos*. [...]. *No podía dar crédito a mis ojos* de asistir al milagro de su regreso [...].” (Marín 124, lo subrayado es mío). Además de esto, el léxico con el que se describe la casa refiere a menudo al juego entre realidad e irrealidad. Las hojas de los canelos del parque, por ejemplo, “proyectaban [...], casi de manera irreal, sombras de ese color translúcido” (Marín 48).

¹³⁵ “El olfato era otro de los sentidos que se agudizaba en la oscuridad. [...] No sólo le servía al prisionero cuando era sacado de la celda para captar subrepticamente, hasta donde podía, el perfume de las últimas rosas que sobrevivían en la desolación del parque. [...] El olfato ayudaba a identificar a los demás, pero sobre

Para el narrador, los sonidos, y en particular la música, están íntimamente ligados a la imagen de la casa en Peñalolén. A pesar de la función perversa que desempeñó la música en el palacio de la risa, donde los gritos de los presos fueron sofocados con canciones folclóricas ‘auténticamente chilenas’ de los Huasos Quincheros, Raphael y La Orquesta Huambalí, la música permite al narrador volver a tiempos más felices. Durante su visita con Mónica a la discoteca “El Paraíso” imagina asistir “en un trastorno del calendario” (Marín 2008: 63) a uno de los conciertos de cámara organizados por Luis Arrieta Cañas, antiguo dueño de la casona en una época en la que, irónicamente, “nunca los amantes de las artes y las letras habían tenido en Santiago un mayor cobijo que allí” (Marín 2008: 29).

De la misma manera en que la música es capaz de evocar un pasado glorioso, los olores sirven como médium de la oscilación entre pasado y presente. A la manera de la demasiado citada magdalena de Proust por ejemplo, aunque Juan José Saer afirma que “ellos, otros, antes, podían” (Saer 1976: 40) pero que ahora ya no hay ningún nexo directo posible entre pasado y presente, el olor de hojas quemadas lleva al narrador a los lugares felices de su infancia:

Como me viene a la memoria de aquella estación, al caminar en el parque bajo el viento perfumado que emanaba de la Avenida de los Tilos, sentía el olor de las hojas quemadas por Mañunco, el jardinero [...]. La fragancia de aquellas tardes, mezcla de flores vivas y de restos invernales, no se borraría de mí hasta el grado de que en Barcelona, durante el exilio, más de una vez desperté anhelante en la madrugada, desorientado en la oscuridad, llamado en el sueño por esa vocación. Qué cantidades de errores justos provoca la nostalgia. (Marín 2008: 49)

Parece que el terreno de Peñalolén que el narrador conoció durante su infancia, está impregnado de un aroma de felicidad. Cuando regresa del exilio, sin embargo, lo que predomina es “el tufo a muerte” de los palquis. “La tierra muerta” (69) del invernadero que visitan el narrador y Mónica en vísperas de la dictadura repite esta percepción, y parece anunciar la función mortífera que desempeñará la casona unos meses después. La descripción del invernadero citada más arriba, contiene muchos de lo que Pimentel llama “operadores tonales” (Pimentel 2001: 27). “Telarañas”, “polvo”, “(plantas) resacas”, “asfixiante”, “(vidrios) sucios”, “(tierra) muerta”, “cenizas”, y finalmente la palabra “desfallecimiento”, generan, por la repetición de lexemas pertenecientes al mismo campo semántico de la degradación, lo que Pimentel describe como “una isotopía tonal disfórica y desvalorizante” (27). Estos sustantivos y adjetivos calificativos

todo a verificar el estado de sí mismo. Era un espejo empañado que servía para observar la miseria en que el cuerpo podía caer al ser sustraído de la costumbre diaria de la higiene.” (Marín 110-112)

constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo o referencial, y connotativo o “ideológico” (Pimentel 2001: 27). Lo “ideológico”, es decir, el sentido profundo que transmite Marín al evocar el espacio de Villa Grimaldi, reside precisamente en el contraste entre esa isotopía tonal desvalorizante y una, de la que testimonia el último fragmento citado, idealizadora. Más tarde volveré a este asunto.

Visto que el espacio parece ser la superficie y la prueba más concreta de la realidad que se despliega ante nuestros ojos, una construcción del espacio en la narrativa que es lógica, es decir, que respete las reglas espaciales que rigen la realidad, no hace otra cosa que subrayar la coincidencia entre el mundo del libro y el nuestro¹³⁶. Como ya he repetido varias veces, el narrador de *El palacio de la risa* despliega una precisión extrema cuando maneja esas reglas espaciales (esto se nota, por ejemplo, en la atención a la perspectiva, y la precisión con que sitúa los objetos en el espacio mediante los modelos binarios como izquierda-derecha, arriba-abajo, cerca-lejos, dentro-fuera etc.). Pero esta preocupación por imitar los códigos propios del mundo real no implica necesariamente que lo que se representa sea “real”, verdadero, homogéneo. Como observa Marie-Laure Ryan, “the more such cues [for prompting the reader to construe the storyworld as real] there are in a given story and the more systematically they operate, the more ‘narrative-like’ will it seem” (Herman 2002: 267). Es decir, el estilo aparentemente documentalista de *El palacio de la risa* no anula – sino que al contrario, afirma – el hecho de que lo que se está leyendo sea en primer lugar una *invención*, o, como lo admite el narrador al final: “era un ayer trabado por mi propia mano” (Marín 2008: 127). En realidad, todos los esfuerzos por reconstruir la Villa Grimaldi y el pasado tal y como eran sólo ponen más énfasis en la imposibilidad de esa empresa.

Así, los recuerdos del narrador, que al inicio parecen constituir la fuente más fidedigna y estable (porque son narrados en primera persona), se desestabilizan cada

¹³⁶ Pimentel explica de manera clara la relación entre una literatura realista o antirrealista y la manera de representar el espacio: “[...] un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo “real”. Tal relación, esencialmente intersemiótica, puede ser de concordancia – el ‘reflejo fiel’ de la realidad – o de abierta discordancia – los textos ‘antirrealistas’, ‘scriptibles’. Así, la creación de un mundo constituye un contrato de inteligibilidad con el lector, inteligibilidad que dependerá del tipo de relación que el universo diegético establezca con el mundo real. [...] un texto que propone modelos-reflejo tiende a estar inscrito en espacios ‘reconocibles’, con un alto grado de referencialidad, mientras que los textos subversivos, que proponen modelos de actividad humana discordantes, tienden a distorsionar el espacio mismo sobre el cual se proyectan. En otras palabras, el contrato de inteligibilidad implica no sólo modelos de conducta social e individual sino modelos de espacialidad que interactúan, para producir la significación narrativa, con los lugares del mundo ‘real’” (Pimentel 9-10). En esta explicación, sin embargo, no queda muy claro lo que Pimentel entiende bajo “textos subversivos” y “modelos de actividad humana discordantes”. Coincidiría con Avelar si con estos términos apunta a que un texto realista (que reproduce los códigos del mundo real) no puede ser ideológicamente subversivo.

vez más. A partir de la quinta parte de la novela, el narrador empieza a vacilar: “[...] la fuente de piedra, en el centro de cuyo espejo de agua se levantaba ayer en bronce, ¿en bronce?, un Neptuno sonriente de donde brotaba el surtidor” (Marín 2008: 123). Los lapsus como éste pueden considerarse como caprichos de la memoria. Pero no solo es la distancia temporal la que provoca errores y ambigüedades en su discurso, sino también su propia voluntad de creer ciertas versiones de la verdad, y otras no. Para reconstruir el espacio de la Villa Grimaldi durante la dictadura militar, y paralelamente la historia de su ex amante Mónica, debe basarse en testimonios que se contradicen, recuerdos de otros que a veces se equivocan, que a veces recuerdan otras cosas, distintas a los asuntos que interesan al narrador. Son informaciones que ya no respetan la cronología o que, más bien, como el discurso de María del Carmen Posada, la psicóloga alcohólica que trabajó algún tiempo en Cuartel Terranova, son llevadas por “un cierto orden cronológico, oscuro y confuso, casi necrológico” (Marín 2008: 98). Sobre todo a partir de la quinta parte de la novela, el propio narrador parece adoptar ese mismo orden extraño, porque su relato se vuelve confuso, ya no respeta la cronología, y se entrecruzan diferentes testimonios. La mayor dificultad que el narrador encuentra al enfrentarse con estos otros testimonios, es que debe conciliar su propia memoria con la verdad histórica. Admite esta dificultad al respecto de los recuerdos de su ex amante Mónica: “Llegar a la verdad del asunto me creaba el miedo que debe provocar entrever por una ventanilla las llamas del depósito de un crematorio. Al alejarme de la posible verdad, cualquiera fuese el tropiezo, el recuerdo parecía mantenerse intacto, pero era una hermenéutica difícil de prolongar” (94). Cuando recibe una carta en que su amigo Montecinos escribe que Mónica muy probablemente ha sido una traidora como Luz Arce y la Flaca Alejandra, le cuesta creerlo. Repeticiones como “Me resistía a creer” (77), “A pesar de todo prefería calificar de impreciso el dato, en un afán de dejar a Mónica libre de sospechas” (77), y “Yo prefería no creer” (78) ponen de manifiesto esta actitud. Finalmente necesitará cuatro versiones diferentes antes de que pueda aceptar la verdad.

Al igual que intenta mantener intacto el recuerdo de Mónica, se resiste a que la casona en Peñalolén pierda el aura de felicidad que le rodeaba durante su infancia:

Sabía a través de las informaciones leídas en Barcelona que la llamada Villa Grimaldi había sido transformada después del año 1973 en el principal centro de torturas de la dictadura, pero en el refugio del sueño, donde el ocaso de la voluntad parecía no menos verídico, la casa había proseguido impoluta para mí, libre de terrores [...]. (Marín 2008: 49)

Pero tal y como pasa con sus recuerdos de Mónica, finalmente se ve obligado a reajustar la imagen que tenía de la “llamada Villa Grimaldi” cuando contempla los escombros en los que queda convertida. El espectáculo desolador del terreno baldío le muestra asimismo que el país al que regresó ya no es el suyo, y nunca más lo será.

El palacio de la risa muestra que una narración realista no confirma necesariamente la coincidencia entre realidad y escritura, historia y ficción, sino que asimismo puede problematizarla, tal y como lo hacen también las narraciones alegóricas comentadas por Avelar. La representación del espacio en la novela ilustra el fracaso de ese intento inicial del narrador por hacer coincidir palabra y realidad. Al comienzo, parece que abriga esperanzas de que mediante la abundancia de detalles, informaciones factuales y sensoriales, consiga reconstruir la casona de antes de la dictadura – no sólo como un “modelo mental” (Herman 2002: 18), sino también de alguna manera como una parte inherente de la realidad. Pero al final de la novela debe admitir la imposibilidad de su aventura: “Abrigar alguna esperanza de restituir la existencia a la antigua casa era quimérico, asimismo devolver a Mónica a su vida anterior, a quien resultaba mejor olvidar como ya me ocurría” (Marín 2008: 121).

2.2.3 Elegía para una casa

El tema del lenguaje como forma de resurrección (ilusoria) que se presenta en la novela de Marín, constituye un eje principal del género elegíaco. Como es tradicionalmente visto como un género poético, Karen E. Smythe consideró necesario desarrollar una teoría de la ficción-elegía (“*fiction-elegy*”), que toma en cuenta tanto las características formales de una narrativa elegíaca como las temáticas. Según ella, el término ficción-elegía “places equal emphasis both on aspects of form (fiction and elegy) and on content (mourning)” (Smythe 1992: 5). Acerca de la temática, en varios otros estudios, principalmente anglosajones¹³⁷, se confirma que en la elegía actual se produce una constante tensión entre la consolación por una parte, y el rechazo de consuelo por otra. Volviendo a los orígenes clásicos del género, Smythe define la elegía como “a verbal presentation or staging of emotion, wherein the detached speaker engages the audience with the intent of achieving some form of cathartic consolation” (3). Para Ramazani y Spargo sin embargo, la elegía moderna es esencialmente anti-consolatoria (Ramazani 1994: 2). En su libro *Figuring grief: Gallant, Munro and the Poetics of Elegy*, Smythe

¹³⁷ Dentro del ámbito de los estudios sobre literatura y trauma, sobre todo a partir de los años noventa, se comenzó a publicar mucho en inglés sobre la elegía. Los siguientes estudios me han ayudado a comprender mejor cómo este género sigue siendo importante hasta hoy en día: “Incredibly close encounters: magical realism and the intimate elegies of Jonathan Safran Foer's *Everything is illuminated* and *Extremely loud and incredibly close*” (Langdon 2012); *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. (Ramazani 1994); *tyles of ruin: Joseph Brodsky and the postmodernist elegy* (Rigsbee 1999); *Figuring Grief. Gallant, Munro, and the Poetics of Elegy* (Smythe 1992); *Elegy and Paradox* (Shaw 1994); *The ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*. (Spargo 2004).

especifica a su vez que hay que distinguir entre la elegía clásica, para la cual la consolación puede ser vista como un *producto* que se realiza cuando el texto termina, y una elegía moderna tardía, en la cual la consolación es un *proceso*, un trabajo de duelo (“work of mourning” (Smythe 1992: 10)) que no necesariamente llega a un fin. Este es particularmente el caso en los textos de las escritoras canadienses Gallant y Munro, que constituyen su objeto de estudio, y que “textually enact an obstacle to consolation” (Smythe 1992: 10). Esto no disminuye, sin embargo, la importancia de la consolación en la elegía: “whether explicitly or implicitly present or explicitly denied, consolation is the driving force and the shaping concept of elegy” (Smythe 1992: 8).

Según la teoría de Smythe, el proceso de consolación se manifiesta también formalmente, más particularmente en la figura de la metáfora. Las metáforas no sólo forman la base de nuestro uso del lenguaje, sino que también “induce the reader ... to possess magically the absent thing, body or person” (Smythe 1992: 13) argumenta Smythe citando a Paul Ricoeur. En esta característica ‘psicológica’ de la metáfora reside justamente su capacidad consoladora.

Como ya he sugerido, el ‘palacio de la risa’ funciona como una metáfora nacional, una imagen que representa Chile antes, durante y después de la dictadura. A la vez, la propia novela podría ser vista como una forma de reemplazar o recompensar la casa y el país perdido, y en este sentido podría servir como una suerte de terapia para sobrellevar el duelo. Pero al igual que en los textos de Gallant y Munro estudiados por Smythe, en el texto de Marín se encuentran obstáculos que impiden que mediante la metáfora, el narrador pueda hacer resurgir y tomar ‘mágicamente’ posesión de la casa y del país. El fracaso final de la minuciosa reconstrucción de la casa cuestiona entonces esa capacidad consoladora del lenguaje a la que los elegistas clásicos solían recurrir.

Para Jahan Ramazani, esta resistencia al consuelo es lo que define a las elegías modernas, de manera que sus autores o narradores pueden ser comparados con los melancólicos descritos por Freud en “Duelo y Melancolía”. Como escribe Ramazani: “if the traditional elegy was an art of saving, the modern elegy is what Elizabeth Bishop calls an ‘art of losing’” (4). Sin embargo, contrariamente a lo que hace Freud en su ensayo, Ramazani no opone el duelo ‘normal’ a la melancolía ‘patológica’, sino que habla de “melancholic mourning” (29) para designar el dolor duradero y ambivalente (entre la búsqueda y el rechazo de consuelo) que forma la base de la elegía moderna.

A pesar de que en las elegías se suele lamentar la muerte de una persona – un amigo, amante o figura pública – la novela de Marín puede ser considerada como una elegía, pero una en la que se está de duelo por el aniquilamiento de un lugar en vez de una persona. Además de ser y representar claramente un ‘trabajo de duelo’ que se mueve tanto temática como formalmente entre la búsqueda y el rechazo de consuelo, *El palacio de la risa* comparte aún otros rasgos con la elegía moderna, características que se deben esencialmente a su carácter melancólico. Primero, es significativo que todos los estudios actuales sobre la elegía ponen énfasis en la autoreflexividad del género. Según

Ramazani, esto se manifiesta más claramente bajo la forma del autorreproche (Ramazani 1994: 5). Como expliqué en la introducción a esta tesis, la autoconciencia es inherente a la melancolía, porque como Freud observó en “Duelo y Melancolía”, el melancólico suele ejercer una intensa crítica de sí mismo. No es de extrañar entonces que la autobiografía sea la forma privilegiada en la narrativa elegíaca o, si se adopta el término propuesto por Smythe, la ficción-elegía. Según esta investigadora, la autobiografía funciona como una figura retórica de la consolación¹³⁸. Ya que desplaza el foco de atención del duelo hacia la persona que siente dolor, la autobiografía “distances the speaker from the scene of death and reminds the reader that life does indeed go on” (Smythe 1992: 7). El narrador-protagonista de *El palacio de la risa* trata de convencerse repetidas veces de esta misma idea. En las frases siguientes del último capítulo, por ejemplo:

Era mejor junto con irme dar vuelta la página a esta historia y preocuparse de otras cosas que me aguardaban. (115)

Estaba dispuesto a comenzar una segunda etapa en el país [...]. (121)

Tal vez lo mejor podía ser arrancar aquí al margen de las circunstancias, sin ninguna clase de espera que significara una creencia en el futuro, dedicado a gozar las caminatas en los atardeceres púrpuras de Santiago, a observar esos labios de amante que descubría en las chilenas y, bajo la repetición engañosa de los días, avanzar ojalá sin dolor hacia la muerte. (122)

A primera vista, parece que la narración avanza hacia un cierre (o para utilizar la terminología inglesa: *closure*) completo: el final de la novela coincide con la salida del terreno baldío en Peñalolén, y el protagonista aparentemente encuentra consuelo, de ahí su deseo de dar –en sentido literal y figurado – vuelta la página. Pero contrariamente a las elegías clásicas, en las que se produce efectivamente un *closure* tanto textual como metafórico/psicológico, aquí se pospone, y la narración continúa a trompicones.

Se puede comparar el último capítulo con una pieza musical llena de disonancias cuya resolución se sigue aplazando deliberadamente. Sigue una detallada descripción de la habitación de María del Carmen, una anécdota sobre un encuentro desafortunado con unos jóvenes en una población callampa, luego dos notas que contextualizan la primera y la segunda edición, y finalmente en anexo el poema, escrito en 1975, que constituía una primera versión compacta de la novela. Pero el episodio quizá más importante de este último capítulo es la reaparición de la casa:

[...] vi la mansión del recuerdo frente a mis ojos. Estaba intacta como si hubiera bajado del cielo. Devuelta por el golpe de la varita de hada del cuento de Isak

¹³⁸ “selfconsciousness functions as a trope of consolation” (Smythe 7).

Dinesen que conjeturase al principio de la mañana, al costado izquierdo de ella, en un alarde de verosimilitud, las copas de los álamos rasmillaban el cielo azul del verano. No podía dar crédito a mis ojos de asistir al milagro de su regreso, aunque una fracción después la casa de mi amigo Antonio desapareció en el silencio, esfumada luego de decrecer la intensidad de la luz de cal que bañaba sus torreones, hasta que sólo quedó en el yermo cubierto de malezas manchado de cascajos, el astuto y viejo resplandor del mediodía santiaguino. (Marín 2008: 124)

La extraña experiencia parece confirmar la relación, varias veces comentada en los estudios actuales, entre el género literario de la elegía y el psicoanálisis. Además de su vínculo con el duelo y la melancolía, la reaparición de la casa hace pensar en un surgimiento del inconsciente, una repentina presencia en la realidad, que antes era reprimida. Es significativo además que *Siboney*, la canción que el narrador oye justo antes de la reaparición de la casa, es sumamente nostálgica. Fue originalmente escrita por el cubano Ernesto Lecuona para expresar su deseo de volver a Siboney, su ciudad natal. De esta manera, la referencia a la canción parece representar *en abîme* los sentimientos del exiliado retornado de la novela de Marín. Es una de las pocas cosas en la novela expresadas de manera indirecta, lo que indica quizás una resistencia contra la nostalgia, una reticencia por parte del protagonista de tratar el tema con demasiado sentimentalismo. El fragmento hace también pensar en la relación que Jo Langdon ha establecido entre el realismo mágico y la elegía. Según ella, la ausencia y la pérdida representadas en la elegía, crean espacio para “sustituciones imaginativas” (Langdon 2012: 5, mi traducción). “Magical realism and elegy”, explica Langdon, citando a Duncan Kennedy, “are both literatures of desire that corrupt reality in order to facilitate ‘unfinished conversations in uncanny elegiac spaces’” (9). Sería exagerado calificar la novela de Marín de mágico-realista, pero la reaparición de la casa tiene algo parecido a los espectros que pueblan esas novelas, y que para Langdon (y Salman Rushdie, de cuyos *Versos Satánicos* cita) son claramente las encarnaciones de “unfinished business” (Langdon 2012: 9).

A la vez, la ‘visión’ que tiene el narrador en el momento en que reaparece la casa, corresponde con otra característica propia de la melancolía: la revelación o el descubrimiento de la verdad, que solo parece ser accesible para el melancólico “ingenioso” (Aristoteles 2001). Cuando visita el terreno vacío después de la dictadura, el narrador hace varias veces hincapié en la calidad “reveladora” de la luz de diciembre. En el siguiente fragmento, se repiten además las oposiciones que caracterizan sus recuerdos de la casa (brillo y crueldad):

La mañana de diciembre había alcanzado un dominio fugaz sobre el sitio eriazo, sujeto a ese momento de brillo y crueldad, ya que nada a su alrededor quedaba al margen de la luz reveladora. No había modo de pensar como evasión, en medio de las ruinas terrosas, que sólo fuera el capítulo de un mal sueño. (Marín 2008: 85)

Parece que sólo en el sitio eriazo puede leer la magnitud de la dictadura chilena, también en su vida personal, y el estado en el que se encuentra el país después de haber ocurrido los hechos. El momento de la revelación melancólica culmina en las últimas frases de la novela:

[...] *cerré los ojos por una fracción para ver más claro el mundo*, escuchando debajo mío, a escasa distancia, el chasquido que hacía sin cesar el agua sucia y pesada del canal. Es un detalle que no me gustaría perder cuando me ponga alguna vez a la tarea de redactar esto. (Marín 2008: 127, lo subrayado es mío)

Smythe recurre acertadamente al término ‘anagnórisis’ para designar este momento de comprensión de la realidad. Nota que en el caso de los textos de James Joyce, aparece la “epifanía”; y para Virginia Woolf, estos momentos eran “moments of being”. Ocurren cuando “the non-sense of loss and grief begins to be replaced by some intuitive or intelectual acceptance of death, some ‘reason’” (Smythe 1992: 17). Si bien es cierto que en la novela de Marín tiene lugar la anagnórisis, y que, al igual que en las obras de Woolf y Joyce ésta se pospone hasta el final del texto, no lleva consigo el consuelo esperado¹³⁹. En el último capítulo, el narrador se hace dos veces la misma pregunta acerca de la ‘razón’ de la pérdida, sin encontrar una respuesta satisfactoria: “¿Tenía respuesta la antigua frase, muerte, dónde está tu victoria?” (Marín 2008: 119). Después de un breve comentario sobre la impunidad en el país, sólo puede concluir que “Chile era un país cuya única tradición consistía en un fracaso ininterrumpido: ¿hoy consistía en esto la victoria obtenida por la muerte?” (Marín 2008: 120). Como en las ficciones-elegías estudiadas por Smythe, en el último fragmento citado aquí arriba se encuentra aún una chispa de esperanza que constituye la “tarea de redactar esto”. Pero como ya indiqué, el propio narrador se da cuenta de la ambigüedad de la escritura, que únicamente parece implicar una promesa de consuelo sin efectivamente ofrecerlo. Para el narrador melancólico, no hay *closure* posible. Finalmente, debe aceptar que “tampoco estaba en condiciones de asimilar el pasado o, al menos, de cerrarlo” (Marín 2008: 127).

Como sugirió Kottow, hay una relación metonímica entre los problemas personales del protagonista, la suerte del país, y una condición existencial postmoderna. Cuando el narrador afirma que “Chile era un país cuya única tradición consistía en un fracaso ininterrumpido”, se refiere también a su propio fracaso: como exiliado retornado, el de no poder restituir “la unidad perdida” en su vida privada, y de no poder sentirse en casa en su propio país; como escritor, el fracaso de no poder resucitar mediante palabras un

¹³⁹ Cabe recordar aquí también que la literatura de Marín difiere sustancialmente de la de Joyce y de Woolf, visto que el autor chileno se queda muy cerca del realismo clásico. Esto no impide sin embargo que la anagnórisis esté presente en las tres obras.

lugar y un pasado perdidos, y de este modo completar el trabajo de duelo. Todo eso hace pensar en la derrota político-ideológica y literaria sobre la cual ha escrito Avelar. La narración de Marín muestra sin embargo que no necesariamente hace falta recurrir a la alegoría para tematizar y representar la pérdida que sufre el protagonista melancólico. Un texto realista también puede contener obstáculos a ese consuelo psicológico y formal alrededor del cual gira la elegía.

Aunque Marín tematiza el mismo problema de la representación que Benjamin, y más tarde Avelar, encuentran en la alegoría, el carácter realista de la novela hace superfluo el trabajo de interpretar la alegoría, de buscar un código subyacente que remita (aunque no directamente) a un sistema de ideas en la realidad. En la novela de Marín realmente todo es explicitado por el narrador (incluso la decepción que siente respecto de su país, cuando contempla el vacío en el que queda convertida la casona en Peñalolén). Por consiguiente, un crítico literario no tiene otro remedio que mirar pasivamente cómo el narrador sigue proveyendo detalles e informaciones factuales para llenar los vacíos, sin dejar espacio para 'el trabajo' de la interpretación. La única tarea que le queda, al crítico literario, parece consistir en poner orden en esa abundancia de detalles.

Dicho esto, el propio narrador se muestra escéptico ante su atención por los detalles. Así, visto que ya no queda ninguna esperanza de que la antigua casona reaparezca, el registro detallado del estado en que se encuentra el terreno después de la dictadura resulta ser de poca utilidad:

Con una dedicación semejante a la que tenía en el colegio cuando quería sacarme buenas calificaciones, había anotado en la libreta diversos detalles de posible interés. Desde luego entendía que constituían unos datos inútiles, redundantes, pues en verdad ya no me servían de mucho, si es que en algún momento habían sido de beneficio. (Marín 2008: 115)

Pero como ya he observado, los detalles con los que Marín recrea el espacio de Villa Grimaldi en la ficción, no resultan ser del todo inútiles, porque connotan el espacio, lo dotan de un significado subjetivo. Lo que queda después de la lectura de *El palacio de la risa*, no es una copia exacta de la antigua casona, como si fuera tocada por la varita del cuento de hadas de Isak Dinesen al que el narrador se refiere varias veces. En vez de eso, la novela nos deja con un espacio narrativo que es un campo de fuerzas signifiante. Es un lugar-contenedor de memorias, pero uno en el que resulta difícil, si no imposible, habitar y sentirse *chez soi*. Como ya mencioné brevemente, el núcleo de significado que contiene este lugar reside en el contraste entre un campo léxico de la felicidad, y otro del horror. A continuación, analizaré las formas bajo las cuales este contraste se manifiesta en la novela de Marín. Es decir, ordenaré la profusión de detalles sobre la casona en Peñalolén siguiendo ese modelo binario de la felicidad y el horror.

2.2.4 Dentro y fuera o algo intermedio: la espacialidad del campo

Me he detenido largamente en la descripción, porque es la técnica principal con la que el narrador de Marín evoca el espacio. Según Bachelard, sin embargo, hay que ir más allá de la descripción para poder acercarse a lo que significa el concepto de la casa.

Il faut, tout au contraire, dépasser les problèmes de la description –que cette description soit objective ou subjective, c'est-à-dire qu'elle dise des faits ou des impressions – pour atteindre les vertus premières, celles où se révèle une adhésion, en quelque manière, native à la fonction première d'habiter. Le géographe, l'ethnographe, peuvent bien nous décrire des types très variés d'habitation. Sous cette variété, le phénoménologue fait l'effort qu'il faut pour saisir le germe du bonheur central, sûr, immédiat. (Bachelard 1957: 23-24)

Si se piensa en la función que desempeñó durante la dictadura, parece casi perverso afirmar que se encuentra un “germe du bonheur central” en la casa descrita en *El palacio de la risa*. Precisamente por eso resultó también difícil considerarla como un verdadero lugar, que correspondería a la definición de ese otro fenomenólogo, Casey, quien adoptó la misma visión idealizadora. No obstante, a pesar de que el protagonista nunca ha vivido en la casa, como símbolo de “la estabilidad hogareña que [él] no gozaba” (Marín 2008: 22), cumplía con “la primera función del habitar” de la que habla Bachelard. Al inicio de la novela, el narrador no deja de evocar los momentos felices que vivió en esa casa, de modo que no cabe duda de que ésta, como lo dice también el himno nacional al que se refiere el escritor en el poema que constituía una primera versión del libro, fue una vez “la copia feliz del Edén” (Marín 2008: 134).

Cuando el narrador visita el lugar después de la dictadura, las rosas salvajes que crecen entre los escombros parecen ser los últimos vestigios de ese pasado glorioso. Pero esas rosas deben competir con los palquis que huelen a muerte. En el contraste entre las flores se ven las dos realidades contenidas en la casa en Peñalolén: una de horror, y otra de belleza, felicidad, normalidad. Este contraste se espacializa mediante la oposición entre dentro y fuera.

Ya me detuve en las murallas y la cordillera que parecen cercar el terreno. El narrador llama además varias veces la atención al carácter cerrado y aislado de la casa. Compara el terreno en Peñalolén, este “mundo cerrado a pesar de su extensión (30), con una “isla” (30), separada de Santiago por el canal San Carlos. El portalón de hierro con la mirilla, y las corridas de alambre de espino sobre los gruesos muros de adobe, puestos durante la dictadura, refuerzan aún este aislamiento. De forma análoga a ciertas sociedades secretas en África a las que sólo los iniciados tienen acceso, la Villa Grimaldi, entonces denominada Cuartel Terranova, se convirtió en un “paisaje secreto”. El antropólogo Aguilar lo describe de la siguiente manera:

[...] prisons and centres of detention are not only outside the boundaries of most members of the community, but in their practices they remain closed to the public eye, dangerous to non-residents, and landscapes that remain at the periphery of social landscapes. (Aguilar 2003: 4)

Queda claro que en este paisaje secreto, el rito que se lleva a cabo ahí es el de la tortura. En *Chile: poética de la tortura política*, Hernán Vidal, apoyándose en la idea de que “los rituales constituyen una forma privilegiada de metamorfosis de las formas corporales”, considera la tortura entre esos “rituales de cura, purificación, castigo, conmemoración y celebración” propios de una cultura (Barría: 3). Cuando inmediatamente después del golpe en 1973 se declaró el estado de excepción (en la legislatura de aquella época, se habla también de estado de sitio o de emergencia), era éste la señal de comienzo oficial de estos rituales. Giorgio Agamben ha profundizado en la relación entre el estado de excepción y el campo. Según su definición, “El campo es el espacio que se abre cuando el estado de excepción empieza a convertirse en la regla” (Agamben 1995: s.p.). La novela de Marín muestra muy bien cuáles son las consecuencias para los ‘habitantes’ de un espacio donde la ley está suspendida. La información obtenida por percepciones sensoriales, sobre todo por el olfato, con la que el narrador construye el espacio de Villa Grimaldi, confirma que los prisioneros fueron reducidos, en los términos de Agamben, a la nuda vida, “despojados de todo estatuto político y condenados totalmente a una vida vegetativa” (Agamben 1995: s.p.). Como explica en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, la nuda vida es “la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer [...] la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir, de la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate) [...]” (Agamben 2006: 18).

La paradójica dialéctica del dentro y fuera que se nota en la cita anterior vuelve también en la definición que Agamben propone del campo:

[...] es una parte de territorio que está fuera del ordenamiento jurídico normal, pero no es simplemente, por esto, un espacio externo. Lo que está excluido en él es, según el significado etimológico del término excepción (*excapere*), tomado fuera, incluido a través de su misma excepción (Agamben 1995: s.p.)

En esta problemática relación entre dentro y fuera reside también el vínculo con el estado de excepción, que como escribe Agamben “representa la inclusión y la aprehensión de un espacio que no está fuera ni dentro [...]. Estar-fuera y, no obstante, pertenecer: ésta es la estructura topológica del estado de excepción [...]” (Agamben 2004: 55). En *El palacio de la risa*, se presenta asimismo el campo de concentración como un espacio aparentemente aislado del mundo que lo rodea, situado fuera de él, pero que justamente por encontrarse apartado, incluye sus peores características. El narrador de la novela de Marín dice lo siguiente: “De mi parte había olvidado algo de la historia

chilena reciente, en un país donde se ha quemado a personas en carne viva, no hay por qué extrañarse de nada. Todo podía ocurrir y, lo que resultaba más grave aún, ser aceptado el hecho” (Marín 2008: 96). Estas frases implican que el país entero podía ser considerado como un campo, porque muestran una inquietante semejanza con la siguiente observación de Agamben: “Sólo porque los campos constituyen, [...] un espacio de excepción, en el cual la ley está suspendida integralmente, en ellos todo es verdaderamente posible” (Agamben 1995: s.p.). De esta manera, el campo de Villa Grimaldi funcionó durante la dictadura como un microcosmos, una versión en miniatura exacerbada del Chile de los años '70.

Un elemento que desempeña un papel importante a la hora de subrayar la excepcionalidad del lugar, el estar fuera de la sociedad, fuera de la ley, es el silencio. Parece que el terreno se encuentra bajo una campana de cristal, tan fuerte es el contraste entre el silencio que reina entre los muros de adobe y el ruido del mundo exterior.

Más que nada se escuchaba en torno a la desaparecida residencia el rumor cotidiano de aquel sector de Peñalolén, disímil, ondulante, que llegaba apagado hasta donde estaba, a la espera de algo que no sabía qué era. En el lugar prevalecía el silencio, cerrado por los muros de adobe, como si brotara del suelo al igual que el de un cementerio. (Marín 2008: 85)

Cuando el protagonista abre el portalón y entra por primera vez desde el exilio, se le echa encima de inmediato “un silencio pétreo congelado en el aire” (17). Parece contrastar con la época de su infancia, cuando la casa se llenaba de música todo el tiempo. Aunque esto sin embargo, no es completamente correcto, porque era un tiempo en que, como lo describe el narrador, “la casa se elevaba amplia y silenciosa ante la rusticidad del entorno” (34). El silencio era entonces mucho menos amenazante, y representaba aún la tranquilidad y la “dicha monocorde de la vida” (34). De acuerdo a los estudios de fenomenólogos como Bachelard, el silencio era en aquella época incluso casi sinónimo de inmensidad y de eternidad, porque ayudaba al niño a medir el tamaño de la amplia casona:

Asomado a la baranda, me daba cuenta desde arriba, mediante aquel silencio, del tamaño que tenía la residencia y luego de volver por nuestros pasos a través de la escalera de mármol, ancha al igual que un camino, Antonio como anfitrión me condujo mientras terminaba de ilustrarme acerca del origen de la casa [...].No me parecía verosímil que, bajo aquel ambiente, propio casi de un museo, pudiera desarrollarse una vida de hogar común y corriente, en donde al mediodía se respirara la fragancia de la comida en preparación. Pero así era en verdad. (Marín 2008: 35-36)

Durante y después de la dictadura, en cambio, el silencio casi de museo se asociaba con el toque de queda instalado por el régimen autoritario, y con la “omertá” a la que refiere Marín cuando escribe sobre la ley del silencio y el pacto de sangre entre los uniformados (119) que debiera ocultar la ubicación de los centros de tortura. El silencio era además el objetivo mismo de las torturas llevadas a cabo en Cuartel Terranova, visto que “la victoria no consistía necesariamente en provocar la muerte de otro, sino en obtener la satisfacción de su aniquilamiento, tornándolo en un animal inofensivo y, en particular, dócil, mudo” (Marín 2008: 114). Resuena aquí el título de la trilogía a la que pertenece *El palacio de la risa: Un animal mudo levanta la vista*¹⁴⁰. A partir de la dictadura, se reforzó la separación entre dentro y fuera del campo, no sólo porque se añadieron más dispositivos de cerramiento, sino también porque el silencio dentro del recinto se intensificaba, y contrastaba vívidamente con los sonidos de una vida aparentemente normal que se desarrollaba fuera de sus muros, con el “canto madrugador de los pájaros” (Marín 2008: 110) y el “bullicio del recreo mitigado por la distancia, proveniente de la escuela primaria al lado del convento” (110).

En realidad, sin embargo, la cotidianidad y la violencia no estaban separadas tan nítidamente. Lo escandaloso de los campos de detención y tortura chilenos residía precisamente en su convivencia, en su coexistencia en un mismo lugar, al igual que las rosas y los palquis que compartían el mismo pedazo de tierra. Incluso durante la dictadura militar, quedaban huellas de una domesticidad perversa. Los almuerzos campestres del personal, por ejemplo, organizados en días festivos como las fiestas de la patria, lo atestiguan. Como cuenta la alcohólica María del Carmen, era común invitar a algunos presos a aprovechar las sobras de la comida, porque no se dejaba escapar ninguna oportunidad de humillarlos y reducirlos a animales mudos.

Esta perversa convivencia entre por un lado la vida cotidiana y la belleza, simbolizadas en las rosas salvajes, y por otro, la tortura, culmina en la imagen de una chica, supuestamente la ‘desaparecida’ Mónica, que toma el sol al lado de la piscina que en esa época ya fue utilizada para torturar a los prisioneros.

Lo único que la asombrara [a una ex prisionera] era que cierta mañana, al pasar ante la piscina camino a un interrogatorio en el garaje en desuso de la casona, pudo ver, al resbalarse la venda que cubría sus ojos, a una muchacha en bikini tendida en el césped cuyo rostro, a pesar de llevar unos lentes oscuros de marcos blancos, le pareció de sumo familiar. Abstraída de cuanto sucedía alrededor,

¹⁴⁰ Kottow ha observado acertadamente que en el título de la trilogía resuena un verso del poeta alemán Rainer María Rilke, más en particular de sus *Elegías de Duino*: “o que un animal, uno mudo, tranquilo mira y ve a través nuestro. Esto se llama ‘destino’: el estar -de-frente-a y nada si no es eso y siempre de-frente-a” (Kottow 36).

tomaba el sol acostada sobre una toalla de baño. A su lado dormitaba Diablo hecho un ovillo, un doberman de color negro bastante feroz que, junto con otro mastín, había adiestrado para dicho campo una oficial de Carabineros llamada Ingrid, experta en el entrenamiento de animales. (Marín 2008: 80)

Como a menudo ocurre en las novelas de Marín, esta escena está cargada de un cierto erotismo incómodo¹⁴¹, y es al mismo tiempo fuertemente simbólica. Reúne todos los contrastes recluidos en la Villa Grimaldi, desde los palquis que huelen a muerte y las rosas salvajes, pasando por la dialéctica del dentro y fuera y la tensión entre sitio y lugar, casa de familia y campo, hasta el silencio que reina dentro del recinto mientras que afuera parece proseguir la vida normal. No es una casualidad, además, que el perro durmiendo al lado de la chica se llame Diablo. El doberman hace pensar en Zar, el perro feroz (también un doberman) puesto en escena por José Donoso en *La desesperanza*. Según Jacques Joret, este animal simboliza el régimen de Pinochet y el propio dictador (Joret 2007: 244). Marín nos ofrece aquí una síntesis de la constatación expresada con asombro por algunos intelectuales chilenos, de que la belleza pudiera convivir con el mal, incluso dormir al lado del mal, “abstraída de cuanto sucedía alrededor”. En la parte siguiente de este capítulo, se argumentará que la misma idea constituye también el núcleo de *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño.

El tema de esa convivencia parece también influir en la manera en la que Marín escribe sobre el horror ocurrido en Villa Grimaldi. Durante la visita guiada que el protagonista ofrece a Mónica en el tercer capítulo, entre las descripciones de la discoteca, y las comparaciones con la casa de su infancia, surgen de repente frases que mencionan fríamente la función que los diferentes aposentos del Cuartel iban a desempeñar¹⁴². Al final de la novela, en el capítulo cinco, se repite la visita, pero esta vez el propio narrador no está presente, sino que es la antigua psicóloga del campo de tortura, María del Carmen, quien le proporciona más información sobre el cambio de función de las habitaciones en la casa, convertida en un “antro del dolor” (Marín 2008: 103). Así, se entremezclan informaciones espaciales precisas (el estacionamiento, ubicado a un lado del extinto parque” (102), “el antiguo Pabellón de las Cinco [...] al otro

¹⁴¹ El narrador de *El palacio de la risa* admite: “empecé, a través de las sinuosidades de la fantasía, a impregnar de erotismo la imagen de Mónica, imprecisa, conjeturable, defectuosa, como el rayado fotograma de una vieja película de barrio. [...] Me quedaba con la mirada fija en las gotitas de sudor que veía crecer imperceptiblemente entre los vellos ensortijados de sus sobacos, los que me hacían recordar, debido a la maraña oscura sin depilar, el pubis con gusto a sal marina, que, mediante la lengua, probara en Mónica en el cuarto de la residencial de la caleta de Horcón” (Marín 83). El fragmento hace pensar en la segunda novela de la trilogía, en *Ídola*, en la que el cuadro *L'origine du monde* de Gustave Courbet tiene un rol protagónico.

¹⁴² Me refiero aquí a la barra en la cocina, de la que la cocinera colgaba carnes saladas, y que fue más tarde utilizada para practicar la tortura Pau de Arara (Marín 67).

lado de la casa” (103), “la planta alta” (106)) con descripciones de técnicas de tortura, comentarios sobre la telenovela favorita de María del Carmen y fragmentos de una ópera de Verdi. Mediante la brusca yuxtaposición de, por una parte, largas frases poéticas que rememoran la luz filtrada por un vitral (105), o la costra de barro sobre un estanque, y por otra parte, la casi científica precisión y frialdad con la que Marín menciona el cambio de nombres (el Foso Romano, la Torre de los Suplicios) y de funciones de la antigua casona, el autor parece captar estilísticamente el significado mismo encerrado en el recinto de Villa Grimaldi.

Mientras que al inicio de la novela el autor distingue aún claramente entre los diferentes momentos de contacto con la casa, en los últimos capítulos, en cambio, ya no es tan fácil identificar inmediatamente las frases con su tiempo. El pasado y el presente se alternan sin anunciar, de modo que se crea incluso la impresión de una ausencia de tiempo. Según Smythe, esa negación momentánea del tiempo, y por consiguiente de la muerte, implica una capacidad consoladora. Por eso precisamente, la yuxtaposición temporal, es decir, el constante cambio de ausencia (pasado) y presencia (presente), es una característica típica de la elegía.

A pesar de la confusión que pueden provocar sobre todo los últimos capítulos, en los que la técnica de la yuxtaposición se lleva al extremo, la novela se estructura de manera bastante esquemática. Puedo resumir que consta de tres visitas guiadas a la casa, una durante su infancia, otra con Mónica cuando se ha convertida en discoteca, y finalmente una tercera visita, al campo de tortura Cuartel Terranova. Cada vez, el autor menciona los diferentes aposentos de la casa, pero se ve que junto con el cambio de algunos nombres y funciones, cambian también los significados y los sentimientos que el narrador atribuye a cada lugar, y que se dejan clasificar en dos campos léxicos, uno positivo, ‘bachelardiano’, y otro del horror. Después de la dictadura, sin embargo, cuando realmente todos los diferentes aposentos han desaparecido – el comedor, el dormitorio principal, el Pabellón de las Cinco, el kiosco, etc. – ya no queda ningún molde al que el narrador pueda colgar sus comparaciones entre antes y ahora. Sólo queda un gran espacio vaciado de tiempo, de memorias, de significados, lo que explica también el carácter confuso del último capítulo.

La semejanza entre el espacio físico y la elaboración textual de este espacio que traté de esbozar aquí arriba, junto con las numerosas reflexiones del narrador sobre ese mismo texto, revelan el carácter construido de la novela, y me recuerdan al hecho de que el espacio de la novela, en palabras de Weisgerber, “pertenece a la literatura y sólo existe a través del lenguaje” (Weisgerber 1972: 151). Me parece entonces que la conclusión de un artículo de Langdon sobre las novelas de Jonathan Safran Foer se aplica también al texto que acabo de analizar: “language cannot exist outside of his own context and so, while these narratives enable understanding and access to the past, they do not provide consolation” (Langdon 2012: 9).

2.3 Paisajes melancólicos y casas siniestras en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño

[...] la felicidad, la felicidad, la alegría recuperada, el sentido real de la oración, mis plegarias que se elevaban hasta traspasar las nubes, allí donde sólo existe la música, aquello que llamamos el coro de los ángeles, un espacio no humano pero indudablemente el único espacio que podemos habitar, siquiera conjeturalmente, los humanos, un espacio inhabitable pero el único espacio que podemos habitar, un espacio en donde dejaremos de ser pero el único espacio en donde podemos ser lo que de verdad somos [...]. (Bolaño 2000: 83)

2.3.1 “A veces el sol se ennegrecía en mis sueños”: el apagón cultural y la melancolía

En una de las numerosas entrevistas con Roberto Bolaño, el autor de *Nocturno de Chile* confesó que el título que había pensado originalmente para esta novela, era “Tormenta de mierda”. Afortunadamente, según el propio autor, su editor Jorge Herralde, y su amigo Juan Villoro desaconsejaron este título, y tuvo que darles la razón: “Nocturno de Chile expresa con mayor fidelidad lo que es la novela” (Pinto 2001: 10). Si miro las diferentes acepciones de la palabra “nocturno” en el diccionario de la RAE, sólo puedo asentir. La primera definición es, por supuesto, “perteneciente o relativo a la noche”. La presencia del campo semántico de la noche y de lo crepuscular es en efecto notable en la novela. Las escenas clave – las clases de marxismo y las visitas a la casa de María Canales – tienen lugar de noche, cuando reina el toque de queda en las calles de Santiago. Bolaño refiere de esta manera a la metáfora frecuentemente utilizada de la dictadura como una larga noche, que se basa a su vez en la antigua asociación entre la oscuridad y el mal absoluto. La misma metáfora aparece en la novela de Marín, cuando describe la antigua mansión en Peñalolén al anochecer:

Al revés del estilo claustrofílico de las construcciones de entonces, la residencia estaba abierta al paisaje, iluminada por las numerosas ventanas a través de las cuales, en el largo minuto del crepúsculo, se podía advertir en el cielo en un raro equilibrio, bajo la división del fuego escarlata de las nubes, la presencia del último resto del día, mientras la noche avanzaba misteriosamente. (Marín 2008: 34-35)

En este avanzar misterioso de la noche, se puede leer un anuncio de la dictadura que está a punto de invadir la casa. Al inicio de *El palacio de la risa* además, el narrador se refiere a “la noche artificial que impedía ver hacia atrás” (Marín 2008: 14), lo que indica que se utiliza la imagen de la noche aquí para hablar de un forzado silenciamiento de los hechos ocurridos durante la dictadura, o de una ceguera voluntaria. El pequeño Sebastián, hijo de María Canales en la novela de Bolaño, y homónimo del protagonista, simboliza esta actitud. Se parece a un imbunche, que “miraba sin ver [...] los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado” (Bolaño 2000: 134). Así el pequeño Sebastián se muestra como el doble del protagonista: en la novela hay múltiples referencias a la oscuridad en la que se mueve, y a su incapacidad (o mala voluntad) de ver las cosas tal y como son – recordemos la famosa frase de Urrutia Lacroix cuando se entera de lo que se ha visto en el sótano de la casa de María Canales: “yo nada vi” (Bolaño 2000: 142). Queda claro que la ceguera de algunos intelectuales antes y después de la dictadura ante lo que pasaba en su país forma la base de la denuncia que constituye *Nocturno de Chile*. En su retrato del llamado “apagón cultural”, Bolaño no dedica tanta atención a las prohibiciones y restricciones impuestas por el gobierno militar al campo cultural, sino que se centra en la reacción de los propios intelectuales que se quedaron en Chile cuando se apagaron las luces sobre el campo cultural chileno. Introduce a Urrutia Lacroix, disfraz del único crítico literario ‘oficial’ de ese período, José Miguel Ibáñez Langlois, como el representante de esta pequeña élite intelectual chilena, para la cual el apagón cultural implicaba un “apagón de conciencia”, “una forma de colaboración ‘caché’” (Lopez 2006: 82) como lo ha sugerido Pierre Lopez aludiendo al pseudónimo del protagonista, H. Ibacache.

Como sustantivo, la palabra “nocturno” hace referencia a una “pieza de música vocal o instrumental, de melodía dulce, propia para recordar los sentimientos apacibles de una noche tranquila”. La novela de Bolaño contradice esta definición, ya que los sentimientos que predominan son de rencor y de rabia, y la noche que se recuerda está lejos de ser apacible. Sin embargo, *Nocturno de Chile* comparte algunos rasgos con la pieza musical en cuestión. Antes que nada porque suele ser una pieza ejecutada por un solo instrumento, preferentemente el piano, a veces acompañado por unos melancólicos tonos bajos (que vienen muchas veces del mismo instrumento). El monólogo del cura, poeta y crítico literario, acosado por las diatribas del enigmático joven envejecido, parece seguir esta misma estructura escindida y una a la vez. Segundo, porque la forma de los nocturnos más célebres, los de Chopin, obedecen a un esquema A-B-A. Como lo afirman Adolfo y Álvaro Bisama, esto corresponde con la arquitectura de la novela: “lo medular de la obra se concentra en el recuerdo de la *tertulia literaria* inicial en casa de Farewell (A), sigue con la larga lista de hechos biográficos referidos por el crítico /sacerdote (B) y termina con el recuerdo de las *tertulias literarias* finales en la casa de María Canales (A)” (Bisama and Bisama 2006: 23). En este análisis me centraré sobre todo en los dos motivos A de la novela, en los que Bolaño elabora una metáfora espacial de,

por una parte, la literatura, y por otra, la historia reciente chilena. Como se demostrará a lo largo del análisis, estos ámbitos se interconectan íntimamente.

En cuanto al tono de esta pieza musical, la RAE indica que es “de carácter sentimental”. Como se explicará más adelante, el protagonista de *Nocturno de Chile* muestra a veces una nostalgia conservadora y perversa que dota a su monólogo, en efecto, de un cierto sentimentalismo. Pero visto que la palabra “sentimental” tiene una connotación tan negativa, sería quizás más adecuado reemplazarla por “elegíaca”. Al igual que la novela de Marín, *Nocturno de Chile* es una ficción-elegía que expresa el duelo por la pérdida de Chile, “la copia feliz del Edén” del himno nacional, a la cual se refiere también en esta novela. Como afirma Paula Aguilar, “desde el propio título, la novela nos muestra una imagen elegíaca de Chile como sombra, como muerte” (Aguilar 2008: 141). Esta imagen elegíaca de Chile tiene un doble aspecto. Por una parte, se trata de la pérdida del antiguo “país de dueños de fundo” (Bolaño 2000: 14), conservador y europeizado, personificado por el tutor de Urrutia Lacroix, el crítico literario Farewell; y por otra, es la imagen más genérica de algo que se llama “patria”. Es un lugar al que los personajes – Urrutia Lacroix, pero sobre todo el joven envejecido, como doble del propio autor – buscan pertenecer, pero que sin embargo sigue siendo inalcanzable. La cita con que inicié este análisis parece traducir este deseo, y al mismo tiempo esta imposibilidad de “habitar”, en el sentido más heideggeriano, un lugar semejante:

[...] aquello que llamamos el coro de los ángeles, un espacio no humano pero indudablemente el único espacio que podemos habitar, siquiera conjeturalmente, los humanos, un espacio inhabitable pero el único espacio que podemos habitar, un espacio en donde dejaremos de ser pero el único espacio en donde podemos ser lo que de verdad somos [...]. (Bolaño 2000: 83)

Este fragmento resume otra vez, y quizás más claramente que las otras novelas que ya comenté, la sensación de desamparo y las reacciones ante esta sensación que forman el hilo conductor de esta tesis. Confirma también que el fenómeno es también extraliterario, es decir, no se aplica únicamente a los personajes de las novelas chilenas que se escribieron después de la dictadura, sino también a sus autores. De ahí la denominación de huérfanos o naufragos. En la novela de Marín, había muchos indicios autobiográficos que invitaron a relacionar el desarraigo que sentía el narrador con las dificultades del propio autor exiliado y retornado. En el fragmento arriba citado, aparece un guiño autobiográfico semejante cuando el narrador denomina este espacio misterioso y paradójico como “el coro de los ángeles”. Si se sabe que el pueblo de origen de Roberto Bolaño se llama precisamente Los Ángeles de la Frontera, este fragmento se interpreta como el deseo imposible del propio autor, que dejó Chile a los 14 años y después vivió en México y España, de habitar un lugar de origen, de encontrar un lugar al que pertenece.

La elegía como género poético está presente intertextualmente, bajo la forma del “Nocturno” del colombiano José Asunción Silva que Urrutia Lacroix lee en su viaje a Europa (Bolaño 2000: 82). Ximena Briceño y Héctor Hoyos han observado acertadamente el calco entre los primeros versos de este poema (“Una noche/ Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas”), y una escena clave de la novela de Bolaño, en la que Urrutia Lacroix camina junto con el general Pinochet en el jardín de la casa donde imparte clases de marxismo:

De entre los macizos flores se levantaba un aroma gustosísimo que se extendía por todo el parque. Un pájaro cantó y acto seguido, desde el mismo parque o desde un jardín vecino, otro pájaro de su misma especie le contestó, y después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio profundo. Caminemos, dijo el general. Como si fuera un mago, nada más franquear el ventanal y adentrarnos en aquel jardín encantado se encendieron las luces del parque, unas luces diseminadas aquí y allá con un gusto exquisito. Hablé entonces de *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, escrita en solitario por Engels, y a cada explicación mía el general asentía, y de tanto en tanto me realizaba preguntas pertinentes, y a veces ambos callábamos y mirábamos la luna que vagaba sola por el espacio infinito. (Bolaño 2000: 110)

El poema de Asunción Silva cuenta cómo los dos amantes que caminan bajo la luna están tan juntos que proyectan una sola sombra. Cuando muere la mujer, el hombre sigue proyectando una sola sombra, pero no se sabe si se trata únicamente de la suya, o también de la del fantasma de su pareja. Mientras que en este poema figura todavía la posibilidad de consuelo, Bolaño deja muy poco espacio para esa finalidad tradicional de la elegía. Según Briceño y Hoyos, “la sombra única la proyectan Pinochet y la sotana de Urrutia Lacroix, siniestra reunión de armas y letras” (Briceño and Hoyos 2010: 607). La fusión del dictador y del poeta sólo parece confirmar entonces la pérdida por la que se está de duelo.

Sin embargo, la propia forma del nocturno como pieza de música sugiere una apertura a las estrategias discursivas de encierro y cierre estudiadas por, entre otros, Caroline Lepage. Se traza un paralelismo entre la última frase de la novela, “Y después se desata la tormenta de mierda” (Bolaño 2000: 150) y los nocturnos de Chopin, que suelen terminar de una manera particularmente complicada, en la que el pianista puede hacer alarde de su virtuosidad. Además, mientras que comienzan en modo menor, Chopin compuso el fin de sus nocturnos en modo mayor. El artículo de Lepage, “Les stratégies de l’enfermement et de la fermeture dans *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, muestra cómo esta última frase complica y desestabiliza completamente el discurso de Urrutia Lacroix, cuyo objetivo ha sido que “sa propre fin corresponde à la fin tout court et l’impose, que le texte agonise, c’est-à-dire balbutie ses derniers mots en même temps que lui exhale son dernier soupir” (Lepage 2008: 330). Pero esta última frase, que no

parece formar parte del monólogo del cura porque constituye un párrafo en sí, relanza vida al texto, y cuestiona todas las justificaciones que Urrutia Lacroix ha aducido en su defensa. Según Lepage, este segundo fin sería “une réplique miniature et une caricature de l’ensemble du roman” (2008: 331). Confiere a un lector activo e incluso “vindicativo” (2008: 333) la misión de, a partir de esta frase, deconstruir y reconstruir la novela entera: “à lui d’accepter et de briser ses chaînes ou de refuser et de rester prisonnier de la caverne aux mirages, éternellement aveugle, sourd et muet” (2008: 333), concluye Lepage. Como demostró el análisis de la novela de Marín, esa suspensión del cierre novelesco se acompaña ‘psicológicamente’ de un rechazo de consuelo. Parece confirmar la frase de Farewell, cuando él suspira que “no hay consuelo en los libros” (Bolaño 2000: 65).

Este rechazo del cierre, está provocado por el carácter melancólico de la elegía (post)moderna. Y en cierto sentido se anuncia ya desde el título esa posibilidad de que la novela nunca llegará a un *closure*, ya que una de las acepciones del adjetivo “nocturno” es: “que anda siempre solo, melancólico y triste”. La oscuridad nocturna puede ser vista como un signo de ese exceso de bilis negra del que padece el melancólico, que se mueve además constantemente entre las tinieblas y la luz más clara, entre la ceguera y la revelación. El melancólico es el que ve, el que sabe, pero su condición puede al mismo tiempo oscurecer su comprensión de las cosas. Julia Kristeva refiere a este contraste entre ceguera y revelación, demencia y genio, en el título de su célebre libro sobre la melancolía: el oxímoron ‘soleil noir’, prestado del poeta francés Gérard de Nerval designa el objeto perdido como la “Cosa”: “la Chose est un soleil rêvé, clair et noir à la fois” (Kristeva 1987: 22). “A veces el sol se ennegrecía en mis sueños” (Bolaño 2000: 95) dice el protagonista de *Nocturno de Chile*, retomando esta misma metáfora.

Como se aprecia también en sus otras novelas, está claro que Bolaño está familiarizado con la tradición iconográfica y literaria de la melancolía. Refiere a la *Anatomía de la melancolía* de Burton, a Durero¹⁴³, a las teorías de Schelling sobre “la melancolía como ansia de infinito” (Bolaño 2000: 41) y a la bilis negra que “corroe [al protagonista] y [lo] hace flojo y [lo] pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido” (2000: 41). El protagonista muestra todos los síntomas de esta enfermedad intelectual, que llega al colmo justo antes de su partida a Europa. Es “una época de calles amarillas y de cielos azules luminosos y de profundo aburrimiento” (2000: 72), en que cesa sus actividades de poeta y cura. Se encuentra en un estado de “perplejidad y conmoción” que coexiste con un “estado de aburrimiento y abatimiento”

¹⁴³ Cuando “don” Salvador Reyes encuentra al poeta alemán Jünger en la buhardilla del melancólico pintor guatemalteco, “tuvo la impresión de que a Jünger sólo le interesaba de verdad Durero, por lo que durante un rato se dedicaron a hablar sólo de Durero” (44).

(2000: 72). Tiembla de frío (según la teoría de los humores, el melancólico es ‘frío y seco’) en pleno verano, y coincide completamente con las observaciones de Freud y de Burton cuando acepta el viaje a Europa como un remedio para devolverle “la energía que había perdido y que a ojos vistas seguía perdiendo, como una herida que no quiere cicatrizar y que a la larga causa la muerte, al menos la muerte moral, de quien la padece” (2000: 75). Se defiende además contra las recriminaciones del joven envejecido apoyándose en un codo, postura típica en la iconografía melancólica¹⁴⁴. La estructura bipolar de este llamado monólogo, en que el joven envejecido funciona como la voz de la conciencia de Urrutia Lacroix, recuerda además a la bipolaridad característica de la melancolía.

Para Stéphanie Decante sin embargo, la melancolía de Urrutia Lacroix, alias H. Ibacache, no es otra cosa que una “pose”, nada más que una imitación de la imagen del artista de fin de siglo (Decante 2007: 21). El apoyarse en un codo no significa solamente que el cura adopte los síntomas exteriores, sino que implica también una determinada postura ética, a la que los numerosos poetas citados (Asunción Silva, Dante, Leopardi, Sordello) remiten implícitamente. Es que el melancólico suele sentir una extrema indiferencia por el mundo real que lo rodea, sentimiento que se traduce en el tópico de la separación entre el arte y la vida. Según Decante, para el protagonista de *Nocturno de Chile* la melancolía se convierte de esta manera en un pretexto que justifica esta “idéologie hautaine qui sacralise le monde des lettres et juge le monde ‘profane’, avec un mélange de désespoir et de dédain” (Decante 2007: 20). La melancolía funciona en el monólogo del cura/poeta como una estrategia de defensa, un “refugio cómodo” (Benmiloud 2007: 130). Según Karim Benmiloud, es paradójicamente tanto el síntoma del error (el cura se siente melancólico a causa de su culpa), como su repetición (la melancolía le impide entender su propia culpa). Decante coincide con esto cuando observa que la melancolía de Urrutia Lacroix se acompaña siempre de una memoria culpable (Decante 2007: 15), culpable precisamente por el hecho de que supuestamente no ha visto nada, y no ha dicho nada. “Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios” (Bolaño 2000: 11) dice el poeta al inicio de su monólogo. Afirmación bastante hipócrita si se sabe que declina categóricamente toda forma de responsabilidad. Como mostraré más adelante, este rechazo de la vida real (y de sus responsabilidades como cura frente a los hombres) a favor del mundo de las letras, llega a su paroxismo cuando visita el fundo de Farewell.

La melancolía de Urrutia Lacroix contrasta con la del pintor guatemalteco al que visita Salvador Reyes en un París ocupado por los nazis (Bolaño 2000: 37-50). Mientras

¹⁴⁴ En el artículo “Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*: éléments pour une poétique du fragmentaire”, Stéphanie Decante-Araya va en busca del significado de esta postura: “Tour à tour signe de paresse, de crise du genie inspiré, d’ennui ou de tristesse contemplative” (Decante 2007: 17).

que para el primero la enfermedad se manifiesta sobre todo bajo la forma de la ceguera, parece que para el segundo, la verdad, la esencia de las cosas sí se revela realmente, y lo hace en el “paisaje repetido e insólito de París”, que contempla desde la ventana de su buhardilla. El lector no sabe qué es lo que ve el pintor, pero puede estar seguro de que es algo escalofriante. Cuando Salvador Reyes descubre el punto de fuga hacia el que converge la mirada del pintor, “entonces por su alma pasó la sombra de un escalofrío, el deseo inmediato de cerrar los ojos [...] de preguntarle qué era lo que veía y acto seguido apropiárselo y al mismo tiempo el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar” (Bolaño 2000: 43).

Como Decante ha observado acertadamente, la melancolía del pintor guatemalteco reside precisamente en la imposibilidad de expresar lo visto, en los tormentos de “lo indecible frente al horror” (Decante 2007: 23). Llama la atención el mutismo del pintor, que hace pensar en el ‘animal mudo’ de la novela de Marín. Paula Aguilar afirma también que “en *Nocturno de Chile*, la melancolía articula [...] dos zonas de indagación: el problema de la memoria/amnesia y el lugar del escritor frente a lo sucedido, cómo y desde dónde narrar el horror” (Aguilar 2008: 128). Esto enlaza con la teoría de Avelar sobre la relación entre la melancolía, la imposibilidad de expresarse, y la alegoría. El cuadro del pintor guatemalteco, titulado *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*, funciona precisamente como la alegoría en la que se manifiesta esa imposibilidad de narrar, a la vez que revela una relación entre arte y memoria (el cuadro fue pintado en París, a partir de los vagos recuerdos que el pintor tenía de México). La teoría de Avelar hace eco en la interpretación que hace Salvador Reyes del cuadro: “a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota”¹⁴⁵ (Bolaño 2000: 48). Recordamos otra vez que para Avelar, el arte postdictatorial se caracteriza precisamente por esa aceptación de la derrota. Esto significa que la ética del artista postdictatorial/pintor guatemalteco debe ser completamente opuesta a la de Urrutia Lacroix. Como lo formula Decante, esta ética responsable “se fonde [...] sur une certaine conception de l’art, non pas comme œuvre sublime, canonique, et immortelle, mais comme *geste*, où la forme est traversée par une éthique de la résistance” (Decante 2007: 28). “Un gesto de soberano hastío” (Bolaño 2000: 48), lo llama don Salvador Reyes, y para Decante, es “le héraut d’un acte qui consiste à restituer l’art, trop longtemps consigné dans le champ du sacré, à son usage humain” (Decante 2007: 28). Este gesto artístico se acompaña de una determinada estética, una estética de lo fragmentario (Decante 2007: 28) que se manifiesta claramente

¹⁴⁵ Stéphanie Decante ha observado que la repetición de “a su modo” en la interpretación que hace Salvador Reyes del cuadro, pone énfasis en el carácter alegórico del cuadro (Decante 2007: 27).

en el cuadro del pintor guatemalteco¹⁴⁶. Decante propone considerar el cuadro como un “mise en abyme transcendantale” (Decante 2007: 27), lo que implica que el pintor guatemalteco es otro doble del propio autor, y que la estética del cuadro se prolonga en la novela entera.

2.3.2 Técnicas de configuración del espacio melancólico

En el presente apartado, me centraré sobre todo en el impacto de esa estética melancólica de lo fragmentario sobre el espacio de la novela. Como en el cuadro del pintor guatemalteco, salta a la vista el carácter fragmentario de las técnicas con que Bolaño evoca el espacio en su novela. Esto se manifiesta ya en la primera evocación de un lugar específico, a saber, la casa paterna del protagonista:

A los trece años sentí la llamada de Dios y quise entrar en el seminario. Mi padre se opuso. No con excesiva determinación, pero se opuso. Aún recuerdo su sombra deslizándose por las habitaciones de nuestra casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o de una anguila. Y recuerdo, no sé cómo, pero lo cierto es que recuerdo mi sonrisa en medio de la oscuridad, la sonrisa del niño que fui. Y recuerdo un gobelino en donde se representaba una escena de caza. Y un plato de metal en donde se representaba una cena con todos los ornamentos que el caso requiere. Y mi sonrisa y mis temblores. (Bolaño 2000: 12-13)

El contraste entre esta manera de evocar¹⁴⁷ el espacio y la de Marín es enorme. Al contrario que el autor de *El palacio de la risa*, Bolaño no informa sobre las características espaciales precisas como el tamaño, la forma, el aspecto exterior y el número y la función de las habitaciones, ni sobre la perspectiva desde donde se presenta el espacio. En lugar de esto, el narrador repasa algunas imágenes semejantes a fotografías que enfocan determinadas escenas u objetos aislados. Al contrario que el narrador de *El palacio de la risa*, no intenta dar una imagen detallada e ‘históricamente correcta’ del

¹⁴⁶ Para un excelente y detallado estudio de esa “poética de lo fragmentario”, véase el artículo de Decante, “Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*: éléments pour une poétique du fragmentaire”. Valeria de los Ríos presta también atención a la estética del cuadro del pintor guatemalteco, y en particular al símil fotográfico (“otros barrios parecían negativos de fotografías” (Bolaño 2000: 44)). Según la investigadora, en las obras de Bolaño “las fotografías funcionan de modo alegórico como fragmentos de una concepción de mundo agónica” (De los Ríos 2008: 254-55).

¹⁴⁷ Pierre Lopez observa acertadamente que la casa paterna, más que representada, es evocada: “nous retrouvons une configuration de l’espace de la maison familiale tout en étant davantage évoquée que représentée” (Lopez 2007: 54).

espacio recordado, sino que integra la inseguridad, y precisamente, lo fragmentario, propios de la memoria, en la configuración de este espacio. Según Pierre Lopez, semejante técnica provoca incluso un efecto onírico en la retransmisión de los recuerdos (Lopez 2007: 54).

Al igual que en los otros espacios importantes en la novela que se comentarán más adelante, los objetos que el narrador selecciona para evocarlos son siempre significativos. Funcionan como símbolos o como espejos de otros objetos o escenas presentes en la novela. Así, el gobelino que representa una escena de caza repite la presencia aterradora del padre en los pasillos, que no por casualidad toma la forma de una comadreja, mamífero carnívoro nocturno que tiene el hábito de comer los huevos de las aves y matarles a sus crías¹⁴⁸. Esto último anticipa las varias alusiones a la caza y a los pájaros que aparecen en la novela. Es, por ejemplo, el caso en el primer encuentro, o la primera escena de seducción entre el protagonista, “pajarillo herido” (15) y el idolatrado crítico literario Farewell, con “la voz de una gran ave de presa” (14) y “los ojos de halcón” (15). Además, la alegoría más clásica de la novela, la de los halcones y las palomas, gira precisamente en torno a la cetrería. El plato de metal que representa una cena sirve a su vez de anticipo a la cena que tiene lugar en el fundo de Farewell, en un living que se asemeja a “un pabellón de caza” (19). De esta manera, cada imagen o fragmento de espacio parece abrirse a otro fragmento espacial: la sonrisa del niño al gobelino, el gobelino al plato de metal, y ellos a su vez a otras escenas en la novela. El lector se encuentra aquí, como lo formula Lopez, ante un sistema “d’emboîtement d’espaces s’ouvrant sur un autre espace, à la manière de poupées russes, [qui] préfigure l’organisation interne de la trame du roman” (Lopez 2007: 54-55). En los artículos sobre la estructura de las novelas de Bolaño, el juego de muñecas rusas es en efecto un aspecto muy comentado. Funciona como un sistema de asociaciones, que hace encajar una historia en otra, pero en *Nocturno de Chile* constituye también un elemento primordial en la configuración de un espacio dinámico. Al menos en tres ocasiones, hay una elaboración espacial de este principio. Justo antes de ser presentado al capitán Jünger, una hermosa mujer italiana toma a Salvador Reyes de la mano:

[...] lo guió a través de varios salones, cada salón se abría a otro salón, como rosas místicas, y en el último salón había un grupo de oficiales de la Wehrmacht y varios civiles y el centro de atención de toda esta gente era el capitán Jünger, el héroe de la Primera Guerra mundial” (Bolaño 2000: 38).

¹⁴⁸ Cito aquí la definición del DRAE: “Mamífero carnívoro nocturno, de unos 25 cm de largo, de cabeza pequeña, patas cortas y pelo de color pardo rojizo por el lomo y blanco por debajo, y parda la punta de la cola. Es muy vivo y ligero; mata los ratones, topes y otros animales pequeños, y es muy perjudicial, pues se come los huevos de las aves y les mata las crías.”

En esta escena (o secuencia de escenas) el autor recurre literalmente a la técnica del encajamiento de espacios. Como metáfora de este principio, no se refiere a las muñecas rusas, sino a una rosa mística, una imagen que vuelve en la descripción del camino de vuelta de Jünger:

[...] y luego don Salvador se despidió de Jünger y se fue con la condesa o duquesa o princesa italiana atravesando otra vez los salones intercomunicados como la rosa mística que abre sus pétalos hacia una rosa mística que abre sus pétalos hacia otra rosa mística y así hasta el final de los tiempos [...] (Bolaño 2000: 39)

La imagen de la rosa mística o las muñecas rusas hace pensar en el principio arquitectónico del *enfilade*, una serie de aposentos que dan paso el uno al otro, cuyas puertas se encuentran en una sola línea de modo que cuando están abiertas, se puede ver el último aposento desde el primero. Tiene su origen en el período barroco, cuando en los palacios franceses cada aposento coincidía con un peldaño de la escala social. Los últimos aposentos solían ser los más íntimos, como el dormitorio y el boudoir, y eran accesibles sólo para los amigos más íntimos o para los nobles de posición social igual o superior. En la historia de Heldenberg, este principio barroco arquitectónico y social se manifiesta en la visita que hace el zapatero vienés al emperador austrohúngaro:

Y cuando hubo movido todas las palancas empezaron a abrirse las puertas y el zapatero traspuso umbrales y antesalas e ingresó en salones cada vez más majestuosos y oscuros, aunque de una oscuridad satinada, una oscuridad regia, en donde las pisadas no resonaban, primero por la calidad y el grosor de las alfombras y segundo por la calidad y flexibilidad de los zapatos, y en la última cámara a al que fue conducido estaba sentado en una silla de lo más corriente el Emperador [...] (Bolaño 2000: 54)

Es llamativo que en los dos fragmentos ya citados, el último espacio al que desemboca el *enfilade* está siempre ocupado por personas poderosas (esto es inherente a ese principio arquitectónico), y parece revelar siempre algo sobre la relación entre el poder y la literatura. Este último es más explícito en la figura de Jünger, escritor y héroe ambiguo. En 1939, el alemán estaba en efecto en París, donde era responsable de la censura militar. A pesar de su rechazo público de la ideología nacionalsocialista, tenía buenos contactos con los altos mandos de su gobierno. Esto tenía que ver entre otras cosas con su papel en la Primera Guerra Mundial, durante la cual se mostró como un verdadero héroe de la patria, y un escritor que se adhería al culto a la guerra, lo cual estaba de moda en esos días en algunos círculos artísticos. Durante la Primera Guerra Mundial, pudo poner en práctica su convicción, expresada más tarde en *Das abenteuerliche Herz* de que, para poder vivir, había que vivir peligrosamente. Resuenan las frases del propio Bolaño, quien repitió en varias ocasiones que “la literatura es un oficio peligroso” (Bolaño 2000: 38). La persona de Jünger hace pensar además en los

innumerables escritores-héroes o anti-héroes que pueblan las novelas de Bolaño, y cuya versión más enigmática es la figura de Archiboldi, de la novela póstuma *2666*. Sin embargo, la autodeclarada actitud apolítica de Jünger, y su concepción elitista del arte, que consideraba al artista como un ser noble, un aristócrata cultural, le acercan más a los personajes de Farewell y Urrutia Lacroix, que al propio autor de *Nocturno de Chile*.

En la historia de Heldenberg, la importancia de la literatura es menos visible. Pero se vuelve aquí más explícitamente al tema del héroe, y visto que es una historia que gira en torno al concepto de la inmortalidad, puede ser interpretada como una alegoría del canon literario. Según Ricardo Cuadros, existe un paralelismo entre la iniciativa del zapatero de construir una colina conmemorativa para los héroes de la patria, y la actividad de los críticos literarios Farewell, que cuenta la historia, y Urrutia Lacroix: ambos quieren conservar a los héroes para la posteridad (Plaza 2006: 97). Todos quieren erigir el ‘panteón’, término que se usa tanto para un monumento funerario, un cementerio, y el canon literario. Pero al igual que la empresa del zapatero fracasa trágicamente (la colina, al final, sólo resulta servir como una tumba para el propio zapatero), es inútil pensar que se puede fijar una tradición literaria, una lista de nombres y títulos que sobrevivirá hasta la eternidad.

La dificultad de acceso al emperador refleja además otro episodio clave de la novela, el del encuentro entre el protagonista y Pinochet. El principio del *enfilade* no se aplica aquí literalmente, pero los diferentes espacios que el personaje recorre – de la redacción del periódico a un coche que le está esperando, del coche al colegio y de nuevo al coche, el parque en el que entra el coche, y luego la casa donde hay una sala completamente blanca– reproducen esa misma idea de esfuerzo para moverse por el espacio, y de clímax al final. En la última sala sin embargo, es finalmente el propio Urrutia Lacroix quien debe esperar al dictador, como si él ocupara en ese momento ya literalmente el lugar de los poderosos. La inversión de papeles se hace completa cuando el dictador pretende ser escritor (“Nadie me ha ayudado, los escribí yo solo, tres libros” (Bolaño 2000: 117)), lector (“leo incluso novelas” (118) y crítico literario (“Bueno, tampoco es para tanto” (118); acerca de *Palomita Blanca* de Lafourcade). Así, la relación entre el poder y la literatura se muestra en este episodio de su lado más íntimo y perverso.

Los tres fragmentos comentados – el del encuentro con Jünger, el de la historia de Heldenberg y el del encuentro con Pinochet – pueden ser vistos como las antecámaras de una última escena estructurada en *enfilade*, a saber, el descubrimiento de la cámara de tormento en la casa de María Canales. Se cuenta tres veces el recorrido hacia este lugar, y cada vez se alude de nuevo a la estructura del palacio barroco de la historia de Heldenberg y del encuentro con Jünger. Cito las tres recorridas:

En vez de tomar el pasillo a la derecha, tomó el de la izquierda, luego se metió por otro pasillo, bajó unas escaleras, estaba en el sótano y no se dio cuenta, la casa, en verdad, era muy grande: un crucigrama. El caso es que anduvo por diversos corredores y abrió puertas, y encontró muchas habitaciones vacías [...].

Finalmente llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. (139)

[...] había recorrido los infinitos pasillos de la casa de María Canales y de Jimmy Thompson hasta la saciedad, hasta llegar a aquella puerta al final del corredor débilmente iluminado [...]. (139)

[...] un teórico con un gran sentido del humor [...] que abrió puertas y que incluso se puso a silbar, y que finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano [...]. (140)

La repetición alarga el recorrido, y cuando finalmente, sólo en la tercera versión del descubrimiento, se describe con todo lujo de detalles el cuerpo mutilado de la víctima, el lector comprende que esa sala de tortura es realmente el último cuarto al que el autor lo lleva, el núcleo no sólo de la casa de María Canales, sino de la novela entera, construida como una casa con un número casi infinito de cuartos en *enfilade*. Efectivamente, como los recuadros de un crucigrama.

El *enfilade* es un principio espacial que se despliega sobre un eje horizontal. En las últimas citas sin embargo, hay otro principio o movimiento en el espacio, uno que es vertical: el descenso al sótano. Por las referencias explícitas al infierno (el narrador compara el carruaje que lo debe llevar al fondo de Farewell con el carro de la Muerte que lo llevará al infierno) y con la obra de Dante en la novela (de vuelta del encuentro con Jünger, la mujer italiana y Reyes hablan de Dante), se establece un paralelismo entre este descenso y el descenso a los infiernos. Es significativo que Bolaño sitúe la cámara de tortura en el sótano, mientras que en la verdadera casa de Mariana Callejas, se ubicaba probablemente en el primer o el segundo piso, donde Michael Townley tenía un taller de electrónica. Con el desplazamiento al sótano, Bolaño explota la imagen tradicional de esta parte de la casa como espacio siniestro, un aspecto al que volveré más adelante.

La atención que se dedica al hecho de que la cámara de tormento se encuentre en el sótano, refuerza el contraste con los pisos superiores, donde se organizaban talleres literarios y donde transcurría una vida familiar aparentemente normal. De esta manera, se pone énfasis en la estructura arriba/abajo, lo que invita a interpretarla desde un punto de vista ético como una metáfora del poder. Como lo formula Adriana Castillo-Berchenko, “la metáfora del sofocamiento se construye así, con los ágiles juegos especulares del ‘encima/debajo’, sugiriendo de este modo las otras caras de la denominación y el desenfreno del autoritarismo, la superioridad y arbitrariedad de los vencedores; la inferioridad de los vencidos” (Castillo-Berchenko 2006: 38).

De este breve repaso de las técnicas que Bolaño utiliza para evocar el espacio en su novela, se desprenden al menos dos constataciones. Primero, que el espacio en *Nocturno de Chile* está increíblemente *construido* y, segundo, que esta construcción está indisolublemente ligada a su significado. Cada lugar evocado de esta manera se convierte en un símbolo que alude, como mostró la casa paterna, a “ciertas atmósferas” (Berchenko 2007: 29), a “estados de ánimo” (2007: 29), principalmente melancólicos, o,

como en la casa de María Canales, a “disyuntivas éticas” (2007: 29). Me adhiero entonces a lo que escribe Berchenko sobre la función del espacio en *Nocturno de Chile*:

En *Nocturno de Chile* la materialidad del espacio está estrechamente imbricada con su significación simbólica. De aquí que la diferencia entre espacio referido o significado y espacio significante no se distinga siempre perentoriamente en esta novela de R. Bolaño. (Berchenko 2007: 29)

2.3.3 Un paisaje (urbano) melancólico

En el apartado previo he intentado demostrar que la melancolía da lugar a una estética fragmentaria en la novela de Bolaño. Los ‘fragmentos’ espaciales (objetos o escenas) que evocan los espacios de la novela se ordenan verticalmente según el principio del *enfilade*, u horizontalmente, reforzando la metáfora de arriba/debajo. La melancolía sin embargo no sólo influye en la manera en que se construye el espacio en la novela, sino que también implica una postura ética, como ha recordado Stéphanie Decante. Según Paula Aguilar, “la melancolía como metáfora de la pérdida y la fractura se resemantiza en el tratamiento de la espacialidad y delata las zonas que la apariencia quiere ocultar” (Aguilar 2008: 132). Considera el fundo de Farewell y la casa de María Canales como “símbolos de una identidad que a través de la máscara oculta la bifurcación del yo” (2008: 132). Aunque me centraré en lo que sigue también en la “resemantización” de la melancolía en estas dos casas donde se organizan tertulias literarias, no enfocaré tanto la identidad escindida del protagonista, sino su ya mencionada postura ética, que implica una clara separación entre el arte y la vida. Como lo ha observado Decante, este motivo de la separación entre arte y vida “se trouve symbolisé tout au long du roman par une disposition spatiale qui, presque systématiquement, présente les maisons d’hommes de lettres [...] comme des lieux de retranchement, coupés de la réalité politique quotidienne” (Decante 2007: 20).

Antes de pasar al análisis de estos mundos cerrados del fundo de Farewell y de la casa de María Canales, hace falta dedicar primero atención a los espacios abiertos, aunque, en realidad, escasean en la novela. Esta escasez guarda relación precisamente con esa separación entre arte y vida. Caroline Lepage ha notado que, aunque el protagonista se desplaza a veces de un espacio cerrado a otro, y debe entonces cruzar los espacios públicos de la ciudad, siempre trata de protegerse contra el mundo “real”. Por ejemplo, es imposible abrir las cortinas del coche en que se dirige a la casa donde va a dar clases de marxismo. Y en su viaje en tren a Chillán, sólo puede dar una imagen muy estereotipada del campo chileno (“las vacas chilenas con sus manchas negras (o blancas, depende) pastando a lo largo de la vía férrea” (Bolaño 2000: 16)) porque la mayoría del

tiempo tiene los ojos cerrados. Cuando finalmente los abre, ve “el paisaje, variado, rico, por momentos enfervorizador y por momentos melancólico” (2000: 16).

El paisaje “melancólico” es literalmente ese “complément externe de la pesanteur interne” (Starobinski 1989: 42-43) citado ya en mi análisis del espacio en *Los vigilantes* de Eltit. Cuando la melancolía del protagonista culmina, significativamente en el período del gobierno de la Unidad Popular, se manifiesta claramente esta isomorfía entre el interior del personaje melancólico y el paisaje que lo rodea. El protagonista frecuenta más que antes las calles de la ciudad, a pie o en micro “con la cabeza pegada al cristal de las ventanas” (Bolaño 2000: 73). Ahora parece que sí se interesa por el mundo que lo rodea, pero lo que ve sólo contribuye aún más a su desesperación: “y los niños y los adolescentes corrían de un lado a otro de la Plaza de Armas, agujijoneados por el sol estival, y las risas en sordina que llegaban de todas partes se convertían en el comentario más certero de mi derrota” (Bolaño 2000: 74). Es llamativo que el narrador apenas transmite al lector lo que ve en las calles de Santiago. No describe el espacio, sino que sólo menciona algunas balizas en su trayectoria, como si el lector debiera seguir la caminata en un mapa imaginario, y añadir sus propias experiencias con los lugares mencionados: “[...] y seguía paseando [...] desde el centro hasta la rectoría, desde la rectoría hasta Las Condes, desde Las Condes hasta Providencia, desde Providencia hasta la Plaza Italia y el Parque Forestal, y luego de vuelta al centro y de vuelta a la rectoría”¹⁴⁹ (Bolaño 2000: 73). Los únicos adjetivos calificativos que figuran en esa transcripción de las caminatas de nuestro *flâneur* chileno, son los que designan los colores irreales que ha adoptado la ciudad. En el “abominable amarillo y el abominable azul luminoso de [su] aburrimiento” (Bolaño 2000: 73) encontramos claramente un eco del estado de ánimo perturbado del protagonista.

Calles amarillas y cielos azules. Y conforme uno se acercaba al centro de la ciudad las calles iban perdiendo ese amarillo ofensivo para transformarse en calles grises, ordenadas y aceras, aunque yo sabía que debajo del gris, a poco que uno escarbara, se hallaba el amarillo. Y eso producía no sólo desaliento en mi alma sino también aburrimiento, o tal vez el desaliento comenzó a devenir aburrimiento, cualquiera sabe, lo cierto es que hubo una época de calles amarillas y de cielos azules luminosos y de profundo aburrimiento, en que cesó mi actividad de poeta [...]. (Bolaño 2000: 72)

El color amarillo, según Pablo Berchenko “símbolo de la disimulación, el cinismo y la crueldad” (Berchenko 2007: 34) vuelve cuando Urrutia Lacroix entra en contacto con los

¹⁴⁹ Los barrios que se mencionan aquí son todos elegantes. Esto contrasta con las caminatas previas del protagonista a las “poblaciones” y “potreros baldíos” (73), que, después de ser asaltado, decide no frecuentar más.

señores Oido y Odeim¹⁵⁰. Los lugares que visitan juntos son “venidos a menos” (Bolaño 2000: 75), “lóbregos” (76) e “infectos” (76), lo que crea la imagen de una ciudad en plena decadencia. Esa ciudad confusa, aburrida y decadente no sólo refleja el interior infecto del protagonista, sino que guarda obviamente relación con el contexto histórico. A mediados de los años 1960, la CIA ya estaba operando secretamente en Santiago para preparar el golpe, porque la revolución que se anunciaba (“las risas en sordina” y la alegría de “los niños y adolescentes”) les molestaba tanto a los Estados Unidos como a Urrutia Lacroix. De ahí la imagen de una ciudad ‘infecta por el ‘odio’ y el miedo’, dos sentimientos, personificados por los señores Oido y Odeim, que contribuyeron al buen éxito del golpe y de la dictadura chilena.

Cuando Allende gana las elecciones, el protagonista se aparta completamente de la vida pública; decide quedarse en casa y leer a los griegos. Las páginas que relatan los tres años del gobierno de la Unidad Popular (págs. 97-99) dan incluso la impresión de que Urrutia Lacroix nunca sale de su casa en este período. Comienzan con la frase “Cuando volví a mi casa me puse a leer a los griegos” (97) siguen con un informe de sus lecturas, mezclado con una enumeración de los acontecimientos históricos, y terminan con las siguientes frases:

[...] y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. El cielo estaba azul, un azul profundo y limpio, jalonado aquí y allá por algunas nubes. A lo lejos vi un helicóptero. Sin cerrar la ventana me arrodillé y recé, por Chile, por todos los chilenos, por los muertos y por los vivos. (Bolaño 2000: 99) (Bolaño 2000: 99)

El azul, color de la purificación, simboliza las operaciones de limpieza que el gobierno militar emprendió desde los primeros días después del golpe, para ‘desinfectar’ la capital de las huellas de la Unidad Popular. En *El Mercurio* del 15 de diciembre de 1973, se lee que “las autoridades de Gobierno han informado sobre su decisión de llevar a cabo un programa que restaure la imagen de limpieza y orden que en el pasado tuvo la capital de la República. Tal iniciativa no solo debe recibir el apoyo de la población, sino que incentivar su voluntad de colaboración” (Errázuriz 2009: 140). Como es bien sabido, este programa incluía la quema de libros y la detención de personas supuestamente peligrosas, pero implicaba también un *make-over* de Santiago con la limpieza de muros,

¹⁵⁰ “Encontré al señor Odeim (o el señor Odeim me encontró a mí) en una calle amarilla.” (74); “me hacía señas en medio de la calle amarilla” (75); “Caminamos por una calle amarilla.” (78).

y los cambios de nombre de calles, villas y barrios¹⁵¹. Como notificó *El Mercurio* en esos días, “Toda la ciudad – especialmente la juventud – colabora entusiastamente en el nuevo rostro de Santiago” (Errázuriz 2009: 156).

Después del golpe, Urrutia Lacroix, contrariamente a muchos otros chilenos en esa época, ya no tiene ninguna razón para quedarse en su casa. Se convierte en una figura pública tanto dentro de Chile como fuera del país (“y llegó mi hora de pasear por los aeropuertos del mundo” (122)). A pesar de esta renovada energía para salir, el narrador no dedica más atención al espacio abierto de la ciudad en su monólogo. En las dos ocasiones en las que describe Santiago *by night* salta a la vista el vacío de las calles (lo que contrasta vívidamente con el bullicio de los espacios públicos antes del golpe), como si la dictadura realmente hubiera logrado despojarlas de significado, y sólo quedara su ordenado patrón de damero (“la geometría del toque de queda”).

[...] las calles vacías de Santiago, la geometría del toque de queda [...]. (Bolaño 2000: 113)

[...] y los autos enfilaban por esas avenidas desiertas de las afueras de Santiago, esas avenidas interminables a cuyos lados se alzaban casas solitarias, villas abandonadas o mal cuidadas por sus propietarios, lotes baldíos que se duplicaban en ese horizonte interminable, [...]. (Bolaño 2000: 128)

Cuando el narrador omite describir los espacios abiertos de la ciudad, se adhiere entonces a las políticas del gobierno militar, cuyo objetivo era aniquilar la potencialidad política de las calles y plazas. Esta toma de posición claramente política – pero que él mismo, de todas maneras, niega – se viste con la supuesta neutralidad de la sotana negra¹⁵². Además de eso, como acabo de explicar, su estatuto de artista, de *poète maudit*, justifica el fingido desinterés por los espacios públicos-políticos de la ciudad.

¹⁵¹ En el artículo “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético cultural”, Luís Hernán Errázuriz relata detalladamente la intención del gobierno militar de erradicar el legado marxista mediante un cambio del aspecto de la ciudad. Menciona entre otros el cambio de nombres de las poblaciones “Nueva Habana” a “Nuevo Amanecer”, y, en Temuco, de “Lenin” a “Lanin” (Errázuriz 144). Refiere también a algunos titulares en *El Mercurio* del primer mes después del golpe, que convocan claramente a la población a colaborar en ese programa de limpieza.

¹⁵² Urrutia Lacroix, cuando se dirige a la casa donde dará clases de marxismo a la junta militar, se da cuenta de que ha cambiado el terno por el hábito de sacerdote (Bolaño 2000: 106). En “L’ombre de Nietzsche dans *Nocturno de Chile*”, Raphaël Estève observa que la sotana es un atributo claramente metonímico. En varias ocasiones, el viento hace revolotear la sotana, que así cubre los ojos del protagonista. El hábito constituye entonces otro pretexto del ‘no haber visto’, y es a la vez un signo de la disimulación. Esa “ropa limpia, oscura, pozo donde se hundían los pecados de Chile y ya no salían más” (Bolaño 2000: 74) funciona como un símbolo de la sexualidad reprimida del cura, y para Estève, como “le corrélát homophonique et policé du sótano” (Estève 2006: 109).

2.3.4 Là-bas o la iniciación en el mundo de las letras

La visita al fundo de Farewell, uno de los principales espacios cerrados de la novela, comienza con una escena que muestra claramente la incomodidad que siente el protagonista en los espacios abiertos. Esta vez no es un espacio abierto urbano, sino que se encuentra en el campo, más precisamente en la anodina aldea de Querquén. Cuando llega a la plaza principal de la aldea, quiere refugiarse de inmediato en el taxi que lo ha llevado de la estación de Chillán a este lugar, pero el coche ya se ha ido. Entonces le entra el pánico al cura:

Por un momento yo también sentí miedo. Triste figura debí de componer parado en ese desamparo [...]. Premuroso, recé una oración y me encaminé hacia un banco de madera, para componer una figura más acorde con lo que yo era o con lo que yo en aquel tiempo creía ser. Virgen María, no desampares a tu siervo, murmuré, mientras los pájaros negros de unos veinticinco centímetros de alzada decían *quién, quién, quién*, Virgen de Lourdes, no desampares a tu pobre clérigo, murmuré, mientras otros pájaros, marrones o más bien amarronados, con el pecho blanco, de unos diez centímetros de alzada, chillaban más bajito *quién, quién, quién*, Virgen de los Dolores, Virgen de la Lucidez, Virgen de la Poesía, no dejes a la intemperie a tu servidor, murmuré, mientras unos pájaros minúsculos, de colores magenta y negro y fucsia y amarillo y azul ululaban *quién, quién, quién*, al tiempo que un viento frío se levantaba de improviso helándome hasta los huesos. (Bolaño 2000: 17)

Otra vez se recurre aquí al imaginario de los pájaros, que no sólo parecen chillar el nombre de la aldea, sino también la pregunta principal que preocupa al protagonista durante su visita, una pregunta acerca de la identidad. Al inicio de su visita, Urrutia Lacroix se rompe la cabeza con la identidad cívica de Farewell. Es realmente un alivio cuando da finalmente con el nombre de González Lamarca¹⁵³. Se preocupa también por quiénes serán los invitados en el fundo de Farewell. Y finalmente, la visita al fundo de Farewell resulta ser también una búsqueda de su propia identidad, de una respuesta a la pregunta: ¿quién soy yo? En su plegaria ante la Virgen, se muestra como un ser

¹⁵³ El chillido *quién, quién, quién* de los pájaros, repetido tres veces, es asimismo una llamada al lector para descifrar los nombres en clave de los personajes. Según Pablo Berchenko, “la opción de utilizar nombres en clave revela un rasgo del lector ideal al cual se dirige Bolaño. Tal lector participa en la ‘autenticación’ del contenido de la narración a través del reconocimiento de la disfrazada referencialidad propuesta por el autor. (Berchenko 2006: 16). El lector ideal podría identificar a Sebastián Urrutia Lacroix como José Miguel Ibáñez Langlois, cuyo seudónimo era Ignacio Valente; a Farewell como el crítico literario Alone, cuyo nombre civil era Hernán Díaz Arrieta; a María Canales como Mariana Callejas, y a su marido James Thompson como Michael Townley.

completamente perdido, “desamparado”, lo que anticipa el fragmento que ya comenté con respecto a la melancolía del personaje, el del “coro de los ángeles” como “el único espacio que podemos habitar”. El carácter abierto de la plaza en Querquén confirma la sensación de no pertenencia que siente el personaje. No es de extrañar entonces que más tarde busque refugio en los espacios cerrados, para leer, escribir y conversar mundanamente sobre literatura. En este sentido, es significativo que la última Virgen a la que dirige sus súplicas, es la de la Poesía. De esa visita al fundo de Farewell resulta en efecto que la verdadera vocación del protagonista no es religiosa, sino artística, poética. Como resultado de la divina providencia, después de haber implorado amparo, surge al horizonte un carruaje que viene a llevar al protagonista al fundo, “como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno” (Bolaño 2000: 18). Esa visita a la que el propio narrador se refiere como “el bautismo en el mundo de las letras” (Bolaño 2000: 34) equivale entonces a un viaje al infierno que anuncia ya los futuros eventos. Desde esta perspectiva, no es casualidad que la propiedad de Farewell se llame como uno de los libros de Huysmans. El narrador menciona tres títulos – *À rebours*, *Là-bas* y *L’oblat* – para luego decidir que debiera haber sido *Là-bas*. En realidad, el nombre exacto no importa tanto, ya que, como nos recuerda Pierre Lopez, estas tres novelas de Huysmans representan todas “l’espace de l’initiation, de la foi catholique et de l’empreinte de Satan. Elles confrontent également l’art et la religion” (Lopez 2007: 57). La visita al fundo abre un espacio para reelaborar todos estos temas.

El que el bautismo de Urrutia Lacroix en el mundo de las letras implique un abandono total de sus deberes como sacerdote y sus responsabilidades ante los humanos (se siente sólo responsable ante Dios), se manifiesta más claramente en las caminatas que hace en los alrededores del fundo. La primera vez que abandona la casa para explorar el campo, descubre una cabaña en la que se encuentran unos peones y dos mujeres. Como en todos los lugares evocados en la novela, sólo se mencionan los elementos más fundamentales: unas ventanas por las que se puede distinguir la luz, una puerta entreabierta, una cocina de leña, una mesa y algunas sillas. Al contemplar la miserable choza y sus pobres habitantes, el sacerdote siente “miedo y asco” (20). Cuando los campesinos lo invitan a sentarse a la mesa y comer un poco de pan se produce una situación casi bíblica, pero muy pronto se hace manifiesto que para este sacerdote sólo cuentan las apariencias de la religión: “¿Está bautizado? [...] Ah. Todo conforme, entonces” (Bolaño 2000: 21) dice cuando le cuentan de un niño enfermo o muerto. Se preocupa más por el hecho de que no tendrá tiempo para cambiarse la sotana antes de la cena en la casa de Farewell.

El asco que le produce el mundo de los pobres culmina en el segundo paseo que da por los campos del fundo. Al inicio, se describe el paisaje como si fuera uno de esos típicos cuadros medievales que no representan un lugar realmente existente, sino una combinación de elementos paisajísticos simbólicos, o simplemente agradables a la vista. Es un *locus amoenus* casi perfecto, esa copia feliz del Edén que muestra la riqueza de la fértil tierra chilena:

Al otro lado, pero sin abandonar el linde del bosque, desde una suerte de altozano, se contemplaban los viñedos de Farewell y sus tierras de barbecho y sus tierras en donde crecía el trigo o la cebada. Por un sendero que caracoleaba entre potreros, distinguí a dos campesinos con chupallas de paja que se perdieron bajo unos sauces. Más allá de los sauces había árboles de gran altura que parecían taladrar el cielo celeste y sin nubes. Y más allá todavía destacaban las grandes montañas. Recé un padrenuestro. Cerré los ojos. Más no podía pedir. Si acaso, el rumor de un río. El canto del agua pura sobre las lajas. (Bolaño 2000: 29)

Pero esta imagen idílica dura poco. Urrutia Lacroix se pierde en el bosque, y cuando da con algunos huertos, descubre a un niño y una niña que “cual Adán y Eva se afanaban desnudos a lo largo de un surco de tierra” (29). La reacción del sacerdote es un ejemplo de su conducta a lo largo de la novela: “aparté rápidamente la mirada pero no pude desterrar unas náuseas inmensas” (29). Este apartarse de la mirada significa una definitiva preferencia de su identidad de poeta y crítico literario por encima de la de sacerdote. Pero como ha observado Patricia Espinosa Hernández, simboliza también un rechazo ante la tendencia artística más cultivada por la narrativa en el siglo XX en Chile, la del criollismo. Los criollistas solían ocuparse con descripciones de la naturaleza y del paisaje chileno, porque esperaban captar de esta manera algo de la llamada chilenidad que querían transmitir. Cuando Urrutia Lacroix alaba el pan de los campesinos, “manjar ambrosiano, deleitable fruto de la patria, buen sustento de nuestros esforzados labriegos, rico, rico” (22), parodia el discurso criollista. Es significativo que, después de haber sido confrontado con la imagen del niño y de la niña, la descripción de la naturaleza por Urrutia Lacroix cambia completamente. Ve “agua fangosa” y “ortigas” y “toda clase de malas hierbas” (30), y el propio paisaje constituye una amenaza, con las “piedras puestas aparentemente al dictado del azar pero cuyo trazo respondía a una voluntad humana” (30), y la misteriosa presencia de un “cuerpo más o menos voluminoso que se introducía a la fuerza en el ramaje (29). La imagen del campesino, idealizada en la narrativa criollista, adquiere en los recuerdos del sacerdote una connotación claramente negativa y rotundamente espantosa: “Y qué fue lo que vi? Ojeras. Labios partidos. Pómulos brillantes. Una paciencia que no me pareció resignación cristiana” (Bolaño 2000: 31). Lo que queda de ellos en su memoria es su fealdad y la incoherencia de sus palabras (Bolaño 2000: 33). Según Espinoza, “cuando Urrutia Lacroix manifiesta su repugnancia frente al campesinado, está clausurando la tendencia a tal mitificación [del criollismo] lo cual significa, además, bloquear el realismo social que tuvo su auge durante la década del cuarenta y que ve en la figura del pobre el símbolo de la explotación capitalista” (Espinosa Hernández 2006: 44).

El protagonista huye pronto de estos espantosos campesinos y la amenazante naturaleza para refugiarse en espacios más civilizados. Más cerca de la casa, la pérgola de madera noble, donde los invitados de Farewell escuchan recitar a Neruda, es más reconfortante¹⁵⁴. Pero es la propia casa del viejo crítico literario la que promete el refugio más seguro. Es “un transatlántico en la noche austral” (22), o “un puerto” (23). Estas metáforas náuticas parecen ofrecer una respuesta a la imagen del naufragio que recorre toda la novela y a la que refiere el dibujo de Michael Sowa en la contratapa. Al final de la novela, el narrador se describe a sí mismo en una cama que “gira en un río de aguas rápidas” (147). A partir de esta imagen, se establece una conexión entre el protagonista de *Nocturno de Chile* y los personajes principales de otra novela chilena de Roberto Bolaño, *Estrella distante*. El narrador de esta novela cuenta un sueño en el que viaja en un gran barco de madera, y de pronto comienza un tornado:

En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en náufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. (Bolaño 2000: 131)

Para Ignacio López-Vicuña, este sueño “sugiere un oscuro sentimiento de culpa e impotencia” (López-Vicuña 2009: 207-08). El naufragio es lo que conecta a Arturo Belano, narrador de *Estrella Distante* y alter ego de Roberto Bolaño, con su doble antagonista Carlos Wieder. Estas figuras se relacionan también con el naufrago Urrutia Lacroix, que parece encontrarse en el mismo barco que su antagonista, el joven envejecido (“¿soy yo el joven envejecido?” (Bolaño 2000: 149)), que es a su vez también un alter ego del propio autor. El barco puede ser visto como una metáfora de Chile, pero también como la otra (o única) patria que tienen en común estos personajes, todos escritores: la literatura. Si se continúa con la metáfora, la casa de Farewell es la literatura, una idea a la que volveré más adelante. La pérdida del barco apunta hacia un problema generacional entre los escritores. Simboliza según López-Vicuña “la carga que representa para su generación el naufragio de los ideales revolucionarios de los setenta”. Aludiendo implícitamente a las teorías sobre la postmodernidad, López-Vicuña concluye que la novela de Bolaño muestra “cómo toda reflexión sobre la relación entre literatura y política en el presente sólo puede realizarse a la intemperie, en un océano

¹⁵⁴ Cada vez que entra en escena Pablo Neruda, se hace alguna alusión a la patria, como si se representara al poeta como una alternativa a la manera criollista de evocar la chilenidad en la literatura.

donde las coordenadas morales, políticas y estéticas se han extraviado” (López-Vicuña 2009: 207).

Intemperie, desamparo. Vuelven otra vez las palabras que hostigan las novelas de esta primera parte de la tesis¹⁵⁵. Parece que las plegarias de Urrutia Lacroix ante la Virgen no fueron escuchadas, ya que ni siquiera la casa de Farewell ofrece el refugio prometido. También en el interior de la casa, la amenaza es inminente. El living se asemeja a un “pabellón de caza” (19), lo que evoca otra vez la imagen de la comadreja en la casa paterna del protagonista. Al igual que en aquella comparación entre el padre y una comadreja o una anguila, la metáfora de la caza tiene aquí connotaciones sexuales. La incomodidad del protagonista, y los mareos que padecía en los campos que circundaban el fundo, no desaparecen una vez dentro de la casa y guardan directamente relación con los avances de Farewell hacia él. Cuando el renombrado crítico literario pone sus manos en las nalgas del joven clérigo, la única cosa que le viene a la mente es recitar un pasaje de la Biblia sacado del *Apocalipsis* de Juan: “Y pensé: Yo estaba en pie sobre la arena del mar. Y vi surgir del mar una Bestia. Y pensé: Entonces vino uno de los siete Ángeles que llevaban las siete copas y me habló. Y pensé: Porque sus pecados se han amontonado hasta el cielo y Dios se ha acordado de sus iniquidades” (27). La evocación de la Bestia en este fragmento no sólo anticipa el final apocalíptico de la novela, sino que parece también ser una continuación de la presunción que siente el protagonista dos veces al salir a los bosques alrededor de la casa: que allí se escondía una bestia que lo perseguía¹⁵⁶. El que se sienta también la presencia de esta Bestia en la terraza – espacio ‘civilizado’ que se encuentra bajo los auspicios de la casa – insinúa que este lugar aparentemente aislado en su burbuja literaria no se encuentra tan lejos de los pecados del mundo. Como lo formula Paula Aguilar, “hay en Là-bas la confrontación de dos espacios, uno desestabilizador, el otro reconfortante y seguro que, sin embargo, presentan límites que se vuelven difusos” (Aguilar 2008: 133).

No pasará mucho tiempo antes de que ese barco, que es el fundo de Farewell, encalle en la reforma agraria de los años sesenta. Mediante la metáfora náutica se identifica el

¹⁵⁵ En varios artículos dedicados a las novelas de Bolaño – sobre todo a *Los detectives salvajes*– se ha fijado en la sensación de desamparo en la que se encuentran gran parte de sus personajes, y en la que se suele ver una conexión autobiográfica con el propio autor ‘exiliado’. En su tesis doctoral, Mireia Companys Tena dedica por ejemplo particular atención a este tema, relacionando también las crisis de identidad de los protagonistas con “el desconcierto y la fragmentación del mundo posmoderno” (14), teorizados por entre otros Zygmunt Bauman y Gilles Lipovetsky.

¹⁵⁶ Nótese la similitud entre los dos fragmentos que hacen parte de los dos episodios en los que Urrutia Lacroix da un paseo por los campos: “Al salir volví a oír el ladrido del perro y un tremolar de ramas, como si una bestia se ocultara entre la maleza y desde allí sus ojos siguieran mis pasos erráticos en busca de la casa de Farewell” (22); y: “Volví a oír el ladrido de los perros y el rumor de un cuerpo más o menos voluminoso que se introducía a la fuerza en el ramaje” (29).

fundo con su propietario: este último, después de la muerte de Pablo Neruda (y después del golpe) es descrito también como “un buque fantasma” (Bolaño 2000: 100), un representante de un mundo que en realidad ya no existe. No es una casualidad, además, que el viejo crítico se llame “adiós”. Pablo Berchenko comenta en detalle los signos de una época que se extingue, y que se relacionan todos con ese personaje. Así, llama la atención sobre el primer encuentro entre Urrutia Lacroix y Farewell, que tiene lugar “una tarde melancólica como muchas tardes de abril en Santiago” (Bolaño 2000: 30). En esta frase ya se anuncia el fin de una época. El mes de abril refiere significativamente al fin del verano y el comienzo del otoño, mientras que la repetición de la palabra “tarde” pone énfasis en el fin de la jornada, el momento precedente a la larga noche de la dictadura (Berchenko 2007: 30-31). El calificativo “melancólico” anticipa la pérdida de todo lo que representa Farewell: “la cultura propia de una Derecha de origen terrateniente, parlamentaria y conservadora” (Berchenko 2007: 31). Cuando al final de la novela, después de la muerte de Farewell, el protagonista vuelve al fundo con algunos amigos “en una suerte de viaje sentimental” (Bolaño 2000: 148), se produce una extraña situación:

A los amigos que iban conmigo los atendía una vieja. La observé desde lejos y cuando se dirigió a la cocina fui detrás de ella y la saludé desde la parte de afuera, desde el otro lado de la ventana. Ella ni siquiera me miró. Luego supe que estaba medio sorda, pero lo cierto es que ni siquiera me miró. (Bolaño 2000: 148)

La ventana separa dos mundos que aparentemente no están en contacto, uno del protagonista, y otro del más allá (el *là-bas*). Como en las obras mágico realistas de Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, el espacio del fundo parece ser poblado de fantasmas. ¿O sería el propio protagonista quien en ese momento ya pertenece al infierno?

Como ya mencioné, el papel que desempeña el fundo de Farewell es adoptado al final de la novela por la casa de María Canales, “una casa abierta para los amigos” (Bolaño 2000: 125). Como observa Berchenko, sin embargo, se produce un cambio en aquello que representan las casas y sus propietarios: “María Canales cristaliza la mediocre cultura de una Derecha arribista que practica el crimen y la tortura para aterrorizar a los sectores sociales potencialmente disidentes. A diferencia del europeizado Farewell, ella representa al norteamericanizado Santiago post-golpe, marcado por la nocturnidad y la ‘medianía’ de su producción literaria” (Berchenko 2007: 32). Esta diferencia de valores, que implica un cambio importante en el ámbito cultural chileno, se espacializa. Mientras que Farewell frecuenta sobre todo su aristocrática casa de campo, y, cuando está en Santiago, el centro histórico, que se caracteriza por una arquitectura europeizada, la casa de María Canales se encuentra lejos del centro, en los barrios altos situados al lado poniente, donde hasta hoy en día viven los nuevos ricos.

2.3.5 La casa de María Canales

Lo que se intuye en el fondo de Farewell – la inquietante cercanía del mal, la anulación de la idea de la casa como un refugio seguro– se concretiza en la casa de María Canales. Mediante la estructura binaria del arriba y del debajo, Bolaño esquematiza esta intuición, la convierte en arquitectura abstracta. Mientras que en los episodios del fondo de Farewell, la “bestia”, símbolo del mal, acecha la casa y es evocada muy cerca de ella, más precisamente en la terraza, la casa de María Canales la incluye definitivamente. Arriba, se instala la cotidianidad de una tranquila vida familiar, interrumpida de vez en cuando por las tertulias literarias que se organizan allí. Abajo, como ya mencioné varias veces, se llevan a cabo sesiones de tortura. La arquitectura (metafórica)¹⁵⁷ de la casa de María Canales responde a una “estética fascista”, según Carlos Franz. Franz no precisa en qué consiste esta estética, aludida de mil maneras en la obra de Bolaño, pero sí aclara que es fruto de la melancolía, y que adopta frecuentemente la forma de un “matrimonio del cielo y el infierno, que habría dicho Blake, entre la belleza y la violencia” (Franz 2008: 104).

La presencia del mal absoluto en la casa implica una abolición de la idea de domesticidad, cuidadosamente construida al inicio de la presentación de la casa. Es presentada primero como un “castillo hospitalario” (Bolaño 2000: 128), donde los escritores e intelectuales del Chile del apogeo cultural encuentran un lugar donde reunirse. Pero antes de presentar la casa, el narrador introduce a su anfitriona: “No había muchos lugares donde se pudieran reunir los escritores y los artistas a beber y hablar hasta que quisieran. Ésa es la verdad. Así pasó. Había una mujer. Se llamaba María Canales. Era escritora, era buena moza, era joven” (Bolaño 2000: 124-25). El hecho de que el narrador presenta primero a María Canales como mujer, y sólo después como escritora, refuerza aún la imagen de la casa como un lugar acogedor, la promesa de que los escritores iban a estar rodeados de cuidados maternos. Según Adriana Castillo-Berchenko, “ella y su casa componen un binomio inseparable cuyo valor denotativo subraya el tradicional sentido patriarcal de la expresión – ‘la mujer es su casa /la mujer es la casa’ – como sinónimo de albergue, protección maternal, ternura acogedora” (Castillo-Berchenko 2006: 36). Los atributos que se encuentran en el salón donde recibe a sus eminentes invitados – como en la evocación de la casa paterna, Bolaño apenas

¹⁵⁷ Con el término ‘arquitectura’, me refiero aquí a la configuración del espacio de la casa de María Canales en la novela, y no en el mundo real. Aunque existen fotos de esa casa ahora desaparecida, “una voluminosa masa cúbica de concreto, más bien fea, con algo de orfanato, hospital u otro edificio público” según Carlos Iturra (Peña 2010: s.p.), Bolaño no la describe, sino que la reduce a su puro contenido: la existencia, bajo un solo techo, de la belleza (el arte, la vida familiar normal) y la violencia.

describe el espacio, sino que sólo menciona algunos objetos significativos – confirman la idea de domesticidad, de intimidad:

María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable, con chimenea y buen whisky, buen coñac, una casa abierta para los amigos una vez a la semana, dos veces a la semana, en raras ocasiones tres veces a la semana. (Bolaño 2000: 125)

En la capital bajo toque de queda, la casa de María Canales constituye una extraña isla segura. Urrutia Lacroix observa con falso asombro que “nunca apareciera una patrulla de los carabineros o de la policía militar, pese a la algarabía y a las luces de la casa” (135), fingiendo no comprender cómo los propietarios podían disfrutar de tales privilegios. Según Pablo Berchenko, el espacio claramente delimitado de la casa de María Canales revela un aspecto importante de la dictadura, que “crea así formas de comportamiento aparentemente liberadas, pero estrictamente limitadas por el miedo que impone fronteras precisas a la expresión social” (Berchenko 2007: 38).

El descenso al sótano revela pronto las circunstancias reales de esa aparente seguridad. Destruye bruscamente la burbuja reconfortante formada por la sala acogedora de María Canales. No sólo muestra lo ilusorio de una vida familiar protegida, sino también cómo el mundo artístico, y en particular el de la literatura, se encuentra inquietantemente cerca de la barbarie. Es algo que ya se sugería durante la visita del protagonista al fundo de Farewell, y en todas las estructuras de *enfilade* que comenté más arriba. La configuración de la casa de María Canales confirma entonces la famosa frase de Walter Benjamin, de que “nunca hay un documento de la cultura que no lo sea a la vez de barbarie” (Benjamin 1965: 83)¹⁵⁸. Por consiguiente, la casa prueba la insostenibilidad de la ética del protagonista, que pretendía cueste lo que cueste separar el arte y la vida (con inclusión de la política, y de la violencia política). “Al mostrar el reverso bárbaro de la cultura letrada”, escribe López-Vicuña, “Bolaño despoja a la literatura de su aura como espacio privilegiado, como refugio que permita escapar a la violencia de la historia – que es precisamente como la concibe Urrutia Lacroix” (López-Vicuña 2009: 213). En esta frase, López-Vicuña insiste en la metáfora de la literatura como una casa que ofrece refugio, una casa que en la novela de Bolaño, en un primer momento, es construida minuciosamente, para luego ser deconstruida totalmente.

Se impone aquí otra vez una comparación con las obras de Gordon Matta-Clark. Además de que el *anarquitecto* estadounidense y el *enfant terrible* chileno parecen compartir la misma opinión ‘punk’ sobre la relación entre arte y sociedad, la casa de María Canales se asemeja a una versión literaria de las obras *Splitting* y *Bingo*. Ambas

¹⁵⁸ La traducción es de: (Sánchez Sanz and Piedras Monroy 2011)

obras de arte consistían en efectuar uno o varios cortes en una casa en los suburbios de modo que se revelara lo que antes era invisible desde afuera. Como se puede ver en un video de 1974¹⁵⁹, para realizar la primera obra, Matta-Clark utilizó una sierra reforzada para cortar en dos una típica casa suburbana. La violencia con la que se llevó a cabo este performance artístico hace pensar en aquel matrimonio de la belleza y la violencia al que se refirió Carlos Franz. El corte, al igual que los episodios del descenso al sótano relatados en la novela de Bolaño, puede considerarse como un símbolo de la desestabilización de la vida familiar. Al mismo tiempo, tiene también una función reveladora porque permite que la luz entre en sitios hasta este momento ocultos. Como dice un texto en el video de 1974: “the abandoned home was filled by a sliver of sunlight that passed the day throughout the rooms”. Parece entonces que el corte en la obra de Matta-Clark dota a la casa, que antes era de una banalidad extrema, de una belleza efímera, que de este modo adquiere un cierto valor poético.

En los episodios que describen el descenso al sótano, sin embargo, falta este componente poético. La luz tiene un valor puramente funcional, y ayuda incluso a contar todo de manera aún más distanciada. La primera vez que se describe el descenso al sótano salta a la vista esa frialdad con que se lo cuenta. El encender de la luz es simultáneo a la revelación de la verdad sobre la casa: “[...] abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. *Encendió la luz*. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos” (Bolaño 2000: 139, lo subrayado es mío). En el segundo episodio, se insiste por el contrario en la oscuridad del pasillo, lo que refuerza el ambiente gótico: “[...] había recorrido los infinitos pasillos de la casa de María Canales y de Jimmy Thompson hasta la saciedad, hasta llegar a aquella puerta al final del corredor *débilmente iluminado* (Bolaño 2000: 139, lo subrayado es mío). La tercera vez que se describe el descubrimiento de la cámara de tortura, se repite la deficiencia de luz: “finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, el que sólo estaba iluminado por una débil bombilla” (140). A pesar de la luz deficiente, sólo esta tercera vez se describe realmente el cuerpo del hombre herido atado a una cama metálica, tan detalladamente como si estuviera iluminado por una lámpara de cirujano. Pero después del encuentro con el cuerpo, el invitado vuelve a la sala, “apagando a sus espaldas las luces que previamente había encendido” (141), como para evitar que queden huellas de su visita al sótano. De esta manera, Bolaño muestra que los invitados de la casa de María Canales operaban activamente como cómplices en la larga noche de la dictadura.

El aspecto poético de la luz que entra en la casa cortada por Matta-Clark en *Splitting* no está presente entonces en el descenso al sótano descrito por Bolaño. En cuanto al

¹⁵⁹ http://www.youtube.com/watch?v=_Bt9FZvk4zU [fecha de consulta: 25/05/2013]

tono, se acerca más a la obra *Bingo*, que muestra una casa cuya fachada ha sido dividida en nueve partes, que fueron removidas una tras otra. Como resultado se veía muy bien la división interior de la casa en una parte de arriba y una parte de abajo, como si fuera una radiografía de la casa evocada por Bolaño. Al revelar algo que normalmente debería estar escondido, Matta-Clark explora el potencial siniestro recluido en una casa de familia suburbana. Lo siniestro es una presencia extremadamente fuerte en los espacios evocados en las novelas de Bolaño, pero volveré a este asunto más adelante.

Para estudiar los significados de la casa en la poesía neerlandesa moderna, Irena Barbara Kalla recurre a la teoría de la integración conceptual (*blending theory*), que concibe los poemas como una complicada red de relaciones (*blend*) que se reconstruye en el proceso de lectura. Un importante aspecto de su método de interpretar poemas, es la *blended metaphor*, que consta de dos o más metáforas que se mezclan de tal manera que se forma una imagen significativa más compleja. En cierta medida, este método se aplica también al funcionamiento de la ‘metáfora mezclada’ de la casa de María Canales. Puede ser considerada como una mezcla de las metáforas LA LITERATURA COMO CASA, en la cual el componente ‘casa’ representa refugio y protección contra el mundo exterior; y la metáfora LA CASA COMO BARCO, esta última desarrollada al inicio de la novela, en los episodios que tenían lugar en el fundo de Farewell. El descubrimiento del sótano que deconstruye el significado originalmente atribuido a la casa, el de “castillo hospitalario”, implica el naufragio definitivo del barco de la literatura.

“Así se hace la literatura”, concluye el narrador después de una última visita a la casa de María Canales, cuando después de la dictadura ya muestra los signos irremediables del abandono. Esta declaración parece guardar inmediatamente relación con la contemplación de la casa por su propia habitante:

Ella respiró el aire de las afueras de Santiago, ese aire que era la quintaesencia del crepúsculo. Luego miró a su alrededor, tranquila, serena, valiente a su manera, y vio su casa, su porche, el lugar donde antes estacionaban los autos, la bicicleta roja, los árboles, el sendero de tierra, las rejas, las ventanas cerradas salvo la que yo había abierto, las estrellas que titilaban allá a lo lejos, y dijo que así se hacía la literatura en Chile. (Bolaño 2000: 146)

Briceño y Hoyos se han detenido en este mismo fragmento en que se alude a la literatura mediante la imagen de la casa desierta. Acerca de las frases: “Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no irnos por el vertedero, llamamos literatura” (147), concluyen que el texto permanece allí deliberadamente ambiguo: “No es claro si ‘así’ se refiere a la casa, a la complicidad de Canales, a la reflexión retrospectiva de Urrutia Lacroix, o quizá a la práctica de escritura del mismo Bolaño, como tampoco si ‘nosotros’ se refiere al sacerdote y a Farewell o a los lectores en general” (Briceño and Hoyos 2010: 610). Sea lo que sea, es significativo que estas frases se pronuncian en el momento en que la casa de María Canales ya ha naufragado. Los fragmentos que contempla – el

porche, la bicicleta roja - son como los restos del naufragio, las huellas más tangibles de su derrota personal, de la derrota del protagonista y la de la literatura (chilena).

“Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch” dijo Theodor Adorno después de la Segunda Guerra Mundial. La idea de la imposibilidad de dedicarse al arte después de que el hombre ha mostrado ser capaz del horror más inconcebible, vuelve, como precisé en los prolegómenos, en *Alegorías de la derrota* de Avelar. La novela de Bolaño, sin embargo, sólo confirma la imposibilidad de una cierta manera de hacer arte y de hacer literatura, la que personifica su protagonista Urrutia Lacroix. Denuncia la perversa cercanía de la literatura y la barbarie (y sobre todo la negación de esta relación íntima), pero al mismo tiempo prueba que hay una posibilidad creativa en esta cercanía. No es una coincidencia que en la mayoría de los casos, los escritores que pueblan sus novelas también son asesinos y héroes a la vez. El enigmático escritor Archimboldi, personaje central en *2666*, representa el paradigma de una actitud ‘bárbara’ frente a la literatura. ¿Sería ésa la ‘aceptación de la derrota’ a la que se refiere Avelar?

La casa de María Canales no sólo es una metáfora de la literatura y una miniatura del campo cultural, sino también un microcosmos de la sociedad chilena durante la dictadura. Como lo observa Berchenko: “el espacio mundano de ese salón, regido por una arribista, es un unificador panorámico de la sociedad pinochetista” (Berchenko 2007: 37). Los personajes que están presentes en el salón funcionan en efecto como arquetipos: el torturador y su mujer, los hijos del torturador, el sacerdote, la empleada mapuche y los poetas, dramaturgos y pintores invitados representan todos un grupo social determinado dentro de la sociedad chilena dictatorial. A pesar de su aparente aislamiento del mundo exterior en que el narrador insiste varias veces (“una casa en las afueras [...] rodeada por un jardín lleno de árboles” (125)) incluye también el mundo del que pretende apartarse. Incluye incluso los peores rasgos de ese mundo del afuera. Al igual que el palacio de la risa descrito por Marín entonces, la casa de María Canales corresponde a la lógica del campo, donde la distinción entre interior y exterior se vuelve problemática. Es un lugar excepcional dentro del Santiago pinochetista, pero al mismo tiempo confirma el principio fundamental de esa sociedad que lo rodea, y que consiste en la generalización del estado de excepción. Como un eco del narrador de *El palacio de la risa*, Urrutia Lacroix afirma: “Y nuestra cotidianidad se desarrollaba conforme a esos parámetros anormales: en los sueños todo puede ocurrir y uno acepta que todo ocurra” (Bolaño 2000: 99). Queda claro que la casa de María Canales es precisamente esa pesadilla, una forma comprimida del “ascenso de un fascismo ubicuo, insidioso, que permea la vida cotidiana, las relaciones sociales y la cultura” (López-Vicuña 2009: 214). La novela de Bolaño parece confirmar entonces lo dicho por Agamben, pensando en Foucault, acerca de las características del campo que se han extendido en todos los aspectos de la vida cotidiana: “El campo [...] es el nuevo *nomos* biopolítico del planeta” (Agamben 1995: s.p.). Explica:

El estado de excepción, que era esencialmente una suspensión temporal del ordenamiento, se convierte ahora en una nueva y estable disposición espacial, en la cual vive esa vida vegetativa que, en gran medida, ya no puede ser inscrita en el ordenamiento. La separación creciente entre el nacimiento (vida vegetativa) y el Estado-nación es el hecho nuevo de la política de nuestro tiempo y lo que llamamos campo es este desnivel. (Agamben 1995: s.p.)

Al igual que las otras metáforas de la novela, la imagen de la casa de María Canales como el campo de concentración definido por Agamben se prepara a lo largo de la misma, más precisamente en las historias del pobre pintor guatemalteco y de Heldenberg. Benmiloud considera la figura del pintor melancólico como una verdadera alegoría de la “Mort Nazie” (Benmiloud 2007: 119). Lo descripción del pintor como un ser “cenceño, acartonado, raquítrico, chupado, escuchimizado, magro, macilento, depauperado, consumido, feble, afilado, en una palabra, delgadísimo” (Bolaño 2000: 42), hace pensar en efecto en las fotos de los sobrevivientes de los campos de concentración alemanes, justo después de la liberación. El pintor representa entonces a todas esas víctimas de los campos. Bolaño entra además en diálogo con los testimonios fotográficos del horror de los campos de concentración. El cuadro del pintor se asemeja en algunas partes a un negativo de fotografía, en el que “no se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser tanto de personas como de animales” (44). Esta última imagen evoca otra vez el animal mudo de la novela de Germán Marín, sometido a la nuda vida. La conversación sobre “intervenciones de neurocirugía en donde al paciente se le seccionaban fibras nerviosas que unen el tálamo a la corteza cerebral del lóbulo frontal” (Bolaño 2000: 41-42) que Reyes y Jünger mantienen en la buhardilla del pintor recuerdan asimismo los experimentos científicos sobre los prisioneros en los campos de concentración. ¿Sería esto lo que ve el pintor al contemplar desde arriba la ciudad de París?, esto que llena de horror a Reyes hasta tal punto que debe cerrar los ojos, tapar el oído y que pierde la capacidad de hablar: la realidad de los campos de la Segunda Guerra Mundial, tan inconcebible que resulta imposible expresarla.

La temática de los campos de concentración vuelve en la historia del zapatero vienés. La Colina de los Héroe que él intenta construir se llama significativamente un *camposanto* (Bolaño 2000: 121). La llegada del ejército soviético a la colina después de “la más terrible de todas las guerras” (61), muestra semejanzas con el descubrimiento de los campos de concentración alemanes. Como ha observado Benmiloud, Bolaño recupera algunos rasgos espaciales de campos como Auschwitz-Birkenau, lo que refuerza la similitud:

Y el coronel ruso se bajó de su tanque y dijo qué demonios es esto. Y los rusos [...] contemplaron la reja negra de hierro forjado que circundaba la colina y la puerta de grandes proporciones y las letras fundidas en bronce y empotradas sobre una

roca en la entrada anunciando al visitante que aquello era Heldenberg. (Bolaño 2000: 61)

Como en la novela póstuma *2666*, Bolaño establece entonces una relación entre las víctimas del mal absoluto del siglo XX europeo, y las de las dictaduras en América Latina¹⁶⁰.

2.3.6 Lo siniestro

Tanto Bolaño como Marín han explorado a fondo la bipolaridad que caracteriza las casas de tortura chilenas, entre la casa de familia por un lado y el campo de concentración por otro. Marín pone sobre todo énfasis en la oposición entre ambos lados mediante la elaboración de un campo semántico de la felicidad y uno del horror. Sólo hace coincidir los dos polos en una sola imagen, la de la chica en bikini que toma el sol en lo que ya era utilizado como un campo de detención y tortura. Bolaño en cambio enfatiza mucho más que Marín el perverso matrimonio entre la casa y el campo. En otras palabras, explota más el potencial siniestro recluido en estos lugares de memoria. Al inicio de mi análisis, ya me referí a la estructura arriba/abajo como una de las principales configuraciones espaciales en la novela. La opción por desplazar las sesiones de tortura al sótano enlaza con toda una tradición literaria y cinematográfica de lo gótico, género por excelencia en el que se exploran las posibilidades de presencias extranjeras y escenas truculentas, inquietantemente cerca de, o dentro del espacio mismo del hogar. La bestia que sigue a Urrutia Lacroix hasta la casa de Farewell, una extraña presencia que provoca no simplemente miedo en el protagonista, sino también incomodidad y agobio, puede ser vista como una figura que representa esa sensación siniestra en la novela. Pero Bolaño no sólo introduce lo siniestro como personaje secundario (si se puede considerar a la bestia como personaje secundario) sino que empapa toda su novela de esta extraña sensación que Freud sitúa en el ámbito de la estética al inicio de su ensayo sobre *das Unheimliche*. En realidad, esta estética constituye una de las bases principales de la obra entera de Bolaño. Ricardo Cuadros ha escrito lo siguiente al respecto:

Maestro del claroscuro (con más tendencia al oscuro, claro está) Bolaño escoge en su escritura los intersticios donde aguarda lo siniestro, pero a diferencia de E.A.

¹⁶⁰ Para un estudio más detallado sobre esa relación establecida por Bolaño en *2666* entre el holocausto y las dictaduras latinoamericanas, véanse Willem, Bieke. 2013. "Las palabras servían para ese fin: la literatura y el mal en *2666* de Roberto Bolaño". *Bulletin of Hispanic Studies* 90 (1), 79-91; y mi tesis de maestría "La literatura y el mal: el caso de *2666* de Roberto Bolaño" de 2008.

Poe o del Conde de Lautréamont, que inventaban escenarios y personajes truculentos, Bolaño habla de lo siniestro que flota a plena luz del día, más aún, lo siniestro como parte integral, inseparable de la historia no entendida como texto oficial sino como experiencia cotidiana. (Cuadros 2006: 86)

La casa de María Canales es el lugar donde lo siniestro cotidiano luce enteramente. Cuadros tiene razón cuando escribe que la historia chilena es en sí ya siniestra: las casas de tortura que forman el referente de las novelas de Bolaño y Marín son la prueba más patente de la cercanía entre horror y cotidianeidad que constituye la base de lo siniestro. Pero el hecho de que Bolaño se base en una realidad que en sí ya es siniestra, no lo distingue tanto de los escritores como Poe y el Conde de Lautréamont como insinúa Cuadros. En realidad, puedo poner dos objeciones a lo escrito por Cuadros. Primero, es necesario observar que la cotidianidad siempre forma una parte intrínseca de lo siniestro, sin ella no se produce ese choque con lo extraordinario que es esencial para provocar un efecto siniestro. En este sentido no es tan excepcional que el autor de *Nocturno de Chile* no se fije tanto en la Historia con mayúscula, sino sobre todo en la historia experimentada a diario. Segundo, la fuerte referencialidad no impide que en la novela de Bolaño lo siniestro también sea una *invención*, es decir, una construcción cuya finalidad sea a la vez estética y psicológica, la de producir en el lector un efecto semejante a lo que siente Urrutia Lacroix ante la presencia de la bestia que se esconde en el ramaje. De ahí la oscuridad en la que se mueven constantemente los personajes. Además de ser una metáfora de la ceguera y la melancolía del protagonista, la atmósfera nocturna refuerza también la presencia de lo siniestro.

Aparte de la oscuridad, la manera particular en la que Bolaño evoca los espacios de la novela provoca también este efecto siniestro al que aspira. Como acabo de mostrar, juega con – y subvierte – las ideas de domesticidad y refugio en el fundo de Farewell y en la casa de María Canales. La evocación de la casa paterna es asimismo sumamente siniestra, porque en un lugar que se suele asociar con los recuerdos felices de infancia, erra la amenazante presencia del padre cuya sombra se desliza por los pasillos, al igual que la bestia alrededor de la casa de Farewell.

Pero lo siniestro no sólo se manifiesta en el contenido de los espacios evocados, sino también en la forma, en la que salta a la vista el uso de la técnica del desdoblamiento. En su ensayo sobre *das Unheimliche*, Freud dedica mucha atención al fenómeno del doble, del que encuentra varias manifestaciones en la novela de Hoffman titulada *Die Elixire des Teufels*. Ahí encuentra a personajes que se parecen físicamente, o que piensan de la misma manera, como una forma de telepatía. En *Nocturno de Chile*, el joven envejecido puede ser considerado en este sentido como el doble del autor, y el pequeño Sebastián como el doble del narrador. Freud ha notado también el hecho de que el protagonista, en la novela de Hoffman, se identifica a menudo con otro personaje, lo que ocurre también con Urrutia Lacroix cuando se pregunta si él sería quizás el joven envejecido, o cuando intenta imitar a su ídolo Farewell. Como última manifestación del ‘doble’, el

psicoanalista observa “die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen”¹⁶¹ (Freud 1919: 309). Del análisis que acabo de desarrollar, se desprende que *Nocturno de Chile* corresponde totalmente a esta descripción. Las escenas de caza que se repiten a lo largo de la novela constituyen sólo un ejemplo de este mecanismo. Es además una característica de la obra entera de Roberto Bolaño que se repiten nombres, personajes, imágenes y situaciones de una novela a otra. Esto se revela más claramente en la otra novela chilena que comentaré enseguida más en detalle, *Estrella distante*. La trama de esta novela es una versión más elaborada de un capítulo de *La literatura nazi en América*. El narrador y alter ego del narrador de *Estrella distante*, Arturo Belano, vuelve como personaje en *Los detectives salvajes*, en *Amuleto*, y en varios de sus cuentos. El protagonista en *La literatura nazi en América*, llamado Ramírez Hoffman, se desdobra en Carlos Wieder y Alberto Ruiz-Tagle. No es de extrañar entonces que Mireia Companys Tena considere esta novela en su tesis doctoral como “un texto paradigmático en lo que se refiere a [la] estética del doble” (Companys Tena 2010: 15). En la misma novela se menciona a un tal “Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de Neruda [...] un tipo que sabía inglés y francés y que murió a finales de los setenta de un ataque al corazón” (Bolaño 1996: 45). Este personaje que “en su columna semanal de *El Mercurio* [...] escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder” (Bolaño 1996: 45) es por supuesto el protagonista de *Nocturno de Chile*, personaje escindido entre la identidad del cura y poeta Sebastián Urrutia Lacroix, y el crítico literario H. Ibacache. En *Nocturno de Chile* aparece además una referencia a los cuadros del pintor Archimboldo (Bolaño 2000: 29), nombre que vuelve en *2666* bajo la forma de Benno von Archimboldi, personaje principal cuyo nombre civil es Hans Reiter.

El juego de los dobles (muchas veces antagónicos) presente en *Nocturno de Chile* y en las otras novelas hace pensar en “William Wilson” el famoso cuento en que Edgar Allan Poe elabora el antiguo motivo romántico del *doppelgänger*. También en las novelas de Bolaño, el desdoblamiento se lleva muchas veces a cabo mediante un espejo. Companys Tena observa en efecto acertadamente que Bolaño escribe una “literatura de espejos” (Companys Tena 2010: 8). La escena en la que Urrutia Lacroix espera al dictador para darle clases de marxismo pone explícitamente énfasis en esa técnica mediante “dos espejos, en marcos de madera con un baño de pan de oro” (Bolaño 2000: 107) colocados estratégicamente en la sala de espera. El protagonista se ve reflejado dos veces, una vez

¹⁶¹ “La constante recurrencia de lo mismo, la repetición de las mismas facciones, los mismos rasgos característicos, peripecias, crímenes, o incluso los mismos nombres a través de varias generaciones consecutivas.” (mi traducción)

en la superficie del té que le han ofrecido, y otra vez cuando entra en la Junta de Gobierno y “de reajo [se ve] reflejado en un espejo” (108). Este espejeo parece reproducir la doblez del carácter del protagonista. Corresponde además totalmente a lo que escribe Freud acerca del motivo del doble. Según argumenta el psicoanalista, la existencia de un doble posibilita la observación de sí mismo. De ahí que el reflejo de su rostro en la taza de té le incita al protagonista a hacerse preguntas críticas: “¿Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve?” (Bolaño 2000: 108). Una de las formas patológicas bajo la cual se manifiesta el motivo del doble es además la intuición de ser observado, lo que explica la sospecha de Urrutia Lacroix de que detrás de los espejos en la sala de espera se encuentran cámaras que registran todo lo que hace. Companys Tena, cuyo objeto de estudio es la identidad en crisis de los protagonistas de las novelas de Bolaño, resume de la manera siguiente la importancia de la “poética del doble”:

Así, la ‘poética del doble’, se convierte en un elemento esencial tanto a nivel temático como estructural: por un lado, resulta fundamental a nivel estético y metafórico, o incluso político, puesto que refleja la escisión de la identidad del individuo posmoderno, la disolución de la identidad, al tiempo que muestra la duplicación (o multiplicación) del horror, y permite articular las ambiguas relaciones entre la literatura y el mal que caracterizan el universo literario bolañano [...]; por otro lado, la poética del doble adquiere un valor fundamental para subrayar y contrarrestar la fragmentación de unos textos en los cuales proliferan las simetrías y duplicaciones, tanto a nivel intratextual e intertextual como extratextual. (Companys Tena 2010: 158)

Companys Tena sin embargo, no establece una relación directa entre esa “poética del doble” y lo siniestro. Freud en cambio ha tratado de esclarecer por qué el motivo del doble tiene un efecto tan siniestro. Remitiendo a los estudios de Otto Rank de 1914, argumenta que el doble era originalmente una invención para asegurarse la inmortalidad. Más tarde, el doble se convirtió simplemente en un signo de la muerte misma: “aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes”¹⁶² (Freud 1919: 310).

Esa técnica del desdoblamiento no se limita a los personajes, sino que se aplica también al espacio, donde contribuye fuertemente a su caracterización siniestra. Así, la casa de María Canales es el doble del fondo de Farewell, y el sótano es el salón puesto boca abajo. También en un nivel espacial más reducido, es decir, el de la constitución de un lugar en particular, Bolaño recurre al motivo de los dobles. El principio del *enfilade* que comenté al inicio del análisis puede ser visto como una forma de desdoblamiento en el espacio. Se puede incluso imitar el efecto del *enfilade* cuando se ponen dos espejos

¹⁶² “De una garantía de inmortalidad, [el doble] se convirtió en el presagio siniestro de la muerte.

frente a frente. De esta manera se produce lo que se llama en la industria gráfica un “efecto Droste”, una suerte de imagen recursiva o mise en abîme infinita. En una de las escenas claves de *Nocturno de Chile*, Farewell acosa al joven sacerdote en la terraza de su fundo, y luego el mismísimo Neruda viene a interrumpir la escena. La posición que ocupan los tres personajes en el espacio muestra rasgos de este desdoblamiento o espejeo y causa la impresión de que la misma imagen (con variantes) puede duplicarse hasta el infinito: “Y sólo entonces oí la voz de Neruda, que estaba a espaldas de Farewell tal como Farewell estaba a espaldas mías” (Bolaño 2000: 27). ¿Qué presencia se escondería tras las espaldas de Neruda?

El carácter siniestro de los espacios – o la atmósfera siniestra creada mediante los espacios – se revela de manera aún más explícita en *Estrella distante*¹⁶³. En los tres espacios que comentaré, falta esa referencialidad siniestra a la que ha aludido Cuadros. Aunque guardan todavía relación con el contexto específico de la dictadura chilena, son espacios completamente ‘inventados’. Sin embargo, están cargados de la misma densa atmósfera característica de la casa de tortura en *Nocturno de Chile*.

Comienzo con la descripción del departamento de Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder, protagonista de *Estrella Distante*, fotógrafo, militar y asesino.

Ruiz-Tagle vivía solo, en un departamento cercano al centro, de cuatro habitaciones con las cortinas permanentemente bajadas. [...]. ¿Qué me contó Bibiano de la casa de Ruiz-Tagle? Habló de su desnudez, sobre todo; tuvo la impresión de que la casa estaba *preparada*. [...] la casa le pareció preparada, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios donde claramente faltaba algo. [...] En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible), como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda. (Bolaño 1996: 16-17)

La casa se revela como monstruosa: algo que normalmente es inanimado se convierte en un cuerpo desnudo con partes que se pueden amputar. Más adelante, Bibiano llama la casa “desnuda y sangrante” (18). La imagen del cuerpo herido que se evoca aquí parece anticipar las fotos de cuerpos mutilados exhibidas en la exposición de Wieder que comentaré enseguida. Bolaño refuerza el carácter escalofriante de la casa remitiendo explícitamente a una película de terror que juega con el mismo tema siniestro de una casa debajo de cuya aparente normalidad se esconde una realidad inquietante. Como en

¹⁶³ Franklin Rodríguez ha escrito un artículo interesante sobre lo siniestro en *Estrella Distante*. (Rodríguez Plaza 2005). Aunque el espacio no constituye su principal foco de interés, se revela sin embargo como un elemento importante en la constitución de una atmósfera siniestra, en particular por su papel en la creación de una sensación de desarraigo (“unsettledness” o “unhomeliness” según Rodríguez, 207).

el departamento de Ruiz-Tagle, la casa de los vecinos en la película *Rosemary's baby* (1968) de Roman Polanski provoca miedo porque ahí se siente la 'presencia de una ausencia'. En estos términos se suele a veces describir la sensación de que los muertos todavía están entre nosotros. Freud ha señalado la relación entre la 'presencia' de los muertos y lo siniestro para explicar el hecho de que en muchas lenguas, se traduce el concepto de la casa siniestra por 'casa embrujada/habitada' (por los espíritus de los muertos):

Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern zusammenhängt. Wir haben ja gehört, daß manche moderne Sprachen unseren Ausdruck: ein unheimliches Haus gar nicht anders wiedergeben können als durch die Umschreibung: ein Haus, in dem es spukt.¹⁶⁴ (Freud 1919: 315)

Para referir a los desaparecidos políticos durante las dictaduras en el Cono Sur (sobre todo en Argentina), se recurre asimismo frecuentemente a la expresión "ausencia presente". Así se nota otra vez que lo siniestro en las novelas de Bolaño consta de una interacción entre el contexto histórico y la tradición literaria y cinematográfica. Bolaño pone énfasis en su adhesión a esta tradición, no sólo mediante la referencia a la película clásica de Roman Polanski, sino también mediante algunos tópicos de la casa embrujada, como el énfasis en la "penumbra" (18), al igual que en el sótano de la casa de María Canales, el olor espeso, y el ruido que parece venir de una de las habitaciones. Al igual que en los espacios evocados en *Nocturno de Chile*, cuando se describe el interior, sólo se mencionan los muebles y objetos significativos: "las paredes limpias, los libros ordenados en una estantería metálica, los sillones cubiertos con ponchos sureños" (19). La extraordinaria pulcritud sugiere que Ruiz-Tagle no vive realmente en el departamento, o que ha cometido un crimen y borrado minuciosamente sus huellas. Una de las frases que escribirá más tarde en el aire de Santiago, cuando ya se ha convertido en el piloto del ejército chileno Carlos Wieder, es "*La muerte es limpieza*" (90), lo que remite otra vez a las operaciones de limpieza que se llevaron a cabo los primeros meses después del golpe. En la descripción del departamento de Ruiz-Tagle, se menciona también su Leika, como otra anticipación a la exposición fotográfica. En *Fantasy, the literature of subversión*, Rosemary Jackson nota que lo siniestro es "tanto un término para describir, como para crear la incomodidad" (Jackson 2003: 64, mi traducción) La reacción de Bibiano al verse confrontado con un espacio siniestro,

¹⁶⁴ "Muchas personas experimentan la sensación siniestra en sumo grado en relación con cadáveres o con la vuelta de los muertos, con espectros y fantasmas. Como ya hemos visto, en algunos idiomas en uso hoy en día solo se sabe dar cuenta de la expresión 'una casa unheimlich' mediante la descripción 'una casa que está embrujada'" (mi traducción).

representa precisamente esta incomodidad y completa la imagen estereotipada de un lugar que provoca miedo: está “nerviosísimo”, “pálido” y “transpirado” (19). Al mismo tiempo refleja la incomodidad que debería sentir el propio lector al leer sobre esta casa embrujada. Franklin Rodríguez explica la relación entre la reacción de miedo de Bibiano por una parte, y la sensación de desarraigo a la que ya me referí varias veces en esta tesis, y que está ligada, como explica Rodríguez, al contexto histórico:

These feelings of anxiety and dread felt by Bibiano and motivated by an authentic or imagined sense of ‘unhomeliness’ seem particularly appropriate to a momento when Chile and Latin America were experiencing a period of military counterrevolutions that reversed the promise of a secure and nourishing future house or fatherland made by the revolutionary leaders of the time. Bibiano’s situation can also be described as one of ‘unsettledness’, as Hubert Dreyfus prefers to translate *unheimlich*, underlining the condition of fundamental anxiety. (Rodríguez 2010: 207)

Los visitantes de la exposición fotográfica de Wieder reaccionan de la misma manera, o aún peor, como Tatiana von Beck Iraola, que sale del cuarto donde se muestran las fotos “pálida y desencajada” (95), y vomita en el pasillo. Nada de la propia sala de exposición hace sospechar sin embargo una reacción tan fuerte. Como se lee en el siguiente fragmento, Wieder se ha ocupado de preservar el aspecto banal del lugar en el que expone, una habitación en el departamento de un amigo.

La habitación estaba iluminada de la forma usual. Ni una lámpara de más, ni un foco extra que realzara la visión de las fotos. La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven. Por supuesto, no hubo luces de colores como alguien dijo, ni música de tambores saliendo de un radiocasete oculto bajo la cama. El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias. (Bolaño 1996: 94)

Antes de la exhibición, Wieder señala a su amigo que “el marco limitado y preciso” (87) de la habitación le parece idóneo como sala de exposición. La insistencia en el aspecto privado, familiar, normal de la habitación, en otras palabras, en su carácter ‘*heimlich*’, sirve para aumentar el choque con aquello que es totalmente su contrario: las imágenes de cuerpos femeninos mutilados exhibidas en esta habitación.

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. [...] Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. (Bolaño 1996: 97)

La coexistencia de lo ‘casual’ y del horror en esta habitación, lo que constituye la base de lo siniestro, puede ser vista como una preparación a la evocación de la casa de María Canales en *Nocturno de Chile*. En este sentido, *Estrella distante* se revela como una de esas ‘antesalas’ que hay que cruzar para llegar a la verdad recluida en la casa de María Canales. La organización espacial de la exhibición, que es bastante particular, revela además las ideas y emociones fundamentales de la novela que acabo de analizar:

El orden en que están expuestas [las fotos] no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). (Bolaño 1996: 97)

El infierno (que hace pensar en las tentaciones del fondo de Farewell, y, por supuesto, en el sótano de la casa de María Canales) es aquí puesto boca arriba para aumentar el vértigo que provoca la exposición, pero también como una anticipación al espejeo entre salón y sótano en la casa de María Canales. Aquí se puede leer una sugerencia para considerar el salón como el verdadero infierno. Observamos también que Wieder, como piloto de caza (!) y poeta que escribe sus poemas con el humo de su avión en el aire, frecuenta sobre todo el cielo, lugar que no suele asociarse con su carácter infernal, pero que hace pensar otra vez en ese “coro de los ángeles” (Bolaño 2000: 83) al que Urrutia Lacroix dirige sus plegarias en *Nocturno de Chile*. Por lo demás, la epifanía (‘anagnórisis’, ‘*moment of being*’ o simplemente ‘revelación’), la elegía, la melancolía y la nostalgia se revelaron como los conceptos claves del presente capítulo.

Además de que refuerza el carácter siniestro del lugar, hay otra razón para creer que la opción por una anodina habitación de poeta como sala de exposición no es pura coincidencia. Cabe dentro del conjunto de señales en la novela que invitan a interpretar la figura del nazista Carlos Wieder como una parodia del artista vanguardista de los años 80 en Chile. Sus ‘performances’ en el aire de Santiago hacen pensar en las intervenciones artísticas de CADA¹⁶⁵, más en particular de uno de sus principales representantes, Raúl Zurita. Así, existe una clara relación intertextual entre los poemas que escribe Wieder en el cielo sobre el Centro La Peña donde se encuentra preso el protagonista, y más tarde sobre la capital, y “La vida nueva” de Zurita. Este poema fue

¹⁶⁵ Véase el capítulo sobre la novela de Eltit para un resumen de las actividades de este colectivo artístico chileno.

escrito en el cielo de Nueva York en 1982, con el humo blanco de cinco aviones¹⁶⁶. Además de la predilección por las ‘acciones’ de arte, los integrantes de CADA también mostraban una fascinación por el cuerpo, muchas veces herido¹⁶⁷, lo que vuelve de manera perversa en las fotos de Wieder. Como confirma también Ina Jennerjahn acerca del alter ego de Wieder en *La literatura nazi en América*, “Ramírez Hoffman hace uso de las mismas estrategias que aquellos [los artistas de CADA]: prepara ‘happenings que nunca llevará a cabo o que, aún peor, llevará a cabo pero en secreto; hace ‘poesía visual, experimental’; organiza ‘actos poéticos’ que involucran el espacio urbano como lugar y material de escenificación y cuyos testigos casuales, de acuerdo con las ideas de CADA, serán los paseantes y habitantes de la ciudad.” (Jennerjahn 75, citado por Rodríguez 2010: 212). Pero Wieder no copia, sino que parodia las acciones de arte de CADA. Al lado de algunas semejanzas, hay también diferencias significativas entre su modo de operar y el del colectivo de arte vanguardista. Así, la idea de organizar la exposición en un espacio privado subvierte esa preferencia de los artistas de CADA por los espacios públicos/políticos. En vez de ‘democratizar’ el arte, Wieder lo devuelve a una pequeña élite: “las invitaciones para la fiesta en Providencia, por supuesto, fueron restringidas, selectivas” (Bolaño 1996: 87). A la vez, mediante la exposición en la habitación se hace manifiesto un aspecto esencial de la dictadura chilena hacia el cual atraje ya varias veces la atención, a saber, la invasión de la violencia en los espacios privados.

Entre las escenas que tienen lugar en el departamento de Ruiz-Tagle y su imagen espejada, la sala de exposición de Wieder, se encuentra otro espacio invadido por la violencia, y cuya descripción corresponde quizás aún más que los otros espacios comentados con las características de lo siniestro. Al final del primer capítulo, en las páginas 26-33, se menciona la casa de las hermanas Garmendia en Nacimiento, un pueblo cerca de Concepción. Como las otras casas evocadas en las novelas chilenas de Bolaño, se construye primero la imagen de la casa idealizada como refugio y protección contra el mundo exterior. Inmediatamente después del golpe militar, las hermanas deciden ir a ocuparla de nuevo porque “[...] siempre, lo admitieron, regresaban a la casa paterna cuando la ‘vida real’ adquiría visos de cierta fealdad y cierta brutalidad profundamente desagradables” (Bolaño 1996: 27). Se evoca una casa rústica, sólida y

¹⁶⁶ En el sitio web de *Hemispheric Institute* (<http://hidvl.nyu.edu/video/003612092.html>) se puede consultar el video que se hizo de este performance o “poesía-acción”. Como es de costumbre en los poemas de Zurita, al igual que los poemas de Wieder contiene bastantes elementos religiosos. En el último poema que acompaña la exposición fotográfica, la composición metafórica de “La muerte es amistad”, “la muerte es Chile” [...] (Bolaño 1996: 89) es claramente una copia del poema “La vida nueva” de Zurita: “Mi dios es hambre/Mi dios es nieve/Mi dios es pampa /Mi dios es no [...]”.

¹⁶⁷ “Zona de dolor” de 1980, por ejemplo, es un performance durante el cual Diamela Eltit se cortó y se quemó los brazos para después ir a un burdel donde leía partes de su novela *Lumpérica*.

tranquila, idónea para la creación artística: “una casa de tres pisos, el último una gran sala abuhardillada que les servía de taller, de madera y de piedra, en las afueras del pueblo” (28). La casa se ha llenado de buenos recuerdos de los padres muertos en un accidente de tráfico, que se amaban, y a los que las hermanas adoran.

Como anticipando *Nocturno de Chile*, un “atardecer, uno de esos atardeceres vigorosos pero al mismo tiempo melancólicos” (29), las hermanas Garmendia y su tía acogen a Alberto Ruiz-Tagle en esta atmósfera agradable. Lo invitan a cenar con ellas y a pasar la noche en la casa. Luego siguen escenas parecidas a las veladas en la casa de María Canales. La comida casera y reconfortante – “tal vez pastel de choclo, tal vez empanadas” (30) – reemplaza el “buen whisky, buen coñac” (Bolaño 2000: 125) del living de María Canales. Al igual que en la casa de María Canales, se habla mundanamente sobre literatura (“[...] y Ruiz-Tagle, solícito, hablando de signo y significante, de Joyce Mansour, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik” (Bolaño 1996: 30)), y la atmósfera no puede ser más acogedora: “[...] y después todos se ríen de la tía que no entiende nada y comen galletas caseras y tocan la guitarra” (31). Como la mapuche en la casa de María Canales, la empleada de las hermanas Garmendia parece ser la única que intuye lo que vendrá después, y se niega a participar en lo que ya se ha convertido en una verdadera fiesta. La sospecha de la empleada se representa mediante otro espejo:

[...] alguien observa a la empleada que a su vez los observa, de pie, en la parte oscura del pasillo pero sin atreverse a entrar y la tía le dice pasa no más, Amalia, no seas huacha, y la empleada, atraída por la música y el jolgorio da dos pasos, pero ni uno más, y luego cae la noche, se cierra la velada. (Bolaño 1996: 31)

Como en *Nocturno de Chile*, el crimen que se comete en la casa de las Garmendia (el asesinato de las hermanas y su tía) coincide con el caer de la noche, sinónimo en la novela de la dictadura. Se insiste en “el interior en penumbras” (32) de la casa, lo que sugiere la presencia del mal absoluto del cual los hombres que entran después del poeta asesino son claramente los mensajeros: “y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia”. Otra vez se refiere brevemente a la técnica del *enfilade* para alimentar el ambiente siniestro, lo que enfatiza aún la similitud con la novela que comenté previamente: “Wieder, en todo caso, abre puertas con gran sigilo. Finalmente encuentra la habitación de la tía” (32). Es llamativo que a partir de los acontecimientos en la casa de las hermanas, el narrador empieza a referirse al protagonista como Carlos Wieder, y ya no como Ruiz-Tagle. La metamorfosis que se produce en el personaje al caer la noche es un motivo recurrente en la literatura de lo siniestro. Permite además trazar un paralelismo con el fondo de Farewell en *Nocturno de Chile*, ya que la visita a este lugar implica por un lado la iniciación del protagonista en el mundo de las letras pero por otro también una suerte de bautismo infernal. Se produce lo mismo en la casa de las Garmendia; en este lugar se confirma la inmersión definitiva de Wieder en el mal absoluto.

El propio crimen no se cuenta con muchos detalles: “entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz” (33). Como ocurre también en algunos cuentos de Poe, se relata el crimen de manera económica, en efecto de manera “efectiva y veloz”, aplicando el mismo ‘modus operandi’ del mal absoluto. En su obra entera, Bolaño deja a menudo que el mal, que está omnipresente, infecte al lenguaje con el que se lo describe. En *2666* por ejemplo, para contar la exterminación de los judíos en un insignificante pueblo polaco, recurre a la elipsis y al eufemismo, precisamente las mismas técnicas que caracterizaban los discursos de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Dentro de lo que cabe esperar de la actitud ‘bárbara’ frente a la literatura que parece profetizar, Bolaño llama así la atención sobre el poder perverso de las palabras, y al mismo tiempo crea la distancia suficiente para narrar algo que es en el fondo inenarrable. De esta manera, parece poner en práctica “la barbarización del acontecimiento del lenguaje”, que Agamben señaló respecto a los testimonios sobre Auschwitz, y que consiste en que el sujeto hablante cede su puesto a otro, “niño, ángel o bárbaro”, este último un ser que no sabe verdaderamente entender ni hablar (Agamben 2000: 120). Mediante la elipsis y el eufemismo se puede por otra parte sugerir una realidad mucho más estremecedora que lo que se puede expresar con palabras. Esto explica por qué Bolaño no utiliza la palabra ‘asesinato’ sino que solo menciona el resultado del crimen: los cadáveres de las hermanas, de las que sólo se encuentra una en medio de otras víctimas de la dictadura.

2.4 A modo de síntesis: la nostalgia de dos protagonistas

Vuelvo a *Nocturno de Chile* y a la casa de María Canales. Cuando después de la dictadura Urrutia Lacroix vuelve a la casa, ésta muestra más claramente los signos exteriores de una casa embrujada, con sus vidrios “sucios”, “las cortinas corridas” y la maleza que “crecía sin control” (Bolaño 2000: 143). La bicicleta infantil, tirada junto a las escaleras de acceso al porche, es la única huella de que allí vivía una familia, pero precisamente por eso refuerza también el carácter siniestro del lugar. Después de la dictadura, conserva todavía el aspecto exterior de su doble función como casa de familia y centro clandestino de tortura (“la maleza [...] trepando por las rejas como si quisiera velar al paseante ocasional la visión del interior de aquella casa marcada (143)). Urrutia Lacroix sigue evitando en lo posible ver este segundo aspecto de la casa de María Canales: las sesiones de tortura deben permanecer en su memoria como “escenas incomprensibles” y “lejanas” (143). No pueden concretizarse; por eso se niega a ver el sótano cuando la anfitriona se lo propone.

A diferencia de la evocación esquemática de la casa durante la dictadura, el narrador se detiene ahora más en los detalles y en el aspecto exterior. Parece que su descripción sufre menos de los caprichos de la memoria, ya que el momento sobre el que habla está más cerca del momento de enunciación. Bolaño empieza a acercarse aquí un poco más al realismo descriptivo con el que Marín ha construido la Villa Grimaldi en la ficción. Sin embargo, esto no significa que la descripción se vuelva sobrecargada, sino al contrario. Todos los elementos que se mencionan sirven para enfatizar la decrepitud y el abandono de la casa, el estado de pura decadencia que contrasta con lo que era antes: “La casa ya no parecía la misma: todo su esplendor, un esplendor nocturno e impune, había desaparecido” (143). El hecho de que la propia habitante muestre también esas señas de decaimiento (se mueve con “cansancio y hastío”; “[e]staba más gorda que antes. Y vestía peor que antes” (144)), prueba que la casa y su anfitriona forman todavía un binomio inseparable.

La tenacidad con la que ella se aferra a su antiguo castillo hospitalario tiene rasgos de una demencia en ciernes, y también de una nostalgia por las veladas de antaño, cuando aún le permitían hablar de literatura en vez de política. María Canales lamenta que de su casa “no [quedará] memoria alguna” (145). Con un perverso sensacionalismo, refiere así tanto a la gloriosa como a la oscura memoria recluida en el sótano. Su actitud ilustra perfectamente la inmoralidad con que se suele asociar la nostalgia. Boym confirma que por lo general, se considera esta emoción como “an abdication of personal responsibility, a guilt-free homecoming, an ethical and aesthetic failure” (Boym 2001: xiv). Y aunque el protagonista pretende ser “responsable de todo” (11), él también parece ser culpable de nostalgia. De ahí la presentación inicial de la casa de María Canales como un espacio acogedor. Recuerda – nostálgicamente – la sala comfortable de María Canales, con la chimenea y el buen whisky y buen coñac. Cuando vuelve a la casa después de la dictadura, no se puede contener en comparar – al igual que el narrador de la novela de Marín – el esplendor del pasado con la decrepitud del presente. Cuando entra en la casa casi en ruinas, María Canales le indica el sillón donde solía sentarse durante las veladas, y le dice significativamente: “siéntese, padre [...] está en su casa” (Bolaño 2000: 144), a lo que el cura obedece sin resistir como si cediera a esa añoranza por un lugar cómodo.

La comparación entre, por un lado, la luminosidad y el esplendor de la casa de antaño, y el estado abominable de la casa del presente por otro, difiere de la evocación de la casona en Peñalolen de Marín en al menos dos puntos importantes. Primero, el narrador de la novela de Bolaño siente nostalgia por el esplendor “nocturno e impune” de la dictadura, mientras que el narrador de Marín añora volver a un tiempo de antes de la dictadura, lo que sitúa a este último en una posición mucho más ‘correcta’ desde el punto de vista ético. En segundo lugar, se puede asociar la diferencia entre la nostalgia de ambos protagonistas con la distinción que hace Boym entre por un lado la nostalgia restauradora y por otro la reflexiva. La nostalgia ‘amoral’, conservadora e improductiva

de Urrutia Lacroix se asemeja al primer tipo descrito por Boym. El protagonista de *El palacio de la risa*, sin embargo, parece vacilar entre la nostalgia restauradora y la reflexiva, y finalmente es el último tipo el que gana el partido. Al menos al inicio, desea erigir en sus palabras la casona de antes de la dictadura. Esto corresponde con lo que Boym (41) ha escrito sobre la nostalgia restauradora, que “proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps” y “manifests itself in total reconstructions of monuments of the past”. Pero este intento fracasa en la novela de Marín, y resulta que el texto no puede prometer el consuelo, ni constituye una terapia para sobrellevar la pérdida del lugar donde alguna vez se podía sentir en casa. La novela de Marín tampoco deja mucho espacio interpretativo al propio lector, ya que se explicita mucho. La larga descripción detallada y vacilante de la Villa Grimaldi, fruto de la nostalgia (y la indignación) de su narrador, llama sin embargo la atención sobre el hecho de que no existe una narración uniforme sobre la dictadura chilena e invita a explorar esos múltiples detalles y matices que ofrece el caso. De ahí el carácter reflexivo (es decir, que implica el acto de reflexionar) de la nostalgia en la novela de Marín. Volveré enseguida a esa potencialidad crítica.

Boym se basa en la diferencia entre la nostalgia restauradora y la reflexiva para hacer la distinción entre dos tipos de memoria: la nacional, que es uniforme, y la social, que consta de “collective frameworks that mark but do not define the individual memory” (Boym 2001: xviii). En el análisis de las novelas de Marín y Bolaño me centré precisamente en esa interacción entre la memoria individual y las estructuras colectivas que le dan forma. Los imaginarios que se cristalizan alrededor de las casas de tortura/lugares de memoria sirvieron como punto de partida. Bolaño y Marín han seleccionado cada uno diferentes aspectos de ese ‘imaginario colectivo’ para luego enfatizarlos en la propia configuración del espacio en sus novelas, y en la relación (o memoria individual) que los protagonistas mantienen con los espacios en cuestión. Así, en *Nocturno de Chile*, se ha enfatizado el aspecto siniestro de los espacios evocados, y mediante la elaboración esquemática de tres metáforas – la casa/literatura, la casa/barco y la casa/campo, se ha puesto sobre todo énfasis en la derrota de los ideales representados en la metáfora. Marín recurre a un método mucho más clásico para evocar la casa de tortura en su novela. Pone más énfasis en el contraste entre una época de esplendor, y otra de decadencia y violencia, lo que refuerza el carácter nostálgico de la narración.

A pesar de las diferencias, sin embargo, es significativo que ambos autores terminan su novela con una imagen de la ruina en la que queda convertida la casa de tortura. Como la ruina es una figura recurrente en la literatura gótica, Marín y Bolaño echan otra vez mano del imaginario colectivo y de la tradición literaria para acentuar lo siniestro,

que ya está presente en las casas que sirven como referente. Pero al contrario que sus modelos góticos, la casa de María Canales después de la dictadura, y el terreno baldío en el que queda convertida la Villa Grimaldi, se muestran a plena luz del día¹⁶⁸. Marín insiste continuamente en esa luz diurna, sinónima de la verdad: “La mañana de diciembre había alcanzado un dominio fugaz sobre el sitio erizado, sujeto a ese momento de brillo y crueldad, ya que nada a su alrededor quedaba al margen de la luz reveladora” (Marín 2008: 85). La luz revela sobre todo que casi no queda evidencia de los crímenes cometidos durante la dictadura: el Cuartel Terranova ya ha sido demolido, y la casa de María Canales compartirá el mismo destino. En este sentido, los lugares de memoria evocados por Marín y Bolaño no solo sirven como metáforas del Chile durante la dictadura, sino también del Chile postdictatorial. Los autores arrojan luz sobre la política de silencio, de ‘blanqueo’ que caracterizó los años 90 según Tomás Moulián. Sus ruinas no sólo revelan la dificultad de agarrar un pasado oscuro, sino que advierten también contra la desaparición de la memoria, práctica usual durante los primeros años de la dictadura. Sus novelas reafirman entonces el carácter intermediario de las ruinas: la conexión entre pasado y presente, tiempo y espacio, memoria y nostalgia establecida mediante sus casas de tortura abre el espacio para una reflexión crítica tanto sobre el pasado como sobre el presente postdictatorial. En *Nocturno de Chile* y *El palacio de la risa*, Bolaño y Marín “narran las ruinas”, lo que para Lazzara significa “imponer una arruinación transformativa y creativa sobre los objetos materiales de la historia” (Lazzara and Unruh 2009: 4, mi traducción).

¹⁶⁸ En la novela de Bolaño, el cura visita a María Canales por última vez justo antes del crepúsculo, que no es el momento más luminoso del día, como es el caso en la novela de Marín, pero sin embargo mucho más claro que la noche en la que tenían lugar las veladas durante la dictadura.

Parte 2. Volver a casa

Introducción

¿Una nueva generación?

El llamado ‘paradigma de la memoria’ ha servido como punto de partida para analizar las novelas postdictatoriales de Eltit y de Bolaño, pero incluso para estas novelas, fue necesario abrir el marco conceptual propuesto por, entre otros, Avelar, con el fin de revelar el énfasis que ponen estas novelas en el desamparo, y para dar cuenta de las diferentes reacciones narrativas a esta sensación. A la hora de analizar la novela de Marín, los conceptos propuestos por Avelar han resultado en parte insuficientes. *El palacio de la risa* no sólo no corresponde a la poética y la forma pensada para la novela postdictatorial, porque es realista y tiende hacia el simbolismo, sino que asimismo vehicula una reacción al desamparo hasta ahora poco estudiada en los artículos sobre la novela postdictatorial: la melancolía que suele caracterizar a los protagonistas de estas novelas se convierte en la novela de Marín a veces en una nostalgia por el tiempo y el contexto de antes de la dictadura. Esta nostalgia conlleva una crítica al período que vino después, a la dictadura y a la postdictadura.

La mezcla paradójica de nostalgia (un sentimiento al que no se suele atribuir una potencialidad crítica) y de una mirada crítica marca también las novelas que comentaré en la segunda parte de mi tesis. Por eso no caben totalmente dentro de la imagen de la literatura postdictatorial esbozada hasta ahora. Además, sus autores, Nona Fernández, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga, pertenecen ya a otra generación. En lo que sigue, trataré de establecer una relación entre esta diferencia generacional por un lado, y la temática nostálgica por otro.

Dado el peso de este término, primero hace falta aclarar qué entiendo exactamente por ‘generación’. Como ya señala el subtítulo de *Novela chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*, para Rodrigo Cánovas también ha sido necesario estudiar la

noción de generación. Recurre al ensayo sobre la generación modernista de Rubén Darío de Cedomil Goic, quien introdujo con éxito la noción acuñada por Ortega y Gasset en el ámbito de la crítica literaria chilena. Cánovas (1997: 33-34) formula algunas críticas pertinentes al método generacional de Goic, como su carácter evolucionista, su “limitada capacidad de aprehensión de realidades singulares y desiguales”, y, por último, su “improbable capacidad englobante para establecer un mismo lugar geométrico para todos los géneros literarios”. Estas limitaciones no le impiden, sin embargo, adoptar el esquema de Goic como “artefacto operativo” (34), y seguir la definición siguiente:

Las generaciones son concebidas aquí como estructuras de preferencias de un grupo de edad. El grupo diferenciado corresponde a los nacidos en una zona de fechas de quince años. Su participación histórica lleva a distinguir en ellas quince años de *gestación*, de los treinta a los cuarenta y cinco y quince años de *vigencia*, de los cuarenta y cinco a los sesenta (Goic, citado por Cánovas 1997: 33)

En *Novela chilena*, Cánovas (9) propone examinar los “rasgos estructurales que definen [la] voz colectiva” de la generación literaria compuesta por autores nacidos entre 1950 y 1964, gestada entre 1980 y 1995 y cuya vigencia, como escribe Cánovas, “recién se inicia” (33). De esta manera, prosigue la lista iniciada por Goic de la novela hispanoamericana, cuya época contemporánea consta de la generación de 1927 (escritores nacidos entre 1890 y 1904), la de 1942 (1905-1919), la de 1957 (1920-1934), la de 1972 (1935-1949) y finalmente, la de 1987 (1950-1964). Continuando esta lógica de las generaciones que cambian cada quince años, podría yo proponer una nueva generación de 2002 de escritores nacidos entre 1965 y 1979. Nona Fernández, nacida en 1971, y Alejandro Zambra, nacido en 1975, caben perfectamente en esta clasificación. Aunque el sistema admite escritores “nacidos en fechas fronterizas” (Cánovas 1997: 9), el caso de Diego Zúñiga, nacido en 1987, es más problemático. Debutó a la edad de 22 con la novela que comentaré en adelante, por lo cual no se puede tomar en consideración un período de ‘gestación’¹⁶⁹. A pesar de la diferencia de edad, su novela muestra más preferencias comunes con la escritura de Zambra, que a su vez difiere bastante en cuanto al estilo de la escritura de Fernández.

Para abordar la noción de una manera menos mecánica, sin perder los aspectos meritorios del sistema propuesto por Goic y Cánovas, propongo tener en cuenta la definición que Elsa Drucaroff elaboró en su estudio sobre la Nueva Narrativa Argentina, *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Aborda el

¹⁶⁹ Cabe señalar que el propio Cánovas cuestionó el principio del período de gestación, y sobre todo la limitación a 15 años exactos.

concepto de una forma bastante flexible, considerando la generación como “grupo humano dinámico y coetáneo, particularmente sensible a su tiempo histórico”, y como “espacio cronotópico de pertenencia”, “un lugar de pertenencia histórica y, sobre todo, social” (Drucaroff 2011: 169-70). Drucaroff (170) rechaza el modelo de Ortega y Gasset porque le parece un disparate “descalificar de cuajo a los menores de treinta y a los mayores de sesenta”. Su alternativa consiste en relacionar las edades de los escritores con ciertos hitos políticos de particular vigencia. Así, destaca siete fechas decisivas en el panorama político argentino reciente, comenzando con el 25 de mayo de 1973, fecha de la asunción del gobierno democrático de Héctor J. Cámpora y del fin de la dictadura militar de Alejandro A. Lanusse, y terminando con el 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando comenzó el estallido social que fue el clímax del rechazo al modelo económico menemista. De esta manera, conceptualiza la existencia de la Nueva Narrativa Argentina, que consta de un conjunto de escritores nacidos entre 1971 y 1989.

Siguiendo este razonamiento y adaptándolo al contexto chileno, se destacan el día del golpe, el 11 de septiembre de 1973, y el 5 de octubre de 1988, día en que ganó el “no” en el plebiscito nacional que marcó el fin (oficial) de la dictadura. Como se demostrará en los análisis que elaboraré en la segunda parte del presente trabajo, la edad que tenían los autores en estas fechas determina en gran medida dónde ponen los acentos cuando se refieren al pasado dictatorial. A los hitos de la dictadura, se pueden añadir dos fechas que marcaron la postdictadura: el 10 de octubre de 1998, día de la detención de Augusto Pinochet en Londres, y el 10 de diciembre de 2006, el día en el que murió el ex dictador.

Durante los primeros años de la Transición, la presencia de Pinochet en el senado impedía todavía el hurgar en el pasado reciente. El Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, mejor conocido como el Informe Rettig, de 1991, fue decepcionante para las víctimas y sus familiares en más de un sentido. Pero la detención del dictador en Inglaterra por el juez español Baltasar Garzón en 1998 abrió las posibilidades de juzgar a los responsables. Al regresar a Chile en 2000, Pinochet tuvo que renunciar a su cargo de senador vitalicio a cambio de una inmunidad procesal, la que fue abolida un año más tarde para el caso de “la caravana de la muerte”. El exdictador fue interrogado, pero murió en 2006 sin haber sido condenado. No obstante, en 2003, bajo el lema “No hay Mañana sin Ayer”, el entonces presidente Ricardo Lagos había dado un nuevo impulso a la búsqueda de la verdad y la condena de lo que en aquella época se comenzó a llamar “crímenes contra los Derechos Humanos”. La creación de la Comisión Valech, o Comisión de Prisión política y Tortura, en el mismo año, se enmarcó en este proyecto. A pesar de estos esfuerzos anteriores, el año 2006 puede ser visto como el momento decisivo en el que el rescate de la memoria del pasado violento se convirtió en una prioridad del gobierno. Durante la presidencia de Michelle Bachelet (del 11 de marzo de 2006 al 11 de marzo de 2011), ella misma víctima de la violencia del Estado (fue torturada y partió después al exilio), se reabrió la Comisión Valech y se inauguró el Instituto Nacional de Derechos Humanos, cuya función consiste en custodiar los

antecedentes reunidos por las Comisiones Rettig y Valech. Hasta el 11 de septiembre de 2013, 40 años después del golpe, se produjeron 262 condenas y acciones legales contra más de 1.000 acusados de violación de los derechos humanos¹⁷⁰.

Como afirmó Zambra en una entrevista que mantuve con él en la librería bruselense Passa Porta en 2012, la muerte de Pinochet constituye sin ninguna duda un hito para los jóvenes escritores chilenos de hoy, porque a partir de ese momento se comenzó a hablar y a escribir más abiertamente sobre la dictadura (Logie and Willem 2012: s.p.). No solo hay novelas que ponen de manifiesto este giro¹⁷¹, sino también documentales de realizadores jóvenes, como *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2007) de Lorena Giachino, *Remitente: Una carta visual* (2008) de Tiziana Panizza, *Mi vida con Carlos* (2008) de Carlos Berger, *La quemadura* (2009) de René Ballesteros y *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló¹⁷².

Tomando como ‘hito’ histórico el año 2006, y teniendo en cuenta los 30 años de gestación y de vigencia de Goic, se llega a una generación literaria de escritores nacidos entre 1969 y 1983. Los tres escritores cuyas obras analizaré a continuación forman parte de un conjunto (del cual Zúñiga es un caso límite) al que pertenecen también, entre otros, Claudia Apablaza (1978), Jorge Baradit (1969), Álvaro Bisama (1975), Alejandra Costamagna (1970), Rafael Gumucio (1970), Daniel Hidalgo (1983), Carlos Labbé (1977), Pablo Torche (1974), Pablo Toro Olivos (1983) y Mike Wilson (1974). Como se confirma en varias entrevistas, a estos escritores les une entre otras cosas el rechazo de la poética de la llamada Nueva Narrativa Chilena, que Stéphanie Decante sitúa entre los años 1990 y 1997¹⁷³. La figura de Bolaño parece también ser un referente común importante.

¹⁷⁰ Ros observa sin embargo que solo 56 colaboradores del régimen se encuentran actualmente en las prisiones especiales de Punta Puelco y Cordillera. Los otros han recibido aminoramiento penal. Además, todavía no se ha suspendido la Ley de Amnistía. Para un resumen cronológico de la búsqueda por la verdad y justicia en Chile, véase (Ros 2012: 110-15).

¹⁷¹ Zambra no ha especificado a qué novelas se refiere, pero además de las novelas que se analizarán en la presente tesis, se pueden enumerar las siguientes, entre otras novelas: *Libros de pluma* (2004) de Carlos Labbé, *Caja Negra* (2006) de Álvaro Bisama, y las novelas de ciencia ficción *Ygdrasil* (2005) y *Synco* (2008) de Jorge Baradit.

¹⁷² Gran parte del estudio de Bossy y Vergara sobre el documental chileno autobiográfico se dedica a esos “trabajos de memoria”, o sea, a documentales que llevan a cabo un diálogo con la memoria colectiva de la dictadura a partir de recuerdos personales (Bossy and Vergara 2010: 35).

¹⁷³ Cabe precisar que Decante no considera la Nueva Narrativa Chilena como una generación, sino como un constructo editorial (de Planeta) que fue apoyado por las políticas culturales de la época. Para un estudio detallado y crítico del paisaje literario chileno en los años 90, véanse “Politiques éditoriales et production littéraire dans le Chili contemporain (1989-1996).” (Decante 1999) y “Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El ‘caso Fuguet’”. (Decante 2005).

Las fechas límite de 1969 y 1983 coinciden con las que aparecen en algunos artículos que se refieren a una “nueva generación” artística en Chile. Lamentablemente, estos artículos no conciernen a la narrativa. Salvo algunos blogs y artículos en revistas electrónicas en los que se hace esporádicamente mención de una nueva camada de narradores chilenos, los estudios más interesantes que tratan explícitamente los rasgos de una nueva generación en los que reconozco las obras de mi corpus, se centran en la poesía¹⁷⁴ y en documentales chilenos¹⁷⁵.

En “Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina”, Salomone estudia la obra de dos poetas argentinas y una chilena nacidas en los setenta. Alejandra del Río, la poeta chilena cuyo libro *material mente diario*, de 2009, Salomone examina, nació más precisamente en 1972. Salomone (2011: 123) considera a del Río como perteneciente a la generación de HIJOS, y de esta manera establece un vínculo explícito entre la producción artística de la poeta chilena y la organización “Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”, creada en Argentina en 1995¹⁷⁶. En *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile and Uruguay*, Ana Ros (2012: 118) utiliza la expresión “los hijos de Pinochet” para referir al gran grupo de chilenos nacidos entre mediados de los años 60 y mediados de los años 70. Ros enfatiza además varias veces el aspecto generacional¹⁷⁷. Ramírez, en “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura”, no menciona explícitamente a HIJOS, pero al igual que Salomone y Ros, considera

¹⁷⁴ Véanse “Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina.” (Salomone 2011) y “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición.” (Sepúlveda Eriz 2010).

¹⁷⁵ Véase “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura.” (Ramírez 2010) y *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay* (Ros 2012).

¹⁷⁶ Existe también una versión chilena de la organización, pero, al menos desde Bélgica, no parece muy activa. La última actualización del sitio web (<http://hijoschile.blogspot.com>) data de 2008. En Facebook la organización está mucho más activa, pero el número de 272 ‘likes’ (consulta del 19 de julio de 2013) tampoco es muy impresionante. No resulta claro, además, qué o a quiénes representa la organización. Ros (119-120) explica que la organización nació en los días de la detención de Pinochet en Londres, y que organiza también ‘funas’ según el modelo de los ‘escraches’ (denuncias públicas de torturadores y colaboradores con el régimen). A diferencia de los HIJOS en Argentina, también admite a miembros sin vínculos biológicos con las víctimas de la dictadura. Volveré más tarde a esta cuestión.

¹⁷⁷ Ros, uruguaya y nacida en 1976, explica que su estudio es fruto de un interés autobiográfico: “For a long time, I [...] preferred to remain silent about the dictatorship, a subject that I perceived as unnecessarily polarizing on the one hand, and the exclusive domain of the activists’ generation and victim’s families on the other. Years later, having left the country and about midway through my PhD, I began to understand that the crimes perpetrated by the military, and the way society dealt with them, had shaped my generation.” (Ros 3). Esta explicación es semejante a la de la investigadora norteamericana Hirsch, cuando aclara su interés por la generación ‘postmemorial’ a la que ella misma pertenece. El libro sobre el detenido desaparecido del sociólogo uruguayo Gabriel Gatti, familiar de desaparecidos, también cabe dentro de esta perspectiva. (Gatti 2008)

definitorio para esta generación ser ‘hijos’ es decir, haber nacido en Chile durante los setenta, y, por consiguiente, no haber protagonizado el pasado histórico del que intentan dar cuenta en sus producciones artísticas (Ramírez 2010: 46). Según Ros (2), esto significa también el haber participado en un proyecto cultural creado por la dictadura, “which shaped not only the formal institutions of schooling but also our leisure readings”. Este último aspecto vuelve frecuentemente en los textos de Zambra. Por último, Magda Sepúlveda Eriz, quien estudia los poemas de Javier Bello, Matías Ayala, Adrés Anwandter, Germán Carrasco, Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Alejandro Zambra, Armando Roa, Alejandra del Río, Marcelo Novoa, Kurt Floch, Rafael Rubio y Antonia Torres, adopta la selección generacional propuesta por Francisca Lange en *Diecinueve: Poetas chilenos de los 90*, publicado en 2006. En esta antología, Lange integra a poetas nacidos entre 1967 y 1977. La condición para que se pueda hablar de una generación literaria es la existencia de una cierta “sensibilidad común”, que corresponde, según Lange, con el hecho de que son poetas “que se formaron bajo la dictadura”, que “fueron niños en los 80” (Sepúlveda Eriz 2010: 81).

El largo período de 17 años de dictadura implica un gran abanico de edades, de situaciones y de experiencias, incluso cuando nos centramos únicamente en los “niños” durante la dictadura. ¿Dónde se sitúa exactamente la frontera entre niños (o adolescentes) y adultos? Además, vivir los últimos años de la dictadura como párvulo (como era el caso para Diego Zúñiga) difiere sustancialmente de tener 14 años en 1985 (Nona Fernández), el momento en que el régimen se liberalizó. Entre este grupo de ‘niños de la dictadura’ se encuentran además hijos de padres muertos, torturados o desaparecidos, niños que vivieron quizás realmente el miedo y la persecución, mientras que gran parte de ellos, como deja en claro *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, llevó una vida aparentemente normal. Esta variedad se refleja también en las novelas que constituyen el corpus de la segunda parte de esta tesis, y se relaciona claramente con la biografía de cada autor. Pero a pesar de las diferencias, como ya señalé varias veces, se transluce en estas novelas también una “sensibilidad común”, una suerte de experiencia colectiva. Se trata en sus novelas, implícita o explícitamente, de la transmisión de una experiencia –vivir bajo dictadura– que los protagonistas –y por extensión también los propios escritores– han vivido de otra manera que sus padres, quienes podían tomar decisiones en esa época: optar por el exilio, la militancia, la supuesta neutralidad o el pinochetismo. La singularidad de la ‘generación de los hijos’¹⁷⁸ consiste en no comprender qué pasa, ser espectadores pasivos o víctimas de decisiones

¹⁷⁸ Utilizaré a continuación este término para referir a los escritores que han sido niños durante la dictadura. Contrasta con la ‘generación de los padres’, que sí tuvieron un papel protagónico durante la dictadura. La opción por estas denominaciones está influida por la tercera novela de Alejandro Zambra, en la que se opone asimismo una generación – y una literatura– de los padres, a una de los hijos.

ajenas, lo que se manifiesta con frecuencia en la voz de un niño que narra en las novelas, poemas y documentales producidas por los “hijos”. Cuando se trata de hijos de padres desaparecidos, como es el caso en la película *Los rubios* de la argentina Albertina Carri, se tiene que reconstruir el pasado a través de objetos y relatos de terceros, o a través de la imaginación. Como afirma Ramírez (2010: 46), esta nueva generación implica la emergencia de “nuevas maneras de hacer memoria y de representar el pasado”. En las novelas que estudiaré a continuación, sobre todo en las de Zambra y Zúñiga, salta a la vista que este pasado se despolitiza. Al mismo tiempo, y como se demostrará en los análisis de esta parte, parece lógico que el debate sobre la dictadura haya perdido paulatinamente su carácter militante. A medida que la búsqueda por la verdad respecto de la violencia cometida entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990 fue siendo asumida por las propias instituciones políticas, en las narrativas de estos autores la política (revolucionaria y anti-revolucionaria) pudo relegarse a un segundo plano, y se observa un aumento del interés por la experiencia cotidiana de quienes no participaron de manera tan activa, como los jóvenes, los niños y la gente supuestamente apolítica.

Los problemas que surgen en el momento de definir ‘la generación de los hijos’, hacen resonar los debates acerca de la “segunda generación” en los estudios sobre el Holocausto. Visto que con este término se suele referir a la generación de hijos de judíos nacidos en los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial, técnicamente no se puede aplicar a los autores chilenos que nacieron ya durante la dictadura. Parece más adecuada la noción de “generación 1,5”, definida por Susan Rubin Suleiman como “los niños sobrevivientes del Holocausto, demasiado jóvenes como para tener una comprensión adulta de lo que les pasaba, pero lo suficientemente mayores como para haber estado allí durante la persecución nazi de los judíos” (Rubin Suleiman 2002: 277, mi traducción). Rubin Suleiman pone sin embargo demasiado énfasis en el hecho de haber *sobrevivido* como para que la noción sea totalmente aplicable a la situación chilena. En la novela de Zambra, *Formas de volver a casa*, el protagonista lidia precisamente con esa idea de no sentirse sobreviviente o víctima de la catástrofe y de carecer, por tanto, de legitimidad enunciativa. Esta misma duda aparece en un ensayo de Henri Raczymow, “La mémoire trouée” o memoria agujereada, publicado en 1986. Raczymow (1994: 102), nieto de inmigrantes judío-polacos y nacido en 1948 en París, observa: “my question was not ‘how to speak’ but ‘by what right could I speak,’ I who was not a victim, survivor, or witness. To ask, ‘By what right could I speak,’ implies the answer, “I have no right to speak””. Como se argumentará en esta segunda parte del presente trabajo, ésta parece ser una idea latente sobre todo en las novelas de Zambra y de Zúñiga. Al igual que Raczymow, estos autores chilenos parecen no tener *nada* que decir (en palabras de Raczymow: “I had *to say nothing*” (1994: 98, subrayado en el texto)). En la cita previa de Raczymow, se vuelve a encontrar ese contraste entre una primera y una segunda generación, que, aunque la realidad acerca de la cual escribe Raczymow es muy específica, también puede arrojar luz sobre algunos aspectos de la

literatura postdictatorial chilena. Mientras que la primera generación se preocupa del ‘cómo escribir (sobre algo que en el fondo es imposible de representar)’, la imposibilidad estudiada por entre otros Avelar se vuelve aún más real en el caso de los escritores de la segunda generación (o la generación 1,5), quienes vivieron el mismo pasado histórico de manera indirecta como niños y por consiguiente sienten que no tienen el derecho de escribir sobre este pasado. Esto no quiere decir que la tarea mnemónica sobre la cual ha escrito Avelar en el ámbito hispanoamericano desaparezca de los intereses de los escritores de la segunda generación. Raczymow (103) nos hace pensar en los ‘residuos’ de Avelar y de Richard cuando afirma que “[i]n fact, sewing scraps together is every writer’s task, a hypothetically endless task, an impossible task”. Para Raczymow sin embargo, la memoria transmitida es una memoria con huecos, una *mémoire trouée*, y él trata incluso de presentarla como vacía: “I try to restore a non-memory, which by definition cannot be filled in or recovered” (Raczymow 1994: 104). Esta no-memoria es “a memory devoid of memory, without content, beyond exile, beyond the forgotten” (Raczymow 1994: 100).

La postmemoria

La no-memoria mencionada por Raczymow ha sido repensada, también en el contexto de los estudios del Holocausto, como una postmemoria por Marianne Hirsch. Sus principales estudios sobre la postmemoria son *Family Frames: Photography, narrative, and Postmemory*, de 1997, y *The generation of Postmemory: Writing and visual Culture after the Holocaust*, publicado en 2012. El término da cuenta de la memoria de una segunda generación que sólo ha experimentado indirectamente los acontecimientos históricos traumatizantes. Hirsch lo define de la manera siguiente:

‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they ‘remember’ only by means of stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. (Hirsch 2012: 5)

El prefijo ‘post’ no refiere a una época exenta de memoria, sino que, al igual que el mismo prefijo en el término ‘postdictadura’, indica a la vez la idea de ruptura y de continuidad: “Like the other ‘posts’, ‘postmemory’ reflects an uneasy oscillation

between continuity and rupture” (Hirsch 2012: 5-6). La opción por la segunda parte del término, la memoria, en vez de la historia, tiene que ver con el hecho de que la memoria implica una relación afectiva con el pasado, lo que Hirsch llama “a living connection” (Hirsch 2012: 33). Al igual que Andreas Huyssen, opina que, sobre todo en nuestra época, hay una creciente necesidad de este tipo de conexión, ya que nos puede asegurar un sentimiento de pertenencia¹⁷⁹. De ahí el énfasis puesto en el carácter subjetivo e íntimo de la postmemoria: Marianne Hirsch se interesa en particular por los álbumes familiares (en varios casos se trata de su propia familia), historias de la vida cotidiana y recuerdos personales (por ejemplo de las estufas en la ciudad natal de su madre), que se oponen a la objetividad y la dimensión colectiva con que en las ciencias se solía aproximarse al pasado. Por consiguiente, Beatriz Sarlo (2005: 22) sitúa la postmemoria dentro del “giro subjetivo”, un “reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad”. Sarlo, al igual que otros investigadores como Leonor Arfuch y Alberto Giordano, detecta la creciente importancia de los géneros autobiográficos, y en especial del testimonio. “[...] la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”, escribe Sarlo (22). Según ella, esta atención por lo subjetivo y lo personal despolitiza la memoria (Szurmuk 2009: 227).

La comparación entre las narraciones llamadas ‘postmemoriales’ y las autobiográficas le sirve a Sarlo (132) para demostrar la redundancia de un término como ‘postmemoria’. “No tengo nada en contra de los neologismos creados por acoplamiento del prefijo ‘post’”, afirma Sarlo; “pregunto únicamente si ellos cubren una necesidad conceptual o siguen un impulso de inflación teórica”. La pregunta es retórica, porque le parece que el término no contribuye en nada a los estudios ya existentes sobre la literatura autobiográfica, que abunda en historias de la memoria familiar. Queda claro, sin embargo, que la ambición de Hirsch se situó en otra parte, más precisamente en el ámbito de los estudios culturales que conciernen al Holocausto. Pero aún así, Sarlo argumenta que los rasgos que Hirsch atribuye a las narraciones postmemoriales, a saber, el carácter mediado, la fragmentariedad y la elipsis, lo irresuelto, la incapacidad de reconstruir un todo, caracterizan cualquier discurso sobre el pasado. Además, mediante una lúcida comparación entre la generación actual de los ‘hijos’ y la de los jóvenes

¹⁷⁹ “The growth of our memory culture may indeed be a symptom of a need for individual and group inclusion in a collective membrane forged by a shared inheritance of multiple traumatic histories and the individual and social responsibility we feel toward a persistent and traumatic past” (Hirsch 2012: 33-34). Andreas Huyssen contextualiza más esta búsqueda de pertenencia típica de nuestra época: “El giro hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos” (Huyssen 2002: 24).

radicalizados después de la caída del primer gobierno de Perón en Argentina, Sarlo muestra que las diferencias en la manera en la que los jóvenes se enfrentan al pasado de sus padres se deben frecuentemente a otro “espíritu de época”. Los jóvenes de hoy en día “se atienen a normas epocales, que valoran el despliegue de la subjetividad, les reconocen plena legitimidad a las inflexiones personales y ubican la memoria en relación con una identidad no meramente pública” (Sarlo 2005: 146). Esto aclararía por qué muchos de los rasgos ‘postmemoriales’ en las novelas de Zambra, Zúñiga y Fernández pueden reducirse a los rasgos de una escritura postmoderna.

No creo que la postmemoria sea un concepto que se pueda aplicar tal cual en el ámbito de la literatura chilena postdictatorial. Las historias (personales) del Holocausto son a veces demasiado específicas¹⁸⁰. Las objeciones de Sarlo me parecen justificadas. A la crítica de la investigadora argentina, podría añadir además que en los casos estudiados por Hirsch echo de menos análisis menos centrados en lo temático y más en las estrategias discursivas, en los tropos literarios. A pesar de estas críticas, estoy convencida de la utilidad del concepto como un término englobante que pone el dedo en algunas sensibilidades que también son definitorias para las novelas chilenas que analizaré en esta parte de la tesis, como la importancia del narrador en primera persona y el énfasis que los propios autores ponen en lo generacional, lo familiar.

En su primer estudio sobre la postmemoria, Hirsch ya ha sugerido que el concepto también podía ser utilizado en otros contextos: “I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences” (Hirsch 1997: 22)¹⁸¹. En el libro de 2012, dedica más atención a ese posible diálogo entre la postmemoria del Holocausto y la de otros contextos, y menciona incluso “the Dirty War in Argentina and other dictatorships in Latin America” (19) como contextos en los cuales la postmemoria podría servir como vehículo explicativo. El que la postmemoria ayuda a comprender mejor a la ‘nueva generación’ de artistas chilenos lo prueban también los artículos de Ramírez y de Salomone, quienes utilizan el concepto para describir la relación que los jóvenes artistas chilenos mantienen con el pasado. La referencia a los HIJOS argentinos y la presencia de la violencia en los poemas comentados por Salomone sugieren que ella sólo toma en consideración la poesía escrita por hijas cuyos padres sufrieron directamente la violencia de las dictaduras militares. Confirma en efecto que se centra en la generación de los jóvenes chilenos que “no protagonizaron hechos traumáticos, y que incluso pueden no tener recuerdos directos

¹⁸⁰ Véase por ejemplo la referencia que hace Raczymow a la desaparición de la *shtetl*, y la nostalgia que provoca entre los judíos polacos.

¹⁸¹ De esta cita se desprende que una de las condiciones para poder acudir al término ‘postmemoria’, es la existencia de un pasado necesariamente traumático que se rememora.

sobre los mismos, pero que fueron afectadas en su condición de familiares o conocidos de víctimas directas” (Salomone 2011: 121-22). Esta definición coincide con la que maneja Daniela Díaz Soto, en su tesis de pregrado titulada “Transgeneracionalidad del Trauma Psicosocial en descendientes de afectados por la represión política en Chile”, con la que ganó el concurso “Cuenta tu tesis en Derechos Humanos” de 2012. Como indica el título, su estudio se centra también en los hijos e hijas de víctimas directas (Díaz Soto 2011: 44). Ramírez (2010: 49) en cambio, expresa el deseo de extender la noción de postmemoria “más allá de las narraciones de los hijos e hijas de las víctimas directas de la represión”, y de considerarla como una noción que permite entender cómo los jóvenes realizadores “dejando de lado el tema de la violación a los derechos humanos, [...] logran articular [...] un discurso crítico sobre el pasado y sus residuos en la sociedad chilena actual”. En este sentido manejaré yo también este concepto.

Como demuestra el capítulo titulado “Posmemoria” de *Estudios culturales latinoamericanos* de Szurmuk y Mckee, queda por ver si en América Latina se adoptará o rechazará el concepto. No obstante, con “Postmemoria: una primera aproximación”, Gilda Waldman ha hecho un intento acertado para integrar la teoría sobre la postmemoria dentro del pensamiento sobre la postdictadura chilena. Comienza con una detallada descripción de la importancia del tema de la memoria en la postdictadura, para luego centrarse en la manera en la que “las nuevas generaciones que no vivieron la experiencia dictatorial” (Waldman 2007: 394) construyen su memoria. Según su entendimiento del concepto, “la postmemoria no es producto de la experiencia directa o vivida, sino una construcción que nace del presente a partir de un pasado no resuelto que se presenta bajo la forma de un vacío faltante en el encadenamiento genealógico, en el que algo que se debería saber no se sabe” (Waldman 2007: 395).

Esta definición, en la que el vacío hace eco de la “*mémoire trouée*” de Raczymow, constituye un resumen perfecto de *Camanchaca*, la novela de Diego Zúñiga que corresponde aún más que Zambra y Fernández a las características de la ‘segunda generación’. Mediante entrevistas a su madre que graba en un magnetófono, el protagonista adolescente, obeso, tímido, aprende algo, pero no mucho, sobre la extraña historia del desaparecido tío Neno. Ya que el tío Neno desapareció después de 1990, esta historia, al aparecer, no tiene mucho que ver con la dictadura. El discurso de la madre parece metaforizar sin embargo la manera en la que la ‘primera generación’ ha transmitido la memoria de la dictadura a sus hijos. “En una de las entrevistas mi mamá me diría que era mejor no recordar nada” (Zúñiga 2009: 32) hace pensar en la tendencia que caracterizó los primeros años de Transición, que consistía en olvidar el pasado, hacer borrón y cuenta nueva y reconciliar a los bandos antagonistas. La idea de la “*mémoire trouée*” vuelve claramente en la cita siguiente: “Mi mamá, como siempre, en un comienzo, optó por dejar ciertos cabos sueltos, silencios [...]. Eso de abusar de los silencios, de no contar bien lo que tenía que contar.” (Zúñiga 2009: 56). Estas frases confirman lo observado por Waldman (2007: 395), de que la postmemoria “encuentra su

origen en una memoria ausente, reemplazada por silencios o relatos fragmentarios relatados por quienes pertenecen a la generación previa”.

Como muestra el caso de la novela de Zúñiga, la segunda generación todavía intenta reconstruir esta memoria. La recolección de los residuos, que se ve simbolizada en el magnetófono del protagonista de *Camanchaca*, y que era una tarea tan importante para la generación previa, sin embargo, sólo constituye una parte de este trabajo. Como ya se indicó, los silencios, “los huecos” ocupan un lugar primordial en los relatos postmemoriales, junto con la imaginación. Como precisa Hirsch, “postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by *imaginative investment, projection, and creation*” (Hirsch 2012: 5, lo subrayado es mío). Waldman por su parte, resume que “se trata de una memoria que resucita, excava, recupera, recrea, reconstruye, inventa o conjura *la casa del pasado desde un destierro que no ha sido el suyo*, repropiciándose de ella para traducirla a su propia lengua” (Waldman 2007: 396, lo subrayado es mío). La frase de Waldman, en la que aparecen las dos palabras clave de la primera parte de mi tesis – la casa y el destierro/desarraigo – , junto con la observación previamente citada de Hirsch, en la que estableció una relación entre la postmemoria y la búsqueda de una pertenencia, me permiten tender un puente entre esta primera parte, que se centró en la desaparición de la noción de la casa como hogar, y la segunda, en la que propongo analizar los intentos de los protagonistas de las novelas de Zambra, Fernández y Zúñiga, para reapropiarse de esa casa perdida.

La nostalgia

En la primera parte de este trabajo demostré que las casas de tortura ficcionalizadas por Bolaño y Marín, y la casa en la que la madre y el hijo de *Los vigilantes* buscan inútilmente refugio, funcionan entre otras cosas como metáforas del país en dictadura. Y al igual que ya no queda la más mínima posibilidad de que estas casas puedan convertirse algún día de nuevo en un verdadero hogar en el sentido bachelardiano, el país –digamos, la nación– tampoco parece ser capaz de volver a ejercer su antigua función: la de unir y proteger a sus habitantes.

En base a esta desilusión acerca del concepto de la nación, Aníbal González (2012: 83) califica la narrativa hispanoamericana postdictatorial de “anti-nostálgica”. En “Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación” (2012), González esboza una reseña histórica del papel de la nostalgia en la literatura hispanoamericana, desde el siglo XIX hasta nuestros días, centrándose en el binomio de la nostalgia y lo

nacional¹⁸². Según González (84), los escritores postdictatoriales rompen con una generación anterior para la que la nostalgia era una parte fundamental de su modo de hacer literatura. Los primeros en convertir el rechazo a la nostalgia en un gesto colectivo fueron los escritores mexicanos del *Crack*, y los participantes en la antología de cuentos *McOndo*, quienes “muestran un abierto rechazo de las fronteras nacionales para la ficción y una disposición a experimentar con una mayor diversidad de temas, ideas y situaciones que las determinadas por una patria que cada vez se les hacía más chica, más aldeana” (González 2012: 90-91). Esa transgresión de las fronteras nacionales se acompaña automáticamente, según González, de una actitud anti-nostálgica. La cita del poeta mexicano José Emilio Pacheco mencionado al inicio de su artículo confirma este lazo: “Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia” (González 2012: 83).

El desconcierto y la impotencia de un escritor ante los hechos ocurridos durante los años cincuenta en México, contenidos en estas frases, resuena en la descripción hecha por Avelar del estado en el que se encuentran los artistas del Cono Sur y de Brasil después de las dictaduras. El artículo de González sobre la postura anti-nostálgica de los “narradores actuales” permite ampliar el marco conceptual acerca de la literatura postdictatorial, que se veía dominado por conceptos como el duelo y la melancolía. Sin embargo, la propuesta de González no constituye una reorientación total. Tanto Avelar como González asocian la era ‘después de la dictadura’ con una ruptura en la manera de ver y hacer literatura. Para aquel, la novedad reside en el hecho de que la literatura sea alegórica y melancólica, éste en cambio la tilda de anti-nostálgica y transnacional.

Al lado de los escritores del *Crack* y de *McOndo*, González menciona también a Carmen Boullosa, Roberto Bolaño, Santiago Roncagliolo y Antonio José Ponte, como autores que privilegian el “desarraigo” en lugar de “una nostalgia improductiva y limitante” (González 2012: 91). Visto que las novelas de la primera parte de este trabajo dan asimismo cuenta de una profunda sensación de desarraigo, de desamparo, de no sentirse en casa en ninguna parte, podría clasificarlas también en la misma categoría¹⁸³,

¹⁸² En el artículo de González, el concepto de la nostalgia parece coincidir con el de la identidad nacional. Por consiguiente, hay que entender la actitud anti-nostálgica de los escritores de la postdictadura que González comenta, como una actitud anti-nacional o transnacional. Opino que González limita de esta manera demasiado el significado de la nostalgia, que implica un deseo de volver – no necesariamente a la nación, sino a un espacio y tiempo diferentes de aquellos en los que vive la persona que se siente nostálgica en la actualidad.

¹⁸³ Sería sin embargo exagerado – y contradictorio con la conclusión del último capítulo de la parte anterior – clasificar *El palacio de la risa* de Germán Marín como una novela completamente anti-nostálgica. Si bien es cierto que el protagonista –y el autor, porque esta novela es en gran medida autobiográfica– se muestra crítico

a pesar de que no todas muestren los recursos para combatir la nostalgia observados por González, a saber: el énfasis en la acción narrativa que deja poco espacio para la reflexión y la retrospectión (en las novelas de Bolaño), la crítica de la infancia (en las novelas de Carmen Boullosa), el énfasis en el presente histórico (Roncagliolo), y finalmente la sátira (en las obras de Ponte).

Ahora bien, en las novelas más recientes que comentaré a continuación, se puede entrever una postura diferente a la descrita por Avelar y González. *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007) de Nona Fernández, *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga y las novelas de Alejandro Zambra, en particular *Formas de volver a casa* (2011), comparten un leitmotiv que califico de nostálgico: el de la vuelta a casa, que forma el eje central alrededor del cual se construye la narración¹⁸⁴.

Si vuelvo brevemente a las últimas frases de Waldman y de Hirsch sobre el papel de la imaginación en la postmemoria citadas al final del apartado anterior, salta a la vista la similitud entre los conceptos de postmemoria y de nostalgia¹⁸⁵. En este apartado definiré esta emoción histórica lindante con la melancolía a través de los rasgos que tiene en común con la postmemoria.

En su ensayo sobre la “*mémoire trouée*”, Raczymow ya establece una relación entre la memoria de la segunda generación y la nostalgia.

After the Holocaust, for that generation and even more so for the second and third generations born in France, the prevailing feeling is one of nostalgia, something very ambiguous. Nostalgia is an ambiguous sentiment because it is rife with mythology about a lost Paradise, an idyllic ‘before,’ summed up here in the word *shtetl*. (Raczymow 1994: 101)

No es una coincidencia que la palabra *shtetl*, que refiere a una pequeña población de judíos ortodoxos en la Europa del Este, destruida durante la Segunda Guerra Mundial, se haya convertido casi en un sinónimo de la nostalgia de los descendientes de judíos emigrados de Polonia. Confirma el papel protagónico del espacio en el momento de definir la nostalgia.

e incluso muy decepcionado con respecto a conceptos como la nación y la identidad chilena, la nostalgia sigue ocupando un lugar central en la narración desde la perspectiva del exiliado que vuelve a Chile.

¹⁸⁴ Si sigo el razonamiento de González, tendría que considerar las novelas de los escritores que comentaré en la segunda parte de mi tesis como ‘un paso hacia atrás’, ya que en la conclusión de su artículo interpreta la actitud anti-nostálgica (que equivale a una apertura a lo transnacional) como un signo de progreso: “Es, sobre todo, un dejar atrás de la infancia cultural y su mimética etapa del espejo para hacer florecer la libertad y la madurez creadora” (95). Me resulta difícil estar de acuerdo con esta visión casi darwiniana de la literatura.

¹⁸⁵ Aquí cabe señalar otra vez que según Sarlo, los rasgos que atribuye Hirsch a la postmemoria caracterizan a la memoria en general. Ya que se puede considerar la nostalgia asimismo como una forma específica de memoria, es evidente que la nostalgia y la llamada postmemoria comparten algunas características.

Una mirada crítica a las teorías de Bachelard y de Heidegger reveló en la primera parte de la tesis una nostalgia por el ‘habitar auténtico’, lo cual era ya una primera indicación del estrecho vínculo entre esta emoción y el espacio, en particular el espacio de la casa. En este sentido, la nostalgia es ambigua porque parece indicar un deseo de volver al pasado disfrazado como un deseo de volver a un determinado lugar. En la definición que dio Roth del término, vuelven tanto ese aspecto temporal como espacial. Según él, la nostalgia ha sido considerada durante largo tiempo como “the longing to return to a specific and crucial place in one’s past” (Roth 1993: 27). Siendo categorizada como una forma específica del deseo entonces, la nostalgia implica una conexión afectiva con el pasado, al igual que la (post)memoria. El carácter ‘pasado’ del objeto de deseo es además crucial como indicador de que (ya) no existe en la realidad presente. En su teoría sobre ‘place memory’, Casey pone énfasis en la imposibilidad de satisfacer el deseo nostálgico: “We are nostalgic primarily about particular places that have been emotionally significant to us and which we now miss: we are in pain (*algos*) about a return home (*nostos*) that is not presently possible” (Casey 2000: 201, lo subrayado es mío).

A pesar de que el tiempo es importante a la hora de definir el objeto de deseo del nostálgico, suele ser expresado en términos espaciales¹⁸⁶. El origen del término remite en efecto a la pérdida del hogar como causa de lo que en aquella época era visto como una enfermedad. Fue acuñado en 1688 por el médico Johannes Hofer para denominar los síntomas que padecían los soldados suizos que se encontraban lejos de su pueblo natal. La especificidad del objeto de deseo, y el hecho de que la gente más común – soldados, lavanderas, niños – fuera presa de esta enfermedad, lo diferenciaba de la melancolía, enfermedad más indefinida, más intelectual y mucho menos ‘democrática’ (Boym 2001: 5). Para Casey, el *nostos*, el lugar específico al que el nostálgico quiere volver, metaforiza en realidad un modo de vivir o de estar en el mundo; en resumen: un mundo. “In being nostalgic” dice, “what we seem to miss, to lack or need, is a world as it was once established in a place. This world is revealed through the localism of place but it is not reducible to locality *per se*. It is not therefore place’s particularity as such that is at issue in nostalgia; it is the way that this particularity bears up a lost world and exhibits it to our poignantly needful apprehension in the present.” (Casey 1987: 364).

Como ha observado entre otros Starobinski, a partir del Romanticismo, y en particular en la literatura, el pueblo natal que echaban de menos los soldados suizos se interiorizó: “L’expérience douloureuse de la conscience arrachée à son milieu familial deviendra l’expression métaphorique d’un déchirement plus profond où l’homme se

¹⁸⁶ Roth (31) explica: “nostalgia is often conceptualized in spatial terms, rather than temporal ones. That is, the patient desires to return to the scene of her or his memory [...]”.

sent séparé de l'idéal" (Starobinski 1966: 106). Este cambio implica un desplazamiento de una preocupación por el espacio hacia un anhelo por el tiempo. Starobinski remite a Kant para señalar que el deseo del nostálgico "n'est pas tendu vers une chose qu'il pourrait retrouver, mais vers un temps à jamais irrécupérable" (Starobinski 1966: 106). Boym profundiza en esta idea:

At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time, the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams. In a broader sense, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition. (Boym 2001: xv)

En la introducción a la primera parte del presente trabajo se ha situado la nostalgia entre las posibles reacciones ante una generalizada sensación de desamparo. Como se puede leer en las frases arriba citadas, Boym ratifica esta visión, relacionándola con (una reacción contra) la modernidad. "The mourning of displacement and temporal irreversibility, is at the very core of the modern condition" (Boym 2001: xvi), escribe. Pero la nostalgia no ha perdido fama en nuestra época postmoderna, en la que la necesidad de anclaje se vuelve quizás aún más urgente¹⁸⁷. Cabe recordar que Hirsch ha presentado la postmemoria como un método para manejar los ritmos acelerados y los espacios desterritorializantes de nuestro mundo. De la misma manera, la nostalgia se muestra como un mecanismo de defensa. Como observa Boym con una expresión muy parecida a la que Huyssen maneja a la hora de explicar la epidemia de la memoria en nuestra época, "there is a [...] global epidemic of nostalgia, an affective yearning for a community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world" (Boym 2001: xiv).

Vuelvo al ensayo de Raczymow y a la cuestión generacional. Según él, hay que distinguir entre la nostalgia de la generación de judíos nacidos en Francia, y la de los nacidos en Polonia. Para estos últimos, se trata de la idealización de una realidad que han conocido muy bien. Para los judíos nacidos en Francia, persiste el aspecto idealizador – o mítico, como lo llama Raczymow – pero su nostalgia es diferente porque es "por algo que nunca han conocido, que ya no existe, y que nunca más volverá a

¹⁸⁷ Linda Hutcheon nos ha puesto en guardia contra una confusión equivocada entre lo postmoderno y lo contemporáneo. Para ella, el término 'postmoderno' "is not synonymous with the contemporary, but [it] does have some mix of the complicitous and the critical at its ambivalent core" (Hutcheon y Valdés 19). Se declara sin embargo de acuerdo con los estudios que consideran la nostalgia como uno de los elementos claves de la cultura contemporánea (18). Según ella, la nostalgia específicamente postmoderna es una nostalgia ironizada (23), que permite mirar críticamente tanto el presente como el pasado (23).

existir”¹⁸⁸ (Raczymow 1994: 101, mi traducción). Raczymow (101) continúa: “Their nostalgia is devoid of content, like the memory devoid of content I spoke of earlier; it is motivated by the very fact that the world they long for is no more, having been entirely reduced to ashes”. Esta observación coincide con la definición que Svetlana Boym ha dado a la nostalgia: “Nostalgia (from *nostos* – return home, and *algia* – longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy” (Boym 2001: xiii, lo subrayado es mío). La fantasía –o mejor dicho, la imaginación – resulta ser un elemento clave para definir la nostalgia de la generación de los hijos. Como explica Raczymow, su libro *Contes d’exil et d’oubli* consiste en un viaje –imaginario – a la Polonia de sus abuelos. Sin haber visitado jamás el país, tuvo que imaginarse una Polonia a partir de lo no transmitido por sus padres, de los silencios acerca del pasado. La “inversión imaginaria”, característica esencial de la postmemoria según Hirsch, define entonces también la nostalgia. Starobinski ha observado que en la época de Hofer, se consideró la nostalgia como *imaginatio laesa*, un trastorno de la imaginación. Según Casey entonces, al igual que la postmemoria no consiste de una simple recolección de los vestigios del pasado, el mundo-bajo-nostalgia “is something of a different order than its recollectable moments: it exceeds them. Precisely in this regard, as exceeding the grasp of memory, the world-under-nostalgement calls for imagination” (Casey 1987: 367).

Precisamente por este fuerte vínculo con la imaginación, la nostalgia ha sido vista como la hermana fea de la memoria. Presenta el pasado como una *invención* en vez de una realidad, es un pasado utópico¹⁸⁹, idealizado. Las narraciones que produce la nostalgia en el Chile contemporáneo, las de Zambra, Zúñiga y Fernández, ocupan una posición ambigua frente a la ‘invención’ que implica. En varias entrevistas, Zambra ha sostenido que no le gusta inventar las cosas. Sobre sus dos primeras novelas, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*, dice lo siguiente: “En las dos recupero experiencias para mí cercanas, pues al escribir invento poco. No tengo mucha imaginación pero sí buena memoria o tal vez buena memoria involuntaria... Me pierdo en detalles, me desenfoco” (Izquierdo Quea 2009: s.p.). El énfasis puesto en los detalles corresponde a las características de la nostalgia reflexiva que, según Boym (2001: xviii), “[...] loves details, not symbols”. La preferencia de la memoria sobre la imaginación contradice sin embargo lo expuesto aquí arriba acerca de la nostalgia (y de la postmemoria). Las obras

¹⁸⁸ “[we are submerged in mythology, and in their case even their nostalgia is mythical, for it is] for something that they never knew, that no longer exists and that will never again exist.”

¹⁸⁹ Stewart observa que “[h]ostile to history and its invisible origins, and yet longing for an impossibly pure context of lived experience at a place of origin, nostalgia wears a distinctly utopian face, a face that turns toward a future-past, a past which has only ideological reality” (Stewart 1993: 23).

de los tres autores que comentaré no son producto de una fantasía desbordante que recompensa la falta de información directa sobre lo que ha ocurrido durante la dictadura. En vez de eso, lo que se encuentra es una constante ida y vuelta de la ficción – lo imaginado – a la realidad – lo supuestamente recordado, acompañada (en las novelas de Zambra y Zúñiga) de una reflexión metaficcional. En la tercera novela de Zambra, *Formas de volver a casa*, se encuentra un buen ejemplo de este principio. Uno de los protagonistas-escritores expresa la inseguridad que podría sentir también el propio autor acerca de este difícil equilibrio entre memoria e invención:

Pero no estoy seguro de poder hacerlo bien. Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado. (Zambra 2011: 64)

La sensación de haber abusado de la memoria vuelve también en algunas narraciones postmemoriales comentadas por Hirsch¹⁹⁰ y recuerda la afirmación de Raczymow de que él no tiene derecho a escribir. A pesar de esas reflexiones sombrías sobre la legitimidad de la propia escritura, hay también mucho juego en las novelas escritas por la generación de los “hijos”. Si bien estas novelas todavía pueden considerarse como un *Trauerspiel*, estudiado por Benjamin y más tarde citado por Avelar para ilustrar algunas características de la (primera) literatura postdictatorial, hace falta precisar que hay más margen para la dimensión lúdica que en las novelas de la generación anterior¹⁹¹. Al lado del humor, los juegos metaficcionales contribuyen fuertemente al carácter lúdico de las novelas.

Nona Fernández parece estar más lejos del material contado en *Av. 10 de julio Huamachuco* que Zambra y Zúñiga, en cuyas obras el elemento autobiográfico –o autoficcional, si se quiere– es mucho más presente¹⁹². En *Av. 10 de julio Huamachuco*, se juega sin embargo asimismo con la vaga frontera entre realidad y ficción, poniendo a uno de los protagonistas en un lugar indefinido y oscuro, desde el cual comunica con la otra protagonista por internet. De esta manera, Fernández no sólo pone énfasis en la

¹⁹⁰ Hirsch escribe lo siguiente sobre el momento en que empezó a emerger una consciencia de pertenecer a una ‘segunda generación’: “We began to talk about what it means to be children of Holocaust survivors [...]. Was it different for those whose parents talked readily about their experiences and those whose parents were silent? What was our stake in their story, what were our motivations, what was the source of our urgency? Why now? Were we appropriating their stories, overidentifying, perhaps – and this always in a whisper – envious of the drama of their lives that our lives could never match? Were we making a career out of their suffering?” (Hirsch 2012: 15). Algunas de estas dudas vuelven también en la última novela de Zambra.

¹⁹¹ Las novelas de Bolaño constituyen quizás una excepción, lo que no es sorprendente, porque ya son novelas-bisagra entre la primera y la segunda generación postdictatorial.

¹⁹² *Fuenzalida*, la novela de Fernández publicada en 2012, es más autoficcional que *Av. 10 de julio Huamachuco*, y de esta manera corresponde más a la tendencia subjetiva de la literatura postmemorial.

creciente insignificancia de conceptos como tiempo y espacio en nuestra era informatizada, sino también en la dificultad de distinguir entre lo real y lo ‘virtual’ o inventado.

El carácter inventado e idealizador de la nostalgia explica también el hecho de que se la suele asociar con una toma de posición poco ética: Boym (2001: xiv) señala que “nostalgia [...] is an abdication of personal responsibility, a guilt-free homecoming, an ethical and aesthetic failure”. Casey explica que la mala fama de la nostalgia proviene entre otros motivos de la crítica severa de Emmanuel Levinas, quien la consideró como una constante vuelta a lo mismo (Casey 1987: 362). Este aspecto conservador se encuentra sobre todo en lo que Boym llama la nostalgia restauradora. Los nostálgicos de esta categoría, como explica Boym, no presentan su objeto de deseo como una invención, sino al contrario, como la verdad absoluta. Se manifiesta por ejemplo en reconstrucciones totales de monumentos. En la nostalgia reflexiva, que, como indica ya el término, es una nostalgia más crítica y distanciada del pasado –Hutcheon diría ‘postmoderna’ – en cambio, se prefiere la ruina.

¿Nostalgia crítica o crítica de la nostalgia?

El concepto de la nostalgia reflexiva se acerca en este sentido a la melancolía productiva definida en el materialismo histórico de Benjamin. Ambos conceptos pintan una relación dinámica y activa con el pasado, y pueden ser vistos como “un palimpsesto de tiempo donde el pasado, presente y futuro se plasman” (Zalba 2008: 15). Rocío Zalba nota que la diferencia entre la mirada nostálgica y la melancólica reside en la manera de dialogar con el pasado: el sujeto melancólico se caracteriza por un diálogo constructivo con las huellas del pasado, cuya intención es llegar a una comprensión, mientras que el sujeto nostálgico, según Zalba, se deja guiar por el deseo menos racional. A esto se puede añadir que Boym (354) ha observado que la nostalgia no dirige la mirada hacia el pasado ni hacia el futuro, sino que es más bien lateral. Esto se nota en las novelas que forman parte del corpus de esta segunda parte. Son novelas que contienen una prudente potencialidad utópica sin ignorar el presente y sin que pretendan presentar cueste lo que cueste una visión del futuro. Tampoco tienen la mirada atascada en el pasado, algo que Nelly Richard, entre otros, reprocha a las primeras narraciones melancólicas ‘improductivas’ de después de la dictadura.

Cabe recordar además que la fuerza creativa no reside en la propia melancolía, sino que constituye una reacción a su inherente inercia¹⁹³. Para la nostalgia, en cambio, parece ser diferente. Si tomo como primera premisa que la nostalgia no existe sin la imaginación, y como segunda, que esta imaginación es, según observa Casey remitiendo a Kant, siempre productiva¹⁹⁴, la conclusión de este silogismo sólo puede ser que la nostalgia, en sí, es productiva.

Acabo de señalar la posición ambigua que los autores estudiados en la segunda parte adoptan frente a la imaginación. En el siguiente fragmento de la novela de Zúñiga, sin embargo, vuelve con nitidez esa tendencia propia de la nostalgia y de la postmemoria de hacer prevalecer la imaginación productiva sobre la memoria deficiente. Salta a la vista el uso del verbo “imaginar” en vez de “recordar”.

Imagino las playas desiertas. El sol comenzando a esconderse. El mar rojo. El cielo naranja. Esos lugares a los que iba con mi familia antes de que yo tuviera memoria. Antes del accidente. Las imágenes no existen más allá de algunas fotos descoloridas. Pero así me contaron. Las playas desiertas y mi familia que iba a acampar por un par de semanas. Mi papá, mi mamá, mis abuelos, yo y mi tío Neno. (Zúñiga 2009: 23)

Al lado de la importancia de la imaginación, este fragmento ilustra algunos otros rasgos de la postmemoria y de la nostalgia. Las imágenes que evoca datan de una época en la que el protagonista todavía no tenía memoria. Lo que él presenta es entonces una postmemoria, una amalgama de los recuerdos de otros miembros mayores de su familia, y de su propia imaginación, que consiste en realidad en unas imágenes estereotipadas del ocaso. Aquí aparece el lado kitsch con que se suele asociar la nostalgia. Nótese que el protagonista fija la atención en algunos “lugares”, las playas desiertas en el norte de Chile, mientras que en realidad se refiere a un tiempo diferente del presente. El tiempo de antes del misterioso accidente es uno (idealizado) de felicidad, plenitud y armonía familiar. Es significativa la referencia del protagonista a algunas fotos descoloridas, teniendo en cuenta que también Hirsch ha estudiado la postmemoria a partir de fotos de álbumes familiares. Estos objetos particulares de estudio confirman el carácter

¹⁹³ Véase p. 58.

¹⁹⁴ Casey (367) precisa que la imaginación es “the unique power whereby we make present what is absent, that is, absent from perception as well as from memory”. Opina que solo la imaginación productiva o creativa, definida por Kant, puede ‘inventar’ afinidades entre diferentes recuerdos, de modo que se crea un ‘mundo-bajo-nostalgia más complejo’: “On the one hand, [the world-under-nostalgement] cannot be sheerly fictitious [...] but must incorporate one’s sense of being in a given place as conveyed by memories; on the other hand, it is not the simple summation of these memories. Precisely as a world, it transcends what its own constituents can contain as a mere set of elements. Only a creative or productive imagination can forge such a subtle and complex result” (Casey 1987: 368).

hipermediado de la postmemoria, como ha sido afirmado tanto por Hirsch como por Young en *At memory's Edge*. Las fotos –muchas veces borrosas – desempeñan también un papel importante en los documentales de la ‘segunda generación’ chilena, comentados en el artículo de Ramírez.

El fragmento de la novela de Zúñiga, en que el protagonista echa mano de cuatro fuentes diferentes –la imaginación, la cultura visual popular, la fotografía, y los recuerdos de otros– confirma en mi opinión la utilidad de un concepto como la postmemoria para comprender la narrativa de la generación más contemporánea. Ilustra también la cercanía de este concepto con el de la nostalgia. En la última novela de Zambra, *Formas de volver a casa*, se puede distinguir con más nitidez la nostalgia de la postmemoria. Coinciden con sendos momentos en los que el protagonista adulto vuelve la mirada hacia el pasado. La novela consta de cuatro partes contadas por cuatro modulaciones de la misma voz, cada versión siendo el reverso ficcional y/o adulto de la otra. En las cuatro partes, se repite el motivo nostálgico de la vuelta a casa. La nostalgia se convierte más claramente en la fuerza propulsora de la narración en la primera parte, dedicada a la infancia del protagonista/autor durante los años ochenta en la ciudad satélite de Maipú. Aunque Zambra no parece haber idealizado mucho este pasado, se destaca el cariño con el que describe algunos juegos infantiles y objetos (un cassette de Raphael y los vasos zodiacales, por ejemplo). La noche del terremoto de 1985 con la que comienza la novela se presenta como un momento excepcional de solidaridad entre los vecinos. Pero mientras que las anécdotas, los objetos típicos de la época y los detalles de la vida cotidiana de este niño son evocados nostálgicamente, el narrador adulto pone también en perspectiva este sentimiento. “Estoy contra la nostalgia”, dice, e inmediatamente después lo refuta. El rechazo inicial ante la nostalgia hace pensar en una entrevista con el periodista Óscar Contardo, quien compiló un libro de 15 relatos autobiográficos de escritores chilenos nacidos entre 1969 y 1979, titulado significativamente *Volver a los 17*. Contardo precisa que el título refiere a los 17 años de dictadura, y no cita a Violeta Parra: “La canción de Violeta es nostalgia y estos relatos no lo son. Creo que ninguno de los autores extrañamos esa época. Ese pasado de la infancia es un lugar que uno recurre para entenderse uno mismo” (García 2013: s.p.). Cabe comparar esta cita con unas frases de Zambra:

Entonces no sabíamos los nombres de los árboles o de los pájaros. No era necesario. Vivíamos con pocas palabras y era posible responder a todas las preguntas diciendo: no lo sé. [...] Luego aprendimos, de a poco, los matices. Los nombres de los árboles, de los pájaros, de los ríos. Y decidimos que cualquier frase era mejor que el silencio.

Pero estoy contra la nostalgia.

No, no es cierto. Me gustaría estar contra la nostalgia. Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado. Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, volvemos a ver a las primeras novias, a compañeros de curso

que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos.

Me asombra la facilidad con que olvidamos lo que sentíamos, lo que queríamos. La rapidez con que asumimos que ahora deseamos o sentimos algo distinto. Y a la vez queremos reírnos con las mismas bromas. Queremos, creemos ser de nuevo los niños bendecidos por la penumbra. (Zambra 2011: 62)

Queda claro que el “entonces” al que refiere el narrador al inicio de este fragmento es el tiempo de la infancia. Como se demostrará en el siguiente capítulo, es efectivamente al mundo de la infancia al que desean volver los protagonistas de las novelas de Zambra, Zúñiga y Fernández. Es el tiempo de la inocencia, de antes de la deformación del mundo por las palabras, pero también, en la novela de Fernández, de los ideales y del compromiso político, y en la novela de Zúñiga, de la unidad familiar.

Es paradójicamente también la época en la que vivían la dictadura de manera más o menos pasiva. Para el niño que fue el protagonista de *Formas de volver a casa*, el Estadio Nacional era solamente una cancha de fútbol, y Pinochet era ese personaje de la televisión que interrumpía la programación en las mejores partes. Una vez adultos, los protagonistas (y escritores) pueden contextualizar los acontecimientos, y quizás también, como es el caso en *Formas de volver a casa* y *Camanchaca*, intentar comprender a sus padres. En la segunda novela de Zambra, se anticipa ya a la próxima: el protagonista, Julián, “piensa en una novela de sólo dos capítulos: el primero, muy breve, consigna lo que ese niño por entonces sabía; el segundo, muy largo, virtualmente infinito, relata lo que en aquel tiempo ese niño no sabía” (Zambra 2007: 71). Los dos capítulos se convirtieron finalmente en cuatro en *Formas de volver a casa*, pero lo fundamental quedó: la existencia de dos ‘momentos’ o maneras de mirar hacia el pasado. El primer momento, contrariamente a lo que pretende Contardo, es nostálgico. El segundo se podría llamar postmemorial porque es el desfase generacional el que crea la distancia suficiente para evaluar críticamente tanto el pasado de sus padres como su propia tendencia a la nostalgia.

El término ‘nostalgia reflexiva’, acuñado por Boym, cubre esa coexistencia de la nostalgia y la mirada crítica. Pero aunque su teoría sirvió bien para hacer una distinción entre la nostalgia del protagonista de *El palacio de la risa* y la de Sebastián Urrutia Lacroix de *Nocturno de Chile*, me parece necesario matizar el alcance de este término, y en particular su potencial ‘crítico’. Si no, me llevaría a una distinción demasiado simplista entre una ‘buena’ y una ‘mala’ nostalgia. Por analogía con la observación de Dufays, de que es la reacción a la melancolía la que es productiva, y no la propia melancolía, hace falta precisar que la nostalgia en sí tampoco puede ser crítica. Si lo fuera, perdería su aspecto utópico y la capacidad de seleccionar únicamente los buenos recuerdos en una reconstrucción de un pasado bonito, armónico, simple, puro; en otras palabras: diferente del presente. En un artículo sobre la convivencia de la ironía y la nostalgia en lo postmoderno, Linda Hutcheon habla también de “nostalgia ironizada” en

vez de “nostalgia irónica”, porque al igual que la crítica no puede ser inherente a la nostalgia, la ironía (que implica también un aspecto crítico) tampoco lo es. Hutcheon (1997: s.p.) explica lo siguiente:

In the postmodern [...] nostalgia itself gets both called up, exploited *and* ironized. This is a complicated (and postmodernly paradoxical) move that is both an ironizing of nostalgia itself, of the very urge to look backward for authenticity, and, at the same moment, a sometimes shameless invoking of the visceral power that attends the fulfilment of that urge.

Aún más que el término de la nostalgia reflexiva de Boym, las ideas de Hutcheon citadas aquí arriba contribuyen a una comprensión del funcionamiento de la nostalgia en las novelas que analizaré en la segunda parte.

Si se vuelve a la pregunta inicial de la presente introducción acerca de las generaciones, se puede relacionar la dicotomía (y paradójica coexistencia) que acabo de establecer entre el momento postmemorial y el nostálgico con la estructura horizontal y vertical del concepto ‘generación’. La estructura vertical abarca el aspecto biológico de genealogía, de transmisión de material genético, pero también cultural y social, de una generación a otra. La generación concebida como una planicie horizontal implica una identidad, una mentalidad, unos ideales o experiencias compartidos por personas de más o menos la misma edad. Los estudios de Karl Mannheim, *Das Problem der Generationen*, de 1928, y de Wilhelm Dilthey son fundamentales para comprender el fenómeno de la identidad generacional. Dilthey define el concepto de generación de la manera siguiente:

Those who receive the same impressions during their formative years form a generation. In this sense, a generation consists of a close circle of individuals who make up a holistic unit through their dependence upon the same historical events and changes which they experienced during their formative years in spite of other differences.¹⁹⁵

La definición de la postmemoria se apoya sobre todo en el eje vertical del concepto de generación: la idea de la transmisión de experiencia y cultura es clave. No obstante, como se desprende del título de su estudio más reciente, *The Generation of Postmemory*, Hirsch presenta el concepto también como definitorio de su propia generación. De la misma manera, Zambra, al dividir su tercera novela en un capítulo titulado “La literatura de los padres” y “La literatura de los hijos”, enfatiza la

¹⁹⁵ Citado por (Jaeger 1977) La traducción inglesa se encuentra en: <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/85JaegerGenInHistHISTTHEO.pdf>

verticalidad del concepto 'generación'. Al mismo tiempo, sin embargo, lo que busca sobre todo en esa última novela es definir a su propia generación, la de los "hijos" nacidos durante la dictadura.

Como mencioné al inicio, todavía no se han dedicado muchos trabajos académicos a las producciones artísticas de esta generación. Pero en los pocos que existen, se mencionan también la nostalgia (que se manifiesta en un deseo de volver a la infancia) y la postmemoria como rasgos definitorios. Ofreceré en el apartado que sigue un resumen de estos artículos.

Características de la literatura de los "hijos"

En "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición", Magda Sepúlveda Eriz estudia la poesía escrita por quienes comenzaron a publicar en los noventa. Me interesó en particular este artículo porque entre este grupo de poetas se encuentra Alejandro Zambra, que se dedicó primero a la poesía antes de publicar sus tres novelas. Si bien es cierto que se centra en la poesía, Sepúlveda Eriz menciona de manera clara algunos temas, sensibilidades y técnicas de representación que volvemos a encontrar también en las novelas de Zambra, Zúñiga y Fernández.

De Javier Bello toma prestado el nombre de "los Náufragos" para denominar el grupo de poetas que estudia. Bello se refirió con este término al motivo del viaje, frecuente en los poemas escritos por este grupo cuyos miembros describió como "peregrinos, navegantes, vagabundos, argonautas, buscadores de secretos y tesoros"¹⁹⁶. El tema del viaje es igualmente importante en las novelas que analizaré en esta segunda parte. Si se mira los años en los que comenzaron a publicar sus novelas (Fernández debutó como novelista en 2002, Zambra en 2006 y Zúñiga en 2009), la generación de los Náufragos es un poco anterior a la 'nueva generación' que yo estudio¹⁹⁷. Ya mencioné el motivo del naufragio literario con relación al análisis de la novela de Bolaño. Los personajes creados por él parecen casi como caricaturas de los poetas estudiados por Bello. Algunas características mencionadas por Sepúlveda Eriz las identifiqué yo por lo tanto ya en la

¹⁹⁶ En el sitio web de la Universidad de Chile se puede consultar el documento entero sobre "los Náufragos": <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/framenuafragos.htm>.

¹⁹⁷ Cabe señalar que Zambra, en tanto que poeta, formaba parte de la generación de los Náufragos. Debutó en 1998 con el poemario *Bahía inútil*.

primera parte de mi tesis como características de la narrativa escrita en los años noventa.

Así, Sepúlveda Eriz se centra entre otros aspectos en los testigos imposibles, es decir, en los sujetos líricos que “tienen una imposibilidad de nombrar lo que ven” (Sepúlveda Eriz 2010: 84), lo que recuerda la imposibilidad de la representación teorizada por Avelar. En la primera parte de mi tesis estudié asimismo su otro objeto de interés, el territorio “que marca el adentro, lo propio, y el afuera, lo extraño” (Sepúlveda Eriz 2010: 83). Mis análisis confirman lo observado por Sepúlveda Eriz (83), de que los poetas – en mi caso – los narradores – perciben una amenaza constante sobre el territorio. La ciudad representada en la poesía de la Transición es uno de esos territorios perdidos, junto con la vida pública que simboliza (90). La voz que se escucha en la poesía de los Náufragos es entonces la de la pérdida, la del desastre. En las siguientes frases, Sepúlveda Eriz parece repetir el discurso sobre la derrota de Avelar y de Richard, pero también añade algo poco usual en los artículos sobre la literatura chilena de los años noventa. Escribe: “Al elaborar el desastre [la poesía de la Transición] puede entregarnos los objetos, al modo de un arqueólogo, que permiten armar el rompecabezas de la historia. *Y puede recordar un pasado más remoto que la herida, donde la calle era habitada y la población era el resultado de una movilización urbana*” (Sepúlveda Eriz 2010: 90, lo subrayado es mío). Lo que está en juego aquí, es la nostalgia. En *Los vigilantes*, Eltit remite también implícitamente a lo que he llamado ‘el mito de la calle’, pero no en un intento nostálgico de recordar y volver a un tiempo en que todo era mejor, sino únicamente para fijarse en la destrucción del tejido social y urbano que dejó la dictadura en ese momento. Preferí calificar la emoción que predomina en *Los vigilantes* como melancólica en vez de nostálgica porque Eltit pone más énfasis en la pérdida y en el desamparo total que en el deseo de regresar a un lugar o un tiempo específico.

En un artículo sobre la representación de los cambios urbanos en la poesía de la postdictadura, Macarena Urzúa Opazo estudia la obra de dos poetas, uno de los años ochenta, Mauricio Redolés, y otro de los años noventa, Germán Carrasco (estudia más precisamente *Multicancha*, un libro suyo publicado en 2005). En los poemas del primero se confirma la frase de Sepúlveda Eriz que acabo de subrayar aquí arriba. Corresponden según Urzúa Opazo a las características de la nostalgia restauradora definida por Boym porque (re)crean lugares utópicos que nunca han existido, y que muestran sin embargo muchas semejanzas con los barrios tradicionales Yungay y Brasil, que Redolés había dejado atrás en los años setenta para partir al exilio (Urzúa Opazo 2008: 64-65). En los poemas más recientes de Carrasco, en cambio, ha desaparecido por completo el aspecto utópico de los lugares representados, para ceder el sitio a “una despedida sin retorno” (Urzúa Opazo 2008: 64). Urzúa Opazo (2008: 65) explica: “Carrasco se despide con rabia y también tristeza, no se lo ha expulsado del paraíso ni de un bello barrio sino del lugar propio, su barrio, que desaparece y se marginaliza de modo que ya hasta para sus habitantes se torna un lugar desconocido”. Identifica la rabia y el desencanto

provocados por la expulsión del espacio propio con la nostalgia reflexiva. Yo me inclinaría a considerar la poesía de Carrasco como melancólica, ya que no se entrevé ningún intento (ni siquiera ilusorio) de regreso.

En su comentario del poemario *Material mente diario* de Alejandra del Río, Alicia Salomone observa que el regreso, y más precisamente la “vuelta simbólica, a la vez momentánea y eterna, al cronotopos de la infancia” (Salomone 2011: 127) es fundamental. Más que como manera de reconstruir la historia de los padres, este regreso sirve para reconstruir la propia historia. De ahí que los poemas, documentales o novelas de la generación de los hijos sean frecuentemente autobiográficos o autoficcionales, y/o enunciados desde un narrador en primera persona, lo que cabe dentro del llamado “giro subjetivo” detectado por Sarlo. En lo que concierne específicamente a los documentales postdictatoriales, Elizabeth Ramírez nota una ausencia de la noción de ‘pueblo’, que ha sido reemplazada por narraciones más intimistas y reflexivas, “articuladas desde el ‘yo’” (Ramírez 2010: 50). Añade que “a pesar de mantener el interés en el régimen militar y las transformaciones que éste produjo en la sociedad chilena, preferirán las historias mínimas, enfocándose en las repercusiones que éste provocó en la vida del ciudadano común” (Ramírez 2010: 50). En las novelas que analizaré a continuación, salta asimismo a la vista la atención por el detalle cotidiano y por los acontecimientos extremadamente banales. La descripción que provee Ramírez de los documentales que estudia, de *La Quemadura* de René Ballesteros y *Remitente: una carta visual* de Tiziana Panizza, se aplica también a las novelas de Fernández, Zúñiga y Zambra. Son “relatos mínimos y abiertos, domésticos y subjetivos, pero al mismo tiempo, complejamente entrelazados con la historia de la nación que los cruza” (Ramírez 2010: 51).

Como narraciones postmemoriales, los poemas y documentales estudiados por Ramírez y Salomone se aproximan a esa Historia nacional con sospecha, al igual que lanzan una mirada desconfiada a la Memoria. Dan cuenta de la imposibilidad de la representación del pasado y de la objetividad mediante un énfasis en su propio carácter construido. Como ha observado Ramírez, el aspecto autoficcional desempeña un papel considerable en este proceso. El ‘yo’ de los documentales se muestra tanto como narrador (detrás de las cámaras) como como personaje (frente a éstas). Esta complicada situación vuelve en *Formas de volver a casa*, en la que aparecen cuatro voces narradoras diferentes que son cada vez el reverso ficcional y/o adulto de las otras.

El discurso está construido además a partir de “ausencias”, “silencios” e “intersticios” (Ramírez 2010: 51 y 56), lo que refuerza la idea del “vacío de memoria” (Salomone 2011: 124) definido por Raczynow. Tanto Ramírez como Salomone mencionan la nostalgia

profunda que marca los ‘testimonios’ poéticos y documentales.¹⁹⁸ Para Ramírez además, la nostalgia no consiste en una fetichización del pasado, sino que dirige la mirada con firmeza hacia el futuro. En *Remitente*, ve “un ejercicio temprano de nostalgia realizado desde el presente para no olvidar el futuro” (Ramírez 2010: 59).

Como en cada relato nostálgico, el retorno temporal está disfrazado de una vuelta espacial. Así, Salomone, quien llamó la atención sobre la vuelta a la infancia en los poemas de del Río, ha advertido que las “búsquedas por rearmar la propia historia suelen traducirse, en Argentina y también en Chile, en un recurrente retorno del sujeto al hogar primero, al que vuelve, una y otra vez, como si allí radicara la clave de un relato que ha quedado trunco” (Salomone 2011: 124). La vuelta al hogar y la opción por historias más íntimas, más cotidianas, relatadas en primera persona, confirman “el giro hacia los mundos privados” que Ramírez (51) detecta en los documentales postdictatoriales, y que se puede poner en relación con el “giro subjetivo”. Esto no implica que la casa, espacio privado por excelencia, haya vuelto a convertirse en un verdadero hogar que ofrece amparo contra el mundo exterior. Como afirma Salomone (123), sigue siendo un “territorio precario y potencialmente peligroso”. Los “ambientes cerrados y poco luminosos” (Ramírez 2010: 65) que forman el escenario del documental *La Quemadura*, parecen repetir la imagen claustrofóbica que hostiga la literatura chilena. A pesar del riesgo, sin embargo, los protagonistas de las novelas de Zambra, Zúñiga y Fernández, emprenden varios viajes de vuelta a casa.

En los capítulos 3 y 4 se tratarán dos temas relacionados con la nostalgia, a saber, el motivo de la vuelta a casa y la atención por lo cotidiano. En estos capítulos, queda por precisar mejor en qué consiste la nostalgia de la generación de los “hijos”. ¿A qué mundo desean volver los jóvenes escritores chilenos? ¿Qué papel desempeña la casa de infancia –según Casey el lugar predilecto al que desea volver el nostálgico– en sus narraciones? ¿De qué manera el habitar, y otras actividades cotidianas, contribuyen al carácter nostálgico de la narración y en qué momento la aparente banalidad cobra sentido? Al final del cuarto capítulo, me propongo definir el lenguaje que corresponde a la nostalgia de las novelas de Zambra, Zúñiga y Fernández. Me adentraré en la estética fragmentaria de Fernández, y en el realismo poético de las novelas de Zambra y Zúñiga. Prestaré particular atención al lenguaje con que representan el espacio en sus novelas.

¹⁹⁸ La nostalgia es también un concepto importante con el que Bossy y Vergara analizan los documentales chilenos autobiográficos. Basándose en una lectura de tres documentales hecha por Michael Lazzara, recurren a la bipartición propuesta por Boym entre la nostalgia reflexiva y la restauradora. Los ‘relatos del retorno’ a los que aplican esta lectura se limitan sin embargo a los que narran la vuelta de los jóvenes documentalistas a Chile después de un período de exilio. En los artículos de Salomone y Ramirez, y también en mi tesis, la nostalgia no queda limitada a la vuelta a Chile después del exilio.

Capítulo 3

La (imposible) vuelta a casa

El tema del retorno ocupa un lugar central dentro de la llamada “literatura del exilio”. En *El palacio de la risa* de Germán Marín, se podía ver cómo el regreso al país natal provoca un choque entre lo nostálgicamente soñado durante el exilio, y la realidad del Chile postdictatorial. La misma temática vuelve en *Una casa vacía* de Carlos Cerda, en la que el personaje Andrés, quien comparte muchos rasgos con el propio autor, vuelve en los últimos años de la dictadura de Berlín a Chile¹⁹⁹. Describe el retorno como “un delirio que te promete lo idéntico al pasado y descubres en cambio el deterioro, la pérdida, el castigo del tiempo” (Cerda 1996: 30). Con casi las mismas palabras que el protagonista de *El palacio de la risa*, Andrés constata que es un país totalmente diferente del que se había marchado, y sobre todo “definitivamente distinto del que hubiese deseado encontrar” (Cerda 1996: 162).

Dentro de la literatura del exilio, se suele referir también a una ‘generación de los hijos’. Son los que nacieron o se criaron fuera de Chile antes de volver al país que sus padres habían abandonado, y para quienes el retorno a Chile significa el verdadero destierro²⁰⁰. Aunque esta historia está presente en la novela de Fernández (es la historia

¹⁹⁹ Además de la temática del retorno del exilio y el aspecto autobiográfico, las novelas de Cerda y de Marín comparten otro rasgo importante. Tanto en *El palacio de la risa* como en *Una casa vacía*, el relato gira en torno a una casa privada que ha sido utilizada como centro de tortura durante la dictadura. Elegí analizar la novela de Marín en vez de la de Cerda por sus notables opciones en cuanto a la estética, que son diametralmente opuestas a la imagen de la literatura postdictatorial esbozada por Avelar.

²⁰⁰ En “Narrativas del exilio chileno”, Loreto Rebolledo y Ana Elena Acuña prestan mucha atención a esta “segunda generación”. Según ellas, “Para la generación de los hijos, los que nacieron o se criaron fuera, el exilio se inicia en el momento del retorno de sus padres con ellos. Se constituye en un aquí-ahora en el instante de la llegada a un país donde no tienen historia ni recuerdos; atrás queda el país de la infancia y la posibilidad de recuperarlo es mucha más difusa pues no es parte del proyecto de vida de los padres que se los trajeron”. (Rebolledo and Acuña.p.)

de la Chica Leo), no me interesaré por las narrativas de la segunda generación de la literatura del exilio. Los autores de segunda generación cuyas obras estudiaré en el presente capítulo no han vivido el exilio en carne propia, tampoco como hijos de exiliados retornados. Y sin embargo se encuentra en sus novelas un fuerte deseo (que yo califico de nostálgico) de volver a alguna parte, junto con una marcada conciencia de que este retorno, en el fondo, es imposible. Repito las palabras de Waldman (396), quien planteó que la postmemoria inventa y resucita “la casa del pasado desde un destierro que no ha sido el suyo”.

Las ideas de Hirsch pueden otra vez ofrecer una mejor comprensión de esta lógica extraña. En los libros *Rites of Return* (junto con Nancy K. Miller) y *Ghosts of Home* (con Leo Spitzer), en el artículo “The Tile Stove”, y en el octavo capítulo de *The Generation of Postmemory*, titulado “Objects of Return”, ha estudiado narraciones del retorno de los hijos de sobrevivientes del Holocausto a los lugares natales de sus padres. Comenta ahí, entre otras cosas, narraciones de hijos que “vuelven” a los lugares con los que nunca antes han tenido un contacto físico, pero que han sido importantes para sus padres. Visto que en las novelas de Fernández, Zúñiga y Zambra los protagonistas siempre vuelven a lugares de su propio pasado, y no del de otros (salvo en el caso de Greta de *Av. 10 de julio Huamachuco*, que vuelve a la casa de infancia de su amigo), me interesan más esas narrativas que cuentan el momento de contacto con un lugar que sí ha desempeñado físicamente un papel en las vidas de las personas que vuelven.

Aunque el concepto de hogar está presente en esas narraciones del retorno, las malas memorias de las persecuciones lo eclipsan frecuentemente. Hirsch observa que “returnee journeys can recover and convey the duality of nostalgic and negative associations through the imbrication of deeply ingrained habits with the fractures of extraordinary circumstances” (Hirsch and Spitzer 2008: 144). Nótese que en la frase de Hirsch, las asociaciones nostálgicas son por definición memorias positivas. En muchas narraciones que comenta Hirsch, sin embargo, predominan la ruptura, la destrucción, la pérdida, la expulsión del hogar, lo que la lleva a concluir que son narraciones anti-nostálgicas: “return, even metaphoric return, cannot jump over the breach of expulsión, expropriation, and murder” (Hirsch 2012: 220). El lugar al que vuelven los hijos de los sobrevivientes se revela entonces como la antítesis del ‘hogar’. “Home”, escribe Hirsch (212), “becomes a place of no return”.

En los lugares a los que vuelven los protagonistas de las novelas de Fernández, Zúñiga y Zambra, frecuentemente la casa de infancia, está presente esta dualidad entre la nostalgia y las asociaciones negativas. Sobre todo en la novela de Fernández, hay rasgos de las narraciones llamadas “anti-nostálgicas” por Hirsch, como el énfasis en el tema del niño perdido, del sucedáneo, y la inverosimilitud de la historia. *Av. 10 de julio Huamachuco* se encuentra en la intersección entre las novelas comentadas en la primera parte de este trabajo, a saber las melancólicas (según Avelar) o anti-nostálgicas (según González), o novelas del desamparo, y las que forman el corpus de la segunda

parte. Con su énfasis en las consecuencias de una memoria reprimida, y en el lado inhumano de la vida en una sociedad neoliberal dominada por la velocidad y la continua vigilancia, la novela puede sin muchas dificultades interpretarse a partir del ‘paradigma de la memoria’ propuesto por Avelar²⁰¹, entre otros. Pero el motivo de la vuelta a casa, que estructura la narración, la distingue de las primeras novelas postdictatoriales (al menos de las que no son ‘del exilio’).

A continuación, examinaré también la presencia de este motivo en las novelas de Zambra y de Zúñiga. *Camanchaca*, de este último autor, ya ha sido analizada a partir del paradigma propuesto por Avelar²⁰². Por la importancia del tema de la memoria, esta lectura tampoco sería improbable en el caso de *Formas de volver a casa*, la tercera novela de Zambra. Sin embargo, como demostraré en lo que sigue, al igual que *Av. 10 de julio Huamachuco*, estas novelas se relacionan de una manera diferente con el pasado dictatorial, y, entre otras cosas, a partir de la autobiografía de los propios autores, parecen enfatizar más el prefijo ‘post’ – tanto en el sentido de ‘ruptura’ como en el de ‘continuidad’ – que la palabra ‘dictadura’. Esto se manifiesta en los varios intentos de los protagonistas de volver a un lugar de origen, como si regresaran de una guerra que no hubiera sido la suya. El protagonista de *Formas de volver a casa* lo formula de la manera siguiente: “Volvemos a casa y es como si regresáramos de una guerra, pero de una guerra que no ha terminado” (Zambra 2011: 137).

3.1 La vuelta a casa en *Av. 10 de julio Huamachuco*

3.1.1 Piezas oscuras

En *Av. 10 de julio Huamachuco* se cuentan dos historias paralelas que se desarrollan en Santiago de Chile. La primera es la de Juan, un joven periodista que de repente ya no

²⁰¹ En varias ocasiones se ha reprochado a Nona Fernández querer imitar a Diamela Eltit, una escritora que entra sin ninguna duda en el corpus de la literatura postdictatorial. La comparación no es infundada, al menos en lo que concierne a lo temático. La idea del ‘Gran Hermano’ es por ejemplo predominante en *Av. 10 de julio Huamachuco*, algo que hace pensar en la ciudad panóptica de *Los vigilantes* de Eltit. Además, al igual que en la obra de Eltit, se nota la influencia del psicoanálisis en la novela de Fernández (pero en menor medida). En las novelas de ambas escritoras hay igualmente una crítica muy severa a la sociedad de consumo.

²⁰² Véase (Rojas Pachas 2010).

quiere seguir con la vida que hasta entonces ha llevado. Se encierra en su casa para fumar marihuana y escribir cartas a Greta, su amor de juventud con quien en los años ochenta participó en una toma de liceo. La casa de Juan se encuentra en un barrio fantasma porque un promotor inmobiliario compró todas las casas alrededor para construir ahí un centro comercial. Juan es el único que se niega a vender. La otra historia es la de Greta, una madre que perdió a su hija en un accidente del furgón escolar. Deja su casa y a su marido para recomponer el furgón con repuestos que encuentra en las tiendas de la Av. 10 de julio Huamachuco. Un día, Juan sube al techo de su antiguo liceo y desaparece. Y es aquí donde la historia se complica –y se vuelve inverosímil, lo cual es según Hirsch una de las características de las narraciones del retorno²⁰³. Greta se instala en la casa de Juan y ahí consigue entrar en contacto con él por internet. Juan se encuentra en un lugar oscuro, un pozo ciego según él, donde hay niños, o voces de niños que sufren mucho. Greta decide sacarlo de ahí. Conduce su furgón al pozo de edificación que dejó el antiguo liceo y allí, bajo la tierra, reencuentra a Juan, a su hija y a sus compañeros de la toma del liceo. La novela termina con Greta asistiendo en silla de ruedas a la inauguración del centro comercial.

La melancolía, entendida aquí como depresión, desempeña un papel importante en las historias de los dos protagonistas – pensemos en el burn-out de Juan, y en el duelo, claramente patológico, de Greta por la pérdida de su hija. En la novela se encuentra además otra característica sobre la que he llamado la atención en la primera parte de esta tesis. Se trata de la sensación de desamparo, que está presente en la novela de Fernández bajo la forma de espacios que vehiculan significados totalmente opuestos a los que se asocian tradicionalmente con la casa.

Uno de los lugares evocados en la novela es la villa endemoniada de un alemán que llegó en los años sesenta a Chile para instalar en el sur, cerca de Parral, junto con algunos otros colonos alemanes, una especie de nueva ciudad. “El lugar era re encachado, parecía un pueblo de esos de cuento. Todo era perfecto, muy limpio y ordenado” (Fernández 2007: 101). Pero debajo de esta superficie aparentemente perfecta, se esconde una realidad escalofriante de abuso de niños, de tortura y de esclavitud. La descripción de esta misteriosa villa alemana corresponde con la de Colonia Dignidad, erigida en 1961 cerca de Parral por el líder de secta Paul Schäfer. A partir de los últimos años de la dictadura, algunos periódicos extranjeros dieron parte de los abusos cometidos en este lugar²⁰⁴. Mencionaron las sospechas de pedofilia, de experimentación con drogas y métodos de tortura, y la producción de armas. Algunos

²⁰³ “Narratives of return [...] abound in implausible plot details [...]. (Hirsch 2012: 205).

²⁰⁴ Véanse entre otros (Branford 2005), (Falconer 2008), (García 1988) Nótense también los artículos en los diarios belgas: (Mussche 2010) y (jdc 2010).

artículos señalaron las buenas relaciones entre Schäfer y el gobierno de Pinochet, e insinuaron que la Colonia fuera uno de los centros de tortura de la DINA, lo que ya fue confirmado en 1976 por una comisión de Derechos Humanos de los Estados Unidos, y por Amnesty International. Este hecho, que no es explicitado en la novela de Fernández, permite establecer un vínculo con las novelas de Marín y de Bolaño e indirectamente también con la historia de los personajes de *Av. 10 de Julio Huamachuco*, Juan y de Greta, que nunca entraron en contacto con un lugar parecido, pero cuyos amigos fueron probablemente enviados a uno.

En los artículos sobre Colonia Dignidad, y en la novela de Fernández, se dedica particular atención a la existencia de una red subterránea de túneles bajo la Colonia, donde Schäfer podía esconderse cada vez que las autoridades se interesaban demasiado por él²⁰⁵. El “pozo ciego, un túnel negro que no conduce a ningún lugar” (Fernández 2007: 55), donde Juan se encuentra después de su misteriosa desaparición, se asemeja mucho a este lugar subterráneo. Juan no llega a describir bien el extraño lugar: “no hay palabras para explicar bien de qué se trata” (Fernández 2007: 187). Al inicio, reina una oscuridad total, y sólo escucha las voces de niños que sufren mucho. Poco a poco puede dar más detalles gracias al olfato, el oído y el tacto. Es un lugar “hecho de ladrillos viejos, muy húmedo, donde el agua corre a ratos por los muros” (2007: 188). Lo describe como una “pieza oscura” (2007: 189) que está dividida en una especie de celdas sin barrotes. Es muy calurosa, lo que, junto con las voces de los niños y el carácter subterráneo, refuerza aún la sensación de encontrarse en alguna parte del infierno. Queda claro que este lugar, tanto por su indefinición como por sus características infernales, es lo contrario de un refugio seguro.

La “pieza oscura” es una referencia al poema de Enrique Lihn, quien publicó el libro homólogo en 1963. En el poema de Lihn, es un lugar fantasmal en el interior de su casa de infancia donde solía hacer ‘travesuras’ junto con los otros niños (y niñas) de la casa. Es un espacio donde “el murmullo subterráneo, subjetivo, subsexo, subansia” (Jorge Elliott en Lihn 1963: 11) que recorre los poemas de Lihn llega a desplegarse a fondo. Pero para Lihn no es tan monstruoso como la Colonia Dignidad, por ejemplo. Visto que el poema gira alrededor de la idea del tiempo irrecuperable²⁰⁶, la pieza oscura representa los recuerdos de infancia, quizás también su propia infancia irremediabilmente perdida. El oxímoron en la frase “la pieza oscura como el claro de un bosque” (Lihn 1963: 17) lo dota incluso con los significados positivos que se suelen atribuir a la luz. “¿Qué será de los niños que fuimos?” (Lihn 17) se pregunta el poeta. Esta frase parece convertirse en el

²⁰⁵ Esto ocurría sobre todo después de la dictadura. En 2006 fue detenido y condenado a 20 años de prisión por abuso de menores.

²⁰⁶ “[...] y a vida – símbolo de la rueda – se adelantaba a pasar tempestuosamente haciendo girar la rueda a velocidad acelerada, / como en una molienda de tiempo, tempestuosa.” (Lihn 1963: 16-17).

leitmotiv de la novela de Fernández, en la que se produce un desdoblamiento entre los protagonistas adultos y los adolescentes. Al igual que el poeta – pero mediante una elaboración más concreta y apoyada en las tecnologías modernas – la escritora hace renacer en un mundo paralelo, una pieza oscura, a los niños de 15 años que los protagonistas fueron alguna vez. La novela entera consiste en una búsqueda de estos niños por parte de los protagonistas.

La pieza oscura subterránea sirve de esta manera de contrapeso al lugar monstruoso de Colonia Dignidad, y también a las casas que Greta y Juan abandonan pronto. No son tan pesadillescas como los dos espacios ya descritos, pero tampoco corresponden a la imagen del hogar tradicional. Ambas representan a una familia fracturada. A Juan le ha dejado su mujer Maite, quien más tarde comienza una relación con el ex marido de Greta. Durante mucho tiempo sin embargo, parecía protegerle contra esta catástrofe la foto de su matrimonio, “instalada en medio de la casa como un seguro contra la hecatombe, como una garantía de que aquí no iba a pasar nada malo” (Fernández 2007: 41). Resulta que el talismán no funciona, ya que no ha podido salvar el matrimonio, y una empresa constructora está además a punto de demoler esa casa donde Juan ha crecido. El barrio entero donde se encuentra la casa es ahora un lugar fantasma, un paisaje postapocalíptico: las calles vacías, las flores secas en los antejardines, la maleza tapando todo y los vidrios polvorosos, recuerdan las casas ‘habitadas’ evocadas en la primera parte de este trabajo. Juan, y más tarde Greta, son los únicos seres vivos que se atreven a entrar en este barrio, pero incluso de eso, el lector no puede estar seguro. Parecen encontrarse en el limbo entre la vida y la muerte²⁰⁷. El propio Juan sugiere: “Quizás el que yo era huyó en un camión de flete, como el resto, y el que está aquí, sobreviviente de la hecatombe, mutó la piel como una culebra y quedó convertido en esto que soy. Único habitante en ocho cuadras a la redonda, viviendo en una especie de isla en la que nadie quiere estar” (Fernández 2007: 27).

Al igual que Juan y Maite, Greta y su marido Max se quisieron alguna vez. Greta dice: “Alguna vez nos casamos, tuvimos una hija y hasta creo que fuimos felices por un rato en esta casa con reja y puerta de madera [...]” (2007: 90). El énfasis puesto en los dispositivos de cierre de la casa refuerza su carácter de enclave protegido. La muerte de su hija sin embargo, ha provocado una distancia tan grande entre los esposos que Greta se ve obligada a abandonar la casa e ir a vivir en una pensión de la Av. 10 de julio Huamachuco. Está claro que, aunque Greta se queda ahí durante mucho tiempo, sólo es un lugar de tránsito. Su verdadero destino –si eso se puede considerar como un destino–

²⁰⁷ Esto coincide con la descripción que hace Gatti de los detenidos-desaparecidos de las dictaduras en el Cono Sur: “Están muertos, pero sin embargo siguen en el limbo de los no-muertos-no-vivos, los desaparecidos” (Gatti 2008: 11)

es el viaje que hará con el antiguo furgón escolar en el que murió su hija, que va recomponiendo de repuestos sacados de vehículos implicados en otros graves accidentes. Cada día se dedica a buscar pedazos de su furgón en las tiendas de repuestos cuyos nombres maravillosos –el Palacio del Repuesto, La Casa de la Citrola, El Reino del Tapabarro, El Rincón de la Tuerca, El Castillo del Espejo– parecen compensar la pérdida de hogar.

Ya antes de “la hecatombe” (término con el que los protagonistas se refieren a la desaparición del barrio de Juan y la muerte de la hija de Greta), las casas tampoco parecían vehicular la idea de hogar porque en ellas no se tenía tiempo para ‘practicar’ el habitar. No se tenía tiempo, por ejemplo, para cocinar. Después de su freno en seco, Juan recuerda nostálgicamente los platos de garbanzos que le cocinaba su madre en esta misma casa:

Mi mamá los cocinaba así. Recuerdo ese olor golpeándome la nariz cuando llegaba del liceo. Corría a la mesa y me comía por lo menos un par de platos. Desde entonces que no los pruebo. Con Maite, mi mujer, nunca comíamos garbanzos. Nos íbamos a puro sándwich y cuando queríamos variar pedíamos pizza, normalmente de pepperoni, o alguna otra porquería que nos trajeran a la puerta de la casa. No teníamos tiempo para cocinar. A duras penas teníamos tiempo para comer. (Fernández 2007: 17)

La nostalgia que siente Juan no es tanto por la comida de su madre, sino por el tiempo que le permitía prepararla. Éste es el gran drama alrededor del cual gira la novela de Fernández: la velocidad de la vida cotidiana, la rutina mortal, y los remedios (terapias, pastillas) con los que la gente hoy en día trata de hacerles frente. El chófer del furgón escolar en el que murió la hija de Greta tuvo un accidente precisamente porque no quería atrasarse. El pasaje en el que se cuenta el recorrido del furgón sirve para encuadrar una diatriba explícita contra el apresuramiento impuesto por la vida actual:

La rutina es un círculo que gira y te protege, pero también te atrapa en una trampa de la que es imposible salir. Si ya no quieres o no puedes seguir girando, te caes a un hoyo negro y desapareces. Ése es el castigo. [...] Es demasiado lo que está en juego, una maquinaria excesiva y tremenda donde cada pieza mueve a la otra y a la otra, como en el recorrido blanco del dominó, y si alguna se sale del juego, si alguna deja de bailar, todo puede irse a la mierda. Por eso no debes dejar de pagar. Por eso no puedes llegar tarde al paradero, no puedes hacer esperar diez minutos, no debes, no puedes, no puedes, y el castigo está ahí, a la vuelta de la esquina, en el trayecto que quieres tomar para acortar la ruta, para ahorrar minutos, para llegar más pronto, para no atrasarte más, para que no se note el error que cometiste. (Fernández 2007: 96)

Como ha observado Boym (2001: xv), la nostalgia es sobre todo una forma de “rebelión contra la idea moderna del tiempo, el tiempo de la historia y del progreso”. En

la novela de Fernández, esa “idea moderna del tiempo” se halla sobre todo en los dispositivos cotidianos que comprimen tiempo y espacio: las conexiones por internet, las llamadas telefónicas, las redes de información que permiten a las agencias de seguro y a los bancos saberlo todo sobre todo el mundo. Fernández esboza la “Sociedad Red”, cuya emergencia Manuel Castells ya sugirió en 1989, en todas sus facetas, haciendo hincapié en las consecuencias nefastas para la vida social y sentimental de los habitantes de una gran ciudad como la de Santiago de Chile.

Las redes que aparecen bajo dos formas diferentes en la novela. Primero, la red se presenta como un sistema centralizador, a la manera de las pantallas de vigilancia en *1984* de George Orwell. Carmen Elgueta, una vendedora de seguros que hostiga continuamente a Greta y a Juan con las propuestas más absurdas, personifica este poder de Gran Hermano: “a través de las cuentas bancarias, de las tarjetas de crédito, de los expedientes policiales, médicos, y algunas otras fuentes no confesables, elaboraba la ficha personal de cada individuo” (Fernández 2007: 35), explica Juan. El rastreo de las redes que están detrás de las cuentas y expedientes permite saber y controlarlo todo, al igual que en la sociedad pestífera y la ciudad panóptica descritas por Foucault. Otro tipo de red, esta vez descentralizado, ofrece en cambio una vía de escape a la vigilancia continua. Fernández presenta la red descentralizada por excelencia, Internet, como un sistema que posibilita la comunicación entre personas, incluso cuando uno se encuentra en esa “pieza oscura” subterránea que se asemeja mucho al mundo de los muertos.

El efecto de las redes, tanto de la centralizadora como de la descentralizadora, es que disminuyen la importancia de lugares específicos. Ya no se necesita un soporte espacial para transferir mensajes e informaciones. Esto guarda relación con la advertencia que el urbanista y filósofo Paul Virilio hizo respecto del secuestro de la realidad a causa de las nuevas tecnologías de información y cibernética. Se pueden interpretar los intentos de volver a casa en *Av. 10 de julio Huamachuco* como estrategias contrarias a esta lógica. Greta y Juan se dedican a restituir los lugares, a volver a dotar a los espacios de los significados que han perdido en “La Sociedad Red”, y de esta manera intentan encontrar un anclaje en la realidad.

3.1.2 Formas de volver a casa

3.1.2.1 Refugios contra el tiempo

La vuelta a casa más explícita se produce en la historia de Greta. Después de su partida de la casa donde ha vivido con su marido y su hijo, va de tienda de repuesto en tienda de repuesto para reconstruir el furgón escolar en el que murió su hija, la Greta chica. Una vez listo el furgón, emprende un “viaje” (Fernández 2007: 76) de vuelta a la misma casa

que abandonó. Antes de arrancar, le vienen a la memoria recuerdos de un tiempo de armonía familiar y de perfección (incluso corporal), inseparables de esta casa:

Max la [la Greta chica] toma en brazos y entramos juntos los tres a la casa.

Max. Se ve bien con su cuerpo de antes. No es ese flaco ojeroso con olor a trago que dejé de ver, sino que este hombre grande, de manos gruesas, de brazos firmes y piernas fibrosas. El que no tomaba, el que jugaba pichanga los domingos por la mañana.

Los tres sentados a la mesa tomando un café con leche, comiendo marraquetas con palta y queso, calentando unas sopaipillas sobre la estufa mientras la pantalla del televisor muestra un partido de fútbol. (Fernández 2007: 86)

En un intento desesperado de recuperar estas imágenes, Greta decide rehacer el recorrido del furgón escolar:

La primera parada era a las siete de la mañana en la casa de los hermanos Pinto Acevedo, de cinco, ocho y diez años, en la comuna de Macul. La bocina sonaba dos veces en medio de la noche, porque todavía estaba oscuro, y los niños salían rápido y se subían al furgón a inaugurar el recorrido, normalmente con parte del desayuno en las manos, una hallulla tostada a medio masticar, un queque, una caja de jugo o leche. Dos bocinazos más y el recorrido seguía rumbo a la Villa Olímpica, donde a las siete quince se subía Matilde Carreño López de ocho años y sus vecinos los hermanos Torres Cepeda, de seis y diez. [...] A las siete y cuarenta minutos el furgón se detenía aquí, donde estoy ahora, en la reja de mi casa. (Fernández 2007: 87-88)

La llegada a casa es decepcionante. Greta ni siquiera entra, se pelea con su ex marido fuera de la reja y finalmente se va con el propósito de suicidarse en el mismo canal donde murió su hija, lo que Carmen Elgueta, la vendedora de seguros, impide. Pero es el propio viaje, y no tanto la llegada, lo que más llama la atención. Las dos páginas en las que se cuenta ese viaje con todo lujo de detalles contrastan con el resto de la novela, donde los diferentes espacios por los que se mueven los personajes sólo se conectan de manera virtual: sea por la memoria, sea por internet. De esta manera los espacios se constituyen como burbujas, como células, lo que refuerza el carácter fragmentario de la novela. Volveré a este aspecto en el apartado 4.3.2.

Aquí, sin embargo, se menciona explícitamente la transición de un lugar a otro. Así, se podría seguir la ruta en un mapa de Santiago, y en determinados puntos –las paradas del recorrido– apuntar algunos recuerdos asociados con los lugares en cuestión. De esta manera, el recorrido forma una serie de ‘lugares de memoria’, como en la mnemotécnica clásica. La técnica consistía en vincular ciertas imágenes con determinados puntos en un

circuito, los *loci memoriae*²⁰⁸. Los recuerdos que Greta recolecta (e inventa) a lo largo de su ruta le permiten reconectarse con un tiempo perdido, e incluso detener el tiempo: “todo se ha detenido, el tiempo, el tránsito, los semáforos. Sólo estoy yo, mi camioneta y el canal donde ocurrió todo” (Fernández 2007: 103). La novela de Fernández abunda en espacios como éste, donde reina un tiempo muerto: el auto que Juan detiene en medio de la avenida América Vespucio, la casa de la infancia donde se atrinchera y el pozo oscuro donde se encuentra al final de la historia se caracterizan todos por el hecho de que ahí el tiempo no pasa. La apropiación de estos espacios por parte de los protagonistas, parias en la ciudad, constituye un acto de resistencia contra el régimen de velocidad y miedo que ha sido teorizado por pensadores como Paul Virilio. “Simplemente tenía que frenar en seco y no dar un paso más hacia adelante” (Fernández 2007: 20), explica Juan, lo que se puede vincular con el deseo nostálgico de parar el reloj, de ir en contra de las ideas de progreso e historia. La resistencia de ambos protagonistas frente al paso del tiempo tiene entonces un soporte espacial. Juan se resiste contra la demolición de su barrio, atrincherándose en su casa de infancia. En el caso de Greta, la Av. 10 de Julio Huamachuco, y luego el furgón, facilitan el espacio desde el cual intenta resistir frente a la muerte de su hija.

Cuando Greta se instala en la casa de infancia de Juan, después de la desaparición de éste, tiene asimismo la sensación de que el tiempo no pasa. En uno de sus e-mails al antiguo habitante, Greta escribe: “pese al desastre que se ha vuelto todo con el polvo y los escombros, [el jardín] sigue siendo tan ordenado y bonito como lo llevaba tu madre” (Fernández 2007: 131). El tiempo no solo parece haberse parado y conservado el jardín, sino que también se retrotrae a momentos específicos en el pasado de Greta y de Juan: “Vine a dar a tu casa, después de tanto andar, para terminar en lo mismo. Todo se repite aquí dentro” (Fernández 2007: 165). El tiempo que da vueltas dentro del espacio cerrado de la casa permite recordar, volver atrás, algo que no era posible en la vida acelerada de afuera. Como lo formula Milena Gallardo Villegas (2013: s.p.), el lugar funciona “como un refugio y a la vez como un espacio que facilita el flujo de la memoria por medio de la activación de los recuerdos”. Gracias a este espacio cerrado, aislado del mundo, Greta puede recordar a su hija e incluso aproximarse a ella físicamente: “Ahora huelo tu cuello, tu pelo, tu espalda, tus manitos frías y pienso en que por fin lo conseguí. No sé cómo, pero de regar las plantas de Juan, de hablarle a su perro, de limpiar su casa y alimentarme de sus recuerdos, terminé acá” (Fernández 2007: 243). Se destaca aquí la importancia de las tareas domésticas en el proceso de conversión de un no-lugar en una

²⁰⁸ Queda claro que, al contrario del significado que Pierre Nora dio en 1984 a los lugares de memoria (“[...] un élément symbolique d’une quelconque communauté”), en el caso de Greta, éstos no sirven para constituir una memoria colectiva, sino que ayudan a reconstituir una memoria muy personal: las circunstancias exactas en las que murió su hija.

casa en la que, según la terminología de Casey, se “enganchan” las memorias. En el capítulo siguiente, volveré al papel de las actividades cotidianas. Por el momento, hace falta subrayar que desempeñan la misma función que el viaje que Greta emprende en su furgón: constituyen una forma de volver a casa.

La casa reanimada por las tareas domésticas no sólo ofrece a Greta el silencio y la calma requerida para otorgar un lugar a sus traumáticos recuerdos personales, sino que también ofrece acceso a la memoria de Juan, una memoria personal que se conecta a la vez con la memoria de un país entero. Ahora puede recordar la toma de liceo en 1985 que resultó nefasta para dos de sus compañeros. Se borraron casi todas las huellas físicas del acontecimiento, porque del antiguo liceo solo queda un gigantesco pozo de edificación donde se va a erigir la torre más alta del futuro centro comercial. El pozo representa asimismo el hueco en la memoria de Greta y de Juan en lo que concierne a esa toma de liceo y el breve período de encarcelamiento que siguió. Se trata de una memoria reprimida durante varios años mediante terapias, calmantes de todo tipo y la rutina de todos los días.

En la casa de infancia de Juan, se puede escapar de esas cosas que a uno le dejan sin memoria. Finalmente, Greta afirma: “Los recuerdos se ordenan, las imágenes vuelven y se confrontan con lo que encuentro acá. [...] Todo está lleno de significado, cada cenicero, cada boleta, cada frasco de remedios” (Fernández 2007: 128). En medio de esa tierra de nadie, de ese paisaje de “después de la hecatombe”²⁰⁹, como se repite varias veces, la casa cobró entonces de nuevo significado. De esta manera, supone un contrapeso al pozo de edificación que dejó el antiguo liceo, “una tumba inmensa y vacía, sin información ni señas que hablen de Juan ni de nadie” (Fernández 2007: 185).

3.1.2.2 Los souvenirs

Queda claro que el gran tema que hostigó a los primeros novelistas y críticos culturales de la postdictadura, el de la memoria, sigue ocupando una posición protagónica en la novela de Nona Fernández. La reflexión constante sobre el tiempo, y las referencias a la pieza oscura de Enrique Lihn, como una representación espacial del propio recuerdo, caben dentro de este tema. Cuando Greta le pregunta a Juan cómo le puede escribir desde el extraño pozo oscuro, Juan le responde: “De memoria” (Fernández 2007: 144). La memoria es en efecto lo que relaciona a ambos protagonistas. La búsqueda de recuerdos constituye una verdadera obsesión tanto para Greta como para Juan. Como un frenético,

²⁰⁹ Es inevitable asociar la hecatombe, a la que se vuelve una y otra vez, con la dictadura. Así, el paisaje postapocalíptico por el que transitan los personajes de la novela de Fernández puede ser visto como una versión en miniatura de la sociedad postdictatorial, con su obsesión, al menos en los años noventa, por el “blanqueo”, el olvido impuesto, y, a partir del 2000, por la recuperación de la memoria.

Juan intenta proteger los recuerdos que se vinculan a su antiguo barrio, y recuperar las imágenes, los detalles y las emociones del adolescente que fue cuando él y sus compañeros decidieron tomar el liceo. Para tal fin, forma una suerte de archivo de recortes de prensa y objetos (una bandera chilena, su billetera y la ropa que llevaba a los 15 años). Cuando Greta viene a vivir en su casa, hereda estos objetos del pasado para reconstruir su propia memoria.

Greta trata asimismo de mantener vivos los recuerdos de su hija a través de los objetos. Después de la muerte de la Greta chica, quiere cueste lo que cueste conservar la presencia de su hija, que parece encontrarse todavía en las cosas. De esta manera, su casa se convierte en una especie de relicario: “Cada rastro que quedó de ella lo respeté como quien venera señales sagradas. Cada cabello que descubrí, cada rayado en la pared, cada juguete desparramado por la casa, todo fue detenido en el tiempo y establecido en un nuevo orden inamovible” (Fernández 2007: 130). Es significativo, además, que una vez instalada en la casa de Juan, Greta decide habitarla sin intervenirla mucho con su presencia. De esta manera, la casa se transforma en “una suerte de cápsula del tiempo, un museo en donde todo está intacto y la memoria se conserva petrificada” (Gallardo Villegas 2013: s.p.).

En *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Stewart estudia entre otros lo que ella llama “the objectification of desire” (1993: xii) a través de la imagen del ‘souvenir’. Aunque en la mayoría de los ejemplos ofrecidos por Stewart el souvenir tiene algo que ver con turismo, o son antigüedades, su análisis ayuda a comprender el apego a los objetos que los protagonistas de *Av. 10 de julio Huamachuco* despliegan. Así, Stewart considera el souvenir como un emblema de la nostalgia (xii), que a su vez es una búsqueda de origen y de autenticidad. Stewart relaciona esta búsqueda con la pérdida de la experiencia (ya mencionada por Benjamin y recuperada más tarde por entre otros Avelar) en la sociedad contemporánea consumidora:

Within the development of culture under an exchange economy, the search for authentic experience and, correlatively, the search for the authentic object become critical. As experience is increasingly mediated and abstracted, the lived relation of the body to the phenomenological world is replaced by a nostalgic myth of contact and presence. (Stewart 1993: 133)

Boym (2001: 10) ha mencionado asimismo el vínculo entre la pérdida de la experiencia y la nostalgia: “[...] nostalgia, as a historical emotion, is a longing for that shrinking ‘space of experience’ that no longer fits the new horizon of expectations”. Los objetos pueden considerarse como huellas de esa experiencia auténtica; son “saturated with meanings that will never be fully revealed to us” precisa Stewart (1993: 133). Una foto en un diario del año 1985 que instiga a Juan a escribir cartas a Greta; la vieja billetera de Juan, con un pase escolar del año 1985, boletos de micro, un billete de

quinientos pesos, una caja de fósforos, un pito de marihuana y la foto tamaño carné de Greta; una revista *La Muralla* que hicieron juntos; y la caja de cartón con la ropa que llevaba Juan a los 15 años, más un pañuelo rojo, una pulsera de hilo, una bandera chilena y una cajetilla de cigarrillos marca *Life* constituyen las huellas materiales de la toma del liceo. Evocan un pasado traumático, el del miedo y del encierro, y de la muerte violenta de dos compañeros. No obstante, también remiten a una época que se perfila como ‘mejor que el presente’ porque todavía no era contaminada por la rutina, los ansiolíticos, el alcohol y los efectos secundarios absurdos y amorales de la sociedad de consumo. Juan considera la versión de sí mismo a los 15 años, antes del encarcelamiento en la comisaría, como más pura, más despierta y más comprometida que la versión adulta. Siente nostalgia por lo que representa la letra de Greta en *La Muralla*: “Una letra grande, clara y exasperantemente revolucionaria, como lo era todo en ese tiempo” (Fernández 2007: 23). En otras palabras, era un tiempo de experiencias más ‘auténticas’, con un acceso aparentemente más directo a la realidad. En este sentido, los objetos enumerados aquí arriba desempeñan la misma función que los ‘souvenirs’ descritos por Stewart.

Stewart ha destacado además el estrecho vínculo entre los ‘souvenirs’ y la infancia. “The souvenir is used most often to evoke a voluntary memory of childhood” (Stewart 1993: 145) escribe. Ya hice notar la importancia de la infancia (o la adolescencia) en la novela de Fernández con motivo de las referencias al poema de Lihn. Volveré a este tema en la conclusión de este capítulo. Lo que quiero subrayar ahora es el adjetivo ‘voluntario’ en la cita de Stewart. Una de las condiciones para definir un determinado trabajo de memoria/imaginación como nostálgico, es en efecto la implicación de la voluntad en este proceso. A modo de ejemplo, cito el siguiente fragmento de *Av. 10 de julio Huamachuco* cuyo escenario es otra vez la casa de infancia de Juan, donde el tiempo no pasa:

Es como si me encontrara en un tiempo muerto, girando en banda entre estas cuatro paredes. Me dedico a escuchar el silencio, que en este lugar hay mucho, fumo un poco de hierba, pienso, recuerdo cosas. Sobre todo eso: recuerdo cosas. Cosas que creía olvidadas, personas, situaciones. Es una verdadera estupidez cómo uno va desechando tanto material del disco duro. Se necesita tiempo y mucha concentración para recordar *las cosas que de verdad quieres*. Mi mamá, mis amigos del liceo, los garbanzos, las enciclopedias. Greta. (Fernández 2007: 21, lo subrayado es mío)

En el caso de Greta, las imágenes a las que ella desea volver se asocian menos fácilmente con la nostalgia. Si bien es cierto que se trata de “cosas que de verdad quiere”, como el ideal de la familia feliz y su hija, que se confunde a veces con la versión chica de sí misma, la muerte eclipsa sus recuerdos. Stewart ha dedicado una particular atención al “souvenir del muerto” como lo son los cabellos y los juguetes de la Greta chica.

[...] souvenirs of death [...] are at the same time the most intensely potential souvenirs and the most potent antisouvenirs. They mark the horrible transformation of meaning into materiality more than they mark, as other souvenirs do, the transformation of materiality into meaning. If the function of the souvenir proper is to create a continuous and personal narrative of the past, the function of such souvenirs of death is to disrupt and disclaim that continuity. Souvenirs of the mortal body are not so much a nostalgic celebration of the past as they are an erasure of the significance of history. (Stewart 1993: 140)

El carácter disruptivo al que alude Stewart aquí está presente tanto en la historia de Juan como en la de Greta. Se hace una clara distinción entre el período de antes y después de la ‘hecatombe’, y ambos confirman que han cambiado completamente: “no soy la Greta que recuerdas”, escribe la protagonista en una de sus e-mails a Juan. A pesar de esta interrupción, hay una necesidad de completar los objetos, los ‘souvenirs’, si se quiere, mediante la narrativa. Como afirma Stewart (1993: 136), “the souvenir must remain impoverished and partial so that it can be supplemented by a narrative discourse”. Cada objeto en las casas de Greta y Juan evoca una historia, que en la novela toma la forma de una carta, un e-mail, o un monólogo interior. El uso de géneros tradicionalmente considerados como íntimos, en los que el narrador cuenta en primera persona, confirma el carácter privado de los ‘souvenirs’. Se produce una transformación de lo exterior – la historia, la memoria colectiva – a lo interior. Stewart (1993: 137-38) observa que esta transformación se acompaña desde el punto de vista espacial de una reducción de las dimensiones: “the souvenir reduces the public, the monumental, and the three-dimensional into the miniature, that which can be enveloped by the body, or into the two-dimensional representation, that which can be appropriated within the privatized view of the individual subject”. Las fotografías en la novela de Fernández –la del recorte de diario de la toma del liceo, las fotos tamaño carné de Juan y de Greta y la foto de la boda de Juan y su mujer Maite – ponen esto de manifiesto.

Entre otros a causa de la reducción de dimensiones, como ya se mencionó, el ‘souvenir’ siempre es incompleto, parcial, lo que el discurso narrativo tampoco puede remediar. El objeto no coincide con la experiencia auténtica, sino que la representa, la sustituye metonímicamente. Stewart recurre a la descripción de Freud sobre la génesis del fetiche para explicar lo siguiente:

The possession of the metonymic object is a kind of dispossession in that the presence of the object all the more radically speaks to its status as a mere substitution and to its subsequent distance from the self. This distance is not simply experienced as a loss; it is also experienced as a surplus of signification. It is experienced [...] as catastrophe and *jouissance* simultaneously. (Stewart 1993: 135)

La coexistencia de la catástrofe y la *jouissance* representada en el ‘souvenir’ explica por qué los protagonistas de la novela de Fernández se aferran tanto a las huellas materiales de su pasado.

3.1.2.3 Los repuestos

El carácter metonímico en el que Stewart insiste en este fragmento se enlaza con los repuestos que forman un hilo conductor en la novela. “Trece cuadras y media destinadas a entregar un repuesto tan bueno como la pieza que se perdió” (Fernández 2007: 60); la Avenida 10 de Julio Huamachuco tiene, a pesar de su aspecto de paisaje de cuento de hadas postindustrial y caducado, una referencialidad exacta. Es una calle de unos 5 kilómetros al sur de la Alameda, la avenida central de Santiago de Chile, entre la estación del metro Irarrázaval, en la frontera con Ñuñoa, y la Autopista central que conecta el sur y el norte de Santiago. Consta casi enteramente de tiendas de repuestos de autos: frenos, parachoques, capot, ópticos, tubos, todo se pregona allí en los colores más chillones, lo que confiere a la calle un cierto color local muy particular. Cuando uno pasa por esta calle, se oye como un zumbido constante el ruido de las máquinas constructoras que levantan a un ritmo increíble las altas torres de departamentos como jaulas de hámster en las cuadras colindantes. La colorida Av. 10 de Julio aparece en este paisaje gris y uniforme casi como un anacronismo, la única vena con cierta identidad propia.

Los repuestos no sólo están literalmente presentes, en la Avenida 10 de julio y en el furgón recompuesto, sino que simbolizan también la sustitutibilidad que Avelar y Richard han identificado como el mecanismo básico de la sociedad capitalista y postdictatorial. No obstante, el hecho de que los personajes rescaten piezas de autos de segunda mano, y recuerdos que desde hace mucho tiempo hubieran tenido que olvidarse, los pone en un lugar marginal con respecto a esa “operación sustitutiva sin restos” (Avelar 2000a: 14). Cabe recordar aquí la oposición entre la metáfora y la metonimia con la que Avelar inicia su estudio sobre la ficción postdictatorial.

Quizás a partir de la clásica oposición entre metáfora y metonimia se pueda proponer un punto de partida para pensar el estatuto de la memoria en tiempos de mercado. Por un lado, el mercado maneja una memoria que se quiere siempre metafórica, en la cual lo que importa es por definición sustituir, reemplazar, entablar una relación con un lugar a ser ocupado, nunca con una contigüidad interrumpida. La mercancía abjura de la metonimia en su embestida sobre el pasado; toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que invitaría a una sustitución lisa, sin residuos. La producción de lo nuevo no transita muy bien por el inacabamiento metonímico: una mercancía vuelve obsoleta al anterior, la tira a la basura de la historia. Lógica que el tardocapitalismo lleva hoy a su punto de exhaustión, de infinita sustitutibilidad:

cada información y cada producto son perennemente reemplazables, metaforizables por cualquier otro. (Avelar 2000a: 13)

En la novela de Fernández, el mecanismo metafórico culmina cuando la hija muerta es sustituida por otros niños. Primero, el marido de Greta vuelve a casa con una niña que ha encontrado en la calle y que se parece a la Greta chica. Al inicio, Greta se deja deslumbrar por la similitud, y por su propio deseo de reencontrar a su hija:

-Dime si no es igual –me dijo Max.

Nos quedamos en silencio durante un largo rato. Sólo la respiración de la niña llenaba el espacio. Yo no sabía qué pensar, ni qué decir, ni qué hacer. Me mantuve quieta, mirando concentrada a esa pequeña intrusa, observándola muda y con respeto como quien le reza a un muerto joven. (Fernández 2007: 67)

Pero después se opone a esta sustitución. Al día siguiente, abandona la casa para vagar por la Av. 10 de julio Huamachuco en busca de un repuesto que sí la pueda llevar a su hija. Su marido comienza una relación con Maite, la ex mujer de Juan, y luego esperan un hijo juntos. “Kilómetros de agua sucia de tiempo y mujeres y piezas de auto usadas y un hijo nuevo, tu hijo nuevo, un repuesto más, como todos los que encontré para mi furgón en Avenida Diez de Julio Huamachuco”(Fernández 2007: 91), reacciona Greta cuando se entera de la noticia.

En su análisis de las ‘narraciones del retorno’ en el octavo capítulo de *The Generation of Postmemory*, Hirsch dedica particular atención al tema del niño perdido a causa de la guerra, del genocidio, y/o de la expulsión. La memoria de este niño, y las fotos que quedan de él, llegan a simbolizar la pérdida y la desposesión en su totalidad. En las representaciones fotográficas del niño perdido, Hirsch (2012: 210) ve incluso una confirmación de la imposibilidad de volver a casa: “the photo of the lost child figures the expulsion from home and the impossibility of return”. En la novela de Fernández, las fotos de la Greta chica salen a relucir cuando la protagonista ya ha abandonado todo lo que le era familiar, y se ha instalado como una intrusa o “un ánima” (Fernández 130) en la casa de otra persona. “Miro tus fotos colgadas en los pasillos como miraba las de mi hija” (Fernández 2007: 130) establece en efecto un paralelo entre la pérdida de la hija y el moverse por un espacio ajeno. Siguiendo la argumentación de Hirsch, se podría leer la pérdida de la hija de Greta también como la metáfora de una pérdida colectiva, como el vacío de la generación de la que los protagonistas, y también la propia escritora, hacen parte. En el caso específico de la novela de Fernández (y no necesariamente en las de Zúñiga y Zambra), la “derrota” descrita por Avelar no está muy lejos, por lo menos en lo que concierne al ámbito político-social. Si se fija únicamente en la militancia política casi ingenua de los adolescentes que tomaron el liceo, se podría interpretar la crisis que padecen los protagonistas adultos como una confirmación de la derrota de los ideales revolucionarios. No obstante, se intuye que se perdió mucho más que eso.

Todas las narraciones estudiadas por Hirsch ponen en escena un hijo sucedáneo, nacido después de la catástrofe para remediar el vacío dejado por el hijo perdido. Son ellos quienes constituyen para Hirsch la “segunda generación”, y precisamente por su carácter de repuesto los hijos sucedáneos pueden ser vistos como una figura de la propia memoria de la pérdida: “As Joseph Roach argues in *Cities of the Dead*, cultural memory of loss works through a genealogical network of relations we might think of as surrogation: memory is repetition but always with some change, reincarnation but with a difference” (Hirsch 2012: 214). En *Av. 10 de Julio Huamachuco*, el hijo sucedáneo, el de Max y Maite, no tiene voz porque sólo nace al final de la novela. Sin embargo, la continua confusión entre la hija de Greta y ella misma cuando niña (“la Greta chica”), y el supuesto ‘renacimiento’ de la Greta adolescente, después de conducir su furgón en el pozo de construcción que dejó el antiguo liceo, también corresponden a la lógica del sucedáneo. Se trata de una vuelta freudiana a la superficie de lo reprimido, lo que provoca, como argumenta también Hirsch, un efecto siniestro.

Could the lost child, then, function in these texts according to the logic of the uncanny – as the embodiment of childhood innocence and hope, of the belief in a future, irrevocably lost with war and dispossession? In this schema, surrogation would work backward toward a primordial past, rather than forward into the future, and Edek, as well as Said S. [los protagonistas de las narraciones estudiadas por Hirsch], would be finding not their sons but their own childhood selves – lost, unprotected, neglected, forgotten, repressed, but returning, perpetually and uncannily, to haunt a tainted present and to hold out the vision of an alternative ethical and affective future. (Hirsch 2012: 216)(216)

3.1.3 ¿Una vuelta fracasada?

3.1.3.1 Un final abierto

La última cita de Hirsch se aplica a la novela de Fernández porque subraya el carácter cíclico de la memoria. Todo vuelve, y esto se manifiesta mejor en la casa de infancia de Juan:

Es cierto que ha pasado tanto tiempo que las imágenes se confunden, pero aunque me haya desentendido de esto, yo recuerdo, yo sé. En esta casa el tiempo gira, las deudas penan. Los recuerdos rebotan en los muros, vuelven a entrar en uno con nuevas formas. No hay posibilidad de dejar atrás lo que nos incomoda, todo regresa entre estas cuatro paredes. (Fernández 2007: 171-72)

Los repuestos, piezas en un ciclo de reciclaje interminable, simbolizan esta lógica. El carácter cíclico se manifiesta también en la estructura de la novela. Ciertos pasajes de la

historia de Juan se repiten textualmente en la historia de Greta. Así, el sueño descrito en la página 45 vuelve en la página 60 con la única diferencia de que la criatura que se encuentra en el espejo es, en la segunda versión, una niña. En la página 77, se repite una visita a la casa de Juan relatada en la página 25. En la primera versión, Juan acoge a Lobos, el dueño de la empresa constructora, mientras que en la segunda versión Greta y Carmen Elgueta encarnan estos papeles. De la misma manera, la pieza oscura vuelve bajo diferentes formas: como referencia al poema de Enrique Lihn, como los pasillos subterráneos del *Kinderhaus*, como la celda en la que se encuentran presos los protagonistas adolescentes después de la toma, y como este extraño lugar oscuro poblado de niños muertos que puede ser muchas cosas, entre otros “una composición espantosa proyectada por [las] propias rabias, [las] propias culpas y frustraciones [de Greta]” (Fernández 2007: 199).

Se puede relacionar el carácter cíclico de la novela con la melancolía. La descripción de una herida, que cada cierto tiempo vuelve a abrirse, retoma esa idea. Y en la alternancia entre manía y depresión, que se asocia con la melancolía, se descubre asimismo un ritmo cíclico. La nostalgia, por su parte, como ya se mencionó varias veces, se caracteriza en cierta medida por una voluntad de repetición. La vuelta obsesiona a los nostálgicos. Los críticos hablan de una “vuelta a lo mismo”, pero lo que se quiere destacar en la presente tesis es la vuelta a la casa, que no se asocia necesariamente con una repetición de lo mismo, sino con una búsqueda de pertenencia, protección y sentido. En 3.1.2.1, se concluyó que los protagonistas de *Av. 10 de julio Huamachuco* resisten al vaciamiento de significado y logran convertir los espacios arruinados en los que se mueven en lugares que se mantienen firmes gracias a los recuerdos que se quedan enganchados ahí.

El último capítulo de la novela sin embargo, desestabiliza esta conclusión. Como observa Boym (2001: 8), el desvío del camino recto a la casa es característico de cada narración occidental de regreso: “[...] even the most classical Western tale of homecoming is far from circular; it is riddled with contradictions and zigzags, false homecomings, misrecognitions”²¹⁰. En el último capítulo se cuenta cómo Greta sale del coma, lo que coincide con la salida del pozo ciego subterráneo donde reencontró a Juan y a su hija. El despertar implica la pérdida irremediable de estas personas queridas, al igual que de la versión adolescente en la que se reconvirtió bajo la tierra. Su ex marido y Maite la llevan en una silla de ruedas a la inauguración del centro comercial que se ha erigido donde antes estaba el barrio de Juan. El centro comercial parece simbolizar la

²¹⁰ Esto coincide con lo que señala Hirsch, de que las narraciones del retorno están llenas de obstáculos y de cambios improbables en la intriga. La novela de Fernández es un ejemplo típico: la historia es a veces tan improbable - con encuentros que no pueden ser coincidencia y comunicaciones imposibles - que incluso los propios personajes dudan de la veracidad de la historia.

aniquilación definitiva del trabajo de memoria que Juan y Greta han llevado a cabo en el período justo antes de su construcción. Es una victoria del mercado libre sobre la memoria personal y colectiva, un borramiento total del pasado. Se puede leer el último capítulo entonces como una afirmación de la pérdida, de la derrota postdictatorial. Esta lectura enlaza con la interpretación de Hirsch de las narraciones de retorno en el arte visual de Bracha Lichtenberg-Ettinger, más precisamente en sus “Eurydice series”. Según ella, ponen de manifiesto la imposibilidad de la vuelta a casa, de la cual la historia de Eurídice es prototípica²¹¹.

En el último capítulo, hay varios indicios de que Greta vuelve al estado desamparado de la infancia. Así, tendrá que aprender a hablar²¹² y a andar de nuevo, no tiene pelo (Fernández 2007: 256-57), y no tiene ninguna posibilidad de tomar sus propias decisiones: “No tengo posibilidad de opinar sobre mi futuro. Sólo me dejo llevar. Me entrego” (Fernández 2007: 258). La vuelta física a la infancia puede interpretarse como un refuerzo de la idea de ‘borrón y cuenta nueva’, característica de la postdictadura chilena, que se representa también en la construcción del centro comercial. En este sentido, significa una derrota total. No obstante, a lo largo de la novela los protagonistas (sobre todo Juan) aspiran a volver a lo que representa la infancia, a saber, la autenticidad. El último capítulo señala entonces por un lado una suerte de resignación respecto del olvido generalizado en la sociedad chilena postdictatorial, pero por otro lado implica también ese aspecto utópico característico de toda narración nostálgica, que permite una apertura hacia el futuro. Como señala Boym (2001: 7), citando a Gregory Nagy, la palabra griega *nostos* se relaciona con la raíz indo-europea *nes*, lo que significa vuelta a la luz y a la vida. Boym (8) especifica que la nostalgia moderna implica sobre todo un duelo de este retorno mítico que se ha vuelto imposible. La salida de Greta de su estado de coma puede ser vista como una suerte de ‘re-enactment’ de esa vuelta del hades. “La grieta”, que da el título al último capítulo puede referir también a esto. Además, la grieta no sólo simboliza una apertura hacia el futuro, sino también hacia el pasado. La Greta en la silla de ruedas ha perdido mucho, pero no ha perdido la memoria. Parece incluso mucho más sabia que las personas que la acompañan. Con la sabiduría de

²¹¹ Hirsch parece confundir el papel de Orfeo y de Eurídice en la historia. Es Orfeo quien mira hacia atrás y condena de esta manera a Eurídice para siempre a pasar sus días en el Averno. No obstante, Hirsch indica: “as in Eurydice’s backward look, return will prove to be deadly” (218). Hirsch confunde asimismo a Eurídice, esposa de Orfeo, con el personaje homónimo de la *Antígona* de Sófocles, la esposa de Creón que comete suicidio después de la muerte de su hijo Hémon. En la frase “Ettinger’s Eurydice is the maternal figure who returns from Hades having witnessed the loss of her child” (220), convergen ambas figuras. Esto no quita que esta última descripción se aplique también a Greta en la novela de Fernández.

²¹² La afasia que padece Greta en el último capítulo recuerda a los “animales mudos” de *El palacio de la risa*, y a la figura del ‘musulmán’ descrita por Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* como un ser enmudecido. El que ya no posee el habla es el que ya no resiste, por lo que la afasia es el símbolo de la derrota total.

una bruja, un oráculo, o simplemente, la de una madre, quiere decirles a Max y Maite “que sí, que esto es un parto, que así aparecen los niños, con temblores y bolsas que se rompen, con contradicciones y dolores, con grietas en el suelo y explosiones y marchas subterráneas. El momento por fin ha llegado, estoy segura. El niño va a nacer. [...] Está temblando y no es la tierra” (Fernández 2007: 261). Malva Marina Vásquez propone una lectura esperanzadora de esta última escena, al ver en el temblor una referencia a la Revolución Pingüina en Chile, la gran marcha estudiantil del año 2006. El carácter cíclico, ya comentado aquí arriba, se confirma, ya que la revolución de 2006 repite la toma de liceos en 1985, y el gesto fue retomado en las masivas movilizaciones estudiantiles desde 2010 hasta 2013.

El final abierto hace pensar en las elegías que comenté en la primera parte de la presente tesis, y que asocié con la melancolía. Sin embargo, me parece que a la novela de Fernández se le aplica mejor la siguiente descripción que Hirsch hace de las narraciones del retorno:

[...] this is not an art of endless melancholy and perpetual return. I prefer to see the different images in the series, the recurring dreams and nightmares, the multiple plots and subplots in the novels, as versions, or approximations – drafts of a narrative in process, subject to re-vision. It is an open-ended narrative that embraces the need for return and for repair, even as it accepts its implausibility. (Hirsch 2012: 225)

El carácter cíclico de la novela de Fernández subraya entonces la necesidad de retorno, y al mismo tiempo pone énfasis en la imposibilidad de este proyecto. Es una contradicción que caracteriza también las novelas de Zambra y de Zúñiga. Pero aunque *Av. 10 de julio Huamachuco* comparte muchas características con estas novelas, busca también apoyo en la escritura comentada en la primera parte de esta tesis.

3.1.3.2 La subjetivización de la derrota y la memoria

La melancolía y lo siniestro, conceptos clave en el análisis de las novelas de Eltit, Marín y Bolaño, resultan también útiles a la hora de analizar la novela de Fernández. La derrota, cuya (imposibilidad de) representación es, para Idelber Avelar, una condición imprescindible para poder hablar de literatura postdictatorial, sigue jugando un papel importante en esta novela, al igual que la memoria. No obstante, en comparación con una obra genuinamente postdictatorial como *Los vigilantes* de Diamela Eltit, la escritora parece acercarse de un modo ligeramente diferente a estos conceptos.

Primero, el lenguaje con que se representa la derrota no busca enfatizar la ruptura entre signo y significado. Es cierto que Fernández maneja una estética de la fragmentación, lo que se manifiesta en el collage de diferentes soportes textuales – cartas, e-mails, diálogos, noticias de la crónica roja y monólogos interiores – dentro de la

novela. Visto que cada uno de estos ‘géneros’ se caracteriza por su propia puesta en página, la novela aparece también visualmente fragmentada. A esto se añaden los saltos en la intriga, que desorientan al lector y cuestionan los límites entre realidad y ficción. La fragmentación se sitúa entonces en el nivel de la macro-estructura, la intriga, y, en menor medida, también en el nivel de la construcción del espacio, elemento sobre el cual volveré más adelante. En cuanto al propio lenguaje, éste no es experimental, y se nota la intención de la escritora de quedarse lo más cerca posible del lenguaje que se habla diariamente en Santiago. En el capítulo 4.3 se dedicará más atención a este aspecto. Por el momento, basta con señalar que, contrariamente al experimentalismo de Eltit y al realismo hiperestetizado de Marín, Fernández maneja un lenguaje que se califica de ‘fácil’. La influencia de la prensa roja y del registro oral es notable.

Otra diferencia con respecto a las novelas analizadas en la primera parte (en la que la novela de Marín se destaca por su perspectiva personal), es que la derrota alrededor de la cual giran las historias de Greta y de Juan, no es fácilmente interpretable en términos colectivos. Parece más conveniente hablar de un ‘fracaso personal’, que utilizar el término tan cargado de ‘derrota’. El carácter personal se refuerza por el uso de los géneros íntimos como las cartas y los monólogos interiores. En *Los vigilantes*, se recurre también al género íntimo de las cartas. No obstante, hay diferencias importantes. A diferencia de las cartas de la madre soltera en *Los vigilantes*, las de la novela de Fernández no van en dirección única. Además, mientras que la relación entre la escritora de las cartas en *Los vigilantes* y el destinatario, su supuesto marido, calca una situación política opresora, en la novela de Fernández este no es el caso. No hay una tabla de equivalencias clara entre, por una parte, las relaciones entre los personajes, y la suerte que corren, y, por otra, la historia política. Si bien es cierto que en *Av. 10 de julio Huamachuco* se emite un juicio severo sobre la sociedad chilena contemporánea, lo político nunca pasa al primer plano. La política se vuelve anecdótica, lo que se manifiesta en los discursos llenos de clichés revolucionarios emitidos por los ‘compañeros’ en la toma del liceo. Al copiar la retórica de esos discursos incendiarios de la época, Fernández parece incluso parodiarlos. Se convierten en un elemento más del pasado por el que los personajes pueden sentirse nostálgicos, al lado de la comida casera, el punteo en la guitarra y “el liceo, la panadería, el almacén, los antejardines, las calles, los árboles las rejas, los semáforos viejos, los faroles de la luz, los paraderos de micro” (Fernández 2007: 39) del viejo barrio. Queda claro que lo que importa antes que nada es el drama personal de los personajes, la pérdida de una hija, el no poder seguir en la carrera diaria, y la nostalgia por la infancia. El punto de convergencia entre sus historias individuales y la realidad más amplia de la postdictadura chilena lo constituye la búsqueda de la memoria. Sin embargo, esta búsqueda ha perdido su carácter militante. Por consiguiente, se puede concluir que la escritura de Fernández, en comparación con la de Eltit, ya no es ideológica.

Cabe recordar que Sarlo ha identificado la subjetividad como un rasgo clave de la postmemoria. Según ella, la atención por las historias mínimas, frecuentemente escritas en primera persona, por los detalles banales de la vida cotidiana y no heroica, tiene como efecto una despolitización del pasado. En la novela de Fernández, este proceso no toma proporciones tan extremas como en la película *Los rubios* de Albertina Carri, que le sirve a Sarlo de ejemplo. No obstante, confirma en efecto el vínculo (lógico) entre el énfasis en lo personal por un lado, y la negligencia de la experiencia colectiva y la política por otra.

Pero ¿se puede considerar la novela de Fernández como un producto artístico de la postmemoria? Es cierto que Fernández cede la palabra a la “segunda generación” a la que ella misma pertenece. Y como muestra todo lo que precede, existen paralelos entre su novela y las narrativas postmemoriales del retorno estudiadas por Hirsch. La importancia del hijo perdido, y del sucedáneo, el apego a ciertos objetos del pasado, la improbabilidad en la intriga y la imposibilidad de la vuelta a casa son todas características que se detectan también en *Av. 10 de julio Huamachuco*. Pero aún así se puede preguntar si éstas no son características de las narraciones del retorno en general, no necesariamente ‘postmemoriales’. Esta presunción se refuerza cuando se estudian, como acabo de hacer apoyándome en Boym y Stewart, las similitudes con las narraciones nostálgicas modernas.

Hirsch (2012: 36) distingue entre dos estructuras de transmisión de la memoria. La primera, que denomina *familiar*, es la identificación intergeneracional vertical entre padre e hijo. La segunda, *afinitiva*²¹³, abarca la identificación intrageneracional horizontal. Posibilita el acceso a la memoria de los “hijos” (es decir, hijos de las víctimas) por contemporáneos de éstos. La transmisión ‘afinitiva’ se relaciona con el concepto de “la memoria prostética”, definido por la historiadora cultural Alison Landsberg dentro del contexto de la conmemoración norteamericana. Tiene en común con el término de Hirsch el de no provenir de experiencias personales, sino de ser mediada, en particular por los medios de comunicación. Por definición, se trata de una memoria traumática. La memoria prostética es una memoria de fácil acceso, canjeable, y por eso corre el riesgo de la comodificación (Bossay 2010: 1666). Por otra parte, también puede llevar a la empatía, que puede poner en contacto a dos grupos con narrativas de pasados disidentes, lo que es el caso en Chile.

Las dos estructuras, la de la transmisión familiar y afinitiva, coinciden con las dimensiones horizontal y vertical propias del concepto de generación. En la novela de Fernández, no tiene lugar una transmisión de memoria de padre a hijo. Los protagonistas no intentan reconstruir el pasado de sus padres, que apenas están

²¹³ Hirsch utiliza la palabra “affiliative” (36), que implica la idea de parentesco sin ser necesariamente familia.

presentes, sino que se trata del rescate de sus propios recuerdos reprimidos. La transmisión de la memoria se produce entre la versión adolescente y la adulta de los protagonistas. Siguiendo el ejemplo del poema de Lihn²¹⁴, Fernández presenta estas dos versiones como dos personajes diferentes que existen el uno al lado del otro. Está poco claro bajo qué estructura cabe este tipo de transmisión. Es más evidente en el caso de la transmisión de la memoria de Juan a Greta mediante sus cartas y la caja de cartón que contiene su ropa y otros artefactos del pasado. Sin embargo, se trata del mismo pasado que Greta ha vivido (quizás de manera ligeramente diferente), pero que luego ha olvidado, de modo que no tiene mucho sentido tratar de clasificar la transmisión de la memoria según la terminología propuesta por Hirsch. En cambio, en las novelas de Zambra y de Zúñiga, se reconocen mejor las dos estructuras. En *Formas de volver a casa*, se produce un claro caso de transmisión ‘afinitiva’, entre una hija de militantes políticas, y un hijo de la misma generación cuyo pasado no parece contener elementos dignos de mención. *Camanchaca* de Zúñiga corresponde más al patrón de la postmemoria definida por Hirsch. En esta novela, el joven protagonista intenta reconstruir el pasado de sus padres, marcado por la muerte violenta de un tío. Es un caso más claro de ‘transmisión familiar’. Siendo ‘hijo sucedáneo’²¹⁵, sin memoria activa de la dictadura, el protagonista corresponde además mejor a los enunciadores de las narraciones estudiadas por Hirsch.

Queda claro que es difícil encasillar *Av. 10 de julio Huamachuco*. En la última novela de la misma escritora, titulada *Fuenzalida* (2012), encontramos sin embargo todas las características de la postmemoria descritas por Hirsch. Esa es una novela más representativa de la ‘generación de los hijos’, entre otras razones porque reflexiona más explícitamente sobre el papel de los padres durante la dictadura: la protagonista duda entre calificar a su padre como el héroe o el malvado de una serie de acción. La incertidumbre acerca de su historia familiar reciente se simboliza en las fotos de las que se ha cortado cada vez la cara de su padre. La importancia de las fotos – la novela comienza cuando la protagonista encuentra una foto de su supuesto padre entre la basura – recuerda a los estudios de Hirsch.

²¹⁴ “Nada es bastante real para un fantasma/ Soy en parte ese niño que cae de rodillas / dulcemente abrumado de imposibles presagios / y no he cumplido toda mi edad /ni llegaré a cumplirla como él / de una sola vez y para siempre”.

²¹⁵ Como le cuenta su madre, el protagonista iba a tener un hermano mayor, que nunca nació: “se iba a llamar igual que tú. Iba a tener tus dos nombres y la pieza en la que creciste le iba a pertenecer” (Zúñiga 56).

3.2 La vuelta a casa en las novelas de Alejandro Zambra

El título de la tercera novela de Zambra, *Formas de volver a casa* (2011), confirma lo que el lector de sus novelas anteriores ya podía presumir: que la melancolía abandona el campo a favor de una forma de tristeza más íntimamente vinculada con la pérdida de un espacio propio. Mientras que en *Av. 10 de julio Huamachuco* de Fernández, las vueltas a casa se pierden entre las otras numerosas peripecias de la trama, en la tercera novela de Zambra forman el material de base sobre el cual se construye la narración. Como indica el título, esta novela consta de una serie de ejercicios novelísticos acerca del movimiento de volver a casa. Se trata más precisamente de la casa parental en Maipú, una comuna densamente poblada ubicada en la zona poniente de Santiago. La vuelta física (y metafórica) a esta casa de infancia, que coincide en muchos aspectos con la casa de infancia del propio autor, no se menciona de manera explícita en sus novelas anteriores. Sin embargo, en *Bonsái* (2006) y en *La vida privada de los árboles* (2007), el concepto mismo de casa (como hogar) desempeña ya un papel importante.

En 3.2.1, me centraré en la imagen de la casa en las tres novelas juntas. Dedicaré particular atención a los movimientos de acercamiento y alejamiento de este lugar. En los apartados 3.2.2 y 3.2.3, *Formas de volver a casa* ocupará el centro de mi análisis. Es la novela que se sitúa más explícitamente dentro de la “generación de los hijos”, y puede incluso ser vista como un caso emblemático de sus producciones.

3.2.1 La casa como metáfora de la literatura

3.2.1.1 Una intemperie más cómoda

En la introducción a la primera parte de la presente tesis, me apoyé en el ensayo de Heidegger “Construir, habitar, pensar” y el texto de Deleuze y Guattari “Del ritornelo” para presentar la casa de manera rudimentaria mediante una frontera, que protege el interior contra el caos del mundo exterior, y las líneas de errancia, que abren la casa hacia ese afuera. En *La vida privada de los árboles*, la segunda novela de Zambra, se vuelven a encontrar estos dos elementos en los títulos de las dos partes que constituyen la novela: “Invernadero” e “Invierno”.

En “Invernadero”, todo ocurre en el amplio departamento de Julián, Verónica y Daniela en La Reina, una comuna bastante acomodada de Santiago. A partir de este espacio cerrado, Julián, escritor como todos los protagonistas de las novelas de Zambra, presenta escenas retrospectivas de su vida con su ex pareja Karla y explica cómo ha llegado a vivir en el departamento de La Reina. Se empeña en inventar historias sobre árboles para hacer dormir a Daniela, la hija de su mujer Verónica que esta misma noche,

tarda en llegar a casa. Una vez que la niña está dormida, inventa un futuro para ella, mientras recuerda imágenes de su propia infancia y cuenta sobre la novela que está escribiendo. La ficción funciona de esta manera como una capa de protección contra la vida real: mientras escribe Julián, no ve los problemas de su (ex) pareja Karla; mientras inventa las historias sobre la vida privada de los árboles, se puede imaginar que Verónica llegará a casa.

El título de la primera parte podría incluir una referencia a *La pieza oscura* de Enrique Lihn. En un reportaje de Canal 13 en el que le pidieron trazar su propio Santiago, Zambra lleva al reportero al invernadero del parque Quinta Normal, uno de los parques más grandes (y el más antiguo) de la capital. En esta ocasión, cita el poema “Invernadero” de este libro de Lihn. Lihn utiliza la imagen del invernadero para hablar sobre la memoria y la existencia de vida artificial, en otras palabras, de ficción: “Las hojas nada dicen que no esté claro en las hojas. Nada dice la / memoria / que no sea recuerdo” (Lihn 1963: 30). Como en el poema de Lihn (29), el invernadero de Quinta Normal está completamente destruido, “lleno de vidrios rotos”. Sólo puede servir a los mendigos que duermen allí en invierno, en las palabras de Zambra, como una “intemperie más cómoda”²¹⁶. Se podría decir que la ficción, para Zambra, funciona también de esta manera. Como lo muestra la primera parte de *La vida privada de los árboles*, la invención de historias ofrece la ilusión de cobijo, pero en realidad se trata de una capa de protección extremadamente frágil contra el mundo real.

La segunda parte, titulada “Invierno”, confirma la fragilidad del refugio. Julián y Daniela abandonan el departamento donde viven para afrontar la lluvia e ir a la escuela. Es el día siguiente, el día en que Julián se ha dado cuenta de que Verónica no llegará a casa. Esto significa el final de la novela, porque “el libro sigue hasta que ella vuelva o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver” (Zambra, 2007: 17, 38). Se trata literalmente de una confrontación con el mundo, con la vida fuera de la ficción. En *La vida privada de los árboles* se encuentra entonces una analogía muy clara entre la casa y la ficción: la casa es al mundo exterior lo que el libro es a la realidad. Ambas, casa y ficción, ofrecen una forma de protección, aunque precaria, contra la vida exterior. De esta manera, la imagen de la casa sirve de metáfora de la literatura. El *habitar* como metáfora del *escribir*.

A pesar del peligro de que de un momento a otro, ese espacio puede desplomarse, el departamento en La Reina en *La vida privada de los árboles* se presenta como un espacio cómodo donde uno se puede sentir en casa. Las historias inventadas dentro de las cuatro paredes proporcionan al protagonista al mismo tiempo la frontera (aunque frágil) que protege contra el mundo exterior, y las líneas de fuga. En cambio, en *Bonsái*, la primera

²¹⁶ Fuente: “Trazo mi ciudad”, primera temporada, <http://www.trazomiciudad.cl/>

novela de Zambra, todos los espacios interiores parecen demasiado estrechos, incómodos y poco acogedores como para hablar de una verdadera casa en el sentido heideggeriano y bachelardiano. El lugar donde Julio y Emilia se conocen ya es emblemático para los otros espacios cerrados de la novela. El romance comienza en la pieza de servicio de la casa de las hermanas Vergara. Como lo indica Macarena Silva, esta pieza llamada comúnmente ‘del fondo’, “ha formado parte del imaginario nacional como el lugar marginal en el que el patrón concreta sus fantasías sexuales en el cuerpo de la doméstica” (Silva 2007: s.p.). Uno de los ejemplos de esta tradición es el cuarto de Peta Ponce en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. La marginalidad de esa primera pieza continúa en los otros lugares donde Julio y Emilia hacen el amor y efectúan sus lecturas en voz alta: el escenario de “casas prestadas”, y “moteles de sábanas que olían a pisco sour” (29) contrasta con su intelectualismo bastante esnob. El departamento de Anita, con quien vive Emilia durante algún tiempo, es “estrecho y más bien inhóspito” (29), el lugar donde vive Emilia en Madrid es “muy pequeño, en franco desorden, absurdo, sobrepoblado” (57). Finalmente, también el piso donde vive Julio después de que Emilia se fuera a Madrid, a pesar de su localización céntrica (en la Plaza Italia), muestra señas de marginalidad porque es subterráneo. La descripción de la conversación en Madrid entre Emilia y Anita, amigas desde la infancia, puede entonces aplicarse también a los espacios cerrados en la novela: se caracterizan “de incomodidad, de familiaridad culpable, de vergüenza, de vacío” (Zambra 2006a: 58). En estos espacios escasamente descritos es difícil encontrar el primer sentido que se atribuye a la casa, es decir, la ilusión de que desde dentro se puede dominar el mundo exterior.

En *Bonsái*, la literatura (tanto la escritura como la lectura) se presenta también como un contrapeso a los espacios inhóspitos que frecuentan los personajes. Es una manera de construirse un espacio propio. Esto se nota entre otras cosas en la costumbre de Julio y Emilia de leer en la cama antes de “follar”. Como se aprecia en el siguiente fragmento, la lectura crea un espacio íntimo:

Rápidamente aprendieron a leer lo mismo, a pensar parecido, y a disimular las diferencias. Muy pronto conformaron una vanidosa intimidad. Al menos por aquel tiempo, Julio y Emilia consiguieron fundirse en una especie de bulto. Fueron, en suma, felices. De eso no cabe duda. (Zambra 2006a: 26)

Al igual que en *La vida privada de los árboles* entonces, se puede descubrir una relación metafórica entre la (falta de la) casa como hogar y la ficción. Por analogía con el carácter incómodo de los espacios interiores, a pesar de los esfuerzos de los personajes adolescentes de vivir una vida más novelesca, lo ficcional parece un mundo difícil de habitar. De ahí la crisis relacional que sigue después de la lectura de “Tantalia”, un cuento de Macedonio Fernández sobre la pérdida de una plantita que representa el amor de una pareja: “Desde que leyeron ‘Tantalia’ el desenlace era inminente y por supuesto ellos imaginaban y hasta protagonizaban escenas que hacían más bello y más triste, más

inesperado ese desenlace” (Zambra 2006a: 36-37). La vacilación de los protagonistas entre verse a sí mismos como personajes y como ‘personas’²¹⁷ refuerza la incomodidad.

3.2.1.2 Un espacio brumoso

En *Allegories of Reading*, Paul De Man (1979: 5) critica la visión binaria estricta que representa la literatura como una caja que separa el interior del exterior. O sea, rechaza la idea de que haya una clara separación entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad, y que sólo el crítico literario tenga acceso al contenido de la ficción, que sólo él sepa descodificar su forma. La metáfora de la literatura como un invernadero –una forma precaria de la casa- que acabo de demostrar en las dos primeras novelas de Zambra, se basa en esta división binaria denostada: tanto la casa como la literatura crean un espacio íntimo, una frontera que protege contra el caos del mundo exterior. Pero por muy parecida que sea la literatura a una casa-invernadero en sus novelas, Zambra parece también compartir la reticencia de De Man. Los múltiples juegos metaficcionales²¹⁸ muestran que la frontera entre realidad y ficción es borrosa. No obstante, incluso en cuanto a este aspecto, la metáfora casa-literatura parece mantenerse. No es que la relación entre los espacios concretos interiores y exteriores en las novelas tuviera contornos tan vagos. La borrosidad concierne al espacio fuera de los pocos espacios interiores evocados.

Se podría decir que los personajes se mueven en una suerte de semivacío²¹⁹. Sobre todo en *Bonsái*, Zambra apenas recurre a las técnicas clásicas con que se puede crear un ‘*storyworld*’, en las palabras de Herman. El mundo fuera de los espacios cerrados consta únicamente de algunos topónimos, unos pocos complementos adverbiales de lugar, y verbos de movimiento. El narrador habla de una esquina en Providencia, de un barrio en Madrid, sin describir realmente el espacio. Y aunque es más preciso en el momento de evocar los espacios cerrados –la pieza de servicio de la casa de las mellizas Vergara, el inhóspito departamento que comparten Emilia y Anita, la pieza en que Julio y Emilia hacen el amor y que se convierte para ellos en el carruaje blindado de Emma Bovary, el auto con que Andrés, marido de Anita, lleva a Emilia a casa, la sala de la casa en la que

²¹⁷ “Emilia y Julio – que no son exactamente personajes, aunque tal vez conviene pensarlos como personajes” (Zambra 2006a: 33).

²¹⁸ El hecho de que todos los protagonistas de las novelas de Zambra son escritores, refuerza el carácter metaficcional, que se manifiesta entre otros elementos mediante la *mise en abîme*, la parodia y la intertextualidad. Para un análisis detallado de la metaficción en la primera novela de Zambra, véanse (Silva 2007) y (Asecio Gómez 2010).

²¹⁹ Toro (s.p.) parece señalar el mismo semivacío espacial cuando observa que los protagonistas de esta novela, Julio y Emilia, “caminan por el espacio abierto, a la manera de cuerpos flotantes” (Toro 2011).

viven Anita y su marido y el piso subterráneo de un edificio en Plaza Italia en la que vive Julio- no va más allá de los sustantivos que denominan diferentes tipos de espacios interiores y los escasos adjetivos que acabo de enumerar. Zambra casi no hace uso de lo que Pimentel (2001: 8) llama “la forma privilegiada para generar la ilusión del espacio” y para significar el espacio en la narrativa: la descripción. No utiliza muchos adjetivos calificativos, u otros ‘operadores tonales’²²⁰, que permiten la transición del nivel denotativo al nivel connotativo del espacio. El único detalle que se menciona es “el enorme sombrero mexicano que gobernaba la sala” (Zambra 2006a: 50) de la casa de Anita y su marido²²¹, que parece reforzar la incomodidad y a la vez lo humorístico de la situación.

3.2.1.3 Novelas centrífugas y centrípetas

Los verbos que describen los movimientos de los personajes predominan en la manera en que Zambra construye el espacio en *Bonsái*. En muchos casos se trata de verbos que refieren a una separación o un alejamiento. Así, las partidas de Emilia y María a Madrid construyen de alguna manera el relato. En un nivel más microscópico, se nota incluso en las partidas del primer plano de la novela, como lo demuestra el siguiente fragmento:

[María] Camina hacia la librería Fuentetaja, porque aquella tarde ha quedado en la librería Fuentetaja con un pretendiente que tiene. No importa el nombre del pretendiente, salvo porque en el trayecto piensa, de pronto, en él, y en la librería y en las putas de la calle Montera y también en otras putas de otras calles que no vienen al caso, y en una película, en el nombre de una película que vio hace cinco o seis años. Es así como empieza a distraerse de la historia de Emilia, de esta historia. María desaparece de camino a la librería Fuentetaja. Se aleja del cadáver de Emilia y comienza a desaparecer para siempre de esta historia. (Zambra 2006a: 89)

²²⁰ “El adjetivo, el adverbio, y toda clase de frases cuya función sea calificativa” cumplen, en las palabras de Pimentel (27), con “una importante función *tonal*; textualmente, actúan como *operadores tonales*, cuya redundancia semántica – porque habrá de notarse que no es exactamente el mismo lexema el que se repite, sino el mismo campo semántico al que se afilian todos los diversos lexemas – genera una isotopía tonal disfórica y desvalorizante”, o al contrario, eufórica y valorizante.

²²¹ La falta de descripciones detalladas de los espacios interiores y exteriores ha dado una gran libertad al cineasta Cristián Jiménez, quien en 2011 realizó la adaptación cinematográfica de *Bonsái*. Gran parte de la película (la parte que cuenta la adolescencia de Julio y Emilia) se desarrolla en Valdivia, la ciudad natal de Jiménez. En el libro sin embargo, la referencia geográfica y temporal más precisa es “Santiago de Chile, a fines del siglo XX” (36). Se puede suponer que este cambio de escenarios tiene que ver sobre todo con los lugares que el cineasta y el novelista asocian con su propia adolescencia.

El espacio concreto representado en la novela se confunde aquí con el espacio de la ficción, lo que refuerza el juego metaficcional típico de las tres novelas de Zambra.

Los verbos que expresan alejamiento marcan el movimiento general que caracteriza *Bonsái*. Por neblinoso que sea el espacio semivacío fuera de las casas, los pisos y las piezas evocados en la primera novela de Zambra, se observa sin embargo una fuga hacia este afuera. Como indica Lucero de Vivanco (2010: s.p.), se “[instala] el extravío por la ciudad sobre el arribo al hogar”. La última escena, en la que Julio decide no volver a su departamento y en lugar de eso viajar en taxi por Santiago, confirma en efecto que las líneas de fuga acerca de las cuales escribieron Deleuze y Guattari tienen aquí más importancia que la frontera que protege la casa de Heidegger.

La segunda novela de Zambra, *La vida privada de los árboles*, deja entrever la posibilidad de una vuelta a casa tanto literal –mientras dura la novela, queda la posibilidad de que Verónica llegue a casa– como metafórica –al protagonista-escritor de esta novela le obsesionan algunas imágenes que tenían lugar en su casa de infancia. Como ya se mencionó, el departamento en La Reina juega también un rol importante. Julián lo arrienda, aunque es demasiado grande para él solo, con la esperanza de que vuelvan alguna vez los antiguos habitantes, Verónica y su hija Daniela. Al inicio, Julián ocupa el departamento, pero no lo habita realmente: “Desde entonces vivió en aquel sitio semivacío. Salía a las ocho de la mañana y regresaba al caer la noche [...] En esa casa de soltero faltaban cucharas, ollas, cojines, ceniceros, lámparas y hasta un par de cortinas [...]” (Zambra 2007: 35-36). Cuando Verónica y su hija vuelven, logran construir una familia y al mismo tiempo habitar el departamento de verdad. Pero la demora de Verónica perturba el equilibrio: “Verónica es alguien que ligeramente falta en la pieza azul – la pieza azul es la habitación de Daniela, y la pieza blanca es el cuarto de Verónica y Julián” (Zambra 2007: 15). Finalmente, como en la primera novela, *La vida privada de los árboles* termina en la calle, a la intemperie. Se podría decir que las dos primeras novelas son centrífugas.

El hecho de que en la segunda novela ya se hace mención de una casa en el sentido estricto de la palabra es sin embargo ya una anticipación a las vueltas a casa que forman la materia prima de la tercera novela de Zambra, y a partir de las cuales se la puede caracterizar de ‘centrípeta’. En las cuatro partes de la novela, se intenta emprender varias vueltas a casa. La primera parte, titulada “Personajes secundarios”, abre con un niño que se perdió en la ciudad y consiguió llegar a casa por su cuenta. En la segunda parte, “La literatura de los padres”, se aprende que la historia de este niño presenta en *mise en abîme* una forma metafórica de la vuelta a casa. Forma parte de la novela que está escribiendo el protagonista, un escritor que se asemeja mucho al propio Zambra, sobre la época de su infancia en los años 80. Para poder documentarse, el escritor vuelve al barrio donde viven todavía sus padres, a Maipú. Este regreso físico a la casa de su infancia se ‘ficcionaliza’ en la tercera parte, titulada “La literatura de los hijos”. Esta parte coincide con los capítulos de la novela del escritor-protagonista dedicados a sus

años adultos, y a su relación adulta con Claudia, su amiga de la infancia. Claudia realiza asimismo una vuelta a casa, de los Estados Unidos a Chile. Por la multiplicidad de maneras en que Zambra representa la vuelta, la novela parece cumplir del todo con una característica fundamental de la nostalgia reflexiva definida por Boym (2001: xviii, mi traducción): “no sigue una sola intriga sino que explora varias maneras de habitar muchos espacios a la vez y de imaginar diferentes zonas temporales”.

No es una coincidencia que el movimiento centrípeto de *Formas de volver a casa* se acompañe de lo que Sarlo ha denominado como el “giro subjetivo”. Esto se nota ya en la segunda novela. Al igual que la primera, está escrita en tercera persona, pero tal y como ha indicado el propio autor en una entrevista hecha con él en Bruselas, “en *La vida privada de los árboles*, [...], el narrador es como un narrador mentiroso, que está en tercera, pero que en realidad las cosas que pasan le duelen tanto como si fueran en primera” (Logie and Willem 2012: s.p.). Esta novela se vuelve más personal (y autobiográfica) cuando el protagonista recuerda escenas de su infancia. “Manoteando un fondo de espesa nostalgia” (Zambra 2007: 68), consigue aislar algunas escenas: una casa pareada de color blanco invierno, la familia reunida alrededor de un tablero de Metrópolis, la madre cantando una canción de Violeta Parra. Para Julián, estas escenas representan “la vida”, la realidad. Rechaza sus ideas anteriores de escribir sobre el crecimiento de su bonsái (lo que es lo mismo que describir una imagen muerta) y de registrar las voces que le provienen desde la Plaza Ñuñoa (que representan la pura vida, lo que está más cerca de la gente) y decide dedicarse a escribir una novela a partir de esas imágenes vivas. Es la única novela que le parece legítima y necesaria. Por supuesto, Julián anticipa aquí la tercera novela de Zambra, *Formas de volver a casa*. En el contraste que Julián establece en el siguiente fragmento entre la “literatura” y la “vida”, aparece el antiguo debate al que se aludió más arriba²²², acerca de (la falta de) valor literario del testimonio.

En lugar de encender una imagen muerta debió escribir vidas como la de ese niño de 1984. En vez de hacer literatura debería haberse hundido en los espejos familiares. (Zambra 2007: 70)

En *Formas de volver a casa*, que desarrolla las mismas imágenes de la infancia evocadas brevemente en la novela anterior, el escritor no solo cede al deseo de volver a casa, sino también a la tentación de escribir un libro supuestamente menos literario, según la cita previa, porque sería más subjetivo y más centrado en “la vida”. La introducción de la primera persona completa el giro hacia la subjetividad. El personaje

²²² Véase 2.1.2.

de Claudia, cuyos padres militaron en la lucha contra Pinochet, anuncia incluso esa urgencia de contar su propia historia, y no la de sus padres, y de afirmarse a sí misma:

Y entonces pensé que mi madre había muerto hacía diez años, que mi padre acababa de morir, y en vez de honrar silenciosamente a esos muertos yo experimentaba la necesidad imperiosa de hablar. El deseo de decir: yo. (Zambra 2011: 100)

Además de las caminatas y viajes físicos a la casa paterna, y la vuelta al propio pasado, las vueltas a casa implican al mismo tiempo una búsqueda por reconciliar la vida y la literatura. Vuelvo ahora a la metáfora casa-literatura con la que inicié este apartado. *La vida privada de los árboles* termina con una salida de la casa, lo que lleva a una confrontación con “la vida” fuera del departamento y fuera de la literatura, porque el libro termina ahí. Ahora bien, como observa Gonzalo Garcés (2011: s.p.), *Formas de volver a casa* explora, quizás aún más que las dos novelas anteriores, “los efectos de la pérdida de las estructuras que sirven como abrigo”. No es una casualidad que la novela comience y termine (al igual que la novela de Fernández) con un gran terremoto que muestra la fragilidad de las casas chilenas. Por analogía, se insiste aún más en la precariedad de la literatura como forma de protección: “es mejor no salir en ningún libro / Que las frases no quieran abrigarnos” (Zambra 2011: 153).

Es más, esta novela contradice la oposición entre la literatura y la vida. La vuelta a casa significa una vuelta a la literatura, pero mediante la vida (o al revés: es una vuelta a la vida, pero dando un rodeo por la literatura). Parece que Zambra intenta llegar a una equivalencia perfecta entre esa tercera novela y el bonsái, que obsesiona a los protagonistas de las dos primeras novelas. Además de que metaforiza el lenguaje ‘podado’, minimalista, de Zambra, simboliza también la incorporación de la vida en el arte: “un bonsái no es un árbol bonsái porque la palabra ya contiene al elemento vivo” (Zambra 2006a: 86). No es una casualidad además, que la metáfora se constituya de una imagen tan sofisticada como el bonsái, la planta menos natural, más manipulada que existe. Como argumenta Linda Hutcheon, citando a John Barth, una de las maneras de sobrellevar la discrepancia entre la vida y el arte es afirmar precisamente el aspecto artificial (Hutcheon 1984). Zambra subraya la artificialidad de sus novelas, sobre todo mediante los juegos metaficticiales típicamente postmodernos. Como la mayoría de los artículos sobre las novelas de Zambra ya se centran en la metaficción, prefiero no dedicar demasiada atención a este aspecto. En el capítulo 4, sí profundizaré en la manera en la que Zambra convierte lo subjetivo y la vida cotidiana en literatura, concentrándome en otras características de su escritura.

3.2.2 Dos hijos de la dictadura, dos narraciones del retorno diferentes

Formas de volver a casa comienza con una llegada a casa lograda:

Una vez me perdí. A los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté, pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos – seguían buscándome, desesperados, pero esa tarde pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no.

Tomaste otro camino, decía mi madre, después, con los ojos todavía llorosos.

Son ustedes los que tomaron otro camino, pensaba yo, pero no lo decía. (Zambra 2011: 13)

Desde el inicio queda claro que la vuelta a casa tiene una fuerte carga metafórica. En este caso particular, tomar otro camino puede interpretarse en términos políticos. Los padres son por así decir “apolíticos”, lo que es igual, según el protagonista, a ser de derechas. En una conversación con su madre a las dos de la mañana, los acusa incluso de complicidad con el régimen: “Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la dictadura”(Zambra 2011: 132). El protagonista, en cambio, ha escogido el camino ‘izquierdo’, de ahí que despotriquee frecuentemente contra el “dueño de fundo” (141) Piñera. Pero a pesar de las diferencias políticas que son difíciles de soportar, la vuelta del narrador adulto a la casa en Maipú en la parte titulada “La literatura de los padres” es bastante satisfactoria. Esto se nota sobre todo cuando el protagonista vuelve a su antigua pieza:

Me fui de casa hace quince años y sin embargo todavía siento una especie de extraño latido al entrar a esta pieza que era mía y ahora es una especie de bodega. Al fondo hay una repisa llena de DVD y los álbumes de fotos arrinconados junto a mis libros, los libros que he publicado. Me parece bello que estén aquí, junto a los recuerdos familiares. (Zambra 2011: 77-78)

En esta misma parte sin embargo, se ve que el protagonista, aunque es cierto que sabe regresar a la casa de su infancia, es incapaz de convertir su propia casa en algo más que un techo y cuatro paredes. Después de la partida de su expareja Eme, siente que ya no puede *habitarla* realmente.

Un día de éstos esta casa ya no va a recibirme. Quería habitarla de nuevo, ordenar los libros, cambiar los muebles de lugar, arreglar un poco el jardín. Nada de eso ha sido posible. Pero me ayudan, ahora, varios dedos de mezcal²²³. (Zambra 2011: 53)

No obstante, el verdadero fracaso se produce en la historia de la amiga 'ficticia' del protagonista. Claudia le encarga al niño de la primera parte de la novela espiar a su supuesto tío Raúl. En realidad, se trata de su padre, que esconde a militantes de la izquierda. En la tercera parte, que se sitúa en un Chile postdictatorial actual, ella vuelve de Estados Unidos para el funeral de su padre y trata de instalarse en lo que antes era su pieza. Su hermana Ximena se lo impide:

Después del funeral desarmó sus maletas en la que alguna vez fue su pieza. Pensó que llegaba a su casa, al fin y al cabo; que el único espacio en que realmente se había sentido cómoda era esa habitación pequeña en la casa de La Reina [...]. Como si adivinara cruelmente esos pensamientos, como si llevara mucho tiempo esperando pronunciar estas frases, Ximena entró de repente y le dijo: esta no es más tu casa. (Zambra 2011: 101)

Aunque el propio protagonista de *Formas de volver a casa* tiene también dificultades para sentirse en casa, el verdadero desarraigo, que conectaría esta novela con las comentadas en la primera parte de la presente tesis, le es ajeno. Esa otredad, esa lejanía del dolor se convierte en una problemática central en la novela. Al igual que Henri Raczymov, a quien cité en la introducción de la segunda parte, el protagonista-escritor siente que no tiene nada que decir sobre el dolor vinculado con la dictadura. Cuando camina con Claudia por la Avenida Grecia, pasan por la Facultad de Filosofía y el Estadio Nacional, lugares que están inseparablemente ligados a la violencia dictatorial. El aspecto doloroso de estos 'lugares de memoria' sin embargo, no forma parte de la biografía del protagonista:

Caminamos por Avenida Grecia, pasamos por la Facultad de Filosofía y entonces recuerdo alguna historia o cientos de historias sobre ese tiempo, pero me siento un poco tonto, me parece que todo lo que puedo contar es intrascendente. Llegamos al Estadio Nacional. El mayor centro de detención en 1973 siempre fue, para mí, nada más que una cancha de fútbol. (Zambra 2011: 119)

Por la intrascendencia de su propia historia, necesita un personaje ficticio, Claudia, para que la novela que están escribiendo él y Zambra se convierta realmente en una novela representativa de la generación de los niños que crecieron durante la dictadura.

²²³ Se nota que, al igual que en la novela de Fernández, el protagonista se dedica a las tareas domésticas para restablecer el sentido de 'hogar'. Volveré a este asunto en el siguiente capítulo.

Gracias a la historia de Claudia, la novela abarca tanto las vidas de los que sintieron directamente sus consecuencias, como las vidas de las personas para quienes la dictadura era una historia ajena. El terremoto de 2010 con que concluye la novela permite reunir a estos dos grupos. El narrador, miembro del último grupo, piensa “ingenuamente, intensamente en el dolor [...] en los muertos de ayer, de mañana. Y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo” (Zambra 2011: 164). Zambra señala aquí de algún modo que la tarea del escritor consiste precisamente en darse cuenta de ese dolor ajeno, y de registrarlo. Así se acerca a la tarea “mnemónica-restitutiva” (2000a: 30) que Avelar propone como el deber del artista postdictatorial.

Rechazada de la casa de su infancia, Claudia se instala en casa del protagonista, donde también intenta hacer suyo un espacio. Ella “ocupa el espacio como reconociéndolo. Cambia frecuentemente de silla, se pone de pie, de pronto se sienta en el suelo y se queda un rato con las manos en los tobillos” (Zambra 2011: 111). La inquietud con la que se apropia del espacio contrasta con la serenidad con la que habla de su infancia y de la difícil relación con su hermana. En las historias que cuenta, el dolor ocupa un lugar central. Intuitivamente, siente que la casa que su hermana se niega a vender condensa de alguna manera este dolor:

En el fondo entiende que Ximena se aferre a la casa. Cree que es mejor venderla y repartirse el dinero, cree que a nadie le hace bien tanta proximidad con el pasado. Que el pasado nunca deja de doler, pero podemos ayudarlo a encontrar un lugar distinto. (Zambra 2011: 113)

Claudia transmite su historia al protagonista a cuentagotas. Ciertos objetos o costumbres cotidianas – la comida, o la ropa que le da el padre al protagonista – dan lugar a evocaciones de conversaciones e imágenes de su pasado. En esta reconstrucción se encuentran rasgos indudables de lo que más arriba he llamado la postmemoria. En el siguiente fragmento, por ejemplo, vuelve la idea de la apropiación de los recuerdos de los padres.

Luego vino el tiempo de las preguntas. La década de los noventa fue el tiempo de las preguntas, piensa Claudia [...]. Me sentaba durante horas a hablar con mis padres, les preguntaba detalles, *los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios*; de una forma terrible y secreta buscaba su lugar en esa historia.

No preguntábamos para saber, me dice Claudia mientras juntamos los platos y recogemos la mesa: preguntábamos para llenar un vacío. (Zambra 2011: 115, lo subrayado es mío)

Es significativo que Claudia cambie en el segundo párrafo de la primera persona singular a la plural, como si el hecho de hacer preguntas, y el vacío, caracterizaran no

solo su situación personal, sino también la de su generación entera. De esta manera, implica también al protagonista en su historia. La identificación entre ambos personajes se hace mediante lo que Hirsch llama la trasmisión ‘*afinitiva*’: la identificación entre miembros de la misma generación de la cual el uno es hijo de víctimas directas, y el otro no. Comparten la incompreensión que sentían cuando eran niños mientras vivían en una época agitada política y socialmente. Cuando su madre le explicó a Claudia que su padre se había convertido en su tío Raúl, “[s]abía que todos los demás, incluso su hermana, entendían más que ella. Y le dolía tener que aceptar” (Zambra 2011: 117). A pesar de la identificación generacional, ambos personajes miran hacia su infancia de una manera diferente. En la narración fragmentada de Claudia, no hay huellas de nostalgia. Ha vuelto a Chile y a la infancia con la intención, quizás, de reconquistar un espacio propio: “Buscaba un paisaje propio, un parque nuevo. Una vida en que ya no fuera la hija o la hermana de nadie” (Zambra 2011: 140). Este viaje ha sido inevitable tal vez únicamente para revelar la imposibilidad de reencontrar el lugar añorado, y la necesidad de liberarse de los lazos familiares y de su pasado.

En el caso del protagonista, aunque mira críticamente hacia atrás, y hacia la relación con sus padres, la necesidad de romper con el pasado no es tan urgente. Al contrario, el narrador cuenta incluso con cariño y humor sobre las imágenes, los juegos, los paisajes y los personajes de su infancia durante los años ochenta en Chile. El hecho de que en su narración sí haya una cierta nostalgia, se explica en gran parte por la ausencia de muertos en su familia, algo a lo que el protagonista vuelve con frecuencia. Pero al igual que se avergüenza un poco por no poder compartir el verdadero dolor de la dictadura, siente vergüenza por su nostalgia. “Estoy contra la nostalgia” (Zambra 2011: 62) afirma con rotundidad. Inmediatamente después, sin embargo, añade:

No, no es cierto. Me gustaría estar contra la nostalgia. Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado. Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, volvemos a ver a las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos.

Me asombra la facilidad con que olvidamos lo que sentíamos, lo que queríamos. La rapidez con que asumimos que ahora deseamos o sentimos algo distinto. (Zambra 2011: 62)

En este fragmento parece criticar sobre todo el olvido selectivo que a veces acompaña a la nostalgia, y su supuesto aspecto amoral. Volver a los años ochenta de Chile movido por la nostalgia podría ser interpretado no sólo como una preferencia por el kitsch sobre el noble trabajo de la memoria, sino también como una evasión de la responsabilidad personal y un embellecimiento de ese pasado reciente en que se torturaba y se hacía desaparecer a gente. En una entrevista con la revista *Qué pasa*, sin embargo, Alejandro Zambra explica que su intención ha sido revisar la nostalgia ochentera que actualmente

está de moda en Chile. El autor afirma: “Me gustaría reconstruir ese mundo con una mirada que no cayera en los alardes de culpa y de inocencia” (Díaz Oliva 2011: s.p.).

La revisión de la nostalgia en *Formas de volver a casa* se lleva a cabo mediante diversas elecciones estratégicas que conciernen a la estructura de la novela, el tipo de lugar al que desea volver el protagonista, y el lenguaje con el que narra la(s) vuelta(s). En el capítulo 4 de la presente tesis, profundizaré en este último aspecto. Ahora, antes de pasar a un comentario más detallado del *nostos* al que desea volver, me detengo primero brevemente en la manera en que la estructura de la novela contribuye a una revisión de la nostalgia. Como ya se mencionó varias veces, la novela se divide en partes que se presentan como ‘reales’, y partes que llevan explícitamente la etiqueta de la ficción. Esta bipolaridad retoma los dos elementos que juzgué claves a la hora de definir la nostalgia: la memoria y la imaginación. A esta división entre realidad y ficción se añade otra, a saber, la existente entre las partes que tratan la infancia y la edad adulta. Como ya indiqué en la introducción, las partes en las que los protagonistas son adultos sirven para poner las cosas en perspectiva y mirar críticamente hacia el pasado. De esta manera tienen un efecto de enmendación sobre la nostalgia con la que se cuentan los episodios de la infancia.

3.2.3 Una revisión suburbana de la nostalgia

Maipú, el centro geográfico alrededor del cual gira *Formas de volver a casa*, determina en gran parte la revisión de la nostalgia que Zambra lleva a cabo en esta novela. La opción por un lugar periférico como escenario en vez del centro de Santiago implica una ruptura con la literatura más tradicional, ‘nostálgica’, sobre la capital chilena. Según Lizama, la mayoría de los relatos nostálgicos²²⁴ radicados en Santiago se centran en la ciudad ‘oficial’, es decir, céntrica, de los años 40 hasta 60. Este Santiago “revisitado”, “acotado a su puro eje central” (Lizama 2007: 20), no ha sufrido muchos cambios urbanísticos radicales, y, según Lizama, no es hostigado por los problemas del Santiago de hoy: la contaminación, la delincuencia, la congestión, la inmigración masiva, el caos de los suburbios, la falta de planificación urbana. Aunque se puede matizar la falta de problemas de la gran ciudad en estos barrios, es cierto que, si uno se fía de las apariencias, hay ciertas zonas en la capital que son más propicias a convertirse en el objeto de la nostalgia. Así, los pocos kilómetros cuadrados entre el solemne Parque

²²⁴ Jaime Lizama refiere a *Santiago de memoria* de Roberto Merino, *La mala memoria* de Marco Antonio de la Parra, *El Santiago que se fue*; *Santiago, lugares con historia* de Miguel Laborde, y *Memorial del viejo Santiago* de Alfonso Calderón.

Forestal, Barrio Lastarria y París Londres, y los barrios más hippies de Brasil y Yungay se caracterizan por una arquitectura europeizada que ya se podría calificar como nostálgica. Por eso, estas zonas se prestan más a una literatura nostálgica. La banalidad y la monotonía de las calles de Maipú contrastan vívidamente con este tipo de arquitectura.

Maipú es una de las cincuenta y dos comunas que forman parte de la Región Metropolitana de Santiago, situada al oeste de la capital. Con 500.000 habitantes en 2012, es la segunda comuna más poblada del país después de Puente Alto, con 600.000 habitantes. La población pertenece sobre todo a la clase media. Maipú se convirtió de una villa rural en la ciudad satélite que es actualmente en apenas tres décadas. Los gobiernos de Frei Montalva y de Salvador Allende durante los años sesenta y setenta dieron un primer impulso al crecimiento de las *villas*, cuya emergencia Lizama describe de la siguiente manera:

Paralelo al proceso de consolidación poblacional del Santiago periférico, los años 60 inauguran un tipo de poblamiento ciudadano que se conocerá con el nombre de villas, conjuntos habitacionales que se conciben en la perspectiva de una ciudad que tiene que ir acortando las distancias entre las zonas urbanas tradicionales y las extensas zonas de las erradicaciones periféricas: llenar el desértico interregno santiaguino se constituye en una ocupación incoherente y descontrolada del suelo pero, al mismo tiempo, es una necesidad prioritariamente social y política de instalar y construir un nuevo sujeto urbano. (Lizama 2007: 68-69)

Es necesario dejar claro que la villa chilena no debe ser confundida con el término argentino de “villa miseria”. Se trata de un asentamiento suburbano que por su tipología arquitectónica – reja, antejardín, casas pareadas todas iguales – y su función de llenar la tierra de nadie entre cordillera y ciudad, se asemeja más al modelo norteamericano del *suburb*. Por ello, comparte las connotaciones de orden y aburrimiento que se suelen asociar con este tipo de zonas habitacionales, y se aleja de la imagen negativa de crimen, pobreza, marginalidad e inmigración de los ‘banlieues’ de París. Las villas se pueden considerar como los precursores de los condominios privados. En la actualidad, es frecuente que cualquier calle en estas villas se cierre y se convierta en propiedad privada.

Las villas recibieron un nuevo impulso bajo el gobierno de la Dictadura Militar. Según la política habitacional de aquella época, la vivienda se concibió como “un derecho, que se adquiere con el esfuerzo y el ahorro” (Hidalgo Dattwyler 1999: s.p.). En teoría, era una responsabilidad compartida del Estado y de la familia proveer este bien. En la práctica sin embargo, la realización de los nuevos planes y normas de viviendas fue relegada a compañías privadas. Como es bien sabido, el gobierno de Pinochet fomentaba el desarrollo de un mercado libre en Chile, también en el ámbito del sector inmobiliario. La especulación del suelo, además de la creciente importancia de la construcción de

viviendas sociales en la política habitacional del gobierno, contribuyeron a un verdadero boom inmobiliario en las villas a partir de los años ochenta.

Como explica en una entrevista, en *Formas de volver a casa* y en *La vida privada de los árboles*, Zambra intenta retratar “la estética de la villa que se daba en Maipú o en La Florida²²⁵, que entonces eran territorios formulados para borrar la historia, para ocultarla” (García 2010: s.p.). El autor confirma aquí otra vez que el espacio y el tiempo están íntimamente ligados. Casi no se puede visitar el pasado sin evocar también las características espaciales de ese período. Además, evocar la estética (arquitectónica) de una determinada época es un elemento sustancial de la narración nostálgica. En la misma frase sin embargo, Zambra indica que su objetivo no es puramente nostálgico, sino que quiere criticar la ideología que se escondía detrás de la arquitectura monótona de las villas como Maipú.

Por eso, tanto en *Formas de volver a casa*, como en *La vida privada de los árboles*, el escritor se detiene frecuentemente en la fachada de las casitas de Maipú construidas a finales de los años 70. La blancura – blanco invierno – evoca la imagen de orden y limpieza, que, como ya se mencionó en el análisis de *Nocturno de Chile*, fue una de las obsesiones del régimen militar. Lizama nota que esta obsesión se reflejó incluso en la planificación urbana. Señala que en los años 80 se llevó a cabo una importante modificación a los límites comunales. Es decir, las comunas ya existentes se subdividieron a fin de “juntar y concentrar más adecuadamente a los pobres” (Lizama 2007: 27). Explica: “Esta micropolítica de territorialización se lleva a cabo bajo el disfraz de delimitar territorios o áreas homogéneas, vale decir, de establecer comunas diferenciadas donde las clases sociales se reconozcan para sí y no se mezclen desde un punto de vista territorial y de la valoración del suelo” (Lizama 27). Este tipo de discurso se repite en la conversación que comentaré más adelante entre el narrador-adulto de *Formas de volver a casa* y su madre. La madre observa que Claudia no puede ser originaria de Maipú porque “se ve más refinada” (Zambra 2011: 134), y que su hijo ahora también parece ser demasiado refinado para caber en Maipú. En efecto, el protagonista vive ahora en un paisaje completamente distinto: “estas casas tan distintas las unas de las otras – el ladrillo fiscal, el parquet, la apariencia de estas calles nobles que no [lo] pertenecen y que sin embargo recorr[e] con familiaridad.” (Zambra 2011: 65). Parece que la profesión de escritor le ha permitido cruzar las fronteras entre las diferentes comunas y clases sociales.

²²⁵ La Florida es otra de las 52 comunas de la Región Metropolitana de Santiago. Hasta mediados de los años 1990, era la comuna más poblada de Santiago. Ha conocido un desarrollo comparable al de Maipú, y al igual que esta comuna, sus habitantes son sobre todo de la clase media. Las dos comunas comparten el mismo aspecto de calles polvorientas y casas pareadas todas iguales. Alejandro Zambra es originario de La Florida.

La blancura de la fachada y las flores del antejardín de las casas en Maipú forman una frontera nítida entre la vida privada y el mundo político de la dictadura. Como cada fachada, se dirige hacia el mundo exterior, proclamando un mensaje de inocencia, de discreción, de apoliticidad. Cumple completamente con la función protectora de la casa, la convierte en “una especie de fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable” (Zambra 2011: 30). Aún más que las escenas familiares que tiene que proteger, esta fachada testimonia el miedo que caracterizaba los años de dictadura. En este sentido sustituye quizás la cara que les falta, según el niño, a los padres: “nuestros padres nunca tienen cara realmente. Nunca aprendemos a mirarlos bien” (Zambra 2011: 18). Con una frontera tan fortificada, las líneas de errancia son, entonces, escasas. Sin embargo, el niño de la primera parte consigue pasar el día vagando por las calles de la ciudad. El protagonista adulto de las otras partes parece haber sustituido este vagabundeo por la escritura.

A pesar de que la fachada y el antejardín marcan una clara separación entre la calle y el interior de la casa, la monotonía y la limpieza del exterior continúan adentro. Cuando el niño de la primera parte visita por primera vez la casa de su amiga Claudia, le salta a la vista la similitud entre sus casas:

La casa de Claudia se parecía bastante a la mía: los mismos horrendos cisnes de rafia, dos o tres sombreritos mexicanos, varias minúsculas vasijas de greda y paños tejidos a crochet. (Zambra 2011: 31)

Tanto como el interior, el exterior refleja la deliberada falta de identidad y de historia de los habitantes, de “una clase media sin ritos, sin arraigo” (Zambra 2011: 157). El narrador de *La vida privada de los árboles* se detiene más en el esfuerzo que implicó la mudanza a estos paisajes supuestamente neutros:

No ha sido fácil construir esa familia. Ha sido necesario olvidar a los amigos e inventarse amigos nuevos. Ha sido necesario dedicarse a trabajar – avanzar, con anteojeras, a través de la multitud, vadeando ríos de preguntas incómodas, buscando un sendero o un atajo por donde llegar a un futuro sin felicidad y sin pobreza. Ya no hay cofres o sólo hay cofres vacíos, vaciados, sin anillos, sin manojos de pelo, sin cartas redobladas a punto de romperse, sin fotos en sepia. (Zambra 2011: 69)

El narrador retrata la generación de sus padres como caracterizada por el olvido y la ceguera. Mientras que se suele tildar a la generación de los “hijos” de generación sin orígenes, desarraigada, Zambra muestra aquí que este proceso ya comenzó en la generación previa, que no sólo intentó borrar el pasado nacional sino también el pasado personal. Presenta además el olvido y la ceguera deliberados como algo que no se inició después de la dictadura, sino que está arraigado en la propia dictadura. De esta manera, confirma la continuidad entre dictadura y postdictadura a la que críticos del término

‘Transición’ suelen recurrir, pero sobre todo en el sentido político y económico. La cita previa explica también la urgencia que existe entre las personas de la generación de Zambra de seguir el movimiento contrario al de sus padres; es decir, hurgar en las pocas huellas que quedan del pasado, volver a la casa de infancia, buscar nostálgicamente la autenticidad y un lugar propio.

La opción por Maipú no sólo revisa la literatura nostálgica. Significa también que Zambra renueva la literatura “de la dictadura”, que suele enfocar las partes céntricas de la ciudad, allí donde se sentían mejor la represión y la resistencia. También en *Formas de volver a casa*, Santiago, el centro, es el lugar que concentra el dolor de la destrucción por el terremoto de 1985, y que recibe al narrador-niño con bombas lacrimógenas. Representa la nación en estado de sitio, la cruda realidad de la dictadura chilena. Sin embargo, el escritor elige concentrar la mirada en ese otro paisaje, lejos del centro. El conflicto entre la vida-realidad y la literatura que obsesiona a los personajes de las novelas de Zambra se extrapola así hacia el mapa de la ciudad. Frente a la cruda realidad, se encuentra “ese mundo de mentira” (Zambra 2011: 65), que consiste en calles con nombres absurdos y de fantasía, como el pasaje Aladino²²⁶. Dentro de las villas, se puede seguir una vida normal, se puede pretender que no hay dictadura. Las villas se presentan de esta manera como las máscaras del estado de excepción declarado por Pinochet el día del golpe. La opción por Maipú no puede interpretarse entonces como un acto de desviar la mirada de la cruda realidad, sino, entre otros, como una manera de llamar la atención sobre un gran grupo de actores del que no se suele dar cuenta en la literatura de la dictadura, a saber, la clase media supuestamente apolítica.

3.3 La vuelta a casa en *Camanchaca* de Diego Zúñiga

Diego Zúñiga nació en 1987, y la diferencia de edad con los dos otros autores que acabo de comentar explica probablemente el que su novela comparta más rasgos con las

²²⁶ La amiga del narrador-niño de la primera parte ve como algo significativo que su amiga Claudia sí vive en una calle con nombres reales, es decir, los nombres reales de Pablo Neruda y Gabriela Mistral, respectivamente Neftalí Reyes Basoalto y Lucila Godoy Alcayaga. Irónicamente, estas son las únicas calles inventadas por Zambra. Es imposible encontrarlos en un mapa de Santiago, mientras que todos los demás lugares mencionados en la novela, incluso los más absurdos, como los pasajes Opus Uno, Opus Dos, Opus Tres, etcétera, tienen un referente en el mundo real.

narraciones postmemoriales descritas por Hirsch. A diferencia de Fernández y de Zambra, que tienen todavía una experiencia de la dictadura, aunque distinta de la de sus padres, Zúñiga apenas puede tener memoria de sus tres primeros años bajo dictadura. Por eso, se hace más necesario el trabajo de recolección e imaginación que implica la postmemoria. No obstante, en *Camanchaca*, como en las primeras novelas de Zambra, el pasado dictatorial no desempeña un papel importante en la trama, lo que corresponde con la autobiografía del propio autor. Sin embargo, la novela ha sido analizada como una alegoría de la dictadura por Daniel Rojas Pachas²²⁷. Aunque me parece ciertamente válida esta interpretación²²⁸, creo que es también demasiado limitada porque se ignoran de esta manera los múltiples elementos en la novela que no se remontan a la dictadura. Además, visto que Rojas Pachas sigue fielmente el marco conceptual propuesto por Avelar (se basa entre otros elementos en el carácter fragmentado de la narración para calificarla de alegórica), no consigue resaltar con nitidez la diferencia que la narrativa de Zúñiga supone respecto de las obras que el propio Avelar ha analizado. En el análisis que sigue, tendré en cuenta las referencias escondidas al pasado dictatorial, sin perder de vista la particularidad que *Camanchaca* presenta como una novela postdictatorial, esta vez realmente escrita por un miembro de la generación “post”.

3.3.1 Vía de escape por el desierto

La última novela que comentaré introduce un cambio radical en el escenario. Se deja atrás el paisaje urbano de Santiago para adentrarse en el desierto. El lector sigue al narrador-protagonista veinteañero y gordo²²⁹ en un viaje en camioneta de la capital a Tacna, en Perú, donde supuestamente se va a solucionar un problema dental que tiene. En las páginas impares de la novela se cuenta esta historia de carretera, centrada sobre todo en la relación entre el protagonista y su padre, quien vive en Iquique con su nueva

²²⁷ Me refiero al artículo de (Rojas Pachas 2010)

²²⁸ El propio autor confirmó la validez de esta interpretación en una entrevista que tuve con él en noviembre del 2013. “Una novela que no habla de la dictadura hoy me parece sospechosa”, dijo. Al mismo tiempo, precisa que no era su intención escribir una novela de la dictadura, y que hizo las referencias a ese período de manera más bien inconsciente.

²²⁹ El protagonista no tiene nombre, pero se parece en muchos aspectos al propio escritor. En una entrevista con la revista digital pánico.cl, Zúñiga responde de manera siguiente a la pregunta por la similitud entre el escritor y su protagonista: “Nos parecemos en muchas cosas, en las más terribles espero que no. Pero claro, ese viaje de Santiago a Iquique, atravesando el desierto en auto, lo he hecho varias veces. Mis padres son separados. Supongo que, de alguna forma, también tengo problemas para expresarme, aunque no de forma tan severa como le ocurre al protagonista. [...] Supongo, también, que se parece, en muchos sentidos, a los que fuimos niños en los noventa.” (Hidalgo 2012).

mujer y su hijo de diez años. No es sólo un viaje al norte, sino también al pasado, es decir, a la infancia del protagonista en Iquique, una ciudad donde hacen escala durante bastante tiempo antes de partir finalmente para Tacna. Las páginas pares de la novela relatan el tiempo que precede inmediatamente a la salida de Santiago, y la sofocante relación que el protagonista mantiene con su madre.

El viaje por el desierto constituye una huida de la incómoda situación económica y emocional que el protagonista vive en Santiago. Al mismo tiempo se puede interpretar como la búsqueda por un espacio y un tiempo de antes de la ‘camanchaca’, esa neblina típica que se produce en el desierto del norte de Chile por la cercanía del Pacífico. El protagonista cuenta cómo esa neblina empezó a bajar cuando tuvo que despedirse del lugar en que había vivido los diez primeros años de su vida:

El día antes de irme a vivir a Santiago fui a una fiesta en el colegio. Lo recuerdo. Sé que esa noche dije que no volvería a Iquique. [...] Y apareció ella, de la mano de un tipo mayor que nosotros. Bailaron toda la noche. Ella le dio un beso. A mí me seguía apretando el pantalón. Ya no bailaba. *Comenzó a bajar la neblina*. Mis compañeros empezaron a irse. Ella se fue con el tipo. Al día siguiente yo tomaría el avión y me iría para siempre a Santiago. Pero algo pasó ese día. Fue una imagen que se repitió por años. Yo bailando, sin pareja, entremedio del grupo. O haciendo como si conversara con alguien por teléfono, mientras la chica que me gustaba se besaba con algún tipo. (Zúñiga 2009: 95, lo subrayado es mío)

La camanchaca se asocia en la novela con la ceguera, o mejor dicho, la sordera del protagonista que, en el camino de Santiago a Iquique, pone los audífonos en vez de conversar con su padre y prefiere no escuchar cuando él le cuenta la historia de Chacabuco²³⁰. La aparente pasividad o indiferencia que metaforiza la camanchaca se relaciona directamente con el momento en que el protagonista debe abandonar su hogar: “algo pasó ese día”. En este momento se produce el desarraigo, el exilio, y comienza la distancia –no solo geográfica– con el padre, y la desconcertante cercanía con la madre. Como una forma desesperada de defensa, el protagonista se lanza primero de manera incontrolable a la comida chatarra. Luego, vuelve una y otra vez la mirada hacia ese momento crucial en su infancia, ese “último día” (Zúñiga 2009: 53, 67).

En la introducción a la segunda parte, mencioné el carácter ‘productivo’ de la nostalgia. La novela de Zúñiga lo confirma, mostrando que el deseo de volver a casa

²³⁰ El campo para prisioneros políticos de Chacabuco fue creado en 1973 en las instalaciones abandonadas de la antigua oficina salitrera Chacabuco, a 100 kilómetros de Antofagasta. Se estima que 3000 prisioneros pasaron por el campo. Cuando el protagonista y su padre pasan por el pueblo, ven a un hombre del que se dice que debe escuchar voces. “Mi papa comienza a contarme la historia, pero yo prefiero no escucharlo” (25) dice el protagonista. El lector nunca llega a saber con certeza si “la historia” tiene algo que ver con la dictadura o no.

funciona como una fuerza para combatir la pasividad representada por la camanchaca. Como si fuera un imperativo, el protagonista, una vez en Iquique, decide volver al lugar donde pasó su infancia, y buscar a los amigos de antaño: “Tengo que buscar al Aldo y preguntarle si sabe dónde puede estar mi prima. [...] Tengo que ir al Morro, caminar un rato por la playa y luego visitar los departamentos donde crecí” (Zúñiga 2009: 51).

Los blocks del Morro funcionan de la misma manera que la “resonancia” descrita por Casey (1987: 368): constituyen el elemento espacial que permite el desplazamiento hacia un pasado recordado e imaginado. En este contexto espacial, el narrador lleva al lector a un tiempo de béisbol, Mortal Kombat, Súper Nintendo y Dragon Ball Z, los artefactos típicos con los que se puede alimentar una nostalgia por los años noventa. Pero contrariamente a lo que se suele asociar con una actitud nostálgica, aquí está despojada de cualquier forma de sentimentalismo. Como lo afirma Pablo Torche (2010: s.p.), “*Camanchaca* es una novela esencialmente fría, parca y reticente, quizás hasta un punto excesivo, a cualquier tipo de efusión sentimental”. El modo en que se cuenta la desilusión del narrador, al encontrarse éste con los departamentos vacíos donde ya no hay ni rastro de sus amigos, evita asimismo toda forma de lirismo o nostálgismo romántico:

Escucho unos pasos que bajan por la escalera. Salieron desde el departamento donde vivía el Aldo. [...] Bajo y me detengo frente a su puerta. Sé que ya no debe vivir acá. Sé que no me abrirá ni su madre ni su tía ni él. Me abrirá la puerta un desconocido que me dirá que toda la gente que vive en el edificio es nueva. No están Antonio ni la uruguaya, tampoco Claudio y su hermano. Doy media vuelta y comienzo a bajar las escaleras. (Zúñiga 2009: 69)

La frialdad con la que se narra el fracaso de la llegada a casa y la imposibilidad de (re)encontrar el hogar añorado, se acentúa hasta el extremo en la descripción de la casa del abuelo, donde el protagonista y su madre vivieron algunos meses antes de la partida a Santiago. En esta descripción faltan los calificativos con función tonal mencionados por Pimentel. Sin embargo, la parquedad a la hora de describir el espacio refuerza aún más el significado que ahora ha cobrado esta casa: la de un no-hogar.

Ahora ya no es una casa. Ahora es una residencial, con muchas piezas que desconozco. [...] Es otro lugar. [...] Ya no existe el living, ni cocina, ni nada. Sólo hay habitaciones. Muchas habitaciones a ambos lados del pasillo. Las puertas están cerradas. Tienen distintos números. [...] El cielo está oscuro. Ya no escucho la voz de mi abuelo. En este pasillo de afuera están los dos baños y una pieza. Abro la puerta. No hay nadie. Me siento sobre la cama. Luego me recuesto. Cierro los ojos. (Zúñiga 2009: 35)

A pesar de que el protagonista asienta con la cabeza cuando su padre le anuncia que han llegado a su casa²³¹, la visita a Iquique no ha hecho desaparecer el sentimiento de exilio que sintió en Santiago. Lo que sigue predominando es la misma sensación de desarraigo de la que tratan también las novelas de Eltit, Bolaño y Marín. El desierto se revela de esta manera como una poderosa imagen que no sólo metaforiza el estilo árido de la escritura, sino también la falta de cualquier forma de protección, el desasimiento total.

3.3.2 Un *road movie* literario

Según la definición que Boym dio de la nostalgia reflexiva, la llegada efectiva es menos importante que el viaje que lleva a la casa. Esta constatación ya se vio confirmada en las novelas de Fernández y de Zambra, pero llega a desarrollarse más ampliamente en la novela de Zúñiga, que por esta misma razón se convierte en una suerte de *road movie* literario²³². Como indica el término, en el *road movie* “el camino es el escenario, el protagonista y también el hilo directriz de la trama” (Tranchini 2010: 266). El camino a través del desierto de Santiago a Iquique, y de ahí a la ciudad peruana Tacna sólo desempeña un papel protagónico al inicio y al final de *Camanchaca*, más precisamente en las páginas impares de 7 hasta 27, y de 103 hasta 115. Sin embargo, la estancia prolongada en Iquique, que se cuenta entre estos episodios, sólo es provisoria, y el protagonista intenta matar el tiempo durante la espera antes de ir a Tacna. Por eso, en la novela se crea la impresión de un constante ‘estar de camino’.

Además de la importancia del camino, *Camanchaca* comparte otros rasgos con el *road movie* clásico, como *Easy Rider* (1969). Así, el protagonista suele ser un adolescente o un joven adulto masculino (Lie 2012: 235), lo que aquí es el caso. Normalmente, viaja solo o con un amigo, lo que subraya la importancia de, o bien la libertad individual, o bien la amistad. No obstante, en *Camanchaca*, el acompañante principal del protagonista es su padre, con quien en ningún momento consigue entablar una buena conversación. De

²³¹ “La ciudad amarilla, nosotros bajando, la familia que despierta y el hombre en la radio que nos deja con una canción de un grupo sound. Mi papá apaga la radio y me dice que ya llegamos a mi casa.” (Zúñiga 2009: 27)

²³² Prefiero referir aquí a la tradición cinematográfica en vez de al género literario (con *On the Road* de Jack Kerouac como caso emblemático), por la importancia de las imágenes en la escritura de Zúñiga. El autor me confió que además de la música, el cine es una importante fuente de inspiración para él. Busca transmitir la misma intensidad que suele caracterizar las imágenes cinematográficas (entrevista con Diego Zúñiga, noviembre 2013. Sin publicar).

esta manera, la novela no parece celebrar ni la amistad, ni las relaciones familiares, y presenta al protagonista como un ser desgarradoramente solitario.

Como se mencionó en el apartado previo, el viaje a través del desierto es para el protagonista una huida de una difícil situación familiar. Esto corresponde a la crisis familiar con que suelen iniciar la mayoría de las películas de carretera clásicas. Según Nadia Lie (2012: 235), la relación entre el viajero y la casa que abandona puede traducirse como una tensión entre el individuo y la sociedad.

En el *road movie*, se suele dedicar mucha importancia al paisaje majestuoso por el que pasan los viajeros. Mediante *travelling shots* y tomas panorámicas se refuerza la sensación de libertad que emana del paisaje. Pero tampoco se desdeña el sonido; su función es de dinamizar aún más el movimiento por el paisaje. El viaje en *Camanchaca* se acompaña asimismo de una banda sonora, porque el protagonista tiene constantemente los audífonos puestos. Sin embargo, el lector nunca llega a saber qué música está escuchando. La música que sí se menciona, porque el padre la escucha, parece más bien subrayar la monotonía del paisaje que dinamizarlo. Pasa una canción de Bob Dylan, un disco de un jazzista que el protagonista desconoce, y unas canciones de Pat Metheny. Sería una coincidencia que este guitarrista ha escrito un éxito junto con David Bowie, que se llama “This is not America”?

El *road movie* es heredero del *western*. Comparten el mismo escenario, a saber, el *Far West*. En su excelente artículo sobre la espacialidad en algunas películas latinoamericanas, Lie (2012: 236) observa que ambos géneros no sólo comparten el mismo espacio, sino también la conquista – en sentido literal o metafórico – de este espacio. De esta manera, el *road movie* puede interpretarse como “una vuelta nostálgica a la época de la ‘modernidad sólida’ [Lie se refiere aquí a Zygmunt Bauman y su distinción entre ‘liquid’ y ‘solid modernity’]: el período en el que el espacio todavía existía, e importaba lo suficientemente para ser conquistado”²³³ (Lie 2012: 236, mi traducción). El equivalente chileno del *Far West* es sin ninguna duda el Norte Grande, que abarca la región desértica entre la frontera con Perú y el río Copiapó. En la novela de Zúñiga, el padre habla con respeto del desierto, pero en sus palabras se descubre también el deseo de apoderarse de este espacio: “me explica que hay que tenerle respeto al desierto y a la carretera, que no cualquiera puede conducir ahí.” (Zúñiga 2009: 15); y más tarde: “Llegaremos por el desierto, dice mi papá, nos demoraremos un par de horas más pero llegaremos bien” (Zúñiga 2009: 21). El hecho de que el protagonista no está al volante refuerza su pasividad. Sin embargo, como se verá enseguida, en sus

²³³ “Om deze reden is de roadmovie ook wel in verband gebracht met een soort nostalgische terugkeer naar het tijdperk van de ‘solid modernity’ (Zygmunt Bauman, cf. supra): de periode waarin ruimte nog ‘bestond’ en voldoende van belang was om veroverd te worden.”

descripciones poéticas del paisaje, se puede descubrir asimismo un intento tímido de apoderarse del espacio a su manera.

Las ciudades más importantes del Norte Grande son Antofagasta, Arica e Iquique. El protagonista y su padre pasan por estas ciudades, pero a excepción de Iquique, el narrador sólo las nombra y no las describe. Lo que prima durante el viaje es el desierto de Atacama, que ejerce un extraño poder sobre el protagonista (“Yo no despego la mirada del desierto” (Zúñiga 2009: 25)). La mayor parte del viaje, él se pone los audífonos y mira por la ventana. Sólo de vez en cuando, cuenta lo que ve. La descripción más extensa se encuentra en el siguiente fragmento, que muestra el desierto nocturno. Sin utilizar muchas palabras, el protagonista revela la belleza del paisaje, y su potencial poético.

El color del cielo: naranja, quizá morado por momentos. El desierto azul, como si lo cubriera un manto. No hay nada. Mi papá escucha otro disco de un grupo que desconozco. Atrás, la mujer y su hijo duermen. El desierto como si fuera a dormirse, acostado bajo ese manto azul. Y a lo lejos un pueblo. Unas casas. Chacabuco. [...] El pueblo está vacío. No hay luces, no hay nada ni nadie. (Zúñiga 2009: 25)

Por la escasez de palabras con las que lo cuenta, se tiene la impresión de que el narrador registra con objetividad impasible lo que ve. Sin embargo, en la descripción arriba citada, resulta que es necesario recurrir al lenguaje metafórico para poder transmitir lo visto. La personificación del desierto que se prepara para acostarse humaniza y vuelve comprensible un espacio que se suele considerar como hostil y bárbaro. La siguiente descripción confirma que sólo se puede dar cuenta de la magnitud, la inhospitabilidad y la inmovilidad del desierto mediante imágenes fantásticas:

Mi papá me mira de reajo y me pregunta si estoy bien. Yo miro los cerros y le digo que sí. Parecen los cuerpos de dragones que quedaron enterrados en el desierto. Un cementerio de dragones. Eso parece. Pero no le digo nada a mi papá. El sol sube hacia lo más alto del cielo. La carretera está completamente vacía. (Zúñiga 2009: 104)

Al igual que en la descripción previa, el narrador insiste aquí en el carácter vacío del desierto. Además de las metáforas fantásticas que acabo de mencionar, la vaciedad, característica obvia del desierto, es lo único que para el narrador vale la pena de ser mencionado. De esta manera, el desierto sigue siendo un paisaje incognoscible, una sensación que se refuerza en la última escena:

Es tarde. Cruzamos el desierto entre sombras y neblina. Me acerco a la ventana. Veo mi reflejo. Veo a mi papá. Intento observar las estrellas. Pero no se ve nada. Es la camanchaca, dice mi papá. Yo lo observo de reajo. Él conduce a ciento cuarenta kilómetros por hora. Cierro los ojos. (Zúñiga 2009: 115)

La novela termina otra vez ‘on the road’, lo que corresponde al final abierto que suelen tener los *road movies* norteamericanos. Se vuelve a subrayar la imposibilidad de comunicación entre padre e hijo: “durante el viaje no volvemos a hablar” (Zúñiga 2009: 115). Y además, vuelve la camanchaca, que hace imposible ver con claridad lo que pasa alrededor del auto. Así, la novela parece anunciar la vuelta al punto cero, y de esta manera contrasta con lo que pasa en las películas latinoamericanas. Lie ha observado que terminan frecuentemente con (la promesa de) una vuelta a casa. Según ella, existe una tendencia en el cine contemporáneo latinoamericano de convertir el abandono del hogar y de la familia, típico del *road movie* clásico, en una búsqueda por estas ideas (Lie 2012: 242). Mientras que el *road movie* norteamericano representa el deseo de cambiar la idea de un lugar de pertenencia por un no-lugar como la carretera, las películas latinoamericanas recientes²³⁴ van en un sentido contrario. Como lo formula Lie (2012: 241, mi traducción), “el punto de partida [del *road movie* latinoamericano] es frecuentemente la ausencia de una familia o de un hogar seguro, y se va en busca de un lugar, como lo define Augé: un pueblo natal, una casa que puede convertirse en hogar”²³⁵. Por esta razón, según Lie (2012: 242), predomina el destino final sobre el viaje en estas películas. La autora ve una posible explicación en el hecho de que la nación, o la sociedad democrática y organizada, de la que la casa y la familia sirven con frecuencia como metáfora, todavía no ha podido formarse bien en América Latina. Por eso, se la presenta como un destino por alcanzar. “En cierto sentido, la casa no puede ser abandonada, porque todavía se la tiene que construir en un nivel imaginario”²³⁶ (Lie 2012: 240, mi traducción).

Camanchaca se encuentra en una posición intermedia entre el *road movie* clásico y las películas latinoamericanas estudiadas por Lie: mientras comparte la búsqueda de un lugar, termina enfatizando la imposibilidad de esta búsqueda. ¿Pero se vuelve realmente al punto cero? En muchos *road movies* clásicos, como *Im Lauf der Zeit* (1976) de Wim Wenders, se puede considerar el viaje como un *rite de passage*. La carretera cambia a los personajes, los ilumina con nuevas ideas. Sin embargo, en *Camanchaca*, no hay una clara diferencia entre el protagonista del inicio del viaje, y el del final. Sigue caracterizándose por la ceguera, la pasividad, la incomunicación. Por eso, es difícil considerar el viaje que emprende como un *rite de passage*. *Camanchaca* no es un *Bildungsroman*. No obstante, hay una evolución casi imperceptible: los fantasmas del pasado parecen acompañarlo de

²³⁴ Lie se refiere a *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Las Acacias* (Pablo Giorgelli, 2011), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (Arriaga, 2005) y *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008).

²³⁵ “Heel vaak is het vertrekpunt de afwezigheid van een familie of veilige thuisbasis, en gaat men op zoek naar een plaats, zoals Augé die definieert: een geboortedorp, een huis dat een thuis kan zijn.”

²³⁶ “Het huis kan in zekere zin niet achtergelaten worden, omdat het op imaginair vlak nog gebouwd moet worden.”

una manera cada vez más tangible. Si al inicio del viaje, sólo el hombre loco de Chacabuco escucha los murmullos de las víctimas (no se especifica sobre qué), durante su estancia en Iquique el propio protagonista empieza a oírlos. En las últimas frases de la novela, las voces se han corporeizado:

Cierro los ojos. Y los veo en la carretera, ahí, tendidos en la carretera. Los cuerpos. Niños y viejos. En mitad de la carretera. Los veo en mitad del desierto, y mi papá los esquiva, acelera y los esquiva. (Zúñiga 2009: 115)

Parece que al final de la novela, se produce un extraño momento de anagnórisis que relaciona la historia del protagonista con las de los cuerpos en el desierto. En ningún momento este vínculo se vuelve explícito, pero después de estas frases es difícil no pensar en las fosas comunes, las huellas que dejó la dictadura en el desierto de Atacama. Las últimas imágenes evocadas en la novela también hacen pensar en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán. En este documental, el desierto de Atacama desempeña un rol protagonista porque por un lado, permite a los astrónomos observar con más claridad las estrellas, y por otro, conservar los huesos de los presos políticos ejecutados ahí durante la dictadura militar²³⁷.

3.3.3 La personificación de la postdictadura

Al contrario de lo que pasa en la tercera novela de Zambra, el protagonista de *Camanchaca* no traba amistad con los que sí sufrieron durante la dictadura. Las víctimas se convierten en una presencia siniestra, siempre fantasmal, que no deja ninguna posibilidad de acercamiento y de empatía²³⁸. Además, es difícil interpretar el viaje de Santiago a Iquique como una alegoría de lo que pasó durante la dictadura. En la novela hay sólo tres elementos que pueden leerse como una referencia indirecta a ese período. Primero, el topónimo Chacabuco, y la mención de “las pesadillas y los gritos y los

²³⁷ El documental de Guzmán y la novela de Zúñiga comparten el mismo escenario, y ambos giran en torno a la nostalgia, pero hay una gran diferencia. Mientras que *Nostalgia de la luz* abarca el trauma colectivo de la dictadura, y amplía la mirada hasta implicar de manera alegórica incluso el cosmos, en la novela de Zúñiga se produce un movimiento opuesto: el de reducir el focus. En el capítulo 4 volveré a este énfasis en lo mínimo, lo aparentemente sin importancia.

²³⁸ Hay un solo momento en el que el protagonista se imagina en el lugar de otro, pero ese otro no es víctima, sino un hombre cualquiera que camina en el desierto: “Miro por la ventana derecha. Un hombre caminando en el desierto. Lo alcanzo a ver por unos segundos, antes de que lo dejemos atrás y se vaya perdiendo entre los cerros. Lo veo y me imagino siendo él, recorriendo el desierto, perdiéndome. Como si fuera un empampado” (Zúñiga 17).

murmullos de toda esa gente” (Zúñiga 2009: 25), ante lo que el protagonista cierra los ojos. Segundo, la última escena, en la que el protagonista cierra asimismo los ojos, pero para ver por fin los cuerpos tendidos en el desierto. Y tercero, la referencia a los desaparecidos: el tío Neno, la prima del protagonista y la nieta de la señora Mirna. Ninguno de estos personajes desapareció antes de 1990, lo que no quita que ‘desaparecido’ siga siendo una palabra cargada en Chile y en los otros países del Cono Sur. Me parece que, incluso si se tratara de una alegoría ‘benjaminiana’, la tabla de equivalencias no resulta lo suficientemente sólida para considerar el viaje como alegórico.

No obstante, es convincente la interpretación que hace Rojas Pachas del “ocultamiento de la muerte del Tío Neno como alegoría del Chile anterior y causa fantasmal del desmembramiento y exilio familiar” (Rojas Pachas 2010: s.p.). La desaparición del tío Neno funciona como un hilo conductor que relaciona las páginas pares e impares de la novela. El elemento común entre esta historia y la Historia de la dictadura chilena es la imposibilidad (y la mala voluntad) de transmitir los eventos a las generaciones que vienen después. El empeño que ponen los adultos (el padre, la madre y el abuelo) en evitar hablar sobre el tío Neno puede considerarse como un calco del silencio que rodea el tema de la dictadura en el discurso de los que la vivieron directamente. Así, las entrevistas en las que la madre intenta contar algo – pero no mucho – sobre él, están plagadas de silencios y del deseo de olvidar:

En una de las entrevistas mi mamá me diría que era mejor no recordar nada.
(Zúñiga 2009: 32)

Mi mamá, como siempre, en un comienzo, optó por dejar ciertos cabos sueltos, silencios [...] Eso de abusar de los silencios, de no contar bien lo que tenía que contar. (Zúñiga 2009: 56)

Como ha argumentado Hirsch, es sobre esas arenas movedizas que los miembros de la segunda generación construyen sus propias narraciones. En el caso de *Camanchaca*, como ya se mencionó, el protagonista intenta remediar los huecos en las narraciones de los adultos recurriendo a imágenes clichés (recuérdese el fragmento del ocazo comentado en la introducción) y antiguas fotografías. El lenguaje fílmico ayuda asimismo a forjar una representación (muy mediada) de las circunstancias en las que desapareció el tío Neno:

El hombre del auto frenó. Se quedó un momento quieto, como si alguien hubiese presionado stop. La imagen congelada. El desierto. El fuego. Play. El hombre que volvió a acelerar. Llegó a Iquique. Mi familia. Todo el mundo subiendo hacia el desierto. El sonido de las ambulancias. El fuego. (Zúñiga 2009: 46)

El fragmento muestra que el cine no sólo está presente en la macro-estructura de la novela entera, bajo la forma del *road movie*, sino que se desliza también en el propio

lenguaje. Las técnicas del *slow motion* y *fast forward* facilitan un molde para hablar sobre eventos que uno no ha vivido en carne propia.

La analogía entre la desaparición del tío Neno y los cuerpos en el desierto nunca se explicita. Sólo su carácter espectral, y el vago vínculo con el pasado, permiten establecerla. Pero hay una diferencia importante en la manera en la que estos dos fenómenos se presentan ante el protagonista. En el primer caso, él intenta reconstruir activamente lo que pasó. En el segundo caso sin embargo, el protagonista no hace nada para evocar los fantasmas, e incluso trata de evitar su aparición fingiendo ceguera y sordera. Al final, los fantasmas surgen como la interpretación más literal posible del resurgimiento inevitable de lo reprimido teorizado por Freud. El protagonista opta por el “giro subjetivo” y dedica sólo atención a una historia familiar que no tiene nada que ver con la dictadura. La novela muestra sin embargo que no es posible apartarse de la Gran Historia, por muy personal y aparentemente banal que sea la anécdota que se cuenta.

Se puede interpretar la ceguera y la sordera del protagonista, y la distancia que lo separa con respecto a las víctimas de la dictadura, como una característica generacional. Así, este personaje funciona como una personificación de la sociedad postdictatorial. A través de su protagonista, Zúñiga dirige duras críticas contra la época y el país en que vive. La obsesión por la comida chatarra como medio de escape representa el consumo rápido y masivo de la sociedad chilena actual. El protagonista tiene una lista de las cosas que su padre debe comprar para él, pero debe contentarse cada vez con algo más barato y de menor calidad. Esto hace pensar en el constante ‘ceder’ que implica la postdictadura, los compromisos y sacrificios (ante la democracia, el bienestar, la justicia, la organización de la educación) que se suelen tener por blanco en la prensa crítica. Asimismo, la actitud pasiva, y sobre todo resignada²³⁹ del protagonista ante este constante ceder puede ser vista como el comportamiento de una sociedad entera, y en particular de los jóvenes de la postdictadura. Y finalmente, la dificultad que experimenta el protagonista al querer comunicarse, también puede interpretarse en un marco más amplio como un problema no solo de los padres, sino sobre todo de los hijos:

[...] y yo me quedo callado. Por mi cabeza no dejan de pasar las palabras que podría contestar. Son muchas, se molestan, no logran ordenarse. (Zúñiga 2009: 93)

Lo que personifica el protagonista hace pensar en las transacciones propias de la sociedad neoliberal criticadas por Avelar. Asimismo, la imposibilidad de comunicación remite a las ideas del crítico brasileño. Pero del análisis llevado a cabo en 3.3. se

²³⁹ “Dejo que los días pasen. A veces me dan ganas de poder conversar con él [el padre], pero siempre está la mujer. Me resigno.” (Zúñiga 101)

concluye que Zúñiga no recurre a la alegoría para transmitir este mensaje. O al menos, no es la alegoría experimental tal y como era planteada por Avelar (y anteriormente por Benjamin), y tampoco corresponde a la definición narrativa adoptada en los prolegómenos, a saber, la de un relato que representa lo que parece irrepresentable. En el ámbito de las artes plásticas clásicas, sin embargo, la alegoría es la personificación de un significado abstracto. Es esta definición pictórica la que se puede aplicar al protagonista de *Camanchaca*, lo que vuelve a confirmar la importancia de las imágenes en la novela. El rechazo del experimentalismo propio de las novelas alegóricas comentadas por Avelar, muestra quizás también, más que en las novelas de Zambra, una confesada incapacidad de asumir la seriedad de la tarea mnemónica-restitutiva.

3.4 A modo de síntesis: los paisajes vacíos de la infancia

Las novelas de los tres autores comentadas en este capítulo convergen en algunos puntos importantes con las novelas del ‘desamparo’ de la primera parte. Así, todas las novelas giran en torno a las mismas obsesiones que hostigaban también a escritores como Eltit, Bolaño y Marín: la memoria y la dificultad de la expresión y la representación. De los análisis temáticos de este capítulo se desprende además que la vuelta a casa, la búsqueda de un lugar de origen y de autenticidad, se ha vuelto imposible. Las novelas abundan en no-lugares, no-hogares. La mayoría de los personajes están tan desamparados como los que protagonizan las novelas estudiadas en la primera parte.

No obstante, hay una diferencia sustancial: la sensación de desarraigo de los protagonistas sólo se relaciona tangencialmente con los hechos traumáticos de la dictadura. En *Av. 10 de julio Huamachuco*, Greta sufre a causa de la muerte de su hija, y Juan porque quiere volver a un tiempo en que, como adolescente, era aparentemente mucho más despierto, comprometido, apasionado. Los desaparecidos, los torturados, en la novela encarnados por los compañeros del liceo La Chica y El Negro, eran otros, terceros. Cercanos, pero sin embargo lo suficientemente lejanos para poder olvidarlos durante mucho tiempo. Del mismo modo, la temática de la dictadura en *Camanchaca* solamente está presente bajo la forma de los fantasmas de los familiares desaparecidos, el hombre en la entrada de Chacabuco que se confunde con el desierto, y los bultos en el camino de Tacna a Iquique. Hay una brecha insalvable (de otro mundo) que los separa del protagonista. En las dos primeras novelas de Zambra, ni siquiera se menciona la dictadura. En la tercera novela finalmente, si bien hay cierta identificación entre el

protagonista y el personaje Claudia, le molesta el carácter ajeno del dolor asociado con la dictadura. Al igual que Julián en *La vida privada de los árboles* (Zambra 2007: 67), el protagonista de *Formas de volver a casa* se avergüenza un poco de la ausencia de muertos en su familia:

De todos los presentes yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros. (Zambra 2011: 105)

La ignorancia acerca de la muerte se convierte en la novela de Zúñiga en uno más de los múltiples temas que el protagonista quiere, pero no sabe, comunicar:

Nunca he entendido la muerte, pienso; me gustaría decírselo, me gustaría contarle a él y a mi papá que nunca he sabido lo que significa que alguien se muera. Ellos deben saberlo. Él debe saberlo. Pero yo no lo sé. (Zúñiga 2009: 47)

La ausencia de muertos, y la lejanía del dolor ligado a la dictadura, es el elemento más importante que permite a los protagonistas de las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga mirar nostálgicamente hacia los años ochenta en Chile. Como ya mencioné al inicio de los análisis, la nostalgia de los protagonistas no se define tanto por un deseo de volver a esa época particular, que para otros chilenos era tan dolorosa, sino más bien por una recuperación de su infancia irremediadamente perdida. El poema de Lihn, “La pieza oscura”, que figura como epígrafe en la novela de Fernández, bien puede servir de lema para todas las novelas estudiadas en esta segunda parte. La vuelta a casa implica siempre una vuelta a la infancia, y al igual que en el poema de Lihn, los autores introducen a los niños como personajes equivalentes a sus versiones adultas. Aunque quedan inaprensibles²⁴⁰, difieren por completo del niño monstruo de la novela de Eltit y se acercan más a la imagen del niño que fue el protagonista de *El palacio de la risa*²⁴¹.

En la novela de Fernández, la infancia representa, entre otras cosas, el compromiso político incondicional que implica una recuperación de la retórica y los ideales de la Unidad Popular durante los años ochenta. La toma del liceo en la novela se enmarca en un período de gran agitación juvenil, de la cual la mítica toma del Liceo Arturo Alessandri Palma, en 1985, fue la más masiva. *Av. 10 de julio Huamachuco* no sólo

²⁴⁰ En la novela de Fernández, esto se representa de manera muy plástica en el sueño que tienen tanto Greta como Juan. Ven una versión más chica de sí mismos en el espejo de un auto, pero no consiguen sacar esta imagen de su prisión.

²⁴¹ Sin embargo, la nostalgia en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga difiere de la de *El palacio de la risa*. En la novela de Marín, aunque la infancia desempeña también un papel importante en la evocación del pasado, el objeto del deseo es más bien la época (y el país) antes de la dictadura que la propia infancia.

muestra la pasión y la sensación de solidaridad creadas por tal evento, sino también la desilusión posterior, que se agrandó aún más una vez terminada la dictadura. En su análisis de *Actores secundarios*, un documental sobre la toma del Liceo Arturo Alessandri, Ros capta bien el ambiente de desilusión que rodea también a los protagonistas adultos de la novela de Fernández:

The end was close for Pinochet but also for the student movement. They wanted to overthrow the dictator to start a period in which politics remained integrated in everyday life and education served to fight social injustice, inequalities, and oppression. However, instead of a revolutionary upheaval followed by an abdication of the tyrant, the end was the result of political agreements, pacts, and a plebiscite that led to what Pinochet called a ‘protected democracy’, marked by strong continuities with the dictatorship [...]. Paradoxically, for the students, the end of the dictatorship meant the end of their political project. (Ros 2012: 128)

Esa experiencia política que marcó una generación entera está ausente en las otras novelas, probablemente porque los protagonistas (y los propios autores) eran demasiado jóvenes durante la dictadura para estar implicados en política²⁴². En la novela de Zúñiga, además, se puede leer en la apatía del protagonista la indiferencia de toda una generación respecto de temas políticos. Ros (118) ha observado que este último aspecto marca una diferencia entre la postdictadura en Chile y en Argentina: “One of the striking differences is the political passion of the youth before the end of the dictatorship and their apathy during the governments of the Concertación.”

Lo que sí comparten las novelas de Zambra y de Zúñiga con la de Fernández en cuanto a la representación de la infancia, es la búsqueda de autenticidad. La autenticidad en el lenguaje (en Zambra: “Entonces no sabíamos los nombres de los árboles o de los pájaros” (Zambra 2007: 62)), y en las relaciones familiares y de amistad (en Zúñiga). En *10 de julio Huamachuco*, se la relaciona asimismo con la existencia de un lugar propio en la gran ciudad, de un ‘barrio’ en el sentido más tradicional de la palabra, del que uno conoce todos los rincones y donde uno se puede sentir en casa. Al mismo tiempo, y esto vuelve también en todas las novelas, la infancia se asocia igualmente con el desamparo total, en el sentido de que las decisiones importantes se toman sin pedir su consentimiento. Piénsense en la partida de Iquique en *Camanchaca*, y el disfraz del padre de Claudia en *Formas de volver a casa*. En la novela de Fernández, el encierro que sigue a la toma del liceo es una manera de despojar definitivamente a los adolescentes de su infancia despreocupada. En la tercera novela de Zambra, se esboza la imagen más

²⁴² Zúñiga ha escrito “Cabezas negras”, un cuento sobre una toma de liceo en 2006 (año de la famosa ‘Revolución Pingüina’). Focaliza sin embargo más en lo que sucede en el subterráneo (la tortura y el asesinato de unas niñas de otro colegio) que en el significado político de este acto. (Zúñiga 2012).

positiva y esperanzadora de la infancia, porque se muestra a un niño bastante independiente y emprendedor, que se aventura por calles que desconoce y sabe llegar a solas a casa. Esta novela muestra también más que las otras el humor que reside en la manera honesta de hablar y de pensar como un niño.

Como observa entre otros Stewart (1993: 145), existe un estrecho vínculo entre los recuerdos de la infancia y la nostalgia. Las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga confirman este lazo. Sin embargo, se trata de una nostalgia atípica. No consiste en una vuelta improductiva y paralizadora al pasado, sino en recordar e imaginar activamente este pasado. La postura nostálgica se acompaña además siempre de una mirada muy crítica al presente postdictatorial. No en el sentido de que “antes, todo era mejor” (lo que sería la nostalgia restaurativa, según Boym), ni con la intención de escribir un panfleto político o un informe sociológico en formato novela. Antes bien, cabe sostener que en las novelas postdictatoriales nostálgicas se registran de una manera poética las consecuencias a veces nefastas de la sociedad de consumo en la vida cotidiana, la amnesia, y la indiferencia que parecen caracterizar al Chile de hoy. Asimismo se evocan en ellas los pequeños actos de resistencia contra este régimen (a los que volveré en el capítulo siguiente), que implican más de una vez un deseo de volver a casa.

El carácter atípico de la nostalgia se manifiesta también en el lenguaje, que sobre todo en las novelas de Zambra y de Zúñiga está despojado de adorno y de sentimentalismo, del ‘kitsch’ que se suele asociar con la nostalgia. En el capítulo que sigue profundizaré en este aspecto. Primero hace falta llamar la atención sobre la vaciedad del paisaje que acompaña la nostalgia en estas novelas. El barrio fantasmal en *Av. 10 de julio Huamachuco*, las calles monótonas y polvorientas de Maipú en *Formas de volver a casa*, y, por supuesto, el desierto de Atacama en *Camanchaca* parecen todos una extensión espacial de ese lenguaje pulido. Están en las antípodas de los prados ondulados por los que los soldados-pacientes de Hofer sentían nostalgia y también de los espacios plenos y pintorescos que se suelen asociar con el arte ‘nostálgico’ desde el Romanticismo y en la época modernista. Así, la opción por los paisajes vacíos parece contribuir también a la imagen atípica de la nostalgia.

La novela de Fernández se queda todavía más cerca de las narraciones nostálgicas clásicas, en las que se suele contrastar un espacio actual donde uno no se puede sentir en casa, con un lugar en el pasado que se connota positivamente porque vehicula significados de amor, protección, felicidad, gloria nacional, etc. Este contraste se encuentra también en la novela de Marín, en la que el Chile de antes de la dictadura es este espacio idealizado. En *Av. 10 de julio Huamachuco*, Juan se aferra tanto a su casa natal porque es el único vestigio del barrio en el que ha crecido. Fernández lo representa de manera casi estereotipada como un mundo armónico ideal. En cada edificio en el barrio, la panadería, el paradero del micro, la plaza, el galpón de Serrano y sobre todo el liceo, se ancla la memoria. Como la pieza oscura del poema de Enrique Lihn, el barrio es el contenedor espacial de los recuerdos de infancia de Greta y Juan. Pero como ya

mencioné varias veces, el barrio se ha vaciado, no sólo de gente²⁴³, sino también de significado. El pozo de edificación que dejó el antiguo liceo parece metaforizar la ausencia de memoria, valores e ideales que caracteriza, según la crítica, la sociedad chilena actual.

En este sentido se puede también interpretar el vacío de los paisajes por los que se mueven los personajes de las novelas de Zambra y de Zúñiga. El desierto y la comuna de Maipú no sólo representan la amnesia voluntaria y la falta de identidad de la generación previa, sino, más que eso, la desilusión y la ausencia de puntos de anclaje de los ‘hijos’ de la dictadura. Queda claro que no es tan evidente el deseo de volver a estos paisajes, porque al contrario de lo que pasa en las narraciones nostálgicas clásicas, no hay nada glorioso, nada particular en la ciudad desértica de Iquique y el *suburb* de Maipú. La banalidad de estos escenarios refuerza aún la aparente insignificancia de las historias, que, como acabo de observar, no incluyen a muertos. Por eso, las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga han perdido el ‘aura’ que Avelar todavía vislumbró en las obras que analiza en *Alegorías de la derrota*. Mientras que aquellas obras contienen aún “las semillas de una energía mesiánica” (Avelar 2000a: 286) acerca de la cual escribió Walter Benjamin, las imágenes evocadas en las novelas de Fernández, y sobre todo en las de Zambra y Zúñiga, carecen totalmente de esta dimensión.

²⁴³¡No tienen nada mejor que hacer que jugar al rin raja en un barrio vacío! ¡Aquí no hay nadie! ¡Estamos todos muertos! (Fernández 47)

Capítulo 4

La cotidianidad en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga

4.1 Esperar a que pase algo importante: neoliberalismo y banalidad

4.1.1 No-lugares neoliberales

Los paisajes vacíos no solo constituyen un trasfondo sólido que refuerza las características esenciales de la ‘generación de los hijos’. Mediante la atención por la arquitectura monótona y banal, los autores consiguen también ofrecer una imagen bastante precisa del tejido urbano en la postdictadura. Situando la historia en un antiguo barrio que será demolido para ceder el sitio a un shopping mall, el no-lugar por excelencia, Fernández ancla su historia en la cruda realidad de Santiago de Chile. Así, critica la desenfrenada promoción inmobiliaria de los últimos años, que convierte la ciudad en un lugar desconocido e uniforme a un ritmo increíble. La propia arquitectura de la ciudad sirve de cara a la amnesia generalizada.

En *Formas de volver a casa* de Zambra, la crítica es menos explícita, y se dirige sobre todo hacia las políticas inmobiliarias (y la ideología que se encontraba detrás) del pasado. Cuando el protagonista adulto vuelve al barrio en Maipú donde ha crecido y donde todavía viven sus padres, registra con una mirada objetiva, sin emitir un juicio desfavorable, los cambios en la escena callejera. Primero, le salta a la vista que han cerrado el acceso libre a los antiguos pasajes en los que se encontraba la casa de su amiga Claudia. (Zambra 2011: 123). Zambra señala aquí un fenómeno típico de las grandes urbes del siglo XXI que también ha afectado a Santiago: la privatización de la ciudad. El cierre de determinadas partes de la ciudad como protección contra individuos

indeseables va desde una calle de la clase media, como muestra el caso de *Formas de volver a casa*, hasta la construcción de barrios cerrados e incluso de ciudades enteras ‘valladas’.

Borsdorf e Hidalgo (2007: 155) interpretan este fenómeno como un resultado de la globalización y del neoliberalismo. “The city – represented by urban politicians, urban administration and urban planning – has ceded agency to private or individual economic actors. What has got lost in the process is the ‘total view’, fragmentation and segregation ensue”. Pero a pesar de que Chile era el primer país latinoamericano que acogió con tanto fervor el modelo neoliberal, los barrios cerrados aparecieron relativamente tarde en la capital, sólo en los últimos años de la década de los ochenta. Según los geógrafos (154-155), “[t]his makes the speed of this development –unlike the situation in Sao Paulo or Buenos Aires– frightening. In only two decades the tendency towards sociospatial exclusion has grown stronger and now results in the construction of whole towns that are inaccessible to the public”.

En general, las consecuencias del neoliberalismo – frenesí constructor y privatización del espacio– llevan a una uniformización del paisaje urbano. La misma tipología arquitectónica de los enormes condominios del centro y de los barrios cerrados en la periferia de Santiago, se repite sin límites, y no difiere tanto de la de otras grandes ciudades en el mundo. Sin embargo, según las observaciones del protagonista de *Formas de volver a casa*, a un nivel más local, la iniciativa individual también consigue romper con la uniformidad ochentera de la villa. Cuando regresa, “la villa se ha llenado de mansardas, de segundos pisos que lucen aberrantes, de tejados ostentosos. Ya no es el sueño de igualdad. Al contrario. Hay muchas casas a maltraer y otras lujosas. Hay algunas que parecen deshabitadas” (Zambra 2011: 77). El neoliberalismo, que, como es bien sabido, acentúa la diferencia entre ricos y pobres, se manifiesta de esta manera en las estructuras de las casas, alguna vez tan iguales. A los padres del protagonista les ha ido bien. La compra de un nuevo mueble para libros, y la construcción de una pequeña pieza para alojar una inmensa lavadora nueva (Zambra 2011: 78) pueden señalar una repentina prosperidad.

Al igual que Zambra, Zúñiga no manifiesta de manera explícita su desaprobación respecto del desarrollo urbano acelerado. No obstante, los lugares que frecuenta también tienen un significado particular como zonas donde triunfa el neoliberalismo. Primero, como el shopping mall de la novela de Fernández, las cadenas de comida rápida que el protagonista frecuenta – el McDonald’s, El Nuria, el Kentucky Fried Chicken, el Telepizza, el Burger King –funcionan como símbolo del consumo exagerado. Como Fernández, el autor lanza al lector en medio de la realidad urbana chilena: el Paseo Ahumada, la Plaza de Armas, el Paseo Estado y la Alameda están en efecto plagados de este tipo de lugares, que definen en gran medida la escena callejera del centro de Santiago.

La ciudad natal a la que vuelve el protagonista tampoco es un lugar ‘inocente’ desde esta perspectiva. En Iquique se encuentra la ‘Zofri’ o ‘Zona Franca’, un recinto de 240 hectáreas donde las empresas no pagan impuestos. Es uno de los lugares de comercio más importantes del país, donde productos fabricados en Asia se venden al por mayor a Bolivia, Perú y Paraguay. El recinto cuenta con un mall (Centro Comercial ZOFRI) de 30000 m². No está de más mencionar que la zona fue creada por Augusto Pinochet en 1975. Finalmente, Tacna, la ciudad peruana fronteriza a la que viajan el protagonista y su padre al final de la novela, se convirtió asimismo en Zona Franca a partir de 1990. La novela de Zúñiga confirma de esta manera lo observado por Pimentel (31), de que un espacio construido – sea en el mundo real o en la ficción – nunca es un espacio neutro, inocente. La mera mención de estos lugares ya incluye todo un arsenal de significados relacionados con el neoliberalismo y la dictadura militar.

4.1.2 Lo cotidiano como punto de referencia

Las imágenes urbanas que Fernández, Zambra y Zúñiga esbozan en sus novelas no sólo contienen una crítica (implícita) a la sociedad bajo el hechizo neoliberal. También caben dentro de la atención que los autores dedican a la vida cotidiana. El barrio vacío en *Av. 10 de julio Huamachuco*, Maipú en la última novela de Zambra, e Iquique en *Camanchaca* muestran mejor que otros espacios (más típicamente nostálgicos) la influencia del neoliberalismo postdictatorial sobre la vida cotidiana, y en particular en el espacio doméstico. Hay un vínculo entre el motivo nostálgico de la vuelta a casa que comenté en el capítulo 3 y esa atención por los escenarios y las prácticas de la vida cotidiana. Felski (1999-2000: 22), citando a Agnes Heller, escribe: “Integral to the average everyday life is awareness of a fixed point in space, a firm position from which we ‘proceed’ [...] and to which we return in due course. This firm position is what we call ‘home’”. Así, lo cotidiano, la rutina de todos los días, resulta desempeñar un papel importante en la búsqueda por puntos de anclaje alrededor de la cual giran las novelas de la segunda parte de la presente tesis. En *La vida privada de los árboles* por ejemplo, se asiste al ritual matinal en el departamento de Julián, Verónica y Daniela:

Como de costumbre, la niña tardó una enormidad en encontrar el chaleco azul, y se lavó con esa premeditada lentitud que tanto exasperaba a Verónica, y que ahora provocaba, en Julián, un melancólico asombro. La demora era un rasgo cotidiano, una imagen estable a la que aferrarse. (Zambra 2007: 115)

La cita ilustra lo afirmado por Lefebvre (1970: 899), de que “[...] le quotidien, établi, consolidé, reste la seule référence pour le sens commun”. El que el hogar, con sus rutinas propias y sus prácticas domésticas, se revela como el punto de referencia por excelencia lo muestran también de Certeau, Giard y Mayol. En el segundo volumen de

L'invention du quotidien, dedican particular atención a las prácticas del habitar y del cocinar, como ámbito predilecto para estudiar la cotidianidad. La nostalgia que siente Juan en *Av. 10 de julio Huamachuco* por la comida 'casera' de su madre ilustra esa unión entre la nostalgia, el espacio doméstico y la cotidianidad.

Gran parte de las 'actividades' en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga coinciden con las prácticas descritas en *L'invention du quotidien*. A fin de 'reanimar' la antigua casa de Juan y de volver a dotarla de significado, Greta, en *Av. 10 de julio Huamachuco* (243), se dedica a cocinar, regar las plantas, caminar y hablar con el perro y limpiar la casa. Después de la partida de su mujer Eme, el protagonista de *Formas de volver a casa* intenta asimismo, sin mucho éxito, ordenar los libros, cambiar los muebles de lugar y arreglar el jardín. Estas actividades domésticas hacen pensar en la definición de Heidegger (1991: 56-57) del *habitar* como el aviar de un espacio.

En *Camanchaca*, la cotidianidad también está omnipresente, pero probablemente debido a la edad menor del protagonista, se manifiesta menos a través de las tareas domésticas. Se repite en esta novela otro ritual que implica la apropiación de un espacio. Hay una decena de variaciones sobre la frase "[e]ntro en mi pieza, enciendo la lámpara y me siento en la cama" (Zúñiga 2009: 43). El gesto de acostarse en la cama enfatiza el papel del cuerpo como médium entre el individuo y el espacio del que se intenta apropiarse. La corporalidad es, según Hirsch (Hirsch 2012: 207), un elemento importante en las narraciones del retorno. Esto coincide con lo que ha explicado Casey en "Place memory". Según el fenomenólogo norteamericano, las memorias de un lugar son "embodied", es decir, que el cuerpo es constitutivo para la memoria de lugares, y en particular para el proceso de familiarización con un lugar²⁴⁴. En las narraciones del retorno se hace manifiesto el vínculo entre el cuerpo, los lugares (domésticos) y la cotidianidad. Hirsch precisa: "When refugees and exiles return to a past "home" – to the interior spaces where they went about their daily lives – they attempt to make contact with and to recover the qualities of that dailiness". (Hirsch and Spitzer 2008: 143). Corrobora sus observaciones con una cita de Paul Connerton: "Habit [...] is a knowledge and a remembering in the hands and in the body, and in the cultivation of habit it is our body which 'understands'" (Hirsch and Spitzer 2008: 143). La vuelta a un lugar puede en efecto implicar una recuperación de costumbres domésticas y de prácticas corporales, y de esta manera puede evocar la sensación de "estar en casa" en un lugar que se ha abandonado desde hace mucho tiempo.

En *Camanchaca*, el protagonista se acuesta sobre todo en habitaciones que son desconocidas para él. Lo hace en la residencial de su abuelo, en el departamento de su

²⁴⁴ "Body memory establishes the familiarity that is requisite to the full realization of place memory" (Casey 2000: 193)

padre y su nueva mujer, y en un hotel en Tacna. No se trata tanto de recuperar gestos y costumbres de antaño, pero sí de acomodarse de alguna manera en un nuevo espacio, de apropiarse de él. El acto repetitivo de acostarse en la cama subraya entonces el carácter pasivo del protagonista de *Camanchaca*, pero al mismo tiempo es performativo porque implica franquear un espacio del tamaño de ese cuerpo masivo del protagonista obeso, habitarlo precariamente.

4.1.3 La banalidad

Acabo de atribuir trascendencia al acostarse en la cama, pero no se puede pasar por alto la banalidad del gesto. Lo cotidiano no solo se enlaza bien con el motivo nostálgico de la vuelta a casa en las novelas, sino que las vuelve también más banales. Así, la banalidad que caracteriza los paisajes por los que se mueven los personajes se extiende a las actividades que realizan. Es difícil considerar estas actividades como verdaderas acciones.

En una anécdota que se cuenta en *Formas de volver a casa*, el protagonista se encuentra en el avión con dos señoras que le preguntan a qué se dedica. Él piensa responderles que escribe “novelas de acción, lo que no es necesariamente mentira, pues en todas las novelas, incluso en las [suyas], pasan cosas” (Zambra 2011: 69). La respuesta es sumamente irónica, por supuesto, porque las novelas de Zambra difícilmente pueden ser consideradas como ‘novelas de acción’. Se puede apenas enumerar una serie de acciones con potencialidad épica, como es el caso en las verdaderas novelas de acción. Julio, el protagonista de *Bonsái*, designa la novela que está escribiendo (y que se llama significativamente también *Bonsái*), como un libro en el que “prácticamente no pasa nada, el argumento da para un cuento de dos páginas [...]” (Zambra 2006a: 76).

Ocurren cosas en las novelas que estudio en esta segunda parte, esto es cierto, pero sobre todo en el caso de las novelas de Zambra y de Zúñiga, estas “cosas” no son lo que se podría llamar a primera vista material novelístico. La mayor parte consta de lo que Sheringham (2000: 189), citando a Lefebvre, llama un “ ‘résidu’: what is left when you take away ‘activités spécialisées’, all particularized, goal-oriented actions”. Esta definición de lo cotidiano caracteriza en efecto las narraciones tanto de Zambra como de Zúñiga (y en cierta medida también la de Fernández). Los narradores se fijan en los gestos que los personajes efectúan automáticamente, sin pensar; en los detalles de paisajes monótonos y de interiores aburridos; en las emociones que cualquier persona

puede sentir²⁴⁵. Y aunque los protagonistas están afectados por la Historia (en el caso de *Formas de volver a casa* y *Av. 10 de julio Huamachuco*, por la dictadura militar), o por acontecimientos traumáticos personales (el incesto por parte de la madre en la novela de Zúñiga, la muerte de una hija en la novela de Fernández), sus historias están inmersas en una banalidad omnipresente.

En *Bonsái*, el famoso escritor Gazmuri le promete que Julio transcribirá su próxima novela. Pero Gazmuri rompe su promesa, y Julio decide escribirla él mismo. Pasa los días fingiendo la letra de Gazmuri en unos cuadernos Colón que copia luego en su ordenador. Después del lanzamiento de la verdadera novela de Gazmuri, Julio vuelve al café en Providencia donde conoció al viejo escritor. “Decide quedarse ahí, a la espera de que pase algo importante. Mientras tanto fuma. Toma café y fuma” (Zambra 2006a: 79). Esta imagen resume la novela entera (y la que acaba de escribir el protagonista), en la que nada realmente importante pasa. Incluso el evento dramático del suicidio de Emilia queda reducido a “una historia común cuya única particularidad es que nadie sabe contarla bien” (Zambra 2006a: 93). Al final de la novela, Julio se dedica a lo que se podría considerar la actividad más anti-épica que uno se puede imaginar: el cuidado de un bonsái. El bonsái también mantiene ocupado a Julián, el protagonista de *La vida privada de los árboles*:

Después de prepararse un té con amaretto – ahora le parece repugnante, pero en aquel tiempo era un apasionado del té con amaretto – Julián se ocupaba del árbol. No sólo lo ponía en agua o lo podaba si era menester: permanecía observándolo por lo menos una hora, esperando, quizás que se moviera [...]. (Zambra 2007: 30)

El acto de mirar el crecimiento de un árbol es idéntico al sentarse en un café y esperar a que pase algo importante. Y al igual que en *Bonsái*, nada pasa que realmente valga la pena de ser contado. O sea, la propia manera de contar desdramatiza los eventos. Como se verá más adelante en 4.3., la banalidad de las novelas estudiadas reside sobre todo en el lenguaje, que esquivo lo trascendental y trágico, característicos de los textos sobre el duelo de la dictadura. A pesar de ese lenguaje más superficial, el lector tiene la sensación de que se esconde algo detrás de la descripción de los rituales diarios. Esta sensación es más fuerte cuando Julián recuerda escenas de su infancia. Sin embargo, ahí se destaca aún más la banalidad y la familiaridad: una familia jugando al

²⁴⁵ Blanchot explica que es tan difícil definir lo cotidiano porque no tiene sujeto; es el ámbito de cualquier persona: “Le quotidien échappe. Pourquoi échappe-t-il? C’est qu’il est sans sujet. Lorsque je vis le quotidien, c’est l’homme quelconque qui le vit, et l’homme quelconque n’est ni à proprement parler moi ni à proprement parler l’autre, il n’est ni l’un ni l’autre [...]” (Blanchot 2001: 364). Esta idea vuelve en el epígrafe de *Camanchaca*: “-Ahí tienes: una historia de familia – dijo Bobby. – La historia de todo el mundo –respondí-. La historia de siempre”.

Metrópolis, una madre cantando una canción de Violeta Parra. “De eso se trata”, dice el narrador, “ni más ni menos: de verlos jugar, de observar sus rostros de 1984, de reírse de ellos, de compadecerlos, de acompañarlos en su honesto y tenso aburrimiento” (Zambra 2007: 72). Como ya se ha desprendido del capítulo anterior, Zambra se sumerge más en ese aburrimiento ochentero en *Formas de volver a casa* mediante la evocación de la comuna de Maipú.

En *Camanchaca*, al igual que en las novelas de Zambra, las actividades banales parecen haber tomado el relevo de la acción novelesca. El protagonista describe por ejemplo detalladamente la manera en la que se prepara un pan:

Yo asiento con la cabeza y me preparo un pan. Pienso cómo podría mejorarme. Abro el pan y saco una tajada de jamón. Mi tata dice que por qué no como galletas. Le digo que tengo hambre y saco un poco de mantequilla. La unto al pan y me dice que me va a dar un ataque al corazón si sigo comiendo así. Dejo el cuchillo a un lado y pongo una lámina de jamón sobre el pan. (Zúñiga 2009: 75)

Además, algo tan banal como la lista de ropa que la madre quiere que compre el padre para su hijo, pero de la que sólo consigue tachar algunas cosas, se convierte en una verdadera obsesión. La frustración que siente el protagonista porque no logra hablar de la lista con su padre, se suma a la urgencia por hablar con él de otras cosas importantes. Su padre siempre esquivo sin embargo los temas serios, haciéndose el desentendido, refugiándose en frases clichés, banales. (“¿Estai orgulloso de tu padre, cierto? (94)) y hablando de cosas prácticas: “Quiero hablarle de la lista. Quiero preguntarle por mi tío Neno. Quiero contarle lo que pasó con mi mamá. Ahora me habla de los autos, me dice que los peruanos no saben comprar vehículos, que no tienen clase” (Zúñiga 2009: 113). Y esto pasa en todas las novelas que analizo en esta segunda parte: que la cotidianidad parece impedir que se hable de las cosas realmente importantes.

En *Av. 10 de julio Huamachuco*, aunque la rutina diaria ocupa un lugar predominante como causa de la mala suerte de los personajes, la multiplicidad y la improbabilidad de las líneas argumentales desvía la atención de lo cotidiano de tal modo que la novela se asemeja a veces a una novela aventurera. En cambio, *Bonsái*, *La vida privada de los árboles*, *Formas de volver a casa* y *Camanchaca* se centran más en “ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, le bruit de fond, l'habituel” (Perec 1989: 10-11) a lo cual el escritor francés Perec ha dedicado también gran parte de su obra.

Es llamativo el paralelo entre el Nouveau Roman (a cuya escritura se dedicaba entre otros Perec) y las novelas de Zambra y Zúñiga. No solo me refiero a la atención por la cotidianidad, sino también a la minuciosidad y el ritmo lento, la morosidad con la que se la registra, lo que desemboca en un lenguaje que desrealiza. La fijación del Nouveau Roman por los objetos, por la superficie de las cosas, parece sin embargo tener otra finalidad que en las novelas de Zambra y Zúñiga. No arraiga en el mismo fondo teórico.

En 4.3.3, definiré con más detalle el lenguaje con que ambos autores integran la cotidianidad. Pero primero trataré de buscar la funcionalidad de lo cotidiano en el contexto de las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga para ver si en algún momento lo aparentemente banal cobra sentido. Me centraré más precisamente en el potencial político de las actividades cotidianas.

4.2 Las prácticas cotidianas del habitar y del escribir como actos de resistencia mínimos y no-ideológicos

4.2.1 Prácticas anti-disciplinarias domésticas y urbanas

Desde sus inicios, la atención académica por lo cotidiano ha sido revestida de una connotación política. Para Henri Lefebvre, el sociólogo francés cuya *Critique de la vie quotidienne* (el primer volumen apareció en 1947) funciona como el punto de referencia para los estudios posteriores dedicados a lo cotidiano, era el ámbito donde se construyen las estructuras del poder.

Le quotidien se définit donc comme l'ensemble des fonctionnalités qui lient et relie les systèmes en apparence distincts. Ainsi défini, le quotidien est un produit, le plus général dans cette époque où la production engendre la consommation, où la consommation est manipulée par ceux qui produisent : non pas les « travailleurs », mais les gestionnaires et les propriétaires des moyens de production (la technique, les connaissances, les machines). Le quotidien est donc le plus général et le plus singulier, le plus social et le plus individuel, le plus évident et le mieux caché : stipulé dans la lisibilité des formes, prescrit par les fonctions, inscrit dans les structures, il constitue la plate-forme sur laquelle s'érige la société bureaucratique de consommation dirigée. (Lefebvre 1970: 899)

A partir de esta definición (y seguramente inspirado por la ideología neomarxista de Lefebvre), lo cotidiano ha sido interpretado con frecuencia como un sinónimo de la hegemonía, del capitalismo, de lo pequeño burgués. Se vuelve a encontrar esta imagen en la novela de Fernández. El carácter opresor y embotador del 'régimen cotidiano' se manifiesta entre otras cosas en el trajín de cada mañana para llegar a tiempo al trabajo, en las llamadas rutinarias con empresas que venden viajes, seguros, créditos de consumo, servicios de banda ancha etc. Son los 'productos del consumo controlado' a los que se refiere Lefebvre. Mediante personajes como Carmen Elgueta, y Lobos, el jefe de la

empresa constructora, Fernández sugiere que detrás de todos estos bienes y redes de comunicación que se consideran normales, se encuentran poderes con malas intenciones. No es extraño entonces que Greta y Juan huyan de la tiranía de la cotidianidad y decidan convertirse en parias en la ciudad, habitantes de lugares en los que nadie quiere vivir, aislados del mundo (cotidiano).

Este intento de huir de la cotidianidad se encuentra también en las novelas de Zambra, pero bajo una forma menos radical. En *Bonsái*, los protagonistas Emilia y Julio hacen todo lo posible para evitar ser el “cualquiera” de Blanchot. Su relación adolescente se reduce a “encerrarse en la violenta complacencia de los que se creen mejores, más puros que el resto, que ese grupo inmenso y despreciable que se llama *el resto* (Zambra 2006a: 26). A pesar de sus esfuerzos por llevar una vida más ‘novelesca’, el narrador se centra sobre todo en sus ocupaciones diarias, que son, básicamente, “follar”²⁴⁶ y leer. Pero la actitud ‘snob’ los persigue incluso durante sus lecturas. Cuando leen juntos a Proust, el narrador indica que “pasaron de largo por los episodios que sabían célebres: el mundo se emocionó con esto, yo me emocionaré con esto otro” (Zambra 2006a: 37). Lo ordinario, la vida banal, que desprecian tanto, se representa en la figura de la sensata Anita, la mejor amiga de Emilia:

A los veintiséis Anita ya era madre de dos niñas y su marido se debatía entre la posibilidad de comprar una camioneta y la vaga tentación de tener un tercer hijo (*para cerrar la fábrica*, decía, con un énfasis que pretendía ser gracioso, y que quizás lo era, ya que la gente solía reírse con el comentario). Así de bien les iba. (Zambra 2006a: 49)

En las otras novelas de Zambra, la comuna de Maipú representa esa banalidad, esa medianía de la clase media de la que hay que huir. Como lo cuenta el narrador de *La vida privada de los árboles*, “[e]n el pasado de Julián no había nada de que huir, pero de eso, justamente, escapaba: de la medianía, de las innumerables horas perdidas en compañía de nadie.” (Zambra 2007: 45). Las negaciones “nadie” y “nada” refieren, como ya comenté, a la ausencia de identidad de los padres apolíticos, y sigue marcando a la generación que vino después.

En la novela de Zúñiga, finalmente, el viaje por el desierto es un escape del abuso por parte de la madre, y quizás también de la vida cotidiana de un adolescente de clase media baja en Santiago: de la comida chatarra, la obligatoria compra del mes (Zúñiga 2009: 14), la postulación de becas para la universidad, los rituales de la madre y su hijo antes de dormir en la misma cama.

²⁴⁶ Emilia prefiere la palabra peninsular ‘follar’ sobre la más común en Chile, ‘culear’, lo que indica ya su desdén por lo cotidiano, lo no-particular.

Pero las prácticas cotidianas ayudan también a restituir el significado de las cosas (y de las casas). Limpiar y ordenar la casa (en Fernández y en Zambra), fumar, cuidar las plantas (en las novelas de Zambra), apropiarse de una cama y comer sin medida (en *Camanchaca*) son actividades que están a la vez dentro y fuera de la cotidianidad: son hábitos, pero a la vez constituyen una fuga de lo ordinario. Además, contribuyen a la restitución del significado de los espacios, lo que significa que van en contra de la lógica reinante del olvido. Malva Marina Vásquez (2013: 308-09) corrobora mi análisis, cuando afirma que “el tópico de la nostalgia por los así llamados ‘lugares antropológicos’ (Augé), lugares de práctica de la memoria colectiva es un *leit motiv*” en la narrativa de “Alejandro Zambra, Andrea Jeftanovic, Cynthia Rimsky, Alejandra Costamagna”. Observa además que “hacer una apología, desde la construcción ficcional de una memoria traumática, de esos invisibilizados lugares antropológicos es uno de los ejes vertebradores del proyecto escritural de Fernández” (Vásquez 2013: 312). Vásquez se refiere aquí a la oposición, descrita por Augé, entre lugares antropológicos y no-lugares. No sólo porque se realizan por lo general dentro del espacio doméstico, sino también porque implican una vía de escape, esas ‘prácticas’ que convierten no-lugares en lugares antropológicos se asemejan a las estrategias descritas por de Certeau en *L’invention du quotidien*. Son procedimientos “multiformes, résistants, rusées et têtues – qui échappent à la discipline sans être pour autant hors du champ où elle s’exerce” (Certeau 1990: 146). De Certeau desarrolla aquí una idea sobre la que Lefebvre ya llamó la atención en *Critique de la vie quotidienne*, a saber, que lo cotidiano no sólo es un ámbito reproductor de la hegemonía, sino también el lugar donde se pueden ver mejor las fisuras en las estructuras del poder.

En “Marches dans la ville”, un capítulo clave en el primer volumen de *L’invention du quotidien*, de Certeau sale de los espacios domésticos para investigar lo que él llama las “prácticas urbanas”, con el fin de llegar a una mejor comprensión del espacio vivido. En la famosa apertura de este capítulo, el filósofo contempla Manhattan desde el 110º piso del World Trade Center. La altura le permite leer la ciudad como un texto, escrito por los miles de ‘practicantes’ del entramado urbano. Enseguida, focaliza la mirada en estos caminantes:

[...] ils sont des marcheurs, Wandersmänner, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d’un ‘texte’ urbain qu’ils écrivent sans pouvoir le lire. Ces praticiens jouent des espaces qui ne se voient pas : ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux. Les chemins qui se répondent dans cet entrelacement, poésies insues dont chaque corps est un élément signé par beaucoup d’autres, échappent à la lisibilité. (Certeau 1990: 141)

El conocimiento ciego de los caminantes, que impide ‘leer el texto’ una vez que se encuentra al pie del World Trade Center, es, para de Certeau lo cotidiano²⁴⁷. Extiende la metáfora de la ciudad como texto, que se encuentra en la cita de arriba, comparando el acto de caminar con la enunciación: “L’acte de marcher est au système urbain ce que l’énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés” (1990: 148). De esta manera, el caminar implica tanto un proceso de “*apropiación* del sistema topográfico”, como una “*realización* espacial del lugar”. En el corpus de la segunda parte de la presente tesis, hay un solo fragmento que destaca en efecto el acto de caminar como práctica-enunciación del espacio urbano. En la primera parte de *Formas de volver a casa*, el protagonista-niño realiza como un flâneur aburrido caminatas por las monótonas calles de Maipú.

Por las tardes, resignado a la soledad, salía, como se dice, a cansarme: caminaba ensayando trayectos cada vez más largos, aunque casi siempre respetaba una cierta geometría de círculos. Apuraba los trazos, las cuadras, apuntando nuevos paisajes, a pesar de que el mundo no variaba demasiado: las mismas casas nuevas, construidas de repente, como obedeciendo a una urgencia, y sin embargo sólidas, resistentes. (Zambra 2011: 22)

Este fragmento permite vincular “les marches dans la ville” con uno de los temas centrales del presente trabajo, a saber, el desarraigo. “Marcher”, escribe de Certeau (1990: 155), “c’est manquer de lieu. C’est le procès indéfini d’être absent et en quête d’un propre”. El filósofo francés no considera el nomadismo y la falta de un lugar propio como algo necesariamente negativo, sino como fuente de creatividad y de libertad.

Lo que le interesa sobre todo en el acto de caminar son las figuras retóricas que tuercen el ‘sentido literal’ del espacio urbano (concebido y creado por arquitectos y urbanistas) para crear un sentido propio y otra espacialidad. En este uso creativo de modelos existentes – así funciona también el lenguaje –, de Certeau entrevé una forma de rebeldía del espacio disciplinario. Va en busca de los “*pratiques étrangères à l’espace géométrique*” o “*géographique*” des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques” (Certeau 1990: 142). En esta descripción ya se nota la influencia de Foucault. De Certeau explica en efecto que su propio estudio de las prácticas rebeldes del espacio disciplinario puede considerarse como una prolongación, pero también como una antítesis de las teorías de Foucault sobre las estructuras del poder. De esta manera, ‘el espacio vivido’ que de Certeau intenta captar, debe entenderse necesariamente como un espacio político.

²⁴⁷ “Echappant aux totalisations imaginaires de l’oeil, il y a une étrangeté du quotidien qui n’efait pas surface, ou dont la surface est seulement une limite avancée, un bord qui se découpe sur le visible.” (Certeau 1990: 142)

La política está presente en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga, como trasfondo histórico, anécdota o válvula de escape de los protagonistas-autores²⁴⁸. Pero es difícil considerar esos textos como políticos, en el mismo sentido en que lo era *Los vigilantes* de Diamela Eltit. La política ya no es totalizadora, anclada en una dimensión colectiva. Los procedimientos a la vez cotidianos y anti-disciplinarios relacionados con el espacio doméstico (acostarse en la cama, cuidar las plantas, ordenar la casa, etc.) y urbano (las caminatas por la ciudad) sólo tienen una importancia a un nivel personal, lo que cabe dentro del “giro subjetivo” que Sarlo ha detectado en el ámbito de la literatura del Cono Sur. De ningún modo se trata de un intento de cambiar “[...] la vie [...] la société, l’espace, l’architecture, la cité”(Lefebvre 1970: 899). Lo que molesta a estudiosos como Sarlo es la supuesta falta de dimensión política: el hecho de que no constituye una forma de rebelión contra las estructuras del poder. Las narraciones del “giro subjetivo”, que va de la mano del interés por lo cotidiano²⁴⁹, se revuelcan en la banalidad y se caracterizan por una aparente falta de trascendencia, por la ausencia (muy postmoderna) de ideologías y claras convicciones políticas. En realidad, es difícil mantener esa afirmación de que las narrativas centradas en lo doméstico y lo cotidiano de Fernández, Zambra y Zúñiga no sean políticas. Como se verá más adelante en mayor detalle, se trata de una manera diferente de abordar la política, una que no parte desde lo colectivo y la militancia.

4.2.2 La escritura: dentro y fuera de lo cotidiano

Hasta ahora sólo he dedicado atención a las prácticas cotidianas implicadas en el *habitar* que, como se desprende de lo precedente, pueden ser vistas como formas de una resistencia mínima personal y no-ideológica contra el régimen vigente de olvido y de vaciamiento de significado. En las novelas de Fernández y Zúñiga, y más aún en las de Zambra, se encuentra otra práctica que los personajes realizan a diario: escribir.

La cuento también entre las actividades cotidianas, pero la práctica de la escritura no suele relacionarse tan fácilmente con una vida normal. En *La vida privada de los árboles*,

²⁴⁸ Sobre todo en *Formas de volver a casa*, el protagonista expresa su opinión sobre la actualidad y el pasado políticos chilenos. Piénsese por ejemplo en las diatribas contra el gobierno de Piñera. La política como anécdota está presente en la novela de Fernández bajo la forma de la toma del liceo. La crítica hacia el neoliberalismo exagerado en el Chile actual, que está presente en los tres libros, cabe asimismo dentro de una visión política de izquierdas.

²⁴⁹ Sarlo menciona a Michel de Certeau para dar un ejemplo de la atención que se dedica últimamente a la vida cotidiana en la academia. Entre las producciones subjetivas, cuenta también “las historias de la vida cotidiana” (19).

Daniela se pregunta “¿Cuál sería la mejor novela: la de un ingeniero que se enamora de una ilustradora o la de una ilustradora que se enamora de un escritor?” (Zambra 2007: 94). La mayoría de los lectores elegiría la segunda opción, justamente porque es la que se aleja más de lo ordinario. En las novelas de Zambra y Zúñiga sin embargo, escribir (y borrar) es un hábito, como fumar y dormir, o, como lo formula con mucha ironía el narrador de *La vida privada de los árboles*, un hobby comparable a “la jardinería o a la carpintería o al alcoholismo” (Zambra 2007: 27). En *Av. 10 de julio Huamachuco*, se ha convertido en un hábito para Juan, quien escribe cartas a Greta, y después también para Greta, cuando le escribe e-mails a Juan. En esta novela se vuelve más clara la función que suele desempeñar la escritura como forma de subversión en situaciones de opresión. De esta manera, se acerca a la novela de Diamela Eltit, *Los vigilantes*, en la que las cartas de la madre constituyen también una forma de rebeldía²⁵⁰. Esta dimensión rebelde está ausente en la novela de Zúñiga. El tachar de la lista de compras puede considerarse como una forma de escritura (en negativo) desprovista de cualquier trascendencia.

La escritura, además, no se aleja tanto de la práctica del habitar. Ambas pueden ser vistas como maneras de buscar sentido y un refugio. En el análisis del motivo de la vuelta a casa en las novelas de Zambra ya desarrollé la idea de la escritura como una precaria forma de protección contra el mundo. A partir de esta misma idea, se puede considerar el producto de la práctica de escribir, la novela, como lo contrario de la vida real y de lo cotidiano. De acuerdo con las concepciones romántica y modernista del arte que siguen vigentes en amplios sectores de la opinión pública, se suele pensar en la novela, y la obra de arte en general, como algo que es excepcional, extraordinario. Los personajes de las novelas de Zambra, que desean escapar de la medianía y vivir una vida más novelesca (más romántica), están también convencidos (o intentan convencerse) de esa oposición entre la novela y lo que se llama “el mundo”:

Cuando alguien no llega, en las novelas, piensa Julián, es porque le ha sucedido algo malo. Pero esto no es, por fortuna, una novela: en cosa de minutos Verónica llegará con una historia real, con un motivo razonable que justifique su tardanza, y entonces hablaremos de su clase de dibujo, de la niña, de mi libro, de los peces, de la necesidad de comprar un celular, de un pedazo de budín que queda en el horno, del futuro, y tal vez un poco, también del pasado. Para mantener la calma Julián piensa que la literatura y el mundo están llenos de mujeres que no llegan, de mujeres que mueren en accidentes brutales, pero que al menos en el mundo, en la vida, también hay mujeres que deben acompañar, de improviso, a una amiga a la

²⁵⁰ En el apartado 3.1.3.2 he profundizado en la comparación entre las cartas de la madre en *Los vigilantes* y los e-mails en *Av. 10 de julio Huamachuco*.

clínica, o que pinchan un neumático en medio de la avenida sin que nadie se acerque a ayudarlas. (Zambra 2007: 41)

Al contrario de la convicción de los personajes de Zambra, Lefebvre no considera el arte como algo separado de la vida cotidiana. No obstante, en *Critique de la vie quotidienne*, presenta el arte moderno como capaz de suprimir las condiciones de la cotidianidad. Según él, la experiencia estética sabe cuestionar la legitimidad de los modos de vivir que ya creemos naturales. El breve examen del uso de espacios donde triunfa el neoliberalismo en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga, ha mostrado que estos autores comparten la misma visión que Lefebvre sobre la relación entre el arte y la vida cotidiana. Fernández es más explícita que los otros autores en su desmantelamiento de la cotidianidad.

Acabo de explicar que las prácticas cotidianas anti-disciplinarias a las que ha aludido de Certeau están a la vez dentro y fuera de la cotidianidad. Lo mismo se puede decir de la literatura que muestra una particular atención por lo cotidiano. Según Felski, la relación entre la literatura y la cotidianidad es paradójica, y se mueve entre la preservación y la negación:

On the one hand, literature is often passionately interested in the ordinary; think of the great realist novels of the nineteenth century, the encyclopaedic scope of *Ulysses* as an 'inventory of everyday life', the domestic details of a postmodern novel such as *White Noise*. On the other hand it also tries to redeem the everyday by rescuing it from its opacity, de-familiarising it and making us newly attentive to its mysteries. Yet this very act of magnifying and refracting taken-for-granted minutiae transcends the very dailiness it seeks to depict. Literature's heightened sensitivity to the microscopic detail marks its difference from the casual inattentiveness marking the everyday experience of everyday life. (Felski 1999-2000: 26)

Si se intenta visualizar la paradoja elaborada por Felski, se llega a una escala entre dos polos. El primer polo: la preservación, el registro minucioso de la cotidianidad. El segundo: la negación, desfamiliarización y ampliación de la cotidianidad. Aunque el uno no excluye al otro, las novelas de Zambra y Zúñiga corresponden más al primer modo de representación de lo cotidiano. La novela de Fernández, en cambio, se acerca más al segundo e intenta mostrar de modo más claro las fisuras de la cotidianidad. ¿Cómo concuerda la cotidianidad con la literatura en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga? ¿Intentan inventariarla o liberarla de sus lazos con la banalidad? ¿Mediante qué lenguaje la registran, la preservan o la niegan? Buscaré una respuesta a estas preguntas en 4.3.

4.3 “Las palabras de todo el mundo”: el lenguaje que preserva o niega lo cotidiano

4.3.1 Naturalizando el lenguaje

Al inicio del capítulo 4, presenté las prácticas cotidianas que se describen en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga como actividades que no son típicamente novelescas. Van en contra de la concepción clásica y occidental de la novela, cuyos orígenes se remontan a la epopeya griega y la novela de caballerías medieval, lo que explica la preferencia por hazañas en vez de hechos ordinarios. La tradición literaria oriental sin embargo, se caracteriza por un interés más grande en la vida cotidiana del hombre, o, como lo formula Yoshikawa Kojiro (1964: 411), por “finding poetical inspiration in the commonplace occurrences of daily living rather than in unusual, other-worldly situations”. En la literatura china clásica, los poetas intentaban reconciliar la cotidianidad y la estética mediante un lenguaje extremadamente elaborado, utilizando ritmos y expresiones que diferían bastante del lenguaje coloquial. Según argumenta Kojiro (1964: 418), “colloquial speech may be the language of everyday life, but it was felt that the language of literature ought not to be so”.

Parece que Fernández, Zambra y Zúñiga en cambio, no hacen demasiados esfuerzos para ‘ennoblecere’ la cotidianidad y convertirla en material digno de la literatura. Manejan en sus novelas un lenguaje que queda muy cerca del habla coloquial. En el libro de ensayos *No leer*, Zambra (2010: 147) nota que en Chile, “un nítido divorcio persiste entre la lengua hablada y la lengua escrita: son muchas las palabras y frases que, entre nosotros, se dicen pero no se escriben”. Los tres autores tratan de tapar esta brecha. La necesidad de ‘naturalizar’ el lenguaje puede radicar en la incomodidad con respecto a una lengua autoritaria. Pero mientras que Diamela Eltit, instigada por una indignación semejante, optaba por forzar el lenguaje hasta volverlo antinatural, Fernández, Zambra y Zúñiga construyen frases que suenan como si uno las pudiera pronunciar a diario en una conversación cualquiera. O, como lo dice Zambra en una entrevista:

La literatura puede cortar los vasos comunicantes con la realidad. Sucede mucho que quienes escriben libros o estudian los libros se transforman en gente que es incapaz de hablar de ninguna otra cosa, y yo no quisiera que eso me sucediera a mí. [...] Al final prefiero yo las palabras de todo el mundo. [...] Me interesa que el lenguaje esté en conexión real con los lectores, la gente. [...] Me parece importante conservar una cierta presencia en el mundo, una cierta contingencia incluso. Me interesa escribir con las palabras que uso a diario y también hablar de las cosas que se ven a diario. (Canal-L 2011: s.p.)

Por el elevado número de diálogos en su novela, Fernández recurre a menudo a “las palabras de todo el mundo”. Sobre todo a la hora de insultar²⁵¹ o expresar cariño²⁵², surge el habla coloquial típicamente chilena. Además, los e-mails, en los que se suele usar un lenguaje escrito muy cercano a la lengua hablada, ocupan gran parte de la novela. A lo largo del texto, Fernández utiliza un lenguaje neutro y sencillo. No es tan depurado como lo es en las novelas de Zambra y Zúñiga, pero la brevedad y la simpleza sintáctica de la mayoría de las frases ya parecen anunciar ese lenguaje sin muchos adornos de Zúñiga, el autor más joven de los tres: “Corre hacia la plaza. Se detiene cuando me escucha. [...] Llego a la plaza. Dalí me espera. Está feliz, mueve la cola. Ladra y se instala en el frontis de mi viejo liceo.” (Fernández 2007: 51).

El que Zambra y Zúñiga intenten aproximar la lengua hablada a la lengua escrita, se nota también en las huellas de oralidad que se detectan en sus novelas. Con frecuencia, y más que en la novela de Fernández, se trata de giros típicamente chilenos, como “¿Cachái?” (Zambra 2006a: 52). Visto que en *Camanchaca* se encuentran más diálogos, se incorporan más expresiones de este tipo. Por ejemplo, en la frase “¿Estái contento con la ropita que te compraste?” (Zúñiga 2009: 112), o en el soliloquio de la señora Mirna, se encuentran los típicos diminutivos del lenguaje oral chileno:

[...] y yo escucho su llanto, me dice la señora Mirna, y no puedo dormir, hay semanas en que no puedo dormir, y me paseo por la casa y me pongo a pensar en ella, y le oro a Jehová, que está en los cielos, y le pido que me la devuelva. Pero sus llantos a veces no acallan, y oro, y a veces, pero no se lo cuente a nadie, mijito, a veces le rezo a la virgen María, porque ella sabe lo que es perder un hijo, dice la señora Mirna [...]. (Zúñiga 2009: 79)

Fuera del soliloquio de la señora Mirna, las frases en estilo directo e indirecto libre son en general – y sobre todo en las novelas de Zúñiga – muy breves. Esto cabe dentro de la tendencia a la concisión que caracteriza las novelas de ambos autores. La extensión de las cuatro novelas –la más larga, *Formas de volver a casa*, sobrepasa apenas las 150 páginas– es también un indicio de este rasgo. Las novelas en sí se asemejan a las sinopsis de obras más grandes, más elocuentes, más ‘novelescas’. Las primeras frases de *Bonsái* parecen apuntar hacia esta idea:

²⁵¹ Por ejemplo: “Yo, el imbécil, pensaba que la había cagado, cuando en realidad era ella la que me tenía con la mierda hasta el cuello desde hace quién sabe cuánto tiempo. [...]

- Es el tipo del piso de arriba, ¿no? Ese tarado con el que te quedabas tomando café cuando llegaba a buscarte. [...]

- ¡Yo sabía que ese imbécil te estaba hueveando!” (Fernández 41)

²⁵² “Turroncito mío, dientecito de ajo, caracolita” (Fernández 239)

Al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Julio y Emilia. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura: [...] (Zambra 2006a: 13).

En *La vida privada de los árboles*, se cuenta que Julián había escrito primero una novela de más de trescientas páginas, pero que “luego fue descartando pasajes, como si en lugar de sumar historias quisiera restarlas o borrarlas” (Zambra 2007: 27). Esto parece ser en efecto el método de trabajo tanto de Zambra como de Zúñiga. En las novelas del primer autor, la imagen del bonsái metaforiza este lenguaje ‘podado’. En *Camanchaca*, la metáfora es menos sofisticada, y significativamente más cotidiana: el acto de tachar la lista de compras que obsesiona tanto al protagonista puede apuntar a la misma idea de una escritura deliberadamente ‘pobre’. En esta novela además, salta a la vista la sintaxis sencilla, que en la mayoría de los casos se limita a la estructura ‘sujeto /verbo /objeto directo’. Zúñiga evita las frases subordinadas, y en los pasajes más intensos, reduce las frases a unas pocas palabras, como en el fragmento ya citado²⁵³, en el que se describe el accidente del tío Neno.

La misma técnica de la rápida sucesión de imágenes, que parece tomada prestada de la cinematografía, se repite en el momento en que las dos líneas argumentales, la de las páginas pares y la de las páginas impares, convergen en la página 100:

Dejamos atrás Santiago. La lista. El viaje por el desierto. El hombre caminando entre los cerros. Quizás perdido. El hombre que escucha los murmullos y toma té. Alto Hospicio. Iquique. El ruso. Las desaparecidas. Mi prima. Mi tío. Mi mamá. Los dientes ensangrentados. El viaje a Tacna. Los murmullos. Mi tata. Los pantalones apretados. La neblina. El Morro. La uruguaya. Mi mamá. Los murmullos. Cierro los ojos, pero los sigo escuchando. (Zúñiga 2009: 100)

La economía de la escritura de Zambra y Zúñiga luce más en las imágenes sugestivas en las que se amontonan los significados y los sentimientos. Por ejemplo, en la marca que dejó el cinturón de seguridad en el pecho del padre de *Formas de volver a casa*²⁵⁴, que sugiere su simpatía por el régimen de Pinochet, o en los cuerpos-fantasmas en el desierto en *Camanchaca*, que parecen asimismo aludir a lo que pasó durante la dictadura. En una imagen igualmente poderosa, se expresa la indefensión del

²⁵³ Bajo 3.3.3.

²⁵⁴ “Recuerdo todavía cuando me mostró la marca que le dejó en el pecho el cinturón de seguridad. Me habló entonces sobre prudencia, sobre el sentido de las normas. [...] No me gustaba ver esa marca surcándole el pecho, esa evidencia, esa banda horrible que quedó en su cuerpo para siempre.” (Zambra 2011: 147)

protagonista de esta novela ante la incómoda intimidad con su madre, por su incapacidad de doblar los dedos: “Me tomó la mano y la condujo entre sus muslos gordos, blandos. No podía doblar los dedos. [...] Comenzó a mecerse y yo seguía sin poder doblar los dedos” (Zúñiga 2009: 64). Salta a la vista el carácter corporal de estas figuras del *pars pro toto*.

La cita de arriba vuelve a revelar una última característica de las novelas de Zambra y Zúñiga: la coexistencia de una literatura íntima, intimista, con la creación de una cierta distancia con respecto a lo narrado. En una entrevista²⁵⁵ que le hice en noviembre de 2012, Zúñiga afirmaba lo siguiente: “Siento que nos hemos ido para adentro. Que mi generación, la de los menores de 30 años, se ha adentrado en la idea de una literatura más íntima y mínima”. Creo que una de las mayores diferencias con respecto a las novelas analizadas en la primera parte, reside en esa vuelta hacia lo íntimo, lo que coincide con el “giro subjetivo” comentado por Sarlo. El lenguaje natural, cotidiano de Fernández, Zambra y Zúñiga desdramatiza lo íntimo, no lo magnifica. La detención en la superficie de las cosas objetiviza lo narrado. Por eso, sus novelas no responden por completo a las exigencias de la escritura íntima: según el autor argentino Pauls (2007-2008: 4), lo íntimo es “la distancia en grado zero”. En los apartados que siguen, profundizaré en ese lenguaje ambiguo, en particular cuando los autores lo utilizan para representar el espacio en sus novelas.

4.3.2 La estética fragmentaria en *Av. 10 de julio Huamachuco*

He prestado atención a la estética melancólica de lo fragmentario en, entre otros, el análisis de *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. Ésa era una expresión de la sensación de carecer de alguna forma de asidero, de cierta imagen unitaria del mundo. Lo fragmentario ha sido definido como característico de la alegoría: Benjamin (1985: 208) notó que “language is broken up so as to acquire a changed and intensified meaning in its fragments”. Como se repitió varias veces en los análisis del capítulo anterior, el lenguaje de las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga no corresponde a esta última descripción. Sin embargo, lo fragmentario y lo ruinoso vuelven como tema. En *Av. 10 de julio Huamachuco*, el barrio donde se atrinchera Juan es una ruina que progresivamente se reduce a escombros. Asimismo, el ‘souvenir’ –representación parcial de una experiencia auténtica– y el repuesto, retoman la idea del fragmento.

El carácter fragmentario salta también a la vista en el nivel de la representación del espacio. El barrio fantasma donde Juan se atrinchera, por ejemplo, se encuentra aislado

²⁵⁵ Por e-mail. Sin publicar.

del resto de la ciudad: “bloquearon el tránsito de la calle y ningún tipo de locomoción llega hasta acá. El paradero de micro más próximo está a diez cuadras y los taxis ya no entran” (Fernández 2007: 34). Los intrusos –la asesora de seguros, el promotor inmobiliario– aparecen y desaparecen como por arte de magia en esta “especie de isla en la que nadie quiere estar” (27). En la tercera parte de la novela, titulada “El palacio del repuesto”, la acción tiene lugar casi exclusivamente en la Av. 10 de julio, que, al igual que el barrio de Juan, parece como una isla en medio de la ciudad. Se sale de este entorno por medio del furgón remodelado de Greta, que repite el recorrido del transporte escolar en el que murió su hija. Este trayecto que va desde la comuna de Macul, hacia la Villa Olímpica, y luego pasa por Irarrázaval con Pedro de Valdivia, es un circuito cerrado que no permite el escape hacia la ciudad que se encuentra fuera. Finalmente, en el pozo ciego donde se encuentra Juan a partir de la quinta parte de la novela, “no hay conexión [...] con el afuera” (Fernández 2007: 188). Al menos, no hay conexión física. Sorprendentemente, Greta y Juan logran comunicarse por internet, lo que supone una conexión virtual entre la casa de Juan y el espacio oscuro.

A la manera de los niños encerrados en los espejos de autos²⁵⁶, todos los espacios en los que se mueven los personajes se constituyen como burbujas, células sin contacto inmediato entre sí. Las unidades espaciales (Zoran) se yuxtaponen; son partes de una secuencia narrativa, y no caben la una dentro de la otra. Esta técnica de representar el espacio es opuesta al juego de muñecas rusas (o de la rosa mística, si se quiere) de la novela de Bolaño. Los personajes ya no pasan por capas consecutivas que abocan en un espacio nuclear. No caben dentro de una unidad más grande.

La novela de Fernández confirma la observación de Jurij Lotman de que “la estructura del espacio en un texto se convierte en modelo de la estructura espacial del universo”²⁵⁷. O sea, la construcción del espacio en *Av. 10 de julio Huamachuco* refleja características de la constitución del espacio real, más en particular de la ciudad actual. El filósofo belga Bart Verschaffel ha relacionado este fenómeno con la multiplicación de los espacios de la Sociedad Red (Castells) a la que me referí en 3.1.1. Según él, los espacios de red (esos espacios virtuales creados por internet, aeropuertos, autopistas etc.) crean una experiencia heterogénea –es decir, fragmentada– del espacio urbano. “Uno va de un determinado espacio a otro, y estos diferentes espacios (el casco histórico, el aparcamiento, la oficina, el tranvía, el supermercado, la casa) no se incluyen. No encajan” (Verschaffel 2004: 14). Con respecto a la ciudad de Santiago, Nelly Richard (2001: 105) ha observado algo parecido: “la expansión laberíntica de las redes de

²⁵⁶ “De pronto el rostro de alguien me llama desde un espejo. [...] Golpea el vidrio desde el otro lado pidiendo que lo saque de ahí.” (Fernández 2007: 45-46). En la página 60, se encuentra un pasaje casi idéntico.

²⁵⁷ “The structure of the space of a text becomes a model of the structure of the space of the universe” (Lotman 1970: 217).

circulación traspasadas por el ‘régimen-velocidad’ (Virilio) de los flujos de cuerpos, dinero y mensajes, ha borrado toda referencia a la jerarquía de un centro que ordene la visión de conjunto de la ciudad reuniendo sus planos en un todo integrado y abarcable”. El lector de la novela de Fernández tiene una sensación parecida a la de un caminante en Santiago, porque no es capaz de formarse una visión de conjunto del espacio representado en la novela. Siguiendo la teoría de Zoran, en el complejo espacial, que se compone de los diferentes campos visuales (“that part of the world perceived as being here”) faltan muchos eslabones. La consecuencia, quizás deliberada, de todo esto, es que es difícil reconstruir el *storyworld* teorizado por Herman a partir del espacio representado en *Av. 10 de julio Huamachuco*.

La fragmentación del complejo espacial en la novela de Fernández, vista como reflejo de la fragmentación urbana real, parece integrarse dentro de la crítica al neoliberalismo, que, como se observó al inicio del capítulo 4, está muy presente en esta novela. En “Fragmentación espacial y social: conceptos y realidades”, la geógrafa Prévôt Schapira traza un nuevo modelo de ciudad, el de la ciudad fragmentada. La aparición de este modelo se relaciona directamente con la pérdida de control en la metrópolis, con una “crisis urbana” que sería propia de América Latina, y que radica en la globalización y el neoliberalismo (Prévôt Schapira 2001: 34). Se empezó a recurrir a la noción de fragmentación a partir de los años 90 porque el discurso sobre la ciudad dual (que refería a una clara distinción entre una parte alta, ‘rica’ y una parte baja, ‘pobre’ de la ciudad), de moda en los años 60 hasta 80, ya no era válido. La fragmentación da cuenta de un amalgama de fenómenos de estallido y secesión del espacio urbano a los que a veces se refiere también con los términos de archipiélización, splintering, polarización y segregación. Como explica Prévôt Schapira (2001: 34-35), la noción de fragmentación “asocia componentes espaciales (desconexión física, discontinuidades morfológicas), dimensiones sociales (repliegue comunitario, lógicas exclusivas) y políticas (dispersión de actores y autonomización de dispositivos de gestión y regulación urbana)”. En concreto, se trata de “la proximidad de ricos y pobres, pero en espacios herméticamente cerrados” (39). Esto se visibiliza mediante dispositivos de cerramiento: muros, rejas, garitas, sistemas de vigilancia. Para ilustrar su tesis, Prévôt Schapira se centra en Buenos Aires, una ciudad que conoció durante los años noventa, la época del menemismo, transformaciones rápidas que precipitaron el proceso de fragmentación tanto social como espacial. En Santiago de Chile, por una parte, las zonas de los ricos, de la clase media y de los pobres quizás no se encuentran tan cerca las unas de las otras, de ahí que el contraste entre los diferentes ‘fragmentos’ de la ciudad sea menos marcado. Por otra parte, los fenómenos de barrios cerrados y ciudades valladas, la privatización de espacios públicos, junto con el hecho de que cada parte de la ciudad sigue asociándose con un cierto estatuto social, indican que el proceso de fragmentación también está produciéndose en la capital de Chile. Uno de los ejemplos más destacados de la fragmentación santiaguina, es la comuna de Renca, que se encuentra aislada del resto de

la ciudad, y de distritos más ricos, primero por el río Mapocho, y luego por la gigantesca autopista Costanera Norte. Como reacción a un gran cartel al estilo Hollywood que aparece en el cerro Renca diciendo “Renca la lleva”, un blogger puso: “La lleva. En delincuencia, flaites, perros vagos, mala urbanización, todo pintado y mal cuidado”²⁵⁸.

Sería exagerado pretender que la construcción fragmentaria del espacio en su novela sería una estrategia deliberada de Fernández para denunciar los problemas espaciales, sociales y políticos de la gran ciudad de Santiago. Pero visto que estas preocupaciones están seguramente presentes en la novela, he juzgado que vale la pena señalar al menos una posible relación. Al lado de esto, se podría vincular la propia manera de la escritora de evocar los espacios en su novela con su trabajo como guionista de teleseries. La influencia de la escritura de guion es manifiesta en *Fuenzalida*. En esta novela, la protagonista, quien es guionista al igual que la autora, reflexiona explícitamente sobre la receta ideal del culebrón. Al mismo tiempo, el lenguaje que utiliza retoma la simpleza y claridad características de las instrucciones para actores en un guion. Se destacan en particular los pasajes en los que se describe con mucha precisión dónde se encuentra un determinado personaje con respecto a los otros personajes y el espacio que lo rodea.

En este momento, Pamela se encuentra poniendo la mesa para almorzar. Ella y su hijo se movilizan de la cocina al comedor de diario, justo al final del largo pasillo. De pie, frente a la mesa cubierta con un mantel de hule floreado, disponen platos, servilletas, cubiertos y otras cosas. (Fernández 2012: 96-97)

Cuando se ubica a un personaje en el espacio en *Av. 10 de julio Huamachuco*, esto se hace de manera menos precisa que en *Fuenzalida*, que por esta razón se asemeja por momentos más a un guion de una teleserie. Sin embargo, se puede ver la fragmentariedad que caracteriza la construcción del espacio en *Av. 10 de julio Huamachuco* como otro vestigio de la escritura del guion. La transición brusca de una burbuja espacial a otra hace pensar en el montaje cinematográfico, en el corte entre dos escenas.

4.3.3 Dirty y poético: los realismos elípticos de Zambra y Zúñiga

En lo que precede, mencioné varias veces la influencia del cine en *Camanchaca* de Diego Zúñiga. El rígido reparto de la historia entre las páginas pares e impares conlleva asimismo una fragmentación que se podría comparar con el corte entre dos escenas cinematográficas que coincide con la transición repentina de un espacio a otro. Al

²⁵⁸ Fuente: es.foursquare.com

contrario de la novela de Fernández, sin embargo, estos cortes no provocan confusión en la mente del lector en cuanto a la composición del complejo espacial. El motivo del road story sirve aquí como elemento homogeneizador que permite al lector por una parte, vincular los fragmentos y por otra, diferenciar claramente las zonas de acción (Zoran): la ciudad de Santiago donde cabe el departamento en el que vive el protagonista con su madre; la ruta por el desierto y los pueblos y ciudades que visita con su padre, como Iquique, donde queda la residencial de su abuelo; la ciudad de Tacna, y, como un *excursus* en el pasado, Buenos Aires.

Los terremotos con los que inicia y termina *Formas de volver a casa* de Zambra no solo ilustran la fragilidad de las casas chilenas, sino que también dejan escombros lingüísticos. Parece que Zambra quiere mostrar las fisuras del edificio, no su forma acabada o su redondez. Esta metáfora explica la predilección de este autor por estrategias alternativas que minan la novela como institución canónica, como lo son por ejemplo la brevedad, la recurrencia de la metaficción, el énfasis en la idea de los personajes secundarios, que está presente en cada una de sus novelas, pero que cobra un particular significado político-generacional en la última, y, finalmente, la atención por lo aparentemente banal, lo oblicuo. Pero al lado de estas estrategias que se podrían considerar como ‘subversivas’, tanto con respecto a la novela como a los grandes relatos políticos e históricos acerca de la dictadura chilena, la imagen del espacio en las novelas de Zambra es bastante clásica. Se podría incluso considerarla como realista, porque, al contrario de *Los vigilantes* de Eltit por ejemplo, sus textos no obligan al lector imaginar el espacio de manera diferente de cómo funciona en el mundo real. Esto es también el caso en *Camanchaca* de Zúñiga.

Como se ha señalado ya varias veces a lo largo de la presente tesis, sin embargo, no se trata de un realismo tradicional porque carece del sinfín de operadores tonales que caracteriza la escritura realista de, por ejemplo, Balzac. La descripción no es la técnica dominante que utilizan Zambra y Zúñiga para construir el espacio en sus novelas. En vez de esto, son sobre todo los movimientos de los personajes que crean la extensión espacial necesaria. Pero al lado de los personajes, y uno que otro detalle, no hay nada más que define el espacio. Sobre todo en las dos primeras novelas de Zambra, el lector no es informado sobre colores, ángulos, dimensiones exactas y distancias, ni sobre cómo son decorados los espacios interiores. En la tercera novela de Zambra y en *Camanchaca* de Zúñiga, los contornos del espacio por el que se mueven los personajes se vuelven un poco más claros. Sin embargo, sigue predominando el vacío, lo que en la novela de Zúñiga culmina, por supuesto, en la imagen del desierto. Más que la fragmentación, en las novelas de Zambra y Zúñiga es el principio de la omisión, de la elipsis el que define la representación del espacio. En lo que sigue, intentaré buscar una respuesta a la pregunta por qué ambos autores recurren a ese realismo elíptico.

4.3.3.1 Lo dirty (y realista) en *Camanchaca*

En lo que precede mencioné la importancia del road movie norteamericano como un importante modelo en el que se apoya la historia de *Camanchaca*. El epígrafe de la primera novela de Zúñiga, una cita de “Sweethearts” de Richard Ford, revela otra influencia norteamericana: la del Dirty Realism. Aunque el origen de este movimiento literario, al que pertenecen entre otros Raymond Carver, Jane Anne Phillips y Ann Beattie, es sin ninguna duda estadounidense, tiene también a representantes en América Latina. Manzoni considera al salvadoreño Horacio Castellanos Moya como perteneciente al realismo sucio, y Fudacz ha estudiado las obras de Guillermo Fadanelli en México, Fernando Vallejo en Colombia, y Pedro Juan Gutiérrez en Cuba como ejemplos del realismo sucio latinoamericano. En su artículo titulado “The Dirty Realism of Enrique Medina”, Foster (1997: 94) no sólo analiza al autor argentino Enrique Medina, sino que se refiere también al chileno Pedro Lemebel como un autor del realismo sucio. Pero considerando a estos autores latinoamericanos, y en particular al por momentos bastante barroco Lemebel, parece que la narrativa minimalista de Zúñiga se encuentra más alejada de este realismo sucio latinoamericano que del original norteamericano. El propio autor ha confirmado que en el momento de escribir su primera novela, se sentía en efecto muy cercano a escritores estadounidenses como John Cheever, Raymond Carver y Richard Ford²⁵⁹. Para poder crear la voz del protagonista, que en los ojos de Zúñiga tiene una suerte de retraso mental, le servía mucho el estilo seco, “con muchos puntos seguidos” del Dirty Realism²⁶⁰.

Camanchaca corresponde a la descripción que hizo Bill Buford en el prólogo de un número especial a la revista *Granta* de 1983, dedicado al “Dirty Realism: new writing from America”. Es una ficción “devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture” (Buford 1983: 4). El lenguaje de esta novela es liso, o como lo describe Buford (4), se trata de “the plainest of plain styles”. Como ya se repitió varias veces, Zúñiga maneja un lenguaje sin adornos. Esto corresponde al realismo extremadamente estilizado descrito por Buford:

The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask us to witness: it is what’s not being said – the silences, the elisions, the omissions – that seems to speak most. (Buford 1983: , 5)

²⁵⁹ Entrevista con Bieke Willem el 10 de noviembre de 2013, en Santiago. Sin publicar.

²⁶⁰ En lo que sigue, utilizaré el término de Dirty Realism en vez de ‘realismo sucio’ para referirme específicamente al modelo norteamericano.

Como lo formula Fudacz, citando a Susan Sontag, (Fudacz 2012: 210), en los silencios del Dirty Realism se encuentra “una especie de autenticidad”. En vez de dar una descripción detallada de la realidad, los autores del Dirty Realism intentan acercarse a lo real mediante la elipsis. Esta figura retórica²⁶¹ se basa en una ausencia que, paradójicamente, deja una suerte de resonancia o huella en la que se encuentra una verdad más profunda. En la manera en la que el narrador en *Camanchaca* presenta la residencial de su abuelo se manifiesta esta técnica paradójica. Zúñiga sólo menciona la superficie, los elementos que constituyen el espacio físicamente, como puertas y escaleras. Pero justamente por la falta de adjetivos con una connotación positiva o negativa, se expresan la desnudez, la frialdad, lo siniestro de la residencial.

Según Robert Rebein, no se puede confundir la técnica de lo elíptico en el Dirty Realism con el minimalismo:

Dirty Realism, as I would like to employ the term, refers to an effect in both subject matter and technique that is somewhere between the hard-boiled and the darkly comic. It refers to the impulse in writers to explore dark truths, to descend, as it were, into the darkest holes of society and what used to be called “the soul of man” ... In terms of technique: no the detached, “unconscious” narratives of minimalism, but rather the probing, superconscious narratives of a Henry Miller. (Fudacz 2012: 4)

Las últimas frases de esta cita parecen también aplicarse a la escritura de Zúñiga. Se cuenta con distancia, pero al mismo tiempo, esta distancia desconcierta y trasciende la mera superficialidad.

Rebein apunta en esta cita también a lo sucio del Dirty Realism, que lo difiere del minimalismo. En *Camanchaca*, lo sucio se personifica a través de la casi grotesca figura de la madre. Es gorda, no trabaja, ni sale a la calle, tiene el pelo desteñado. La escena incestuosa, durante la cual se focaliza sobre todo en lo corporal de la situación – el sudor, las partes del cuerpo – es la culminación de esta suciedad tanto física como moral. El énfasis a lo largo de la novela en los aspectos del cuerpo que suelen repugnar – la obesidad, el sudor, los dientes podridos y sangrantes – confirma la metáfora corporal que utiliza Buford (4) al describir el Dirty Realism: se trata de un realismo “about the belly-side of contemporary life”. Esto implica una preferencia por dar cuenta de lo cotidiano en vez de actos heroicos en la novela, un aspecto al que ya he referido de manera detallada en 4.1 y 4.2.

²⁶¹ En vez de manejar la definición retórica estricta de la elipsis como una omisión en la sintaxis de una frase, se la considera aquí más bien como sinónimo de un silencio o una omisión en la estructura narrativa.

Lo que se muestra en *Camanchaca* es el vientre de la clase media baja en el Chile actual. Por eso, difiere del realismo sucio estudiado por Fudacz. Fadanelli, Vallejo y Gutiérrez representan según ella “the truly marginal or abject and even criminal aspects of [Latin-American] society” (Fudacz 2012: 4). En la novela de Zúñiga, en cambio, los personajes no son drogadictos, homosexuales o criminales. El protagonista es un ‘outsider’ y la novela abunda en personajes medio dementes y asesinos. Sin embargo, Zúñiga parece apuntar más bien a lo sucio que puede encontrarse en cada uno de nosotros (el hombre cualquiera de Blanchot), y solo dando este rodeo, muestra los defectos de la sociedad. También en este sentido, se acerca más al modelo norteamericano. Según Buford (4), los personajes que pueblan el Dirty Realism son “people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. They are waitresses in roadside cafés, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys. [...] they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism.” Como se desprende de lo comentado en 4.1 y 4.2, todas las novelas de la segunda parte del presente trabajo critican a su manera “los detalles opresivos del consumismo”, pero es en *Camanchaca* donde esta última frase de Buford se ha convertido realmente en el eje principal.

El espacio representado en el realismo sucio, es, según Fudacz (11), una mezcla de lo local y lo global: “North American dirty realist authors as well as their Latin American counterparts paradoxically assert a sense of local identity whilst simultaneously expressing the homogenizing effects of a global mass consumer culture”. A primera vista, lo local y lo global parecen diferenciarse de manera bastante clara en los espacios de *Camanchaca*. Santiago, con su sinfín de cadenas de comida rápida, representa la cultura de masas. Como ya se mencionó varias veces a lo largo de este trabajo, la ciudad entera está desprovista de identidad, es un gigantesco no-lugar. Como en los road movies o los westerns clásicos, el desierto del Norte podría contrarrestar esta falta de autenticidad. Y en efecto, Zúñiga, él mismo procedente de esta región, no elimina por completo los aspectos misteriosos y casi míticos que se suelen atribuir a lo norteño. Figuras como el empapado, la señora Mirna, y los dragones durmientes en el desierto comprueban esta imagen. En una serie de reportajes de TVN, titulada “Frutos del País”, se presenta el Barrio el Morro en Iquique como “un antiguo barrio de pescadores” donde “los vecinos cuidan con esmero las tradiciones del lugar”²⁶². En la novela de Zúñiga, sin embargo, ya no queda nada de ese ‘color local’ en el Morro. Dentro y alrededor de los blocks donde el protagonista pasó su infancia, predominan la violencia, la delincuencia juvenil y los problemas familiares. La tipología arquitectónica de los blocks,

²⁶² <http://www.tvn.cl/player/play/?id=586073> [consulta: 10/02/2014]

“departamentos de cinco pisos” (Zúñiga 2009: 51), y los juegos de los niños (fútbol, béisbol, Mortal Kombat, Súper Nintendo y Dragon Ball Z) muestran que este lugar también está invadido por lo ‘global’.

Fudacz observa que una diferencia importante entre el espacio del Dirty Realism norteamericano y su variante latinoamericana es el carácter urbano de ésta. En las obras estudiadas por Fudacz, los espacios rurales sólo aparecen como contrapuntos nostálgicos, y no dominan el escenario. Esto es también el caso en la novela de Zúñiga. Bien que el desierto pueda ser considerado como ‘campo’, el protagonista no baja del furgón. No entra realmente en contacto con este espacio vacío, no civilizado. Las ciudades de Santiago, Iquique, Buenos Aires y Tacna predominan. Estos lugares muestran más claramente “los detalles opresivos del consumismo moderno”.

Como ha notado Fudacz (13), el espacio del realismo sucio latinoamericano coincide con la imagen postmoderna de la ciudad. Esto no solo implica la mezcla entre lo global y lo local, sino también un determinado modo de representar este espacio. En *El espacio en la novela realista*, Zubiaurre (2000: 256) escribe que “la realidad moderna – metaforizada, encarnada en la ciudad – ya no puede contemplarse como totalidad, y no admite la visión panorámica y abarcadora, sino que se presenta como espacio fragmentado e inconexo”. Es una observación que enlaza con los análisis de los espacios urbanos en la presente tesis y que es también válida, aunque en menor medida, en el caso de la novela de Zúñiga. En comparación con una novela como *Los vigilantes* de Eltit, se nota que la intención de reflejar la fragmentación urbana es menor, y de todos modos no se lo hace mediante experimentos narrativos. Zúñiga presenta el espacio de manera ‘realista’, es decir, no contradice las reglas del espacio tal y como lo conocemos en la realidad. En un determinado momento, recurre incluso a una técnica clásica de la novela realista para ofrecer una imagen totalizadora del espacio, a saber, la vista panorámica:

[...] comenzamos a bajar desde los cerros hacia Iquique. Las luces que se separan de una mancha negra; el mar. Algunos puntos en medio de esa mancha negra, cerca del puerto. El estadio de fútbol con la cancha iluminada. La ciudad amarilla, nosotros bajando, la familia que despierta y el hombre en la radio que nos deja con una canción de un grupo sound. Mi papá apaga la radio y me dice que ya llegamos a mi casa.²⁶³

²⁶³ Puede ser una coincidencia, pero esta llegada a Iquique se parece un poco a un fragmento de un cuento de Gonzalo Millán, a quien Zúñiga admira: “Entreví Antofagasta desde la cabina del camión y llegamos a Iquique al atardecer cuando el sol doraba extensas dunas de arena. Había oscurecido y en el mar noté las luces de los barcos continuando las hileras de faroles de las calles.” (de “No manda marinero”, citado por (Zambra 2006b))

En vez de una descripción detallada que lo abarca todo, la vista panorámica a Iquique se asemeja más a una pintura impresionista. Esto se explica por supuesto en parte por el hecho de que llegan de noche. Con excepción de esta escena, Zúñiga no ofrece una imagen total de la ciudad. Se centra en algunos lugares específicos, como el barrio el Morro, la residencial del abuelo y el condominio en que vive su padre. Se sugiere que hay una conexión entre estos lugares (que el protagonista recorre en microtaxi o en el furgón de su padre), pero de acuerdo con la visión postmoderna del espacio urbano, Zúñiga nunca pretende mostrar la ciudad entera como un conjunto interconectado y abaricable. Lo mismo vale para Santiago y Buenos Aires: el autor sólo focaliza la atención en algunas calles y algunos espacios interiores. Aun así, el lector puede formarse sin muchos problemas una imagen bastante coherente del espacio en la novela.

Fudacz menciona otras características del espacio típico del realismo sucio, que coinciden todas con los fenómenos que ya he comentado más arriba. Observa entre otras cosas que los personajes están en constante movimiento, lo que corresponde a los varios viajes a casa que he detectado en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga. Al mismo tiempo, confirma también que el espacio doméstico pierde sus significados originales, y es más de una vez el escenario de la violencia institucionalizada, la desesperación, la opresión y la falta de respeto y aceptación. La perversión de lo doméstico, según Fudacz, se acompaña de un decaimiento de conceptos como la familia y la nación. En la línea de mis propios análisis, Fudacz menciona además la presencia de la nostalgia en esta narrativa. Precisamente a causa de las connotaciones negativas de la casa, sin embargo, esta nostalgia resulta falsa e injustificada (Fudacz 2012: 15).

Según Fudacz, la perversión del espacio doméstico se enmarca dentro de la transición general de lugares hacia no-lugares. El vaciamiento de significados no es necesariamente una evolución negativa:

[...] the rise of the non-place, in its ability to empty these spaces of their traditional significances is often treated as a relief by the dirty realist characters not fully blinded by unjustified nostalgia. Rather than accept the identities formed in the spaces that produced and reproduced the structures contributing to the decadent state in which the cities depicted now find themselves, many dirty realist characters embrace or actively seek to create the non-places of postmodernity, welcoming the anonymity and/or lack of significant individual or community relationships that this implies. Furthermore, in that the transition from modern to postmodern society, from place to non-place, represents a shift in the signification of the various spaces of the city and the power structures and identities inherent to them, it allows for the possibility of the non-place to act as an emptying of meaning necessary to then re-imbue said spaces with different meanings. (Fudacz 2012: 16)

La transformación de lugares en no-lugares contiene entonces una capacidad utópica. El vacío genera esperanza, y posibilita la creación de espacios, según Fudacz (16), “más

inclusivas”. En lo que precede, he detectado una apertura hacia el futuro en *Av. 10 de julio Huamachuco*. Las novelas de Zambra, e incluso la de Zúñiga, abren asimismo una grieta esperanzadora que se puede relacionar con el aspecto utópico de la nostalgia. Al igual que en las novelas estudiadas por Fudacz, sin embargo, es difícil definir con precisión qué es lo que estos autores proponen en el lugar del vacío. Como ya se anunció en la conclusión del capítulo 3 acerca del papel del niño en estas novelas, parecen abogar por más autenticidad en las relaciones interpersonales, que fueron afectadas por la dictadura y la consiguiente reacción a este trauma colectivo.

Como se desprende del precedente panorama, las características del espacio del realismo sucio coinciden en gran medida con las del espacio representado en las otras novelas comentadas en la presente tesis. Sin embargo, estas no pertenecen a este corriente. ¿Por qué Zúñiga recurre entonces al modelo específico del Dirty Realism? Primero, tiene que ver, por supuesto, con sus preferencias estéticas personales y su fascinación por los escritores norteamericanos en el momento de escribir *Camanchaca*. Luego, como Fudacz demuestra, el espacio liminar (entre local y global, urbano y rural, lugar y no-lugar, pasado, presente y futuro) constituye un elemento de base del género. Cuando Zúñiga opta por adoptar el modelo del Dirty Realism, aquello implica casi automáticamente una preocupación por los temas relacionados con este espacio. Una última razón por la que el Dirty Realism ofrece la estructura ideal para vehicular el mensaje de Zúñiga, reside en el hecho de que este modo de escribir se relaciona estrechamente con una determinada generación. En el contexto norteamericano, Buford (5) la describe de la siguiente manera: “These authors are [...] the youth of the sixties grown up, a generation that, having been raised on weed, whites and protest marches, is now suspicious of heroes, crusades and easy idealism”. Si se extrapola esta afirmación hacia el contexto chileno, se puede reconocer una joven generación de izquierdas, a la que pertenece Zúñiga, que se muestra muy crítica frente a las numerosas huellas derechistas de la dictadura, pero que tampoco arriesga recaer en un idealismo ingenuo. Como si fuera una respuesta a la difícil pregunta acerca de la relación entre el énfasis en lo cotidiano y la política, Buford (5) afirma: “It is possible to see many of these stories as quietly political, at least in their details, but it is a politics considered from an arm’s length: they are stories not of protest, but of the occasion for it.”

El aspecto generacional del Dirty Realism no solo tiene implicaciones políticas, sino también literarias. Buford (4) describe la –entonces– nueva ficción norteamericana como “not self-consciously experimental”, lo que explica y confirma el contraste entre la narrativa de Zúñiga y la de Eltit. Además, “it is not a fiction devoted to making the large historical statement”. Sin embargo, como el autor afirmó en varias entrevistas, tampoco se siente cercano al movimiento literario chileno por excelencia que sólo se preocupó del presente y abrazó el consumismo, la cultura de masas y la globalización: McOndo. Lo considera incluso una característica definitoria de su propia generación literaria, lo de oponerse al realismo apolítico de McOndo.

4.3.3.2 El realismo poético de Zambra

La narrativa de Zambra ha sido categorizada varias veces como “realismo minimalista” (Schifino 2009). Según Schifino, la primera parte de este término refiere a que esta corriente de la literatura latinoamericana “se aboca a situaciones concretas y contemporáneas”. Sería “minimalista” porque observa estas situaciones “de manera elusiva e indirecta, casi alegórica, recurriendo a estilos verbales de una descarnada lucidez”. Areco (Areco 2011c:) consigue definir de manera más clara qué es lo que se puede entender bajo el término “minimalista”. En el caso particular de las novelas de Zambra, señala lo ascético y lo artificial, tanto en el nivel de la trama como en el de la estructura. El bonsái representa estas dos cualidades. Así, lo minimalista sería sobre todo una cuestión de distancia. Como lo formula Areco (2013: 39), “la artificialidad del árbol japonés le permite la distancia que necesita para expresar su *parte de la noche*”. Areco se refiere aquí a un fragmento de *La vida privada de los árboles* en el que Julián intenta traducir un poema de Emily Dickinson: “Our share of night to bear / Our share of morning. [...] Sobrellevar nuestra parte de la noche, saber llevar nuestra porción de noche, cargar nuestra parte de la noche, sobrellevar la oscuridad.” (Zambra 2007: 80). La referencia repetida a la noche es, como ya se mencionó en el análisis de *Nocturno de Chile*, una manera de aludir a la dictadura.

Para hacerse cargo de su parte de la noche o del pasado reciente, Zambra, más que Zúñiga, apela también a la emoción. Por eso, para Areco (2011c: 14), las novelas de Zambra son novelas híbridas²⁶⁴: combinan lo metaliterario, en gran parte la causa de la distancia en sus novelas, con las características de una novela sentimental. Esta combinación, a primera vista paradójica, se entiende mejor cuando se estudian las influencias de Zambra, y en particular a los poetas que le interesan. Hay unos nombres que vuelven continuamente en las entrevistas, cuando se le pregunta a Zambra por sus fuentes de inspiración. En un cuestionario que le presenté en el marco de una jornada sobre el canon del Cono Sur y del Caribe²⁶⁵, confirmó otra vez que le interesan sobre todo Gonzalo Millán, Nicanor Parra, y Enrique Lihn. Este último ya ha sido mencionado

²⁶⁴ Areco ha elaborado una cartografía de la novela chilena reciente. Distingue entre la narrativa de género (Ramón Díaz Eterovic, Marcela Serrano, Jorge Baradit y Luis Sepúlveda), las obras realistas (Arturo Fontaine y Alberto Fuguet), las producciones experimentales (Diamela Eltit, Antonio Gil y Guadalupe Santa Cruz) y la novela híbrida (Roberto Bolaño y Alejandro Zambra, entre otros). Esta última categoría se caracteriza por la transtextualidad, el minimalismo estructural, y “la preeminencia de la representación de la vida privada por sobre las utopías colectivas” (Areco 2011c: 7). En la presente tesis me centro sobre todo en los últimos dos rasgos.

²⁶⁵ “El canon en la prosa contemporánea del Caribe hispano y del Cono Sur”. 22-24 de noviembre 2012, Universidad de Amberes, Bélgica.

varias veces en este trabajo en relación con el papel de la infancia en la narrativa chilena más reciente.

Fuera de Chile, los poemas tempranos de Ezra Pound constituyen otra influencia importante. Esta obra se caracteriza por una preferencia por el realismo. A partir de 1915, Pound empezó a abandonar su preocupación por la interioridad individual a favor de un énfasis en la superficie de las cosas y de los hechos. “My preference is for realism, for a straight statement of life [...] without circumlocution, without resonant meaningless phrases” (Moody 2007: 300) escribió, recomendando *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters. Añadió lo siguiente: “the lasting enjoyment of a work of art is that it leaves you confronted with life, with the objective fact” (Moody 2007: 301). Como se ha visto bajo el apartado 3.2.1.3, la aparente oposición entre vida y arte se vuelve una preocupación constante de los personajes de las obras de Zambra. En *La vida privada de los árboles*, Julián piensa: “Sería preferible cerrar el libro, cerrar los libros, y enfrentar, sin más, no la vida, que es muy grande, sino la frágil armadura del presente” (Zambra 2007: 37). El realismo que maneja Zambra plantea esta problemática y al mismo tiempo, como observó Pound, ofrece una solución para reconciliar ambos niveles.

El objetivo de la antipoesía de Nicanor Parra era desacralizar la realidad a partir de la poesía. Uno de los métodos para conseguir tal efecto, es el uso de un lenguaje común y corriente, completamente opuesto a la pomposidad que se suele atribuir (todavía en algunos círculos) al lenguaje literario. La desnudez del lenguaje en las novelas de Zambra, junto con el énfasis en la cotidianidad, y los continuos juegos metaficcionales tienen asimismo un efecto desacralizador. Esta posición es paradójica, ya que al mismo tiempo que la literatura da sentido a la vida de los personajes-lectores o escritores, no se la presenta como algo más noble. Si se sigue el mecanismo que está detrás de la antipoesía de Nicanor Parra, la literatura, bajada de su pedestal, representaría también una realidad, una vida menos grandiosa.

Sin embargo, no se puede acusar a Zambra de pesimismo. La ternura y el humor con el que retrata las historias mínimas de sus personajes impide una lectura semejante. Además, Zambra tiene en común con Nicanor Parra el hecho de crear distancia con respecto a lo narrado mediante la ironía. Como explica Hutcheon, la ironía es un tropo con dos componentes. Primero, el contraste semántico entre lo que se dice y lo que se significa, y segundo, un valor pragmático, que consiste casi siempre en un juicio de valor (Hutcheon 1994). El juicio de valor implicado en la ironía con la que los narradores de Zambra retratan el mundo se dirige a sí mismos (cuando se describe la escritura como una afición comparable a la jardinería o al alcoholismo), a su entorno inmediato (“Mi madre [...] cantaba canciones de izquierda como si fueran canciones de derecha”²⁶⁶), y a

²⁶⁶ (Zambra 2007: 78)

la sociedad chilena actual²⁶⁷. Asimismo, la imagen de la adolescencia en los años 90 en *Bonsái* ha sido interpretada por los contemporáneos de Zambra como sumamente irónica²⁶⁸. Algo que no se ironiza, sin embargo, es el discurso de la memoria ligada a las víctimas de la dictadura. Los narradores reflexionan de manera explícita sobre el concepto de la memoria²⁶⁹, pero en contraste con lo que pasa en la narrativa de los hijos de desaparecidos argentinos Félix Bruzzone y Mariana Eva Perez, por ejemplo, no se critican los discursos dominantes, ni se disloca el paradigma de la identidad definida en términos genealógicos. Otra vez, la explicación de esto reside en el hecho de que los narradores no tienen “nada que decir” al respecto, porque no están implicados. Su lugar de enunciación no es el de víctimas, ni siquiera de víctimas vicarias.

En contraste con *Camanchaca*, las novelas de Zambra no caben tan bien dentro de un solo molde preestablecido. Me faltan el tiempo y el espacio para rastrear en detalle los orígenes de la escritura de Zambra, pero en lo previo he intentado demostrar de manera rudimentaria en qué medida las poéticas de Pound y de Parra la han moldeado. Zambra se ha dejado influir por su trabajo, primero en sus propios libros de poemas *Bahía inútil* (1998) y *Mudanza* (2003), pero luego también en sus novelas. Su obra poética sigue además resonando en su narrativa. La sensación de que, sobre todo en *Bonsái* y en *La vida privada de los árboles*, los personajes se mueven en una suerte de semivacío puede considerarse como una herencia de la poesía. La importancia de la construcción de un *story world* en un poema es mínima, o al menos, no siempre es necesaria. Por eso, y por la extensión limitada del poema, los poetas suelen preocuparse menos por la representación del espacio²⁷⁰. En el poema “Inverness” de *Bahía Inútil*, que comienza con una cita de Ezra Pound (“No quisiera quedarse, ni salir.”) por ejemplo, se evoca un

²⁶⁷ Un ejemplo de ironía más bien explícita y situacional: “Por lo demás, en Chile no es tan grave dar clases de poesía italiana sin saber italiano, porque Santiago está lleno de profesores de inglés que no saben inglés, y de dentistas que apenas saben extraer una muela – y de personal trainers con sobrepeso, y de profesoras de yoga que no conseguirían hacer clases sin una generosa dosis previa de ansiolíticos.” (Zambra 2007: 26-27).

²⁶⁸ Esto confirma lo observado por Hutcheon (1994: 91), de que la actitud evaluativa propia de la ironía es algo que acontece en el proceso de interacción de un emisor y un receptor dentro de una comunidad interpretativa, cuyos miembros pueden compartir conocimientos, creencias, valores, etc.

²⁶⁹ Tim O’Brien: “Lo que se adhiere a la memoria son esos pequeños fragmentos extraños que no tienen principio ni fin.” Me quedé pensando en eso y me desvelé. Es verdad. Recordamos más bien los ruidos de las imágenes. Y a veces, al escribir, limpiamos todo, como si de ese modo avanzáramos hacia algún lado. Deberíamos simplemente escribir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más. Por eso mentimos tanto, al final. Por eso un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro. Un libro ilegible y genuino que traducimos, que traicionamos por el hábito de una prosa pasable. (Zambra 2011: 151)

²⁷⁰ Kalla presenta una imagen más matizada y mejor fundada del espacio en la poesía. En *Huisbeelden in de moderne Nederlandstalige poëzie*, reflexiona entre otras cosas sobre la idea de que las palabras en un poema en sí ya crean un espacio (Kalla 2012:). Estudia en particular cómo la casa funciona como metáfora de la identidad del sujeto y de la poética del escritor.

espacio, pero de manera muy básica: “Cuatro paredes cuando sopla /el viento: /sin movimientos /o con el solo movimiento de los ojos /un hombre pone su atención /en el suelo /mañana hablaremos del mar /mañana cambiaremos el lugar /de esa ventana”²⁷¹. Los elementos físicos del espacio – las paredes, el suelo, la ventana – tienen una función metafórica. Representan el estado mental del hombre en el poema o del yo poético, y no sirven de apoyo material para que el lector pueda construirse una imagen coherente, lógica del espacio en este poema.

Mudanza ya es más narrativa, o, como lo describe el propio autor, se trata de una escritura más orientada “para el lado” (Lehuedé 2009: s.p.). Por consiguiente, la representación del espacio es más elaborada, pero sigue siendo elíptica. Como ya mencioné varias veces, esto es también el caso en sus novelas. La influencia de Gonzalo Millán además, cuya escritura se caracteriza según Zambra por una “voluntad de silencio” (Zambra 2006b), refuerza aún este rasgo. El poema más conocido de Millán, “La ciudad”, escrito en un lenguaje desprovisto de retórica, confirma además los estrechos lazos entre el espacio (urbano) y la política. Según el crítico Mariano Aguirre, “La ciudad” es “un poema emblemático porque construye un espacio que cierra un modo de convivencia ciudadana y avizora otro en que las relaciones humanas se prevén fuertemente alteradas por el ejercicio de un poder ignominioso”²⁷². Esta imagen era precisamente el punto de partida de la presente tesis. Mientras que los autores estudiados en la primera parte se centraron más bien en el gran relato histórico y político, las novelas de Fernández, Zúñiga, y en particular de Zambra, dan en primer lugar cuenta de esa alteración de las relaciones humanas.

4.4 A modo de síntesis: política, intimidad y distancia

La atención por lo cotidiano en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga banaliza la práctica artística, en particular la de la escritura de la novela. En vez de centrarse en eventos históricos y grandes emociones, estos textos colocan en primer plano lo que puede pasar cada día a cualquier persona. Las prácticas del escribir y del habitar, al mismo tiempo que forman parte de la cotidianidad, también constituyen una fuga de ella. Pero el hecho de que estas prácticas sean una especie de salvación no las ennoblece.

²⁷¹ Fuente: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/10/azambra.html>

²⁷² Fuente: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3504.html>

Tanto Fernández como Zambra y Zúñiga hacen uso de un lenguaje cercano al habla coloquial, lo que refuerza aún más la banalidad de los hechos narrados. El collage de recortes de la prensa roja, e-mails y una suerte de monólogos interiores que compila Fernández, mina la autoridad de la novela como expresión de una cultura elevada. En las novelas de Zambra, la posición frente a la novela como institución es ambigua. En *Bonsái*, critica, y al mismo tiempo relata con ternura la actitud snob de Julio y Emilia. En *La vida privada de los árboles*, escribir se compara de manera irónica con un pasatiempo banal. En *Formas de volver a casa*, finalmente, parece que la escritura le ha permitido al protagonista “refinarse” y ascender en la escala social. Los juegos metaficticiales, la extensión reducida de sus textos, el énfasis en el papel de los personajes secundarios y el lenguaje sin adornos pueden ser vistos como estrategias deliberadas para quitar importancia al formato ‘novela’. En *Camanchaca* de Zúñiga, finalmente, se puede considerar la lista de compras que obsesiona tanto al protagonista, como una metáfora de la práctica del escribir que pone énfasis en la cotidianidad.

La cotidianidad revela también una preocupación por las consecuencias nefastas del neoliberalismo. El espacio urbano en el que se mueven los personajes de las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga es el de la ciudad postmoderna latinoamericana. Se caracteriza por la fragmentación social, espacial y política, por un consumismo exagerado y la falta de solidaridad entre sus habitantes. En las novelas de Zambra y Zúñiga, la crítica social es más sutil que en la de Fernández. Sin embargo, es innegable: en Zúñiga, porque es inherente al Dirty Realism que le sirve de modelo; en Zambra, porque está relacionada con las políticas habitacionales de durante y después de la dictadura.

Los análisis en el capítulo 4 han demostrado una relación problemática entre la cotidianidad y la política. Según los sociólogos Lefebvre y de Certeau, el ámbito de lo cotidiano es siempre político. Esta afirmación es todavía válida en *Av. 10 de julio Huamachuco*, aunque la militancia desempeña sobre todo una función anecdótica. En las novelas de Zambra y Zúñiga en cambio, es difícil encontrar una instigación para cambiar las estructuras del poder. La sobriedad del lenguaje contribuye a esta impresión. Estas novelas parecen abordar lo político desde otro lugar, más precisamente, desde lo íntimo.

En *Tiempo pasado*, Sarlo afirma que una escritura dirigida hacia lo personal y lo íntimo presente una realidad despolitizada²⁷³. Areco comparte esta visión, o más bien,

²⁷³ Lo que Sarlo critica en “el discurso de la memoria y las narraciones en primera persona”, con lo que se refiere a la retórica testimonial, es sobre todo la utopía de no olvidar nada, de dar un relato completo que abarque todo. Según Sarlo, estas narraciones “se mueven por el impulso de cerrar los sentidos que se escapan; no sólo se articulan contra el olvido, también luchan por un significado que unifique la interpretación” (Sarlo 2005: 66). En la primer aparte de la presente tesis, la novela de Marín mostró lo contrario. Las novelas

considera la intimidad como el signo de una ideología opuesta a la que se encuentra expresada en las obras de Diamela Eltit y Roberto Bolaño. Como sinónimo de la “novela de la intimidad”, la crítica chilena utiliza el término “novela burguesa” (una denominación que surge de *Tres novelitas burguesas* de José Donoso). Relaciona el auge de las novelas de la intimidad, entre las cuales cuenta las de Zambra, con “la preeminencia de la pareja y de la familia, del espacio interior habitacional y psicológico, entendidos como el cenit y el nadir en la ideología neoconservadora y neoliberal” (Areco 2011a: 53). Considera la intimidad como una “trampa” de la que es difícil escapar (Areco 2011c: 16). Basándose en *El declive del hombre público* de Richard Sennett, Areco razona de la manera siguiente:

Al anclar la posibilidad utópica en el mundo cerrado de la intimidad y la familia, dando cuenta de un imaginario que absolutiza la intimidad y en el que el yo es el único horizonte explicativo, se vuelve imposible pensar el presente como una totalidad social construible por el accionar humano. Las novelas estudiadas operan así a la inversa de las creaciones utópicas que históricamente han permitido imaginar futuros sociales y políticos alternativos, como condición para la superación de las limitaciones personales del presente, más allá del fatalismo de las decepciones de la vida privada. Por el contrario, el yo y la familia son la materia viscosa en la que los personajes de estos relatos parecen encontrarse atrapados sin salida. (Areco 2011c: 17)

Areco presenta la posibilidad utópica como una condición imprescindible para pasar a la acción política. Su lectura coincide en gran medida con mis propios análisis, cuando afirma que “en los relatos de Zambra”, “[la pareja y la vida familiar] se plantean inicialmente como utópicas, pero terminan revelando su ineficacia o imposibilidad” (Areco 2011c: 16). La pérdida de la utopía explicaría en efecto en gran medida por qué es tan difícil asignar un significado político a las narrativas de Zambra, y también a las de Zúñiga.

La interpretación que Sarlo y Areco ofrecen de la intimidad como una noción apolítica o burguesa es sin embargo contrarrestada por la crítica de teatro Lebovici (1998). Según esta última, la representación de lo íntimo implica llevar hacia afuera lo que se siente adentro²⁷⁴. Semejante subversión de la dicotomía dentro-fuera, que ha servido como punto de partida de la presente tesis, tiene de por sí un significado

estudiadas en la segunda parte, aunque enfocan lo personal, tampoco pretenden poder presentar un relato único.

²⁷⁴ “Pour exister ou plutôt, pour s’exprimer, la représentation de l’intimité doit figer le mouvement intérieur dont elle émane et qui lui échappe en permanence. Cette question du dedans et du dehors est une question véritablement politique [...]” (Lebovici 1998: 14-15).

político. Para Lebovici, se relaciona entre otras cosas con el cuestionamiento de normas y márgenes, con lo subalterno, con la posición de minorías, con la oposición entre centro y periferia. En América Latina, Arfuch (2009) y Catelli (2007) comparten esta visión política de la intimidad. La consideran como un vehículo poderoso de preocupaciones políticas, económicas e históricas. La novela de Eltit, que se ha analizado en la primera parte de la presente tesis, pone de manifiesto el estrecho vínculo entre la intimidad (el género íntimo de las cartas) y los temas políticos y sociales de la marginalidad mencionados por Lebovici. Sin embargo, a lo largo de la segunda parte, he insistido en el hecho de que en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga, esta relación no se afirma tan fácilmente. Las relaciones interpersonales no alegorizan una situación política de opresión. Los personajes de la novelas no intentan desequilibrar desde dentro las estructuras del poder que rigen la sociedad. Sus actos de resistencia son mínimas, personales. Como se desprende del análisis llevado a cabo en este último capítulo de la tesis, el que las narraciones de la segunda parte se resistan a ser interpretadas políticamente, reside en gran parte en el uso de un determinado lenguaje. Es una manera diferente de representar la intimidad.

Representar lo íntimo es una cuestión delicada, ya que, al expresarlo, se debe conservar algo del aspecto interior con el que se lo suele asociar. Si esto no es el caso, la intimidad corre el riesgo de convertirse en aquello que Sibilia ha descrito como “lo éxtimo” (2008: 16). Sibilia estudia sobre todo la exhibición de la intimidad en internet, un fenómeno que relaciona con la “publicitación de lo privado” (2008: 28). Pero por estrechamente vinculadas que estén, no se deben confundir las nociones de lo íntimo y lo privado. El crítico argentino Giordano rechaza la idea de Arfuch, entre otros, de que la intimidad sea “una sutil gradación de lo privado” (Arfuch 2005: 239). La define en cambio como una reserva de indeterminación que trasciende la rígida oposición entre lo público y lo privado (Giordano 2013: 3). Basándose en la teoría desarrollada por el filósofo español Pardo, quien definió la intimidad como “un efecto del lenguaje” (1996: 55), Giordano la considera como un elemento intrínseco pero escondido del lenguaje humano, y como un efecto de la escritura literaria. Se explica de la siguiente manera:

Lo íntimo tiene que ver con la manifestación de una distancia indecible que impide tanto identificarse, apropiarse sin restos de uno mismo, como ser identificado; una distancia que fuerza la enunciación, hace hablar o escribir, y transforma secretamente cualquier performance autobiográfica en una experiencia de la propia ajenidad. (Giordano 2013: 3)

Giordano se refiere en particular a la intimidad tal como se plasma en textos autoficcionales. Argumenta que las experiencias íntimas, al no hallarse expresadas mediante los mecanismos confesionales y autorepresentativos del género, minan los códigos canónicos de la autobiografía. En cambio, esas experiencias dan pie a una autoconstrucción ficcional (de ahí el término “autoficción”): mientras un autor está

escribiendo, según Giordano, explora su “otredad” fundamental (Giordano 2013: 2-7), provocando de este modo una ambigüedad en lo concerniente a la identificación entre autor y narrador. Si bien se puede argumentar que las novelas de Zambra y de Zúñiga son autoficcionales, no me detendré más en este aspecto porque me llevaría demasiado lejos. Sin embargo, con el fin de definir la funcionalidad de la intimidad, además de la particularidad de su representación en las novelas de Zambra y Zúñiga, me centraré en dos aspectos mencionados por Giordano, a saber, primero, el hecho de que la intimidad fuerce la enunciación, y, segundo, la distancia.

Al afirmar que la intimidad fuerza la enunciación, Giordano se opone a la visión tradicional según la cual ésta sea algo inenarrable. Enfatiza el aspecto relacional del concepto, y en este sentido se adhiere a los estudios sociológicos más recientes que se basan en la idea de Sennett (1977), de que existe una forma genuina de la intimidad que fomenta la comunicación. Para Foessel (2008) y Jamieson (2011), por ejemplo, la intimidad implica una transición del interior al exterior y un contacto con el otro. Estos aspectos vuelven en la definición psicológica del concepto. Prager (1995), por ejemplo, considera fundamental para la intimidad el que haya una interacción entre dos personas. Las interacciones íntimas se caracterizan por el hecho de que estas personas sientan compartir algo personal y privado, y que haya una comprensión mutua.

Si se analiza la manera en la que estas interacciones se representan en las novelas estudiadas en la segunda parte de mi tesis, salta a la vista la diferencia entre *Av. 10 de julio Huamachuco*, por un lado, y las novelas de Zambra y Zúñiga por otro. Cuando reencuentra a su hija bajo la tierra, Greta crea un espacio íntimo mediante sus palabras cariñosas:

Dientecito de ajo, turroncito, gusanito mío. Huelo ese olor a vinagre que sale de tu cuello cuando estás durmiendo. [...] Te abrazo despacito para no despertarte, para no interferir en tu sueño y me acurruco en tu espalda fría. Qué ganas de saber lo que estás soñando. Qué ganas de entrar ahí, recorrer los caminos de ese sitio con mi furgón hasta dar contigo. [...] Ahora huelo tu cuello, tu pelo, tu espalda, tus manitos frías y pienso que por fin lo conseguí (Fernández 2007:).

Aquí se nota un deseo de acercarse, de aniquilar la distancia entre ambas personas. Cabe recordar que, según el escritor argentino Alan Pauls (2007-2008: 4), la intimidad se funda “en el sueño de una distancia en grado cero”. Como se observa también en el fragmento citado aquí arriba, incluso en el caso de una intimidad no-sexual, el cuerpo juega un papel primordial en este acercamiento.

En la novela de Fernández, la intimidad se verbaliza. No es lo inenarrable, sino su contrario: es aquello que intenta crearse a través de las palabras. No importa mucho que esta intimidad sea, de hecho, inexistente, inalcanzable. En el momento de pronunciar esas palabras afectivas, Greta se encuentra en un lugar aislado del mundo real y se arrepiente de no haberlas pronunciado antes del accidente de su hija. El deseo de

conectarse con su hija, y el arrepentimiento por no haber buscado suficientemente la intimidad en el pasado se explicitan de tal manera que, en contraste con las novelas de Zambra y Zúñiga, *Av. 10 de julio Huamachuco* se acerca por momentos al melodrama²⁷⁵.

En *Camanchaca*, en cambio, se vuelve a subrayar esa imposibilidad de las genuinas interacciones íntimas. Pensemos en el hecho de que el protagonista no consiga conectarse con ninguna persona en su entorno. Pero la intimidad no está por completo ausente en la novela. Antes de su partida de Santiago, el protagonista y su madre parecen ocupar el departamento en el que viven de la misma manera que los personajes de *Los vigilantes* de Eltit: en paz y armonía. “Mamá y yo estamos siempre unidos en la casa. Nos amamos algunas veces con una impresionante armonía. Armonía” (Eltit 2004: 37). Esta aserción del hijo de la novela de Eltit se aplica también a la situación inicial en *Camanchaca*. Consideremos el siguiente fragmento:

Con mi mamá jugábamos a contarnos historias antes de dormirnos. Apagábamos la tele y en la oscuridad debíamos inventar historias. No sé por qué lo hacíamos, pero disfrutábamos mucho ese momento. Nos reíamos cuando estábamos completamente a oscuras en esa cama de dos plazas que nos regaló mi abuelo. Desde que llegamos a Santiago decidimos dormir juntos. Aunque en realidad la decisión la tomó mi mamá: me dijo que no había plata para gas, que no podíamos tener una estufa y que mejor era dormir juntos, como cuando yo era niño y aún vivíamos en Iquique. Por supuesto que no cuestioné nada, sólo agarré algunas cosas y me trasladé a su pieza, nuestra pieza. (Zúñiga 2009: 16)

Se atribuye aquí un sentido nostálgico a la costumbre de dormir juntos, en la cama matrimonial, espacio ‘íntimo’ por excelencia: le remite al protagonista al tiempo y al lugar de su infancia. Además de la imposibilidad, Zúñiga muestra el lado peligroso y perverso de la intimidad. Ya llamé la atención sobre el énfasis que Zúñiga pone en las partes del cuerpo cuando describe el abuso por parte de la madre. Además de confirmar el estrecho lazo entre cuerpo e intimidad, esta escena ilustra también la escritura elíptica propia de *Camanchaca*. En vez de describir las emociones del protagonista, Zúñiga se centra en la superficie. Tampoco en el cuerpo entero, sino en algunas partes: el vientre abultado, el pelo, los muslos, los dedos. Al completar los vacíos en esta historia, que ya se anuncia en la página 18²⁷⁶, el lector de la novela de Zúñiga se siente implicado en la intimidad turbia entre madre e hijo. Así, comparte de alguna manera la incomodidad, la estupefacción y la impotencia del protagonista sin que estos

²⁷⁵ Como en el melodrama, al representar la intimidad se cae casi inevitablemente en los lugares comunes y los estereotipos, en frases trilladas.

²⁷⁶ “Fue una de esas noches, completamente a oscuras, que mi mamá me contó lo de mi tío Neno. [...] Días después habría otra historia que nadie iba a querer contar.” (Zúñiga 2009: 18)

sentimientos se expliciten. La forma distanciada de representar la intimidad crea entonces, paradójicamente, una suerte de acercamiento, de estrecha relación personal, entre el lector y el protagonista.

Al igual que en *Camanchaca*, los protagonistas de las novelas de Zambra son *einzelgängers*, personas solitarias. Las interacciones íntimas son escasas. En *Bonsái*, se representa el acercamiento tanto mental como corporal mediante la metáfora del bulto:

Rápidamente aprendieron a leer lo mismo, a pensar parecido, y a disimular las diferencias. Muy pronto conformaron una vanidosa intimidad. Al menos por aquel tiempo, Julio y Emilia consiguieron fundirse en una especie de bulto. Fueron, en suma, felices. De eso no cabe duda. (Zambra 2006a: 26)

Las últimas dos frases pueden ser interpretadas irónicamente. Lo que hace “De eso no cabe duda” es, precisamente, arrojar duda acerca de si fueron o no tan felices al interior de esa especie de bulto. Aquí se muestra una imagen más bien negativa, claustrofóbica de la intimidad. Recordemos que esta novela termina con una fuga hacia el espacio abierto de la ciudad. Por otra parte, en *Formas de volver a casa* se encuentra una interacción más genuina. Se repite dos veces una conversación entre el protagonista y su madre, a las dos de la mañana en la casa paterna. Las páginas 132-136 de “La literatura de los hijos” constituyen una versión supuestamente ficcionalizada de las páginas 78- 80 de “La literatura de los padres”.

La descripción de la primera conversación se asemeja a la manera elíptica en la que Zúñiga retrata la intimidad. Zambra no muestra aquí el lado perverso, pero al igual que su compatriota más joven, menciona algunos detalles al tiempo que omite otros. El narrador se fija, por ejemplo, en la manera en la que su madre fuma: “el cigarro hacia abajo, la mano mostrando la palma, muy cerca de la boca” (Zambra 2007: 78). Al contrario de Zúñiga sí registra sus propias reacciones – de asombro, de ternura (“Mi mamá se fingió escandalizada. Se veía hermosa con ese gesto” (79)).

La primera conversación tiene lugar en una pequeña pieza que hicieron construir los padres para albergar una inmensa lavadora nueva. El espacio, cerrado, estrecho, provee ya un ambiente íntimo. Hay, además, complicidad entre el protagonista y su madre, porque fuman dentro de la casa, lo que ha sido prohibido por el padre. Estos elementos, además de la hora nocturna, contribuyen a crear una atmósfera idónea para desahogarse. Sin embargo, de acuerdo con la predominancia de la cotidianidad en la novela, las ‘intimidades’ que le confiesa su madre al protagonista no tienen nada de particular. Se pregunta cómo sería la vida si él no se hubiera ido tan temprano de la casa, y dice que se pelea ahora menos con el padre. La conversación es ligera, banal, pero el final sigue dando vueltas en la cabeza del protagonista. Cuando él opina de manera negativa sobre el carácter reconocible (en cuanto a clase social) de los best-sellers de Carla Guelfenbein, su madre le replica que debería ser más tolerante. Se puede

leer esta frase como una petición de tolerancia, no solo frente a las novelas de Guelfenbein, sino también con respecto a la generación a la que pertenece la madre.

Esta interpretación se corrobora gracias a la segunda conversación. Esta vez, el ambiente íntimo ha desaparecido casi por completo. La madre y su hijo se han trasladado al living. Ya no se enfatiza la complicidad, porque la prohibición del padre de fumar adentro se ha convertido en un “a tu papá no le gust[a]” (Zambra 2011: 134). El tono es menos ligero, casi amargo, porque el protagonista le reprocha a su madre haber apoyado la dictadura, siendo supuestamente apolítica. Así, esta segunda conversación se convierte en una miniatura de la novela. La problemática generacional vuelve en la respuesta amarga de la madre: “Qué sabes tú de esas cosas. Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años” (Zambra 2011: 133). La forma de hablar del protagonista corresponde a las características de la postmemoria: “siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos” (Zambra 2011: 132). Se exagera también la discusión sobre las clases sociales con motivo de las novelas de Guelfenbein. Por lo tanto, esta segunda conversación es claramente más política.

Al oponer las dos versiones, la primera, íntima, y la segunda, política, Zambra parece mostrar, de acuerdo con Sarlo, entre otros, que estos ámbitos son incompatibles. Ya que la política, durante mucho tiempo, ha sido ahuyentada de la casa parental en Maipú, no es natural hablar ahí sobre los grandes temas relacionados con la dictadura. Le provoca incomodidad al narrador. Por eso, se siente como “hablando según un manual de comportamiento” (132). Patentizar esta incomodidad, mediante la oposición entre las dos conversaciones, es, a su vez, un gesto político, con muchos rodeos, por parte del autor Zambra. Es un gesto para situar, a pesar de todo, los problemas políticos al interior de la intimidad familiar, y para mostrar su complejidad. De esta manera, su escritura encaja a la perfección en la descripción que hizo Ros del arte postdictatorial en el Cono Sur:

The post-dictatorship generation’s explorations of the margins is part of a distinct tendency to unsettle the predominance of that which is labeled public, collective, and rational over the purportedly private, individual, and emotional. Among other things, these dichotomies make it difficult to expand the circle of individuals and groups concerned with the past. Key groups such as ‘bystanders’ are either conspicuous by their absence or appear only as ‘private’ individuals. In an impulse to subvert these dichotomies, authors and filmmakers make aspects of the past typically considered private accessible to public debate and situate public life in its private contexts. (Ros 2012: 204)

Pese a que los tres autores comentados en la segunda parte de la presente tesis sitúan los temas y traumas públicos en un contexto privado, es Zambra quien pone más énfasis en la dificultad de este gesto. Comparte con Zúñiga la manera de retratar el ámbito privado y las interacciones íntimas entre los personajes: con delicadeza, ironía, en fin,

con distancia. En el primer análisis de la presente tesis, el de *Los vigilantes* de Eltit, se refirió y a la problemática relación, que se esboza en esta novela, entre el contexto privado y el trauma colectivo. Sin embargo, si se compara la intimidad desde la cual la madre escribe sus cartas en *Los vigilantes* con la de Zambra y Zúñiga, se concluye que el lenguaje distanciado de éstos crea un ambiente muy diferente, uno en el que el propio lector se siente más involucrado.

Conclusión general

A lo largo de esta tesis, ha sido necesario a veces desviar la mirada de la principal categoría de análisis, a saber, el espacio. Los conceptos que se propusieron con el fin de complementar los estudios acerca de la narrativa postdictatorial chilena – el desamparo, la nostalgia, lo siniestro, la postmemoria – guardan relación con esta categoría, pero también abrieron la perspectiva hacia otros horizontes. En este momento de conclusión, sin embargo, propongo volver sobre el espacio y recuperar las preguntas básicas de investigación que guiaron los análisis. En el análisis de cada novela, he ido en busca de la funcionalidad y de los significados de los espacios representados. Evitando una aplicación demasiado sistemática, he examinado los diferentes niveles que generaron significado: el referencial o topográfico, el textual (que Carrasco calificó como el espacio del significante), y finalmente también el cronotópico (según Zorán), que fue interpretado libremente aquí como el papel que desempeña el espacio en la trama. Los análisis siempre se llevaron a cabo en estrecho diálogo con el contexto histórico, social, político, y literario, ya que, al igual que la casa cortada por Matta-Clark que aparece en la portada de la presente tesis, los espacios representados en las novelas estudiadas no se encuentran aislados de su entorno. A continuación resumiré los resultados obtenidos en cada parte del trabajo. Luego, evaluaré la manera en que estos resultados responden al objetivo principal de la tesis, que consistía en captar y definir, mediante el estudio de la representación de espacio, un cambio de paradigma poético en la narrativa chilena más reciente.

Las tres novelas incluidas en la primera parte refieren cada una a su manera al mutismo. En *Los vigilantes* de Eltit, este se manifiesta en la figura del hijo, bebé o deficiente mental que sólo sabe emitir algunos sonidos ininteligibles y horribles. En la novela de Marín, la referencia es más sutil. Se encuentra en el título de la trilogía en la que fue incluida *El palacio de la risa en 2003: Un animal mudo levanta la vista*. Es a su vez una referencia al prisionero del centro de detención en el que se convirtió el “palacio de la risa”, Villa Grimaldi, durante la dictadura militar. Como explica el narrador, la meta del torturador no era provocar la muerte del prisionero, sino convertirlo en “un animal inofensivo y, en particular, dócil, mudo” (Marín 2008: 114). La imagen de la víctima del horror más inconcebible vuelve en la figura del pintor guatemalteco de la novela de

Bolaño. Su cuadro, oscuro, incomprensible, fragmentado, es la única forma en que puede expresar lo que él, melancólico lúcido, ve en el futuro: los crímenes contra la humanidad, tanto en América Latina como en Europa. Asimismo, el extraño baile que representa el hijo en *Los vigilantes* presenta un nuevo lenguaje, un modo de sobrellevar la imposibilidad de narrar, esa derrota de la capacidad representativa, descrita por Avelar como la base de la literatura postdictatorial.

Los espacios en las novelas de Eltit, Marín y Bolaño subrayan la derrota. Los autores reconocen y ponen de manifiesto el fracaso de los “mitos” de la casa y de la calle. Problematizan la oposición entre dentro y fuera, en la que se apoya la imagen tradicional de la casa como protección contra el mundo exterior. En la novela de Eltit, la vigilancia omnipresente hace desaparecer los límites entre los espacios interiores y exteriores. Las categorías de dentro y fuera se revelan como puros estados mentales, espejos de la interioridad melancólica del protagonista. Los centros de detención y tortura que se representan en las novelas de Marín y Bolaño implican asimismo una subversión de las categorías de dentro y fuera. Incluyen lo que se supone que debería estar fuera de la sociedad (‘excepcional’), y de esta manera los “campos” conglomeran las características propias de esta sociedad que las quiere excluir. En la novela de Bolaño además, se subvierte otra relación espacial: la dicotomía arriba-abajo se suele asociar con la oposición entre el cielo y el infierno, pero una lectura cruzada con *Estrella distante*²⁷⁷ pone esta ordenación boca abajo. El esfumarse de los límites espaciales, que provoca una inquietante cercanía entre la vida cotidiana y el horror, contribuye en gran medida al carácter siniestro de los espacios, que es explorado a fondo por Eltit y Bolaño.

Estos dos autores ponen más énfasis en la imposibilidad de representar el espacio tal y como se ve en la realidad. El derrumbe de los significados tradicionales, ‘positivos’ parece haber afectado también la materialidad supuestamente objetiva de la que se compone el espacio. En la novela de Eltit, esto desemboca en una deformación surrealista de la casa y de la ciudad por las que se arrastran los personajes. En *Nocturno de Chile*, el espacio abierto se convierte asimismo en un ‘paisaje melancólico’, un espejo del alma perturbada y profundamente aburrida del protagonista. En lo que concierne a los espacios interiores, Bolaño los representa frecuentemente mediante un constructo abstracto. Los reduce a meros principios arquitectónicos, como la superposición de dos espacios, o el *enfilade*, que define también la arquitectura de la novela entera. Entiéndase que esta arquitectura sirve de apoyo al significado que vehicula el espacio representado.

La novela de Marín constituye un caso especial dentro del conjunto de las novelas estudiadas en la primera parte. El protagonista parece a primera vista más nostálgico

²⁷⁷ Véase 2.3.6.

que melancólico, y propone una representación realista de la casa de tortura. El texto entero se concibe como un intento de restaurar la Villa Grimaldi. Al igual que la maqueta detallada que se encuentra ahora a la entrada del Parque por la paz Villa Grimaldi, se puede interpretar este gesto como una manera de comprender lo que pasó, y a partir de esta comprensión, encontrar consuelo. Pero la minuciosa reconstrucción realista sucumbe bajo el peso de tantos detalles rescatados en archivos, en testimonios contradictorios de terceros y en la propia memoria que falla. Lo único real es el solar que queda después de que las autoridades hayan borrado todas las huellas del campo de tortura. De esta manera, Marín muestra los problemas vinculados con la constitución de “lugares de memoria”: la memoria, incluso la “memoria de lugar”, que forma la base de su novela, no es tan estática, tan unívoca que pueda ser fijada en el diseño arquitectónico de un Parque por la paz. Entonces, al final, Marín confirma la sensación de desamparo que reina también en las novelas de Eltit y Bolaño. *Los vigilantes* es una historia del forzado alejamiento de las estructuras que ofrecen amparo. Los “desamparados”, fantasmas que acompañan a los protagonistas, han llegado a ese estado final. En *Nocturno de Chile*, la figura del desamparado vuelve en la del naufrago. Ahí, las casas se representan a veces mediante la metáfora de barcos que se hunden.

Cabe concluir que las novelas incluidas en la primera parte de la presente tesis no corresponden totalmente a la descripción que hizo Gatti de “las narrativas de sentido”. En un comentario sobre los centros clandestinos de detención, como la Villa Grimaldi, el sociólogo uruguayo ha observado lo siguiente:

Ante la ruina se pueden adoptar varias estrategias. [Una es] llenándola de representación, sacar ese espacio de su condición ruinoso, devolverle sentido, recuperarlo. [...] de lo que se trata es de restablecer el lazo de esas cosas, ahora ruinas, con el sentido, facilitar su reconciliación después de un período de malas relaciones, que por efecto de ese trabajo de reconstrucción quedará ahora relegado al pasado. (Gatti 2008: 70)

En las novelas melancólicas de Eltit, Bolaño, y finalmente también de Marín, en cambio, no se recupera ningún sentido, y menos los significados originales, los mitos de la casa y la calle, que se perdieron irremediablemente. Los espacios representados conservan paradójicamente el carácter de un lugar que escapa a la representación misma. Pero el que se confirme su vaciamiento, no significa que los espacios representados no tengan una funcionalidad en las novelas, que no vehiculen un mensaje. En las tres novelas, las casas vinculan las confesiones íntimas de sus habitantes o visitantes con el gran relato de la historia reciente de Chile. Conglomeran el trauma, el estupor y también, como escribió Avelar, “la aceptación de la derrota” propia de la postdictadura. Y aunque esto no cabe dentro del modelo alegórico pensado por el crítico brasileño, funcionan así de manera innegable como metáforas de la nación en crisis.

Esta dimensión desaparece en las novelas analizadas en la segunda parte de la tesis. *Av. 10 de julio Huamachuco*, el conjunto formado por las novelas de Zambra, y *Camanchaca* de Zúñiga, son en el fondo todas novelas centrípetas. El motivo de la vuelta a casa implica una reapropiación del espacio por parte de los personajes. Mediante las prácticas del habitar y del escribir intentan recuperar algo de los significados positivos que se suelen atribuir a la casa. En contraste con los protagonistas de las novelas de la primera parte, no siguen contemplando estupefactos el erial que ha dejado la dictadura, sino que intentan hacerlo “habitabile”, a su manera. La nostalgia que reside en este gesto se manifiesta en la fascinación por la propia infancia, y en el aferramiento (en la novela de Fernández) a los *souvenirs*, los objetos que conservan el pasado en forma de miniatura. Como es típico de la nostalgia, estas narraciones se caracterizan también por echar una mirada crítica al presente. Sobre todo en las novelas de Fernández y de Zúñiga, se critican las consecuencias del neoliberalismo en la vida cotidiana: la falta de identificación con el espacio urbano, el estrés, el consumismo exagerado²⁷⁸. Esto va acompañado de una búsqueda de autenticidad, tanto en las relaciones interpersonales como en las cosas y los espacios con los que los personajes se rodean.

Sin embargo, las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga presentan una nostalgia atípica, en primer lugar, porque incluyen también una crítica al mismo pasado que idealizan. He relacionado esta coexistencia paradójica con la “nostalgia ironizada” definida por Hutcheon. Sobre la nostalgia inicial opera otro mecanismo, una suerte de segunda instancia, que he identificado como el momento postmemorial, que impide una llegada a casa efectiva.

Ambos aspectos se manifiestan en el lenguaje con el que los espacios en la novela son representados. Por un lado, la búsqueda de autenticidad resulta en un lenguaje natural, cercano a la lengua hablada. Se nota también una preferencia para el realismo, por no desviarse demasiado del espacio reconocible en la realidad. Aunque en la novela de Fernández el espacio se muestra fragmentado, la manera de presentarlo en las novelas de los tres autores se opone diametralmente a la de Eltit. Los autores no aspiran a enfatizar la ruptura entre signo y significado. Si aparece la alegoría, es bajo su forma más clásica. En *Av. 10 de julio Huamachuco* por ejemplo, la salida desde la pieza oscura subterránea a la luz a través de la “grieta” (casi idéntica al nombre de la protagonista, Greta) se interpreta alegóricamente como una promesa de liberación. Al mismo tiempo sin embargo, se puede interpretar también como una parodia de esta lectura alegórica y esperanzadora, propia de la literatura proletaria. El protagonista de *Camanchaca*

²⁷⁸ Cabe volver aquí a una diferencia entre la novela de Fernández y la de Zúñiga que ya se señaló en varias partes de la tesis: la crítica en *Av. 10 de julio Huamachuco* es explícita, mientras que Zúñiga sólo muestra y no juzga explícitamente el neoliberalismo. Su crítica está incrustada además en el Dirty Realism que le sirve de modelo.

personifica la actitud pasiva de un segmento de la sociedad chilena contemporánea. En el contexto de las artes plásticas, esto se considera también como una forma clásica de la alegoría. Por otro lado, el aspecto crítico se manifiesta en el lenguaje de Zambra y Zúñiga bajo la forma de la elipsis que provoca intensidad en las imágenes evocadas, pero también una distancia con respecto a lo narrado. En la novela de Fernández, el que el espacio se represente como fragmentado puede caber dentro de la crítica a la segmentación neoliberal del tejido urbano, pero también puede señalar una construcción menos elaborada del espacio novelesco. Esto es, de todos modos, también la consecuencia del realismo elíptico de Zambra y Zúñiga. Al contrario del realismo más clásico, estos autores apenas describen los espacios. Casi no recurren a operadores tonales (el que menos lo hace es Zúñiga), y no explotan la reiteración, que, según Pimentel, es una de las técnicas necesarias para evocar la imagen de un espacio verosímil.

Sea como sea, el que se dedique menos atención a la elaboración estructural del espacio está ligado en parte a la ausencia de la imagen de la casa como metáfora de la nación. No hay una preparación textual que ligue ambas nociones. Es imposible afirmar que la casa de infancia de Juan, por ejemplo, sea Chile, o que la residencial en la novela de *Camanchaca* lo sea. En las novelas de Zambra, sí se elabora una metáfora, la de la literatura como casa, o, al menos, como forma precaria de protección. En vez de enfocar desde dentro lo de afuera, como lo hicieron Eltit, Marín y Bolaño, todo se queda aquí dentro de la casa, dentro de la literatura. En 4.4 además, se arguyó que en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga hay un modo diferente de acercarse a la política. Del análisis de la última novela de Zambra se desprende que este nuevo gesto político consiste sobre todo en introducir la política dentro del ámbito supuestamente protegido y apolítico del hogar. Esto confirma la tendencia que caracteriza también la literatura “de los hijos” argentinos, la del repliegue hacia la intimidad. En los análisis de la segunda parte se ha referido en ese sentido varias veces al “giro subjetivo”, criticado por Sarlo. Su crítica severa a *Los rubios* de Carri se basa en la comparación con una literatura y un cine anteriores y radicalmente diferentes, hechos desde y dirigidos hacia lo colectivo. No hay que olvidar que Sarlo enfoca sobre todo la situación en Argentina. Como sostiene Gumucio, en efecto, “en la literatura argentina hay pocas casas y muchas calles. Muchos bares, muchas conspiraciones, muchos personajes, generalmente pocos tímidos” (Gumucio 2006: s.p.). En el contexto chileno, en cambio, si se comparan las novelas de la primera con las de la segunda parte, la palabra “giro” suena demasiado fuerte. En ambas narrativas, la casa ocupa una posición central, sea como una carencia, sea como una utopía inalcanzable pero sin embargo imaginable.

A lo largo de la presente tesis, se ha presentado una nueva tipología de la novela chilena postdictatorial. Se propusieron dos categorías, la de la melancolía y la de la nostalgia. No solo constituyen dos modos de relacionarse con el pasado reciente, sino también dos

reacciones diferentes frente al desamparo, que se ha definido como una condición existencial postmoderna que adquiere un significado particular en el contexto de la postdictadura chilena. Más precisamente, se ha investigado cómo los autores de las novelas incluidas en el corpus manejan el cambio en los significados del espacio provocado por la dictadura y su régimen económico que sigue rigiendo la sociedad chilena. Como la mirada del melancólico deforma la realidad, y el espacio, en la novela, constituye uno de los elementos más importantes para establecer el vínculo entre el mundo de la literatura y el mundo real, las novelas melancólicas representan el espacio de manera deformada. Es un espacio monstruoso, fragmentado o a punto de sucumbir bajo el peso de demasiados adornos, detalles y memorias contradictorias. En las novelas que se categorizaron como nostálgicas, en cambio, no se problematiza tanto la representación del espacio. Una de las características claves de la nostalgia es que no solo fija un determinado momento en el pasado al cual el nostálgico desea volver, sino también un espacio con el que se vincula necesariamente el recuerdo. Este *nostos* no puede ser un espacio inquietante o siniestro. Si fuera así, la nostalgia perdería su inherente carácter idealizador. De esta manera, el espacio en las novelas nostálgicas se representa como más estable, y no subvierte las relaciones que lo estructuran en el mundo fuera de la literatura. Ya que falta el aspecto inquietante, tampoco juega un papel en la creación de un ambiente siniestro en las novelas. En *Camanchaca* de Zúñiga, por ejemplo, los fantasmas que aparecen de vez en cuando al protagonista, son presencias siniestras, pero el efecto siniestro no radica aquí en un espacio familiar que se vuelve inquietante.

La categorización de novelas melancólicas y novelas nostálgicas ha permitido vincular la elaboración textual del espacio con la manera en la que se vive el espacio referencial. Así, en las novelas melancólicas, los saltos abruptos entre dentro y fuera y la relatividad de datos métricos (en *Los vigilantes*), los fragmentos espaciales que se abren a otros espacios (en *Nocturno de Chile*), y el detallismo exagerado (en *El palacio de la risa*) provocan el vértigo y el agobio que se tendría que haber experimentado en las calles y las casas reales durante e inmediatamente después de la dictadura. Además, se puede leer la construcción fragmentada del espacio en *Av. 10 de julio Huamachuco*, entre otras novelas, como un calco de la fragmentación urbana, que se convirtió en una noción clave en los estudios de urbanismo, geografía y sociología de la última década.

Los análisis de las novelas en la primera parte demostraron además un estrecho vínculo entre la estructuración textual del espacio y los significados que este vehicula. Se trata con frecuencia de significados que el espacio referencial, que nunca es neutro, ya contiene, pero que los autores recalcan en el texto. Marín, por ejemplo, representa primero la oposición entre la vida normal y el horror, enfatizando los elementos que aíslan el campo de su entorno. Luego, la distinción entre dentro y fuera, pasado y presente, se esfuma, y todas las oposiciones que se han elaborado a lo largo del texto se van mezclando, lo que culmina en la imagen de la chica tomando el sol dentro del

centro. La novela de Bolaño ilustra mejor que ninguna otra la coincidencia entre la estructuración textual y el valor simbólico de los espacios. El carácter abstracto de la casa de María Canales es un prototipo de cómo un espacio narrativo se construye casi exclusivamente en base a los significados que el autor quiere atribuirle.

El conflicto y la paradójica convivencia entre el horror por una parte, y, por otra, la vida normal en Marín y el arte en Bolaño, se atenúa en las novelas de Zambra hacia una relación problemática entre la vida cotidiana y la literatura²⁷⁹. Como se demostró en 3.2, esta relación se espacializa asimismo en *La vida privada de los árboles*, donde el autor establece una analogía entre la literatura y el invernadero como forma precaria de protección. En comparación con las novelas de Marín y de Bolaño, sin embargo, esta metáfora no se elabora tan extensamente a lo largo del texto, y se limita a la mención de las palabras “invernadero” e “invierno” en los títulos de los capítulos. Esto confirma lo que se sostuvo más arriba, de que en las novelas nostálgicas de la segunda parte, aunque sigue cumpliendo una función central en la trama, la elaboración textual del espacio se reduce a un mínimo. La elipsis contribuye en gran medida a esta impresión, porque no solo consiste, en las novelas de Zambra y de Zúñiga, en la omisión de descripciones psicológicas, sino también espaciales.

En *Tiempo pasado*, Sarlo se puso en guardia contra una interpretación, según ella, demasiado simplista, que relacionara una ausencia física con una vaciedad de sentido metafórica que supuestamente caracterizara la sociedad. Critica más precisamente la opinión que expresa James Young en *At memory's Edge*, acerca de la fragmentariedad. Lo fragmentario, que caracteriza la postmodernidad, provendría del vacío entre el recuerdo y lo que se recuerda. A esta idea, Sarlo replica lo siguiente:

Young se desliza demasiado fácilmente entre el vacío dejado por el Holocausto, el vacío de judíos en Alemania y el vacío que está en el centro de la experiencia del recuerdo. Se arma así una especie de cadena metonímica de un vacío a otro, embellecida por todos los prestigiosos teóricos, a la que podrían agregarse el vacío constitutivo del sujeto, el vacío de donde surge el enunciado, el vacío respecto del cual se recorta dificultosamente el recuerdo, etc., etc. Como es imposible contradecir la idea de vacío dejado por el Holocausto, esa evidencia se traslada, sin mayor examen, a otros “vacíos”. Filosóficamente à la mode, esta cadena es más sugestiva que sólida. (Sarlo 2005: 137)

Aunque me adhiero a la idea de que hace falta tener cuidado con esta lectura, todo lo expuesto anteriormente invita sin embargo a ir en contra de su advertencia, y leer las

²⁷⁹ Como se repitió varias veces en el análisis de *Formas de volver a casa*, al protagonista le parece molestar esa atenuación, esa sensación de que no tiene nada que decir sobre el horror.

elipsis primero en relación con los espacios vacíos ‘físicos’ del texto, y, segundo, como la expresión en negativa de una ausencia que caracteriza a una generación entera.

En lo que queda de esta conclusión, abandonaré la casa omnipresente para adentrarme en los espacios vacíos, que también están en cada novela del corpus, pero a los que todavía no he dedicado la debida atención. En la novela de Marín, el sitio eriazado desempeña un papel importante. Destaca la política de olvido característica de los primeros años después de la dictadura, y, a la vez, el fracaso del intento inicial del narrador para restaurar la Villa Grimaldi mediante sus palabras. En *Nocturno de Chile*, una de las pocas descripciones de las calles santiaguinas enfoca precisamente su aspecto vacío. Por lo que respecta a la novela de Eltit, el vacío se encuentra otra vez en el espacio doméstico, ya que éste parece definirse únicamente por fronteras inmateriales como el frío, la oscuridad y el hambre. Las vasijas con las que juega el hijo sirven para compartimentar este vacío, a la manera de las líneas de tiza que delimitan espacios imaginarios en las tablas de un teatro precario. Ese espacio vacío, que surge de vez en cuando en las novelas de la primera parte, ocupa una posición protagónica en las novelas de Fernández, Zambra y Zúñiga. En 3.4., se ha abordado la cuestión más de cerca. Se ha relacionado el barrio desierto en *Av. 10 de julio Huamachuco*, Maipú en *Formas de volver a casa*, y por supuesto, el desierto del Norte Grande en *Camanchaca*, con una sensación existencial de vacío, con la desilusión y la falta de puntos de anclaje de “los hijos” de la dictadura. Esta lectura hace caso omiso de la advertencia de Sarlo, pero ha sido necesaria para comprender la narrativa de esa segunda generación. En contraste con la primera, el vacío no se vuelve siniestro, sino natural, algo que hace falta asumir. A la vez que Fernández, Zambra y Zúñiga intentan hacer habitable el vacío tanto físico como metafórico, lo convierten en un elemento básico de su propia escritura. Así, corresponden desde la literatura a las nuevas estrategias que el sociólogo Gatti ha identificado para gestionar el vacío dejado por el detenido-desaparecido, y que, según él, remiten “a una novedad de época”: “silencios ruidosos, elipsis directas, lenguajes no literales, que hablan de esto hablando de la imposibilidad de hablar de esto” (Gatti 2008: 17).

Mediante la travesía por el espacio vacío, he podido cumplir con el objetivo principal de la presente tesis, a saber, captar un cambio de paradigma poético en la narrativa más reciente. Ahora bien, quedan algunos cabos sueltos, y pistas que no he explorado porque trascienden el enfoque espacial, pero que por cierto merecen más investigación. Sería interesante, por ejemplo, ahondar en las influencias poéticas de Zambra e indicar con mayor precisión qué aspectos de su escritura se remontan a qué poetas. De todos modos, la intertextualidad implícita y explícita en su obra ya ha atraído la atención de algunos críticos, y merece ser estudiada en detalle. Ya que se lo considera a veces como un portavoz de la generación de los “hijos” chilenos, quizás hubiera sido preferible dedicar un poco más atención a sus novelas en el marco de esta investigación. Sin embargo, cabe

observar también que, al contrario de las novelas incluidas en la primera parte, las de la segunda resisten una profundización académica. Esto no les quita nada de valor literario, ni significa que no sean sofisticadas. Pero parecen decir: eso es lo que hay, y no mucho más.

Dicho eso, sí sería esclarecedor examinar el papel que juega la ironía en esa actitud casi resignada. También con respecto a las novelas de Zambra, se refirió brevemente al fenómeno tan complicado de la ironía como uno de los elementos que generan distancia. Sería interesante definir con mayor precisión los tipos de ironía que se manifiestan en la literatura de los “hijos”, y verificar si esas definiciones coinciden con las modalidades de la ironía a las que recurren generaciones previas – si este es el caso, porque las novelas de Eltit y de Marín, por ejemplo, parecen carecer de carga irónica.

En el último capítulo me detuve en el hecho de que la intimidad ocupa un lugar central en la narrativa de esa segunda generación. De hecho, planifiqué una investigación postdoctoral sobre el tema. En un corpus de narrativa breve chileno y argentino, el objetivo sería examinar cómo los autores negocian entre exhibir y ocultar, cómo logran preservar el aspecto interior en su representación de la intimidad. Se definiría también el papel de la elipsis, y cómo esta figura implica al lector en el proceso de crear intimidad en el texto. A modo de continuación de la presente tesis, se propone también arrojar luz sobre las relaciones entre las nociones de intimidad, privacidad e interioridad, a partir del análisis del corpus seleccionado.

Pero para no anticiparme a futuros planes de investigación, cabe terminar esta conclusión con una pregunta que me ha acosado durante todo el proceso de redacción de la tesis, pero a la que todavía no he encontrado una respuesta concluyente porque traspasa los límites del presente proyecto. La pregunta se relaciona con la oposición entre lo local y lo global, que está tan de moda actualmente: ¿en qué medida las características que he atribuido a la narrativa de la segunda generación y la problemática de la transmisión generacional radican en el contexto específico de la posdictadura chilena? Sería interesante comparar no solo con la situación en Argentina o en Uruguay, cuyo pasado reciente presenta semejanzas con el chileno, sino también con producciones simbólicas de jóvenes artistas en otras latitudes. La representación de la pieza *Heimat*²⁸⁰ en Gante, un lugar tan alejado de Chile, hizo que resurgiera la pregunta. Se trata de una obra de teatro construida en base a las entrevistas que los actores mantuvieron con sus padres y sus abuelos. La pregunta central que la obra planteaba era, en resumen: ¿cómo vivir la vida? Contrariamente a lo que se podría esperar, no era una obra acerca de las vidas de los padres y los abuelos, sino de los

²⁸⁰ *Heimat* (2013) fue escrito por Rebekka De Wit y representado por ella misma y Suzanne Grotenhuis, Tom Struyf y Harald Austbo.

propios actores. Giraba en torno a sus dudas acerca de la sociedad capitalista y a sus pequeños dramas existenciales, y planteaba interrogantes como si cabía o no pedir disculpas por la pequeñez de estos dramas. Con ternura y humor, nunca con sentimentalidad, los actores recordaron nostálgicamente su propia infancia. Estos recuerdos se emitieron en frases sencillas, desprovistas de cualquier forma de adorno, elípticas también. Lo consideraron una característica clave de su propia generación la de querer creer en algo, de encontrar alguna forma de anclaje, aun a sabiendas de que era una empresa condenada al fracaso. La escena estaba vacía, aparte de una pantalla en la que se proyectaban fragmentos de las entrevistas con los padres y los abuelos. Por supuesto, la dictadura chilena no se mencionó porque no venía al caso. Pero los actores sí reflexionaron brevemente acerca de la Segunda Guerra Mundial, frente a la cual se posicionan como una tercera generación. Todo eso confirma la observación de Sarlo, la de que los hijos de las víctimas de la dictadura (argentina), al posicionarse frente al pasado de sus padres, “se atienen a normas epocales, que valoran el despliegue de la subjetividad, les reconocen plena legitimidad a las inflexiones personales y ubican la memoria en relación con una identidad no meramente pública”(Sarlo 2005: 147).

El parecido entre la pieza de teatro *Heimat* y las novelas más recientes analizadas en la presente tesis, revela en efecto la existencia de afinidades comunes y lecturas compartidas por encima de fronteras nacionales, continentales e incluso culturales. La casa resulta no estar tan cerrada como parecía a primera vista.

Obras citadas

- "Ruta patrimonial de la memoria Santiago 1973-1989." Santiago: Ministerio de Bienes Nacionales. Gobierno de Chile, 2009. Print.
- Abraham, Nicolas, and María Torok. *La corteza y el núcleo*. 1978. Buenos Aires: Amorrortu, 2005. Print.
- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción: homo sacer II,1*. Valencia: Pre-textos, 2004. Print.
- . *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pre-textos, 2006. Print.
- . *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos, 2000. Print.
- . "¿Qué es un campo?" *Sibila* (1995). Web.
<http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T06_Docu4_Queesuncampo_Agamben.pdf>.
- Aguilar, Mario I. "The ethnography of the Villa Grimaldi in Pinochet's Chile: From public landscape to secret detention centre (1973-1980)." (2003). Web.
<<http://darkwing.uoregon.edu/~caguirre/aguil.ar.pdf>>.
- Aguilar, Paula. "'Pobre memoria la mía". Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena (Nocturno de Chile de Roberto Bolaño)." *Bolaño salvaje*. Eds. Paz Soldán, Edmundo and Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 127-43. Print.
- Alguacil, Julio. "Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación." *Revista Polis* 20 (2008): 199-223. Print.
- Alvarez, Ignacio. "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos." *Revista Chilena de literatura* 82 (2012): 7-32. Print.
- Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002. Print.
- Areco, Macarena. "Bolaño no íntimo o la novela de la intemperie." *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Ed. Moreno, Fernando. Santiago: Lastarria, 2011a. 53-60. Print.
- . "Cartografía de la novela chilena reciente." *Anales de literatura chilena*.15 (2011b): 179-86. Print.
- . "'Ellas hablan con nadie en el jardín': María Luisa Bombal y Alejandro Zambra." *Hispanamérica. Revista de literatura*.124 (2013): 31-39. Print.
- . "Lo que queda de la utopía: la absolutización de la vida privada en tres relatos breves de Roberto Bolaño y Alejandro Zambra." *Espejos y Prismas. Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*. Eds. Kutasy, Mercedesz, Gabriella Menczel and Laszlo Scholz. Budapest: József Eötvös, 2011c. 7-17. Print.

- Arfuch, Leonor. "Cronotopías de la intimidad." *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Ed. Arfuch, Leonor. Buenos Aires: Paidós, 2005. 237-90. Print.
- . "Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea." *Estéticas de la intimidad*. Ed. Amaro, Lorena. Santiago: Pontificia Universidad Católica, 2009. 17-30. Print.
- Aristoteles. *Over melancholie*. Trans. Eijk, Philip Van Der. Groningen: Historische uitgeverij, 2001. Print.
- Asecio Gómez, Montserrat. "Similitudes y diferencias: la relación entre Bonsái de Alejandro Zambra y "Tantalia" de Macedonio Fernández como una construcción paródica." (2010). Web. <<http://letras.s5.com/az280910.html>>.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Évreux: Éditions du Seuil, 1992. Print.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000a. Print.
- . "Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos." *Revista Cultural de Crítica* 9 (1994): 37-43. Print.
- . "Sensibilidad melancólica y alegoría crítica." *Nueva Sociedad* 170 (2000b): 212-17. Print.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957. Print.
- Barría, Cristián. "Comentario: 'Chile, poética de la tortura política'." *Ilas*. Web. 24/08/2009 <www.ilas.cl/chile.htm>.
- Barrientos, Monica. "Autoridad, marginalidad y palabra en Los vigilantes de Diamela Eltit." *Cyber Humanitatis*. 35 (2005). Web. <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5805/5673>>.
- Barthes, Roland. "L'effet de réel." *Communications* 11 (1968): 84-89. Print.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Pichois, Claude ed. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1975. Print.
- Benjamin, Walter. "Geschichtsphilosophische Thesen." *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. 1940. Ed. Benjamin, Walter. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965. 78-94. Print.
- . *The origin of German Tragic Drama*. 1928. Trans. Osborne, John. London: Verso, 1985. Print.
- Benmiloud, Karim. "Figures de la mélancolie dans *Nocturno de Chile*." *Les astres noires de Roberto Bolaño*. Eds. Benmiloud, Karim and Raphaël Estève. Bordeaux: Université de Bordeaux, 2007. 109-34. Print.
- Bentham, Jeremy. "Panopticon: or, the inspection-house." (1791). Web. 20/04/2012 <<http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=gent&tabID=T001&docId=CW125793319&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>>.
- Berchenko, Pablo. "El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Ed. Moreno, Fernando. Paris: Ellipses, 2006. 11-20. Print.
- . "Función del espacio urbano en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *Ecritures des dictatures, écriture de la mémoire: Roberto Bolaño y Juan Gelman*. Eds. Vásquez, Carmen, et al. Paris: Indigo et Côté-femmes, 2007. 29-42. Print.
- Bisama, Álvaro, and Adolfo Bisama. "Nocturno de Chile: desde el paratexto a la novela de la dictadura." *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Ed. Moreno, Fernando. Paris: Ellipses, 2006. 21-40. Print.

- Blanchot, Maurice. "La parole quotidienne." *L'entretien infini*. Ed. Blanchot, Maurice. Paris: Gallimard, 2001. 355-66. Print.
- Bobes Naves, María Del Carmen. *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid: Editorial Gredos, 1985. Print.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama 1996. Print.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.
- Borja, Jordi, and Manuel Castells. *Local and Global. Management of Cities in the Information Age*. London: Earthscan, 1997. Print.
- Borsdorf, Axel , and Rodrigo Hidalgo. "New dimensions of social exclusion in Latin America: from gated communities to gated cities, the case of Santiago de Chile." (2007). Web. 20-10-08 <<http://www.elsevier.com/locate/landusepol>>.
- Bossay, Claudia. "Representaciones de pasados conflictivos: Aspectos teóricos de la Memoria e Historiofotía en filmes chilenos que representan la Unidad Popular y la Dictadura Militar (1970-1988) a fines de los gobiernos de la Concertación en el cambio de Siglo." *200 años de Iberoamérica (1810-2010) - XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles : congreso internacional*. Ed. Rey Tristan, Eduardo and Patricia Calvo González.: 2010. Print.
- Bossy, Michelle, and Constanza Vergara. *Documentales autobiográficos chilenos*. 2010. 5/11/2013 <<http://www.documentalesautobiograficos.cl/>>.
- Boym, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic books, 2001. Print.
- Brady, Emily, and Arto Haapala. "Melancholy as an Aesthetic Emotion." *Contemporary Aesthetics* 1 (2003). Print.
- Branford, Becky. "Secrets of ex nazi's Chilean fiefdom." *BBC News* (2005). Web. 17/03/2009 <<http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/americas/4340591.stm>>.
- Briceño, Ximena, and Héctor Hoyos. "'Así se hace literatura': historia literaria y políticos del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*." *Revista Iberoamericana* LXXVI.232-233 (2010): 601-20. Print.
- Buford, Bill. "Editorial." *Granta* 8.Dirty Realism. New Writing from America (1983): 4-5. Print.
- Burton, Robert. *Anatomie de la mélancolie*. 1621. Trans. Hoepffner, Bernard and Catherine Goffaux. Vol. 1. Paris: José Corti, 2000. Print.
- Caballero Wangüemert, María. "Género y literatura hispanoamericana." *Feminismo/s* 1 (2003): 103-16. Print.
- Camarero, Jesús. "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3 (1994): 89-102. Print.
- Canal-L. "Alejandro Zambra. "Formas de volver a casa"." (2011). *Canal-L*. Web. 24/10/2013 <http://www.canal-l.com/index.php?id_video=288>.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997. Print.
- Casey, Edward S. "Place Memory." *Remembering. A phenomenological study*. 1987. Ed. Casey, Edward S. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 181-215. Print.
- . "The world of nostalgia." *Man and World* 20 (1987): 361-84. Print.
- Castillo-Berchenko, Adriana. "'Así se hace la literatura en Chile': María Canales en *Nocturno de Chile*." *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Ed. Moreno, Fernando. Paris: Ellipses, 2006. 31-40. Print.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Print.
- Cerda, Carlos. *Una casa vacía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1996. Print.
- Certeau, Michel de. "Marches dans la ville." *L'invention du quotidien. I Arts de faire*. Gallimard, 1990. 139-64. Print.

- Company's Tena, Mireia. "Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño." Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. Print.
- Copeland, Rita, and Peter T. Struck. *The Cambridge Companion to Allegory*. New York: Cambridge University Press, 2010. Print.
- Cordero Oliveros, Inmaculada. "El retorno del exiliado." *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*. 17 (1996): 141-62. Web. 15/07/09 <<http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc17/224.html>>.
- Cornejo, Luis. *Barrio Bravo*. 1955. Santiago: LOM, 1999. Print.
- Cuadros, Ricardo. "Lo siniestro en el aire." *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Ed. Moreno, Fernando. Paris: Ellipses, 2006. 85-90. Print.
- Dammert, Lucía. "?Ciudad sin ciudadanos? Fragmentación, segregación y temor en Santiago." *Eure* 91.diciembre (2004): 87-96. Print.
- de Certeau, Michel. "Le quartier." *L'invention du quotidien 2. habiter, cuisiner*. Eds. de Certeau, Michel, Luce Giard and Pierre Mayol. Paris: Gallimard, 1994. 15-24. Print.
- De los Ríos, Valeria. "Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño." *Bolaño Salvaje*. Eds. Paz Soldán, Edmundo and Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 237-58. Print.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven - London: Yale University Press, 1979. Print.
- De Mora, Carmen. "La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*." *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Eds. Fabry, Geneviève, Ilse Logie and Pablo Decock. Bern: Peter Lang, 2010. 203-21. Print.
- de Vivanco Roca Rey, Lucero. "Bonsái: una novela en escorzo." *Artes y Letras*. 56 (2010). Web. <http://filosofiahumanidades.uahurtado.cl/literatura/academicos/ldevivanco/ldevivanco_bonsai.pdf>.
- Decante, Stéphanie. "Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El 'caso Fuguet'." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9 (2005): 181-89. Print.
- . "Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*: éléments pour une poétique du fragmentaire." *Les astres noires de Roberto Bolaño*. Eds. Benmiloud, Karim and Raphaël Estève. Bordeaux: Université de Bordeaux, 2007. 11-32. Print.
- . "Politiques éditoriales et production littéraire dans le Chili contemporain (1989-1996)." *América Cahiers du CRICCAL* 23 (1999): 61-79. Print.
- Del Sarto, Ana. "Fuga melancólica. Aporías del pensamiento crítico chileno sobre la postdictadura." *Pensar en / la dictadura*. Eds. Richard, Nelly and Alberto Moreiras. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. 115-34. Print.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. "Del Ritornelo." *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Eds. Deleuze, Gilles and Félix Guattari. Valencia: Pre-textos, 2004. 317-58. Print.
- . "?Qué es una literatura menor? ." *Kafka, por uan literatura menor*. México D.F.: Ediciones Era, 2001. 28-44. Print.
- Dennerlein, Katrin. *Narratologie des Raumes*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. Print.
- Díaz Arrieta, Hernán (Alone). "El hombre está en su elemento." *Barrio Bravo*. Ed. Cornejo, Luis. Santiago: LOM, 1999. Print.
- Díaz Oliva, Antonio. "Los 80 según Zambra." *Qué pasa* 14 de abril 2011. Print.
- Díaz Soto, Daniela. "Transgeneracionalidad del Trauma Psicosocial en Descendientes de Afectados por la Represión política en Chile." Universidad Central, 2011. Print.
- Diserens, Corinne. *Gordon Matta-Clark*. London - New York: Phaidon, 2003. Print.

- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Print.
- Dufays, Sophie. "Relatos de infancia en el cine argentino de la postdictadura. Lecturas alegóricas de la historia entre nostalgia y melancolía." Université catholique de Louvain, 2011. Print.
- Eltit, Diamela. "CADA 20 años." *Revista de Crítica Cultural* 19. Ciudad, arte y política (1999): 34-39. Print.
- . "Los vigilantes." *Tres novelas*. 1994. Ed. Eltit, Diamela. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. 26-139. Print.
- . *Lumpérica*. 1983. Santiago: Editorial Planeta, 2008. Print.
- Eng, David L., and David Kazanjian. *Loss. The politics of mourning*. Berkeley: University of California, 2003. Print.
- Errázuriz, Luis Hernán. "Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural." *Latin American Research Review* 44.2 (2009): 136-57. Print.
- Espinoza Hernández, Patricia. "Crítica literaria y autoritarismo en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño." *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Ed. Moreno, Fernando. Paris: Ellipses, 2006. 41-48. Print.
- Esteban Zamora, Ana. "El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización." *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. 5 (2002). Web. 15/07/2009 <<http://alhim.revues.org/index708.html>>.
- Estève, Raphaël. "L'ombre de Nietzsche dans Nocturno de Chile." *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Ed. Moreno, Fernando. Paris: Ellipses, 2006. 102-09. Print.
- Falconer, Bruce. "The Torture Colony." *The American Scholar* (2008). Web. 17/03/2009 <<http://www.theamericanscholar.org/the-torture-colony/>>.
- Felski, Rita. "The Invention of Everyday Life." *New Formations* 39 (1999-2000): 15-31. Print.
- Fernández, Nona. *Av. 10 de julio Huamachuco*. Santiago de Chile: Uqbar, 2007. Print.
- . *Fuenzalida*. Santiago: Random House Mondadori, 2012. Print.
- Foessel, Michael. *La privation de l'intime. Mises en scène politiques des sentiments*. Paris: Seuil, 2008. Print.
- Foster, David William. "The Dirty Realism of Enrique Medina." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1 (1997): 77-96. Print.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975. Print.
- Franz, Carlos. "'Una tristeza insoportable'. Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B." *Bolaño salvaje*. Eds. Paz Soldán, Edmundo and Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 103-15. Print.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* (1919): 297-324. Web. 28/01/2013 <<http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>>.
- . "Trauer und melancholie." *Gesammelte Werke X*. 1916. Ed. Freud, Sigmund. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1946. 429-46. Print.
- Fudacz, Jamie Diane. "The Decadent City: Urban Space in Latin American Dirty Realist Fiction." University of California, 2012. Print.
- Gallardo Villegas, Milena. "Representaciones de la violencia y postdictadura chilena: una posibilidad de relato nacional en Avenida 10 de Julio Huamachuco de Nona Fernández." (2013). Web. 18/09/2013 <<http://letras.s5.com/nfer120313.html>>.
- Gálvez Carlisle, Gloria. "Los vigilantes: el mundo postmoderno y la rearticulación del "Panopticon" en la reciente novela de Diamela Eltit." *Acta literaria*. 23 (1998): 131-37. Print.

- Garcés, Gonzalo. "El silencio de los hijos." *Ñ. Revista de cultura* 24/06/2011 2011. Print.
- García, Guy D. "Chile Colony of the Damned." *Time*. 16 mayo (1988). Web. 17/03/2009 <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,967388,00.html>>.
- García, Javier. "No confío en Piñera." *La Nación* 7 de febrero 2010. Print.
- . "Oscar Contardo: "Creo que ninguno de los autores extrañamos la época de Pinochet"." *La Tercera* 31 de agosto 2013. Print.
- Garibotto, Verónica I. "Contornos en negativo: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)." University of Pittsburgh, 2008. Print.
- Gatti, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce, 2008. Print.
- Giordano, Alberto. "Autoficción: entre literatura y vida." *La autoficción en América Latina*. 2013. Print.
- González, Aníbal. "Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación." *Revista de estudios hispánicos* XLVI.1 (2012): 83-97. Print.
- Guerra Cunningham, Lucía. "El conventillo: signo del desecho y signo híbrido en Los hombres oscuros, de Nicomedes Guzmán." *Anales de la literatura chilena* diciembre 1 (2000): 117-34. Print.
- . "Rite of Passage: Latin American Women Writers Today." *Splintering darkness: Latin American women writers in search of themselves*. Ed. Guerra Cunningham, Lucía. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1990. Print.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Ed. Ensayo. Barcelona: Antoni Bosch, 1980. Print.
- Gumucio, Rafael. "Literatura chilena: empleada puertas adentro." *Dossier*. 24 (2006). Web. 28/02/2014 <http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id_dos=24>.
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Print.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Postdictadura y crítica cultural transatlántica." *Iberoamericana* VI.21 (2006): 133-50. Print.
- Guzmán, Nicomedes. "Del pueblo al pueblo: Nicomedes por sí mismo." *Diario El siglo* 25 de julio 1994: 16. Print.
- . *Los hombres oscuros*. Santiago: Ediciones Yunque, 1939. Print.
- Heidegger. *Over denken, bouwen, wonen. Vier essays*. 1954. Amsterdam: SUN, 1991. Print.
- Herman, David. *Story Logic. Problems and possibilities of narrative*. Lincoln - London: University of Nebraska Press, 2002. Print.
- Hidalgo, Daniel. "Diego Zúñiga: "El norte que describe Rivera Letelier está lleno de lugares comunes que no tienen sentido"." *Paniko* (2012). Web. 17/12/2012 <<http://www.paniko.cl/2012/10/diego-zuniga-camanchaca/>>.
- Hidalgo Dattwyler, Rodrigo. "La vivienda social en Chile: la acción del Estado en un siglo de planes y programas." *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 45.1 (1999). Print.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: photography, narrative, and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. Print.
- . *The generation of Postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. Print.
- Hirsch, Marianne, and Leo Spitzer. "The Tile Stove." *Women's Studies Quarterly* 36.1-2 (2008): 141-50. Print.
- Holmes, Amanda. "Scripting the City: Diamela Eltit's Lumpérica and Vaca sagrada." *City Fictions. Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Ed. Holmes, Amanda. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. Print.
- Hutcheon, Linda. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. New York: Routledge, 1994. Print.

- . "Irony, Nostalgia and the Postmodern " (1997). Web. 01/07/2013
<<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>>.
- . *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. 1980. London-New York: Routledge, 1984. Print.
- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 2002. Print.
- . "Present pasts: Media, Politics, Amnesia." *Public culture* 12.1 (2000): 21-38. Print.
- Izquierdo Quea, Francisco. "Entrevista con Alejandro Zambra. "Con la poesía tengo una relación más natural"." *El hablador*. 16 (2009). Web.
<http://elhablador.com/entrevista16_zambra1.html>.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy, the literature of subversion*. London: Routledge, 2003. Print.
- Jaeger, Hans. "Generationen in der Geschichte. Überlegungen zu einer umstrittenen Konzeption." *Geschichte und Gesellschaft* 3 (1977): 429-32. Print.
- Jamieson, Lynn. "Intimacy as a concept: Explaining social Change in the Context of Globalisation or Another Form of Ethnocentricism?" *Sociological Research Online* 16.4 (2011). Print.
- Janoschka, Michael. "El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización." *Eure* 28.85 (2002). Print.
- jdc. "Bloedige commune." *De Standaard* 26/04 2010. Print.
- Johansson, María Teresa. "Palabra en sepultura. *El Bataraz* de Mauricio Rosencof." *Persona y Sociedad / Universidad Alberto Hurtado* XX.2 (2006): 177-89. Print.
- Joset, Jacques. "Más allá de la postmodernidad: José Donoso." *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*. Eds. de Toro, Alfonso and René Ceballos. Vol. 38. Hildesheim - Zürich - New York: Georg Olms Verlag, 2007. 227-50. Print.
- Kadir, Djelal. "A Woman's place. Gendered Histories of the Subaltern." *The Other Writing. Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*. Ed. Kadir, Djelal. West Lafayette: Purdue University Press, 1993. 179-201. Print.
- Kaempfer, Álvaro. "Las cartas marcadas: política urbana y convivencia textual en *Los Vigilantes* de Diamela Eltit." *Confluencia* 16.2 (2001): 32-45. Print.
- Kalla, Irena Barbara. *Huisbeelden in de Moderne Nederlandstalige poëzie*. Gent: Academia Press, 2012. Print.
- Kirby, Andrew. "Tiempo, espacio y acción colectiva: espacio político/geografía política." *Documents d'analisi Geográfica* 15 (1989): 67-88. Print.
- Kojiro, Yoshikawa. "The Literature of Everyday Life." *Japan Quarterly* 11.4 (1964): 411-22. Print.
- Kottow, Andrea. "La figura de la pérdida como catástrofe del individuo contemporáneo en la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* de Germán Marín: Una lectura desde Peter Sloterdijk." *Acta literaria* 41.II (2010): 35-51. Print.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987. Print.
- Lagos, María Ines. "Mujer, escritura y dictadura: reflexiones en torno a *Los vigilantes* de Diamela Eltit." *Letras s5*. Web. <<http://www.lettras.s5.com/eltit280902.htm>>.
- Langdon, Jo. "Incredibly close encounters: magical realism and the intimate elegies of Jonathan Safran Foer's *Everything is illuminated* and *Extremely loud and incredibly close*." *Australasian Association of Writing Programs. Conference (17th : 2012 : Geelong, Vic.)*. Ed. Pont, Antonia, et al.s.: 2012. Print.
- Lange, Sigrid. *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur - Literatur - Film*. Bielefeld: Aisthesis Verl., 2001. Print.

- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Trans. Casero, Mariano Marín. Madrid: Gredos, 1975. Print.
- Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Print.
- Lazzara, Michael J., and Vicky Unruh. "Introduction: Telling Ruins." *Telling Ruins in Latin America*. Eds. Lazzara, Michael J. and Vicky Unruh. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 1-9. Print.
- Lebovici, Elisabeth. *L'intime*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998. Print.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974. Print.
- . *Le droit à la ville I*. Paris: Anthropos, 1968. Print.
- . "Quotidien et quotidienneté." *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Encyclopaedia Britannica, 1970. 899. Print.
- Lehuedé, Sebastián. "La escritura silenciosa." *60 Watts*. 2013 (2009). Web. 12/02/2013 <<http://60watts.cl/2009/07/entrevista-alejandra-zambra/>>.
- Lepage, Caroline. "Les stratégies de l'enfermement et de la fermeture dans *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *Prisons d'Amérique latine: du réel à la métaphore de l'enfermement*. Ed. Tanzin-Castellanos, Isabelle. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. 307-34. Print.
- Lie, Nadia. "De latijns-amerikaanse film in de context van globalisering." *Lessen voor de 21ste eeuw* (2012): 223-46. Print.
- Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1963. Print.
- Lizama, Jaime. *La ciudad fragmentada. Espacio público, errancia y vida cotidiana*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2007. Print.
- Logie, Ilse, and Bieke Willem. "Alejandro Zambra: entrevista en la librería Passa Porta." Bruselas: Passa Porta/Universiteit Gent, 2012. Print.
- López-Vicuña, Ignacio. "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *Revista Chilena de literatura* 75 (2009): 199-215. Print.
- Lopez, Pierre. "Le Là-bas baptismal de *Nocturno de Chile*: vibrations crépusculaires dans l'espace de la mémoire." *Ecritures des dictatures, écriture de la mémoire: Roberto Bolaño et Juan Gelman*. Eds. Vásquez, Carmen, et al. Paris: Indigo et Côté-femmes, 2007. 53-69. Print.
- . "Nocturno de Chile: Sombras y proyecciones de sombras corredizas en los corredores de la memoria o *Nocturno de conciencia*." *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Ed. Moreno, Fernando. Paris: Ellipses, 2006. 75-83. Print.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1970. Print.
- Low, Setha. "Transformaciones de espacio público en la ciudad latinoamericana: cambios espaciales y prácticas sociales." *Bifurcaciones* 5.verano (2005). Print.
- Lukács, Georg. *The Theory of the novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. 1920. London: Merlin Press, 1971. Print.
- Macón, Cecilia. *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires: Ladosur, 2006. Print.
- Mallett, Shelley. "Understanding Home: a critical review of the literature." *Sociological Review* 52.1 (2004): 62-89. Print.
- Mansilla, Luis Alberto. "Prólogo. Historia y obra de Luis Cornejo." *Barrio Bravo*. Ed. Cornejo, Luis. Santiago: LOM, 1999. Print.

- Maravall Yáñez, Javier. "El ideario la mujer bajo la dictadura militar (1973-1990)." *Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia*.4 (2004): 1-19. Web. <http://pensamientocritico.imd.cl/attachments/101_j-maravall-num-4.pdf>.
- Marchese, Angelo, and Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 1986. Barcelona: Ariel, 1989. Print.
- Marín, Germán. *El Palacio de la Risa*. 1995. Ed. Contemporánea. Santiago: Random House Mondadori, 2008. Print.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001. Print.
- Montalvo Gallego, Blanca. "La narración espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia." Universidad Politécnica de Valencia, 2003. Print.
- Moody, David Anthony. *Ezra Pound: poet. 1, The Young Genius, 1885-1920*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2007. Print.
- Moore, Jeanne. "Polarity or integration? Towards a fuller understanding of home and homelessness." *Journal of Architectural and Planning Research* 24.2 (2007): 143-59. Print.
- Morales T., Leonidas. "Narración y referentes en Diamela Eltit." *Revista Chilena de literatura* 51 (1997): 121-29. Print.
- Moreno, Fernando. *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Paris: Ellipses, 2006. Print.
- Moya, Cristóbal. "Memoria en la postdictadura chilena: Nocturno de Chile de Roberto Bolaño y El palacio de la risa de Germán Marín." *Cuadernos de Letras: "Ensayo y error"*.2 (2009): 179-88. Print.
- Muir, Edwin. *The Structure of the Novel*. London: The Hogarth Press, 1967. Print.
- Mussche, Elke. "Folterende sekteleider overleden." *De Gentenaar* 25/04 2010: 14. Print.
- Niebylski, Dianna C. "Against Mimesis: Lumpérica Revisited." *revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXV.2 (2001): 241-57. Print.
- Nora, Pierre. "L'ère de la commémoration." *Les lieux de mémoire*. Ed. Nora, Pierre. Vol. III. Les France 3. De l'archive à l'emblème. Paris: Gallimard, 1992. 974-1012. Print.
- Norat, Gisela. *Marginalities. Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: University of Delaware Press, 2002. Print.
- Ojeda, Cecilia. "Fracaso y triunfo en *Los vigilantes* de Diamela Eltit." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. 15 (2006). Web. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/ojeda.html>>.
- Ost, Isabelle. "Phénoménologie de la spatio-temporalité théâtrale: quel apport pour une anthropologie philosophique?" *Phénoménologie(s) et imaginaire*. Ed. Célis, R. . Paris: Kimé, 2004. 87-110. Print.
- Pardo, José Luis. *La intimidación*. Valencia: Pre-textos, 1996. Print.
- Pauls, Alan. "El fondo de los fondos." *Boletín* 13-14 (2007-2008). Print.
- Peña, Cristóbal. "Mariana Callejas (II): Las dos vidas de su casa-cuartel en Lo Curro." *Ciper. Centro de investigación periodística* (2010). Web. <<http://ciperchile.cl/2010/07/09/mariana-callejas-ii-las-dos-vidas-de-su-casa-cuartel-en-lo-curro/>>.
- Perec, Georges. *L'infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989. Print.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México D. F.: siglo XXI editores, 2001. Print.
- Pinto, Rodrigo. "Bolaño a la vuelta de la esquina." *Las últimas noticias* 28 de enero 2001: 10-11. Print.

- Plaza, Dino. "La melancolía: textualización del horror en Nocturno de Chile." *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Ed. Moreno, Fernando. Paris: Ellipses, 2006. 91-102. Print.
- Prager, Karen. *The Psychology of Intimacy*. New York: The Guilford Press, 1995. Print.
- Pratt, Mary Louise. "Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile." *Nomadías* october (2000). Print.
- . "Overwriting Pinochet: Undoing the Culture of Fear in Chile." *Modern Language Quarterly* 57.2 (1996): 151-63. Print.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. Print.
- Prévôt Schapira, Marie-France. "Fragmentación espacial y social: conceptos y realidades." *Perfiles latinoamericanos* 19 (2001): 33-56. Print.
- Raczymow, Henri. "Memory Shot Through With Holes." *Yale French Studies* 85. Discourses of Jewish Identity in Twentieth-Century France (1994): 98-105. Print.
- Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Print.
- Ramírez, Elizabeth. "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura." *Aisthesis* 47 (2010): 45-63. Print.
- Rebolledo, Loreto, and Ana Elena Acuña. "Narrativas del exilio chileno." Web. 15/07/09 <<http://chile.exilio.free.fr/chap04d.htm>>.
- Resina, Joan Ramon, and Ulrich Winter. *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional*. Frankfurt am Main - Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2005. Print.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990- 2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010. Print.
- . *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Print.
- Richard, Nelly, and Alberto Moreiras. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Print.
- Rigsbee, David. *Styles of ruin: Joseph Brodsky and the postmodernist elegy*. Westport: Greenwood Press, 1999. Print.
- Rodríguez, Franklin. "Unsettledness and Doublings in Roberto Bolaño's Estrella distante." *Revista Hispánica Moderna* 63.2 (2010): 203-18. Print.
- Rodríguez Plaza, Patricio. "Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena." *Bifurcaciones* invierno.3 (2005). Print.
- Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. 1951. Santiago: Zig-zag, 2009. Print.
- Rojas Pachas, Daniel. "Camanchaca de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia chilena." *La calle Passy 061* (2010). Web. 07/02/2013 <<http://lcallepassy061.blogspot.be/2010/03/camanchaca-de-diego-zuniga-por-daniel.html>>.
- Ronen, Ruth. "Space in Fiction." *Poetics Today* 7.3 (1986): 421-38. Print.
- Ros, Ana. *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Print.
- Roth, Michael S. "Returning to Nostalgia." *Home and its dislocations in Nineteenth-Century France*. Ed. Nash, Suzanne. New York: SUNY, 1993. 25-43. Print.
- Royle, Nicholas. *The uncanny*. New York: Manchester University Press, 2003. Print.
- Rubin Suleiman, Susan. "The 1.5 Generation: Thinking about child survivors and the Holocaust." *American Imago* 59.3 (2002): 277-95. Print.
- Ryan, Marie-Laure. "Space." *Handbook of Narratology*. Eds. Hühn, Peter, et al. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. 420-33. Print.

- Sabatini, Francisco, Gonzalo Cáceres, and Jorge Cerda. "Segregación residencial en las principales ciudades chilenas: tendencias de las tres últimas décadas y posibles cursos de acción." *Eure* 27.82 (2001). Print.
- Saer, Juan José. "La mayor." *La mayor*. Ed. Saer, Juan José. Barcelona: Editorial Planeta, 1976. 11-47. Print.
- Salomone, Alicia. "Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina." *América sin nombre* 16 (2011): 121-30. Print.
- Sánchez Sanz, José, and Pedro Piedras Monroy. "A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las "tesis de filosofía de la historia"." *Duererías: Analecta philosophiae. Revista de Filosofía*. 2.2 (2011): 1-32. Web. 10/06/2013 <http://guindo.pntic.mec.es/~ssag0007/hemerotecal_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf>.
- Saona, Margarita. *Novelas familiares, figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Viterbo, 2004. Print.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Print.
- Sassen, Saskia. *The global city. New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press, 1991. Print.
- Saunders, Peter, and Peter Williams. "The constitution of the Home: Towards a Research Agenda." *Housing Studies* 3.2 (1988): 81-93. Print.
- Schifino, Martín. "Realismo minimalista." *Revista de libros* (2009). Web. 11/02/2014 <<http://www.revistadelibros.com/articulos/realismo-minimalista>>.
- Sennett, Richard. "The tyrannies of intimacy." *The fall of public man*. Ed. Sennett, Richard. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. 337-40. Print.
- Sepúlveda Eriz, Magda. "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición." *Estudios Filológicos* 45 (2010): 79-92. Print.
- Shaw, David. *Elegy and Paradox*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994. Print.
- Sheringham, Michael. "Attending to the everyday: Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perce." *French Studies* LIV.2 (2000): 187-99. Print.
- Sibilia, Paula. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2008. Print.
- Silemovic, Inela. "Mapping Urban Sites of Resistance in Diamela Eltit's *Los vigilantes*." *Confluencia* 25.2 (2010): 122-30. Print.
- Silva, Macarena. "La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de Alejandro Zambra." *Taller de letras*.41 (2007): 9-20. Print.
- Smitten, Jeffrey R., and Ann Daghistany. *Spatial Form in Narrative*. London: Cornell University Press, 1981. Print.
- Smythe, Karen E. "Towards a Theory of Fiction-Elegy." *Figuring Grief. Gallant, Munro, and the Poetics of Elegy*. Ed. Smythe, Karen E. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992. 3-21. Print.
- Somarriva, Marcelo. "Dejar de escribir es fácil, basta meterse la mano al bolsillo." *El Mercurio* 10 de agosto 2003: E4-E5. Print.
- Spargo, R. Clifton. *The ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004. Print.
- Starobinski, Jean. "L'encre de la mélancolie." *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Ed. Clair, Jean. Paris: Gallimard, 2005. 24-30. Print.
- . *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989. Print.
- . "Le concept de nostalgie." *Diogène* 54 (1966): 92-115. Print.
- Stewart, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Duke University Press, 1993. Print.

- Suárez Velázquez, Mariana Libertad. "Con luz natural: divergencias, fragmentos y calcos en las escrituras de mujer del Chile contemporáneo." *Iberoamericana* 4.13 (2004): 63-77. Print.
- Szurmuk, Mónica. "Posmemoria." *Estudios culturales latinoamericanos*. Eds. Szurmuk, Mónica and Robert Mckee Irwin. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2009. 224-28. Print.
- Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation*. New York: State University of New York Press, 1996. Print.
- Tollebeek, Jo. "'Vaut le voyage'. De Belgische plaatsen van herinnering." *België. een parcours van herinnering. Plaatsen van geschiedenis en expansie*. Ed. Tollebeek, Jo. Vol. I. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2008. 13-25. Print.
- Torche, Pablo. "Camanchaca, de Diego Zúñiga." *Letras en Línea* (2010). Web. 07/02/2013 <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=897>>.
- Toro, Felipe. "Wrapped trees: una lectura de Bonsái, de Alejandro Zambra." *Revista Laboratorio*. 5 (2011). Web. <<http://www.revistalaboratorio.cl/2011/12/wrapped-trees-una-lectura-de-bonsai-de-alejandro-zambra/>>.
- Tranchini, Elina. "El imaginario literario argentino sobre el mítico Sur en el road movie patagónico." *Romance Quarterly* 57 (2010): 257-72. Print.
- Urzúa Opazo, Macarena. "De la nostalgia del 'Bello barrio a la 'Despedida de barrio hip-hop' (Julián se despide): la ciudad en la poesía de la postdictadura." *Taller de letras* 42 (2008): 57-72. Print.
- Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2008. Print.
- Van Den Storm, Erik. "Over angst, het 'Unheimliche' en de literatuur van E.T.A. Hoffmann." (2007). Web. 09/10/2007 <<http://vooruit.be/nl/page/618>>.
- Van Kerkhoven, Marianne. "De geschreven ruimte." *Theaterschrift* 2. The Written space (1992): 6-35. Print.
- Vásquez, Malva Marina. "Memoria urbana y ciudadanías abyectas: Nona Fernández." *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Ed. Sepúlveda Eriz, Magda. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013. 308-24. Print.
- Verschaffel, Bart. "De mythe van de straat. Over het begrip van 'publieke ruimte' en de (cultuur)politiek." *De Witte Raaf* 111 (2004). Print.
- . *Van Hermes en Hestia. Teksten over architectuur*. Gent: A&S Books, 2006. Print.
- Videla, Claudia, Rosita Palma, and Rodrigo Cabello. *Set didáctico. Construyendo memorias*. Santiago: Museo de la Memoria, 2012. Print.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, London: Massachusetts Institute of Technology, 1992. Print.
- Waldman, Gilda. "Postmemoria: una primera aproximación " *Memorias (in)cógnitas. Contendas en la historia*. Eds. Aguiluz Ibarguen, Maya and Gilda Waldman. México: CENCH-UNAM, 2007. 387-401. Print.
- Weintraub, Scott. "Beyond Allegory? Reading Lumpérica's "White" Theater of Linguistic Cruelty." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. July.15 (2006): s.p. Web. 15/05/2011 <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/weintraub.html>>.
- Weisgerber, Jean. *Proefvlucht in de romanruimte*. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep, 1972. Print.
- Yaksic, María José. "Tres escrituras testimoniales en Chile. Política, memoria y literatura." *Cuadernos de Letras: "Ensayo y error"* 2 (2009): 25-35. Print.
- Zalba, Rocío. "Comunidades teatrales: la melancolía y la nostalgia en la representación y formación de la identidad argentina a fines del siglo XX y principios del siglo XXI." University of Kansas, 2008. Print.
- Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006a. Print.

- . *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011. Print.
- . "La novela de Millán." *Revista de Libros de El Mercurio* 22/10/2006 2006b. Print.
- . *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007. Print.
- . *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010. Print.
- Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative." *Poetics Today* 5.2, The Construction of Reality in Fiction. (1984): 309-35. Print.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.
- Zúñiga, Diego. "'Cabezas negras'." *Revista UDP* 9 (2012): 209-17. Print.
- . *Camanchaca*. Santiago: Libros La Calabaza del Diablo, 2009. Print.

