

"INVENTA UN CUENTO QUE TE SIRVA DE MEMORIA": NARRACIÓN DEL VACÍO DE FUENZALIDA DE NORA FERNÁNDEZ

Macarena García-Avello
University of Maryland

La preocupación en torno a la memoria y la relación entre presente y pasado ha sido objeto de numerosos debates literarios y filosóficos desde finales del siglo XX, dando lugar a afirmaciones como la siguiente: "The millennium, it would seem, will reach us from behind, our heads turned firmly in the other direction" (Suleiman vi). Dentro de este contexto, la proliferación de investigaciones sobre la memoria colectiva, los *lieux de la mémoire*, el impacto de los *trauma studies* o la postmemoria manifiestan la necesidad de revisar el pasado, así como caracterizan esta época, de acuerdo con Charles Maier, por su "surfeit of memory" (1993). Por otra parte, este fenómeno adquiere matices específicos en los distintos países post-dictatoriales de Sudamérica. Este trabajo se centra en el caso de Chile a partir del estudio de la novela *Fuenzalida* de Nona Fernández. Publicada en el 2012, la novela reflexiona de manera crítica sobre la narración del pasado, tanto personal como colectivo. El objetivo de este análisis es el de explorar el acercamiento al pasado post-dictatorial que Fernández propone por medio de la ficción.

El tema de la memoria ha suscitado mucha controversia en el contexto chileno, donde la violencia del golpe de estado de Augusto Pinochet y la tremenda represión de los años de dictadura (1973-89) no se sometió a escrutinio público hasta un tiempo después. Lo que caracteriza al caso chileno es que la transición democrática fue el producto de un pacto entre las élites políticas y los altos cargos militares que habían actuado como "the very architects of the repression" (Ros 4). De ahí que en lugar de romper con la dictadura, la democracia viniera de la mano de más políticas neoliberales, la impunidad de los militares o el nombramiento de Augusto Pinochet como comandante en jefe de las fuerzas armadas. El hecho de que el gobierno de transición no penalizara la violación de los derechos humanos por parte del régimen militar asestó un importante revés para las víctimas.

Dentro de este marco, las representaciones literarias sirvieron para denunciar lo que desde la política de estado se trataba de silenciar. Con respecto a esto, Nelly Richard señala que "[d]e todo el repertorio simbólico de la historia chilena reciente, la figura de la memoria ha sido la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta entre recuerdo y olvido, y también, entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución" (109). Las obras *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman (1990), *Estrella distante* de Bolaño (1996) o *De amor y de sombra* (1984) de Isabel Allende son algunos de los ejemplos más conocidos que tratan el tema de la memoria asociada a la dictadura de Augusto Pinochet. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX han proliferado las investigaciones periodísticas e históricas, así como las representaciones literarias y artísticas que han ofrecido versiones alternativas a la oficial. A partir del año 2000 se dio una serie de acontecimientos, entre ellos la publicación de la Comisión Valech,¹ que fueron clave a la hora de enfrentar a los chilenos con esta parte de su historia.

¹La Comisión Valech de 2004 arrojó mucha luz sobre la magnitud de las torturas y secuestros: "Comisión Valech released its findings, officially listing close to 30,000 Chileans who had been unjustly imprisoned and tortured, and who would be eligible for compensatory payments" (Nagy-Zekmi and Leiva 6).

La pregunta fundamental que se tratará a lo largo de este trabajo es qué puede aportar la novela de Nona Fernández a los debates sobre la memoria chilena en un momento en que el monologismo de la versión oficial ha sido cuestionado desde diversos frentes. Lo primero que ha de tenerse en cuenta es que *Fuenzalida* no pretende denunciar los crímenes ni revelar una historia hasta entonces desconocida. Su interés, por el contrario, radica en cómo por medio de la ficción se ofrece una forma de negociar con el pasado de la dictadura para aquellas generaciones que no la vivieron o apenas la recuerdan, pero cuyas vidas han quedado marcadas de distintos modos por ella. En este sentido, el pasado no retorna sobre sí mismo, sino que se proyecta hacia un futuro capaz de incorporarlo. El análisis de *Fuenzalida* funciona como "narrativa epistemológica" (2014) siguiendo el término de Laura Demaria. Como alternativa a la división que tradicionalmente se ha establecido entre el centro (Europa y Estados Unidos) productor de epistemología y los márgenes (en este caso, Latinoamérica) relegados a la creación de narrativas, Demaria afirma que Sudamérica sí produce epistemología, pero con la particularidad de que, en muchos casos, ésta se origina en y por medio de la literatura, mediante "narrativas epistemológicas", cuyo valor no se limita a lo literario, sino también a lo teórico.

Este trabajo parte de la tesis de que la novela de Nona Fernández propone su propia epistemología de la cual es posible extraer una serie de conclusiones que contribuyen a la manera de pensar la memoria y la representación del pasado. Mi objetivo, por tanto, es reflexionar acerca de la teoría inherente a la narrativa en torno a los desafíos que plantea el pasado para las generaciones del presente, así como las posibilidades que ofrece a la hora de hacerlos frente. La problematización de la inscripción del pasado personal del sujeto comparte ciertos presupuestos con lo que Eigler ha denominado "memory text". De acuerdo con la siguiente definición, esta clase de literatura "often comment on the processes of memory and the ways memory is rooted in the power of imagination and interpretation. To the extent they reflect on the processes of reconstructing and making sense of the past" (Eigler 392). Sin embargo, *Fuenzalida* va más lejos y no se limita a representar únicamente el proceso de rememoración, sino que una parte sustancial de la obra recoge el pasado inventado del padre de la narradora.

El análisis de la obra de Nona Fernández se estructurará a partir de los siguientes ejes. La primera sección gira en torno a la visión de la memoria proyectada en la novela. En segundo lugar, se examinará la historia del padre que la narradora imagina. El contexto de la dictadura en el que se desarrolla el pasado de Ernesto Fuenzalida facilitará el estudio de la interrelación entre memoria individual y colectiva. Por último, se analizará la potencialidad de la novela a la hora de liberar las "posibilidades no efectuadas del pasado histórico" (Ricoeur 916). El reconocimiento de la ausencia del referente en *Fuenzalida* es el punto de partida que crea la necesidad de narrar, pero esta narración que emerge conlleva un cuestionamiento de los distintos niveles del texto.

La novela empieza con una fotografía de un hombre que según la protagonista podría tratarse de su padre. A partir de entonces se produce un desdoblamiento entre la historia de la narradora, cuyo hijo ha enfermado de forma repentina, y la historia de su padre, Ernesto Fuenzalida, transcurrida durante la dictadura. Fuenzalida es un karateca que por accidente se ve presionado por los agentes de la dictadura para cooperar con ellos. Ante su negativa, uno de los líderes del grupo represor, el sanguinario Raúl Fuentes Castro secuestra a su hijo, a quien sólo le dejará marchar si Fuenzalida le gana en un combate de artes marciales cuyo desenlace se desconoce. A esto se le añade la yuxtaposición de imágenes de las telenovelas escritas por la narradora, junto con una serie de reflexiones acerca del proceso de creación de las mismas. La metaficción se intensifica en los últimos capítulos. Estos se centran en la génesis de la narración sobre Fuenzalida al explicar que el detonante del relato fue el forzoso silencio de la protagonista cuando su hijo le preguntó por su padre. "Mi memoria estaba en blanco, como un rollo fotográfico vedado, no arrojaba ninguna imagen. La verdad es que no arrojaba nada de nada, así que nada respondí. No había historia, no había relato" (37).

El deseo del hijo de saber quién era su abuelo remite a la famosa constatación de Ricoeur de que a la pregunta del quién siempre ha de responderse mediante una narrativa. En *Sí mismo como otro*, Ricoeur observa que de la pregunta "quién" se derivan "todas las aserciones relativas a la problematica del sí (...). Cuatro subconjuntos corresponden así a cuatro maneras de interrogar: ¿quién habla?, ¿quién actúa?, ¿quién se narra?, ¿quién es el sujeto moral de imputación?" (xix). Sin embargo, Ernesto Fuenzalida es un significativo vacío de significado, ya que la narradora sólo cuenta con piezas sueltas de su pasado. El reconocimiento de la historia de su padre como una hoja en blanco le permite disponer libremente de pedazos de su infancia para unirlos a episodios imaginados mediante los que inventa a su padre. Los recuerdos fragmentados de su niñez se relacionan con la evocación que Ricoeur diferencia de la búsqueda o, en palabras de Aristóteles, la *mne* y *anmn*esis, según el acto de recordar sea pasivo o activo. En *Fuenzalida* aparecen representadas ambas clases de memoria, pues las imágenes que irrumpen involuntariamente en la conciencia de la narradora son posteriormente manipuladas mediante la escritura. "Es un buen punto. He vivido con Fuenzalida escondido en algún lugar y solo ahora se me ocurre resucitarlo. Una hija que busca a su padre, ajuste de cuentas del pasado" (37). La evocación se identifica con aquellos recuerdos que irrumpen de forma involuntaria mientras que la búsqueda se orienta a la recuperación consciente del pasado, lo que implicaría la acción deliberada de darle voz a los recuerdos.

El pasado representado en *Fuenzalida* no remite a la percepción original, sino a una búsqueda en la que el propio proceso de rememoración pasa a un primer plano. La búsqueda recogida en la novela abarca la representación de los recuerdos de la narradora y la ficción que crea como respuesta al vacío que rodea la historia de su padre. Su búsqueda, por tanto, se apoya en la memoria, pero sobre todo en la imaginación. Esto, a su vez, permite profundizar en el papel de la memoria con un breve repaso a algunas teorías, como la propuesta por John Frow, quien distingue entre dos modelos predominantes a la hora de representar el pasado, el de recuperación (*retrieval model*) y el de la textualidad (*textual model*).² El primero describe la memoria como un sistema por el que se almacenan y recobran los recuerdos previamente registrados por la mente. El modelo de la textualidad, por su parte, concibe el pasado como una construcción del presente, equiparando el recuerdo a una especie de huella remanente de algo en sí irrecuperable. El pasado de la narradora se corresponde con el segundo modelo; en su caso el pasado no se recupera, sino que se construye, y al hacerlo influido por el presente, es susceptible de reconstruirse de diferentes maneras según los distintos momentos.

Como sostiene la teoría de la relatividad, las medidas de un objeto dependen del marco espacio-temporal desde el que se observa, de forma que también la visión del pasado se ve alterada por las distintas cronotopías ocupadas en cada punto del presente. No sólo eso, la memoria se construye en función de las necesidades de cada momento, lo que significa que el pasado siempre se contempla a la luz del presente: "No hay más respuesta que las imágenes sueltas que deambulan en mi cabeza. La silueta de Fuenzalida desenfocada detrás del vidrio rugoso de la mampara de mi antigua casa [...]. El resultado es una imagen difusa. Fantasmagórica, como la de esta fotografía" (32). Tal como sugiere la cita, la memoria se caracteriza como una construcción fragmentada, incapaz de ofrecer una visión nítida de un pasado que remite a imágenes y procesos vinculados a la imaginación. El énfasis en las imágenes apunta a una memoria que aún no ha sido atravesada por el lenguaje, lo que a su vez conecta con el rol fundamental que se le ha atribuido a las fotografías en el contexto de la dictadura chilena, en tanto "images translate the difficulty of recollecting past events, in a context that claims actuality in order to avoid oblivion" (Lepri Mazzuca 132).

En numerosos puntos de la novela, la narradora reflexiona acerca de cómo, con el

²John Frow establece esta distinción. En esta misma línea, Richard Terdiman elabora una división similar de dos tipos de memoria que él denomina memoria como reproducción y memoria como representación, respectivamente.

paso del tiempo la memoria tiende a verse invadida por una amalgama de referentes reales mezclados con otros imaginarios. El pasado que le une a su padre no es más que una imagen esquiva de la que ni siquiera se sabe si se corresponde con un momento del pasado o es algo imaginado

Una fotografía que aún no ha sido tomada. En ella Fuenzalida y yo posamos juntos para la cámara. Una escena a punto de ocurrir u ocurrida hace mucho tiempo. Una que ya no existe o que quizá nunca existió, pero que está ahí, molestando. Si la conozco, ya no me acuerdo. Si participé de ella, ya no lo sé. Es una escena perdida [...] al filo de la memoria [...] pero cuando trato de convocarla, la muy tramposa desaparece. Se va. Vuelve a perderse entre recuerdos viejos. Se mezcla con imágenes inventadas, con espejismos del futuro y del pasado. (70)

Lejos de identificarse como patologías, las distorsiones son componentes esenciales de esta facultad humana. La representación del proceso de rememoración de la narradora puede leerse teniendo en cuenta el funcionamiento de la memoria que Ricoeur ilustra mediante la imagen platónica de un bloque de cera que ha sido marcado con un anillo (*La memoria* 71). Tras un tiempo, algunas marcas se borran, a la vez que van apareciendo señales que originariamente no existían, por lo que resulta difícil distinguir entre *eikos* y *tupos*; el primero se refiere a la representación de algo ausente, el segundo a una aficción original. Ricoeur se apoya en la teoría platónica con el fin de poner en duda la posibilidad de discriminar por completo la realidad pasada de la inventada bajo la advertencia de que "la trampa de lo imaginario, en la medida en que está puesta en imágenes, que bordea con la función alucinatoria de la imaginación, constituye una suerte de debilidad, de descrédito, de pérdida de fiabilidad para la memoria" (Lythgoe 85). En resumen, la fragilidad del recuerdo no se debe únicamente al paso del tiempo, sino también al estrecho vínculo entre la memoria y la imaginación. Es precisamente esta relación la que se explota en *Fuenzalida*, ya que de la imagen difusa a la que se aludía en una de las citas anteriores, se pretende crear una narrativa que más que sustituir a la memoria se encarga de interrogarla.

En el caso de la historia de su padre, la imaginación es necesaria por una segunda razón, la protagonista desconoce su pasado. Mientras que de su infancia con Fuenzalida sólo cuenta con imágenes sueltas que ni siquiera sabe si corresponden con momentos pasados o pertenecen al ámbito imaginario, el pasado paterno se reduce a un agujero negro: "Mis escasos momentos con él tienen la forma de una fotografía cortada con una tijera. No hay mucho de qué hablar. Una historia sin desarrollo, sin final. Sólo el punto de partida, los primeros diez capítulos del culebrón. Fuenzalida desapareció. Se borró del mapa" (42). El padre representa el silencio, es el hueco que ha sido arrancado en las fotos familiares: "hoyos negros tijeateados. Espacios en blanco, interrogantes" (35).

Desde esta perspectiva, las fotos dejan al descubierto la violencia, la supresión y la represión, motivando la creación de la narrativa que lleva a cabo la protagonista. El hecho de que el espacio ocupado por el padre haya sido eliminado de forma tan brutal hace imposible obviar los silencios que rodean la narrativa de la infancia. Las fotos exhiben el recorte, lo que hasta entonces se ha reprimido invade la imagen, empañando el espacio mediante un ineludible agujero negro. La ausencia o vacío que emerge puede conectarse con el hecho de que uno de los valores de la música contemporánea consiste en explotar el entramado sonido/silencio con el fin de aprovechar al máximo la capacidad de escuchar: "one of the truths hardest to demonstrate is that music is not just the 'Art of sound'—that it must be defined rather as a counterpoint of sound and silence" (cit. en Whitehead 45). De manera análoga deben interpretarse los silencios, pues el espacio en blanco proporciona el punto de partida para la búsqueda. Los interrogantes a los que la narradora alude marcan una incertidumbre que se proyecta hacia la búsqueda de posibles respuestas.

La indeterminación que atraviesa el texto impide que se caiga en la falsa impresión de que el pasado es susceptible de ser recuperado. La aparente paradoja de que la narradora

admita su desconocimiento de ciertos episodios en una historia que es prácticamente una invención puede interpretarse como una forma de llamar la atención sobre las incógnitas inherentes a cualquier relato del pasado: "Reproducir el diálogo que tuvimos sería una mentira absoluta porque no recuerdo nada [...]. Lo que sigue no es claro [...]. No recuerdo las palabras exactas..." (123-24). Lo mismo ocurre con aquellos episodios en los que se ofrecen distintas alternativas, como los múltiples colores que se le atribuyen al coche de Fuenzalida. También la repetición de "a lo mejor", "tal vez" "quizás" en los capítulos que tratan sobre el pasado de su padre sitúan la narración en un plano hipotético: "the eruption into the text of a 'might have been'—competing with the historical narrative—momentarily destabilizes the narrator's authority and alerts us to potential ambivalences" (Broughton 80). En definitiva, la narradora esboza distintas alternativas, pero rechaza la posibilidad de obtener una visión definitiva del pasado paterno.

La ambigüedad se extiende a la propia identidad de Fuenzalida, pues en determinados momentos, no es posible saber si se trata del héroe o el villano. La mención a una imagen de Fuentes Castro vestido con un kimono negro que se ajusta a la fotografía encontrada por la narradora en la basura aumenta la confusión, al igual que el hecho de que el apodo cariñoso con el que Fuentes Castro llama a su hija sea el mismo que utiliza el padre de la narradora. La incertidumbre culmina con el enfrentamiento entre Fuenzalida y Fuentes Castro. En él se describe a Fuenzalida luchando contra su propio reflejo en una sala llena de espejos: "Ernesto Fuenzalida entra a un salón de combate hecho de espejos. Un lugar donde cada una de las paredes de vidrio le devuelve su imagen reflejada al infinito. Muchos Ernestos Fuenzalida, muchas posibilidades, muchas versiones de sí mismo" (240). Esto puede conectarse con la visión de Ricoeur del yo teorizada en *Sí mismo como otro*. Frente al cogito cartesiano, la identidad para Ricoeur, además de ser inseparable del cuerpo, comprende dos acepciones, identidad como idem, lo que permanece a lo largo del tiempo, e identidad en tanto ipse, uno mismo: "la identidad en el sentido ipse no implica ninguna afirmación sobre un pretendido núcleo no cambiante de la personalidad [...]. En sus variadas acepciones, mismo es empleado en el contexto de una comparación, y tiene como contrarios: otro, distinto" (xii). La dialéctica entre idem e ipse lleva implícita una segunda dialéctica entre identidad y alteridad que se explota a lo largo de la novela, pues lo otro en Fuenzalida no se limita a oponerse a la identidad, sino que constituye una de las maneras mediante las que el yo se configura. La construcción de Fuenzalida revela como la alteridad es polisémica en tanto no se refiere únicamente a la figura del otro, sino que forma parte de la estructura ontológica de la ipseidad, tal como sugiere la imagen de los espejos.

Aunque el desconocimiento de la historia de Fuenzalida lo convierta en un "agujero negro", es precisamente el reconocimiento de este silencio lo que posibilita la construcción de una narración erigida sobre una ausencia que reclama ser escuchada. La exploración de esta ausencia es comparable a la definición del escritor francés Henri Raczymow de su propia ficción como la huella de la pérdida: "It is the proof or the mark of the loss—its trace. So a trace remains. In turn, we can lose the trace. Lose the loss itself. Lose, if you will, the feeling of loss. And dissolve into nothing" (100). *Fuenzalida* ofrece una alternativa ante los silencios que invaden el pasado, lo que Raczymow denomina *la mémoire trouvée*. La falta de referente imposibilita la recuperación de un pasado, pero no hay nada que impida re/elaborarlo mediante la imaginación. Según esta visión, la narrativa funciona como el testimonio de una ausencia que propone la imaginación como punto de partida para la re/narración. Según afirma Suleiman, bajo ciertas circunstancias, "invention replaces recall" (vi).

La revisión de la memoria deja al descubierto un vacío que trata de re/narrarse sirviéndose de la imaginación. Consciente de la imposibilidad de recuperar el pasado, la narradora emplea la imaginación como instrumento con el que especular sobre las alternativas irrealizadas que esconde el pasado. El reconocimiento de la ausencia de referentes permite dar rienda suelta a la imaginación. Dentro de esta línea de pensamiento, el mito se presenta como alternativa a lo factual. La narradora admite que el objetivo de su

relato no es el de recuperar una genealogía, sino el de "[e]stablecer una mitología Fuenzalida. Una historia fundacional [...]. Un mapa que guíe por calles, avenidas, plazas, circunvalaciones, rotondas y comunas de un mismo territorio" (165). Paradójicamente, la aceptación de que lo creado es una ficción resulta liberadora, pues ofrece la opción de jugar con las posibilidades y esta potencialidad de imaginar abre una proyección hacia el futuro.

El relato desempeña un papel clave dentro de la novela, ya que proporciona una especie de mitología no sólo para la narradora, también para su hijo. Al igual que la función del mapa es servir de orientación, la memoria es fundamental para la construcción de una identidad que en ningún caso puede separarse de su contexto. También como la metáfora del mapa, la memoria es una construcción que emerge como resultado de una contextualización y de un conjunto de narrativas sociales compartidas por la comunidad. La novela destaca cómo la memoria individual se encuentra irremediablemente entrelazada con la memoria colectiva: "las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales y estos son siempre colectivos [...] las memorias individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir" (Jelin 37). Los retazos del pasado individual del padre remiten al contexto específico de los años de Pinochet, haciendo hincapié en la relación entre la memoria personal y colectiva. El principal elemento desestabilizador en la vida de los protagonistas es la dictadura que aún en el presente de la narradora aparece rodeada de agujeros negros. Por ejemplo, en la siguiente cita, la narradora intenta apoyarse en fuentes externas con el fin de recrear parte de su pasado personal, pero lo que halla no es más que un vacío que concierne a la memoria colectiva: "Busqué en libros y en la prensa de la época, pero no di con mucho. Era como si alguien hubiera tijeretado la escena y en su lugar hubiera dejado un hoyo negro [...]. La posibilidad de un Material Adjunto para alguna historia o para ninguna" (148). Asimismo, la última parte del fragmento hace referencia a la potencialidad de construir narraciones con el fin de ofrecer alternativas para estos *hoyos negros*.

Es más, las narrativas en *Fuenzalida* no sólo permiten imaginar posibles pasados, sino que también se emplean con el fin de desarticular algunos de los discursos sociales dominantes de la dictadura. Al igual que no basta con señalar los silencios, sino que hace falta interrogarlos, en el capítulo sobre Fuentes Castro, "Historia de un patriota", la narradora reproduce el discurso del régimen militar, lo que en el contexto de la obra adquiere un tono paródico muy subversivo. El retrato de un hombre al que se describe como "idealista, comprometido con el bien público, amante de su país y leal a él" (169) contrasta con los secuestros y desapariciones que se le atribuyen. El hecho de que estos actos se achacen a un supuesto patriotismo únicamente lo hacen más grotescos. Su discurso corresponde a la narrativa de la dictadura que, tal como explica Ana Ros, definió el golpe de estado de Pinochet en los siguientes términos "as a glorious battle against unpatriotic and godless Marxists who wanted to achieve total power through a civil war" (108). Haciéndose eco de esta ideología, Fuentes Castro considera que el marxismo compromete la libertad de su país y esto justifica la represión de quienes son contrarios a la dictadura militar

supo que tenía un nuevo rescate entre manos. Esta vez no eran unas cuantas vidas humanas las que debía salvar, esta vez se trataba del país completo. [...]

Incluso la liberadora llegada del general Augusto Pinochet Ugarte al poder, una mañana gloriosa de septiembre en 1973, no iba a ser suficiente para acabar definitivamente con el enemigo. (176)

A pesar de su evidente fanatismo, Fuentes Castro aparece representado por medio de información contradictoria que lo convierte en una figura excepcionalmente ambigua, negando, en último término, la posibilidad de llegar a hechos concluyentes que permitan reconstruir a este personaje.

Los relatos de *Fuenzalida* y Fuentes Castro ahondan en las relaciones que se establecen entre el sujeto y el mundo que le rodea. Por ello, al igual que no es posible separar la historia de *Fuenzalida* de su contexto, tampoco sería correcto delimitar lo personal de lo

colectivo. No es casualidad que se especifique que la narración surge como respuesta a la pregunta de un niño que desea saber algo de su abuelo, ya que esto se relaciona con un sentimiento de responsabilidad que le impulsa a transmitir una narrativa del pasado para las generaciones futuras. Las manchas negras que muestran las radiografías del cerebro del niño pueden leerse en clave alegórica como esa parte de la historia que le falta y que la narradora se propone llenar mediante el relato de la posibilidad que emerge tras haber vaciado la historia de todo referente. La narrativa conecta la identidad con la alteridad, la memoria individual con la colectiva, lo privado con lo público. De ahí la necesidad del relato, el cometido de hacer uso del lenguaje para dar testimonio. Dicha propiedad ha llevado a la formulación de juicios como el siguiente: "Perhaps every word, every written word, in this sense, is testimony" (Morris 271). A la observación de que una de las funciones centrales del lenguaje es el testimonio, se le debe añadir que la razón de ser de todo testimonio es la de dirigirse a otro. Según Felman y Laub, la relación con el otro se encuentra en la base de todo testimonio como condición necesaria. Precisamente debido a esto, la narrativa propicia la comunicación y los lazos emocionales entre los seres humanos

To testify [...] is more than simply to report a fact or an event or to relate what has been lived, recorded or remembered. Memory is conjured here essentially in order to *address* another, to impress upon a listener, to *appeal* a community [...]. To testify is thus not merely to narrate but to commit oneself, and to commit the narrative, to others. (204)

Cualquier relato, independientemente de si es oral o escrito, presupone un receptor, y, según la concepción de Felman, la meta del testimonio es siempre este otro. En el caso de *Fuenzalida*, la narrativa está motivada por un sentimiento de responsabilidad hacia el hijo que simboliza el cumplimiento de un deber de cara a las generaciones futuras. Asimismo, a lo largo de la novela se ahonda en la manera en que la narración llevada a cabo por el yo repercute invariablemente en un otro, tal como Ricoeur desarrolla en *La memoria, la historia y el olvido* y *The Course of Recognition*.

Por medio de la obra literaria, la narrativa trasciende al individuo, y a través de la lectura se orienta hacia la esfera pública, sirviendo de vínculo entre lo personal y lo colectivo, pues tal como Hirsch explica en la siguiente cita: "Once verbalized, the individual's memories are fused with the inter-subjective symbolic system of language and are, strictly speaking, no longer a purely exclusive and inalienable property [...] they can be exchanged, shared [...] last but not least, written down" (110). La narración permite ir más allá del ámbito de lo privado, pues por medio de la representación es posible inscribir en el imaginario colectivo historias que traspasan los confines de lo personal. Esto se relaciona con el potencial de la literatura para intervenir sobre el imaginario social, entendido según la teoría de Cornelius Castoriadis como las creencias, instituciones, tradiciones, comportamientos y hábitos que forman una sociedad. Como resume la psicóloga Ana María Fernández, el imaginario social son "cristalizaciones de significación que operan como organizadores de sentido en el accionar, pensar y sentir de los hombres y las mujeres que conforman esa sociedad, sustentando a su vez la orientación y la legitimidad de sus instituciones" (243). La ficción es susceptible de causar un impacto sobre la colectividad, determinando qué entra a formar parte del imaginario y de qué manera.

Dentro de la novela, hay un episodio que es representativo de la repercusión de ciertos actos individuales que logran trascender lo privado irrumpiendo en el dominio público. La historia de Sebastián, el padre que se quema en la plaza para reclamar a las autoridades información sobre el paradero de sus hijos ilustra la potencialidad de asaltar y desestabilizar la esfera pública mediante ciertos actos individuales. Las reflexiones explícitas de lo que esta transgresión implica contribuyen a la epistemología de *Fuenzalida*: "La gente normal, con su vida normal, caminaba por la plaza normalmente [...]. Sebastián apareció rompiendo todos los parámetros de normalidad posible. Cruzó la calle corriendo, se detuvo en el frontis de la catedral" (214). Posteriormente, Fuentes Castro define el acto de Sebastián como un rito,

semejante a los castigos que se efectuaban en la plaza mayor durante la Edad Media. A diferencia del carácter público de estos castigos, la estabilidad del régimen dependía de que la sociedad se mantuviera al margen, ajena a la violación de los derechos humanos cometidos por el estado.

De ahí que los crímenes de la dictadura debieran permanecer en secreto—silenciados e invisibles a la mirada de la colectividad

El castigo se evidencia en la plaza pública, se materializa y sale de los centros de detención y de las cámaras de tortura que con tanto cuidado y delicadeza hemos intentado resguardar. Yo tiro los cadáveres al mar o los entierro en una fosa común de noche, sin testigos. Nunca los expongo. La privacidad del dolor, su escondite, su ocultamiento necesario. Pero este hombre grita su mala suerte, la insta ahí, frente a la catedral, a vista y paciencia de todos, para que no olviden que la brutalidad sigue existiendo, que la barbarie se perpetúa en un ciclo sin fin. (221)

Quizás uno de los datos más interesantes es que el episodio de Sebastián constituye un hecho verídico que la autora resucita al incorporarlo a su relato. La recreación de la dictadura dentro de la ficción permite reflexionar acerca de la relación dialéctica, analizada más adelante, entre la realidad de la ficción y la ficción de la realidad. A través de la ficción se señala la manera en que también la realidad se encuentra construida.

Asimismo, la inclusión de este episodio se relaciona con la importancia ética de narrar. En palabras de Ricoeur: "hay crímenes que no deben olvidarse, víctimas cuyo sufrimiento pide menos venganza que narración. Sólo la voluntad de no olvidar puede hacer que estos crímenes no vuelvan *nunca más*" (*Tiempo y narración* 912). El cuestionamiento del pasado personal y colectivo corre parejo a la potencialidad de la literatura de canalizarse hacia la búsqueda de una forma legítima de representación y rememoración. El relato de la narradora remite a un pasado que no es posible recuperar, pero sí imaginar. De esto se desprende una revalorización de la fantasía que en ningún caso se equipara con la memoria, pero sí la interroga. La identificación de su padre con un "hoyo negro" se concibe como un silencio lleno de posibilidades. En varias ocasiones se repite la idea expuesta a continuación: "Todo se resume a una cuestión de fe. Creer en Fuenzalida es un acto de voluntad. Fuenzalida como una opción, una convicción necesaria que hay que sustentar de la misma forma como lo hacen las religiones o los partidos políticos" (164). Sin embargo, la narradora no incita a creer ciegamente en Fuenzalida. Por el contrario, se parte del vaciamiento previo del referente, pues sólo una vez que se admite esta ausencia es posible liberarse de criterios de veracidad y dar rienda suelta a la imaginación. En otras palabras, la imaginación ofrece alternativas para los agujeros negros que invaden el pasado a condición de que se reconozca la ausencia de un referente en la realidad.

La doble función de la narración de exponer el vacío para posteriormente llevar a cabo una re/elaboración basada en la imaginación es, además, extrapolable al papel de la novela dentro de su contexto. Según Ricoeur, el poder de la ficción reside en la capacidad de "suscitar una ilusión de presencia, pero controlada por el distanciamiento crítico" (*Tiempo y narración* 912). En otras palabras, la ficción permite reflexionar acerca de las representaciones del pasado, evitando a su vez visiones totalizadoras de la realidad. En *Fuenzalida* se produce un doble alejamiento de la realidad, ya que ni siquiera dentro de la novela existe un referente real o verificable para la mayor parte de hechos narrados. En su lugar, se ofrece un juego de significantes que no remiten a ningún significado último, sino que al carecer de significado son susceptibles de rellenarse con una multiplicidad de significantes. La carta que su padre le escribe "con letras de humo" manifiesta una visión del sujeto y de su historia como el resultado del proceso de escritura. Precisamente el reconocimiento de esta ficción es lo que da vía libre a la invención que resulta de capital importancia para la narradora y, por extensión, para la autora:

Cierra los ojos y sueña conmigo, en esos pasillos mi reflejo puede moverse y hasta bailar. Tomas los hilos de esa marioneta, préstale tu voz y pon en mi boca las palabras que necesites. Convoca imágenes sueltas, recuerdos olvidados, olores y sabores añejos, y organízalos a tu gusto. Inventa un cuento que te sirva de memoria. El resultado será una especie de relato, una historia mitad verdad, mitad mentira, en la que el protagonista se disfraza, se traviste de ti y de otros, será uno y todos al mismo tiempo. (236)

El resultado, por tanto, es una novela que reflexiona sobre la "ficcionalización" que conlleva la escritura del pasado personal y colectivo. La auto-reflexividad de *Fuenzalida* tiene a su vez la función de promover dos posibles lecturas dentro del texto; la primera concierne a los acontecimientos representados y la segunda al acto narrativo en sí. La vida de Fuenzalida se construye tomando algunos de los parámetros y convenciones de distintos géneros como las telenovelas, el testimonio o la ficción. La yuxtaposición de una multiplicidad de géneros confunde los límites entre los distintos tipos de "texto". Esta intertextualidad promueve la subversión de la obra de arte cerrada, autosuficiente y autónoma. En su lugar, *Fuenzalida* aboga por lo que Umberto Eco ha denominado "obra abierta".³ Las películas de acción, las telenovelas, la fotografía y la narración autobiográficas aparecen como parte de un mismo proceso de escritura, cuya configuración en una trama marcada por las convenciones pone en entredicho la transparencia del lenguaje.

Al final de la novela, narradora y autora parecen fundirse bajo la misma voz con el fin de reflexionar sobre un texto que constituye, en última instancia, un híbrido. Aunque en una primera fase pensó en un texto a medio camino entre la ficción y la realidad, adoptando un "tono realista, testimonial, que me asumiera a mí como narradora, sin disfraces, expuesta como nunca antes lo había hecho" (260), finalmente opta por aunar todos estos géneros: "concluí que debía ser las dos cosas al mismo tiempo, documental y culebrón, realidad y ficción, verdad y mentira, o más bien mentira sobre mentira, porque al final de la historia qué otra cosa es escribir. Como fuera, el punto de partida sería una foto" (260). La yuxtaposición de géneros tan dispares crea una especie de pastiche en donde las fronteras se diluyen.

El empleo de telenovelas merece especial mención por sus connotaciones femeninas y por ser un género popular y tradicionalmente denostado que, sin embargo, en *Fuenzalida* se pone al mismo nivel que el testimonio o la novela. Las telenovelas o las películas de acción son, en palabras de Nona Fernández, "entretenimiento barato con códigos no muy elevados", pero que además de haber ejercido una influencia innegable en el imaginario colectivo, problematiza los juicios de valor en torno a los distintos géneros. El hecho de que Nona Fernández sea escritora de telenovelas establece una conexión entre autora y narradora que señala de nuevo la *bidireccionalidad* entre la realidad de la ficción y la ficción de la realidad. Por otra parte, las reflexiones sobre las telenovelas articulan de forma explícita cuestiones centrales acerca de la epistemología propuesta por Nona Fernández. Además, la metaficción se plasma en gran medida por medio de los fragmentos de telenovelas. Por ejemplo, el comentario sobre los materiales adjuntos de las telenovelas es atribuible también a su relato: "porque lo que importa en un culebrón es la historia y no de dónde viene ni cómo se conjuró" (120). Es decir, el acto de narrar prevalece sobre la veracidad o las causas que lo motivaron.

Las numerosas alusiones a las fotografías también cumplen una función muy significativa, pues la novela cuestiona su poder testimonial. La narradora re/crea episodios y situaciones basándose en fotografías que no se emplean con el objetivo de verificar, sino como punto de partida para la imaginación: "What makes photography a strange invention— with unforseeable consequences—is that its primary raw materials are light and time" (Berger 97). Una fotografía sin contexto no es capaz de decir nada, o a la inversa, podría decirlo todo, ya que al haberse vaciado de significados, las imágenes pueden dar lugar a innumerables

³"un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante" (76).

historias. Por lo tanto, una fotografía sin contexto prueba la existencia del referente, pero no es capaz de revelar nada sobre su significado: "At one level there are no photographs which can be denied. All photographs have the status of fact. What has to be examined is in what way photography can and cannot give meanings to facts" (Berger 98). El desconocimiento del contexto puede suscitar distintas lecturas que dejan abierto un sinfín de posibilidades y de historias en torno a la fotografía.

La narración de *Fuenzalida* explota esta potencialidad mediante el sometimiento de las imágenes a una multiplicidad de interpretaciones, lo que a su vez demuestra la naturaleza dual de la fotografía en tanto referencia y artificio. Aunque la fotografía se considere un hecho objetivo, la interpretación o lectura es inevitablemente subjetiva. Carente de contexto, la narradora se encarga de inventárselo, revelando así una percepción absolutamente distorsionada, pero no por ello desdeñable. La construcción de la memoria del pasado se ve facilitada por una fotografía que sirve como punto de partida para la elaboración de los relatos.

Dentro de la novela las fotografías no son una vía de acceso transparente o directa al pasado, sino que son representaciones construidas y mediadas por el lenguaje. De esta forma se pone de manifiesto un pasado que, al igual que sucede con el presente, es irremediamente textual. El cuestionamiento del poder testimonial de la fotografía corre parejo a la problematización de la narrativa como vía de acceso a una realidad extratextual, cuya lectura incita a dar la vuelta a esta operación y observar que no sólo la ficción está construida, sino también la realidad. Desde esta perspectiva, la ficción de Nona Fernández proporciona un canal privilegiado para analizar críticamente las distintas formas en que la visión del mundo y de nuestro propio yo se encuentran contruidos.

No sólo eso, al tiempo que se interroga el pasado, la novela ofrece su propia narrativa, afirmando con ello la importancia de llevar a cabo una re/narración, ya no de lo factual, sino en torno a lo posible. Esta narración de lo posible no trata de recuperar un origen, sino que se orienta hacia la proyección del futuro. La narrativa de la memoria permite establecer una continuidad entre generaciones, lo que se identifica con una herencia asociada a la idea de Derrida de que "the best way to be faithful to a heritage is to be unfaithful, that is, not to accept it literally, as a totality, but rather to catch it at fault to identify its dogmatic moment" (4). En otras palabras, la desarticulación de los discursos no representa el fin de la historia, sino que corre pareja a la re/narración a través de la imaginación.

El principal logro de *Fuenzalida* consiste en ofrecer una narrativa que revela un vacío sobre el cual se re/narra, jugando con las posibilidades irrealizadas o desconocidas del pasado factual. Desde este punto de vista *Fuenzalida* puede interpretarse de acuerdo a la definición de la literatura que Mario Valdés le atribuye a Ricoeur, en tanto "written discourse with the capacity to redescribe the world for its readers" (8). En lo que respecta al pasado, la reconfiguración no sólo influye en el presente de los lectores, sino que permite revisitar el pasado proponiendo lo imaginario, en lugar de lo factual, como punto de partida. En palabras de Ricoeur, "una de las funciones de la ficción, unida a la historia, es la de liberar retrospectivamente ciertas posibilidades no efectuadas del pasado histórico [...]. El *cuasi pasado* de la ficción se convierte así en el revelador de los *posibles escondidos en el pasado efectivo*" (*Tiempo y narración* 916). La ficción presenta pasados alternativos, historias que por verosímiles que parezcan no disponen de un referente en el pasado real. Puesto que la literatura ejerce un poder sobre el imaginario colectivo, determinando lo que se recuerda y cómo se recuerda, la ficción no puede desvincularse de sus funciones éticas.

Ricoeur se refiere al deber moral del novelista cuando se pregunta: "Deuda por deuda, ¿quién es más insolvente, el historiador o el novelista?" (*Tiempo y narración* 917). Desde esta perspectiva, *Fuenzalida* contribuye a la memoria colectiva al especular con los posibles pasados liberados mediante el poder de la imaginación. Fernández emplea la ficción con el fin de elaborar su propia visión acerca del papel que han de asumir las generaciones en el presente con respecto al pasado de la dictadura. La manera de lidiar con esa herencia, tanto

dentro como fuera de la novela, consiste en una narración que, en lugar de una función histórica, adquiere una función ética. La narrativa epistemológica de Nona Fernández ahonda en el dilema que se abre entre la necesidad ética de rememorar y la problemática de la representación, pues a través de la ficción se ofrece una narrativa que cuestiona todo discurso, incluso se cuestiona a sí misma, pero a la vez narra y es esta narración lo que le permite cumplir con su función ética hacia el pasado.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1995.
- Berger, John and Jean Mohr. *Another Way of Telling*. New York: Vintage, 1995.
- Broughton, Trev Lynn. "Women's Autobiography: The Self at Stake?" *Prose Studies: History, Theory, Criticism* 14. 2 (1991): 76-94.
- Gómez-Barris, Macarena. *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. Berkeley: U of California P, 2009.
- Demaría, Laura. *Buenos Aires y las provincias*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2014.
- Derrida, Jacques. *For What Tomorrow: A Dialogue*. Stanford: Stanford UP, 2004.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Trad. de Roser Berdagué. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.
- Eigler, Friederike. "Engendering Cultural Memory in Selected Post-Wende Literary Texts of the 1990s". *The German Quarterly* 74.4 (2001): 392-406.
- Felman Shoshana and Dori Laub. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Frow, John. *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford: Clarendon P, 1997.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. New York: Harper and Row, 1980.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29 (2008): 103-28.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: SigloXXI, 2002.
- Lythgoe, Esteban. "Consideraciones sobre la relación historia-memoria en Paul Ricoeur". *Revista de filosofía*, (2004): 79-95.
- Morris, Leslie. "The Sound of Memory". *The German Quarterly* 74.4 (2001): 368-78.
- Maier, C. "A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial". *History and Memory* 5 (1993): 136-52.
- Nagy-Zekmi and Fernando Leiva. *Democracy in Chile. The Legacy of September 11, 1973*. Brighton: Sussex Academic P, 2005.
- Raczynow, Henry. "Memory Shot Through with Holes". *Yale French Studies* 85. (1994): 98-105.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Ricoeur, Paul. *The Course of Recognition*. Trad. de David Pellauer. Cambridge: Harvard UP, 2005.
- . *La memoria, la historia y el olvido*. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Editorial Trotta, 2010.
- . *Si mismo como otro*. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- . *Tiempo y narración*. Trad. de Agustín Neira. Buenos Aires: siglo XXI, 1995.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Suleiman, S. R. "Reflections on Memory at the Millennium". *Comparative Literature* 51 (1999): v-xviii.

Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell UP, 1993.

Valdés, Mario. *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Toronto: U of Toronto P, 1991.

Whitehead, Anne. *Memory: The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2009.