MEMORIA Y ACELERACIÓN EN LA NARRATIVA CHILENA RECIENTE

Geneviève Fabry
Universidad Católica de Lovaina La Nueva

> *Cruzamos el desierto entre sombras y neblina.* [...] *Él* [mi papá] *conduce a ciento cuarenta kilómetros por hora. 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.*
>
> Diego Zúñiga

Estas son las frases finales de la primera novela del joven escritor chileno Diego Zúñiga (1987), publicada en 2009 y titulada *Camanchaca*.[1] El protagonista, un joven de unos veinte años que vuelve en automóvil de Tacna hacia Iquique por la ruta del desierto, presiente la tragedia que transcurrió, décadas antes, cuando múltiples lugares del desierto de Atacama se transformaron en cementerios clandestinos. Nadie le ha explicado nada claramente; su madre le dirá incluso en algún momento que "es mejor no recordar nada"

1 A la primera edición en una pequeña editorial (Calabaza del Diablo, 2009) sucedió una reedición en Mondadori en 2012. En 2015 se publicó la novela en traducción francesa (Christian Bourgois Éditeur). En 2014, Zúñiga publicó una segunda novela: *Racimo*. Todas las citas de *Camanchaca* corresponden a la edición de 2012, las páginas se detallan entre paréntesis en el cuerpo del texto.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 127 22-09-17 13:24

(36). Pero horadando la neblina opaca que, en la costa del norte de Chile, se conoce como camanchaca, la memoria insiste, desde la duermevela y el sueño; y la visión de "los cuerpos tendidos" surge detrás de los ojos cerrados. En el auto con el joven va su padre, que queda asociado desde las primeras líneas de la novela con los coches y la velocidad.

La hipótesis que rige este estudio se centra por una parte, en la existencia de un vínculo entre la desmemoria y la aceleración, y, por la otra, en los modos en que el fenómeno de la aceleración entendida como cambio social afecta la relación entre las generaciones. De hecho, el énfasis en la aceleración y su consecuencia sobre la cadena generacional diferencian esta obra de otras que vinculan la problemática de la memoria social chilena con el espacio del desierto. En esta perspectiva, se podrían mencionar ciertos poemas de Raúl Zurita o de Marjorie Agosin (*Lluvia en el desierto*) así como el documental *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán.[2] Estas obras eligen el desierto chileno con miras a la elaboración de una representación espacial compleja, enriquecida con connotaciones éticas y estéticas que enfatizan su relación con la memoria colectiva chilena.[3] Una comparación entre el documental de Guzmán y la novela de Zúñiga nos permitirá entender mejor la especificidad del régimen temporal de esta última. Una conclusión intermedia nos llevará a una segunda comparación, más breve, con otra novela chilena reciente:

2 Patricio Guzmán es el autor de varios filmes documentales claves en la historia del cine chileno contemporáneo: *La batalla de Chile* (1976-79); *En nombre de Dios* (1985); *Chile, la memoria obstinada* (1997); *La isla de Robinson Crusoe* (1999); *El caso Pinochet* (2001); *Salvador Allende* (2004); *El botón de nácar* (2015).

3 Schürch, Tamara. "El desierto de las memorias silenciadas". *Revista de Ciencias Sociales* 30, 2013, pp. 140-165. En línea: *http://www.redalyc.org/pdf/708/70828139006.pdf.*

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 128 22-09-17 13:24

Av. 10 de julio Huamachuco (2007) de Nona Fernández. Si bien estos dos novelistas eran niños o adolescentes durante el gobierno de Pinochet, el cineasta, nacido en 1941, pertenece a la generación de intelectuales activos antes, durante y después de la dictadura. Veremos que esta inscripción histórica conlleva modelos temporales y estéticos bastante diferentes de los anteriores.

Este corpus nos parece representativo de algunas de las tendencias fundamentales de la narrativa chilena reciente.[4] Según María Teresa Johansson,

> [u]na nueva generación de escritores, nacida en los años del golpe militar, recuperó los procesos de memoria, haciendo converger experiencias y figuras de infancia en la representación de residuos dictatoriales entrelazados con un relato de carácter biográfico o con elaboraciones imaginarias del trauma inscritas en la trama familiar.

En lo que va del siglo xxi, continúa Johansson en su artículo,

> [l]a producción narrativa se mantiene tensionada de modo indirecto respecto de la representación de los acontecimientos límites: la elaboración del duelo, las apariciones fantasmáticas, las disyuntivas entre decidibilidad e imposibilidad y las metáforas de la reparación.[5]

4 Desde el punto de vista metodológico, al comparar dos novelas y un documental, no pretendemos ahondar en el lenguaje fílmico como tal sino mostrar cómo estos productos culturales problematizan la dimensión temporal de la narración acerca de la memoria de la dictadura en el Chile del siglo xxi de una manera coherente aunque diversa.

5 Johansson, María T. "Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973". En: Lucero De Vivanco, Lucero (ed). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 230-231.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 129 22-09-17 13:24

Si bien "la elaboración del duelo" es central en los tres casos estudiados, las otras características mencionadas por Johansson aparecen más bien en el corpus novelístico escogido, que corresponde a autores más jóvenes.

En *Nostalgia de la luz*, la elaboración del duelo es transmitida por un narrador que ocupa la posición del testigo privilegiado. La voz en *off* que acompaña toda el relato fílmico enfatiza la búsqueda del narrador que, identificado con el cineasta, intenta entretejer tres regímenes temporales distintos. Un primer nivel temporal se refiere al tiempo cósmico, lento, de las estrellas en el cielo claro de Atacama. Las secuencias largas dedicadas a planos fijos sobre el cielo estrellado nos enseñan que la imagen que se observa gracias a los telescopios sofisticados de la agencia astronómica ALMA es una huella del pasado más lejano que irrumpe en el presente de la observación. Este presente se le aparece al astrónomo como una franja ínfima, porque toda señal, toda percepción, siempre llega con un retraso, aunque sea ínfimo, lo que lleva a plantear la paradoja que "el presente no existe" (18'), que está saturado de pasado. El segundo nivel temporal –que corresponde al de la presencia humana en el continente– lo proporcionan los arqueólogos que desentierran restos humanos antiguos, extraordinariamente bien conservados gracias a la sequedad extrema del clima que ralentiza o bloquea el deterioro orgánico de los cadáveres y los objetos que los acompañan. El desierto se va presentando en el film como un espacio donde se superponen diversos estratos temporales. En este marco, se registran también las huellas de un pasado más reciente: la explotación del salitre durante el siglo XIX. Este episodio de la historia chilena se vincula a su vez con la época contemporánea: el documental evoca la transformación de una antigua oficina salitrera en Chacabuco en un campo de

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 130 22-09-17 13:24

concentración a partir de 1973, así como la búsqueda por parte de mujeres que viven en la cercanía del desierto (la ciudad de Calama), de los restos de sus familiares detenidos desaparecidos durante la dictadura militar.

Estas líneas temporales van entrecruzándose en la película: hay cierto paralelismo entre la búsqueda de los arqueólogos y la de las mujeres, ya que ambos grupos cavan en la tierra del desierto en pos de restos humanos. Al final del documental, las mujeres van a observar las estrellas con los telescopios que constituían el objeto del primer régimen temporal. Más importante aún, dos de los testigos convocados por Guzmán se presentan como hijos: uno de una militante exiliada, la otra de detenidos desaparecidos. Ambos trabajan en centros de observación astronómica, vinculando de este modo su experiencia laboral –la percepción en el presente del pasado lejano y ordenado de los objetos celestes– con el proceso de construcción de una identidad personal, más allá del trauma infligido por los actores de la represión dictatorial.

Esta experiencia de un presente ensanchado y coherente, capaz de acoger y ordenar en su seno varias líneas temporales distintas que se entrecruzan para formar un dibujo legible, suministrador de sentido tanto en cuanto a la trayectoria personal como a la historia nacional, es precisamente lo que está ausente en la novela de Zúñiga. *Camanchaca* es un relato en primera persona cuyo narrador es un joven innominado, un "yo" incierto del que sabemos que sufre sobrepeso y unos problemas de dientes que lo llevan a consultar una dentista de Tacna. Sus padres se separaron después de un "accidente" ocurrido 16 años atrás en el que habría muerto su tío Neno (en realidad se trató de un homicidio cometido por un miembro de la familia). Ahora el joven narrador vive con su madre en

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 131 22-09-17 13:24

Santiago, mientras que su padre se ha vuelto a casar y sigue viviendo en Iquique, donde reside también el abuelo paterno. La novela se compone de 120 viñetas lacónicas que alternan escenas del pasado con las de un presente anclado en los días del viaje a Tacna y en los que lo anteceden. La narración oscila pues entre un relato intimista[6] acerca del pasado violento de una familia y una narración del presente que se despliega a la manera de un *road story*.[7]

El chico intenta comunicarse con su entorno pero no lo logra. Su madre, con la que mantiene relaciones turbias, tampoco lo ayuda a recomponer el puzzle de su infancia. En efecto, su madre adopta una actitud totalmente inapropiada ya que invita a su propio hijo al incesto. Pero la intimidad, antes de ser sexual, se ha trabado mediante un

6 Ver los agudos comentarios de Bieke Willem respecto a la temática de la intimidad y la significación del espacio en *Camanchaca* en *Casas habitadas. La representación del espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial*. Tesis doctoral, Universidad de Gante. Promotora: Dra. I. Logie. 2014, pp. 311-350.

7 Daniel Rojas Pachas describe acertadamente este cruce de subgéneros narrativos: "De modo que la alteridad presente en la historia, tanto la que materialmente juega un rol (la madre, el padre y su nueva familia, el abuelo y Doña Mirna) como aquella que solo funge un papel protagónico como recuerdo (el tío Neno, la prima del protagonista, la nieta de doña Mirna y Antonio) asisten indistintamente en calidad de víctimas y victimarios involucrados de modo activo o indirecto en los eventos de sangre y desapariciones irresolutas plasmadas en la novela. Cada una de estas voces actúa como significantes que reemplazan sutilmente el testimonio de atrocidad nacional, lo cual como estrategia textual mantiene a la novela alejada de lo panfletario, situada en el terreno de lo intimista pero con un latente doble código que posibilita junto a la lectura de aquella *road story*, una segunda aproximación de corte político y sociológico que va más allá de lo enunciado superficialmente". En: "*Camanchaca* de Diego Zuñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia Chilena". *Calle Passy* 061. En línea: *http://www.letras.s5.com/archivodiegozuniga.htm*.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 132 22-09-17 13:24

dispositivo dialógico particular. El chico ha llevado a cabo una serie de entrevistas con su madre: el joven, fiel a su deseo de llegar a ser periodista, graba mientras la interroga acerca de lo que pasó con su tío y su prima, a quien va a buscar cuando vuelve a Tacna. Las informaciones que recoge son parciales y en parte contradictorias. Así, durante las entrevistas con su mamá, el protagonista se entera de que tuvo un hermano mayor que murió al poco tiempo del parto: "se iba a llamar igual que tú. Iba a tener tus dos nombres y la pieza en la que creciste le iba a pertenecer. Luego [Mamá] guardó silencio" (60). Las bases mismas de la identidad son precarias; el fantasma del hermano muerto transforma al narrador, desde su nacimiento, en un niño enlutado y desprovisto de un lugar propio en el mundo, rodeado de fantasmas. Pero este dato es totalmente escamoteado por el padre. Uno de los pocos recuerdos infantiles del narrador se refiere a las tardes con su papá, "el día que mi papá me llevó a la playa y me dijo que yo tenía suerte de ser hijo único" (38).

El otro dato ocultado por el padre es más importante aún. El lector se entera del evento más impactante del pasado familiar ya en la primera página de la novela: "El tercer auto [que tuvo mi papá] fue un BMW 850i azul marino del año 1990, con el que mató a mi tío Neno" (11). Pero después la madre del narrador vacila entre confesiones a medias y una negación a recordar: "En una de las entrevistas, ella me diría que es mejor no recordar nada" (36). El lector solo puede armar una representación confusa de un atropello voluntario causado por "un auto. No había color. No había patente. No había datos. Solo que era un amigo de la familia. Un hombre que trabajaba en un banco y que sabía que ese camión, que avanzaba rápidamente, era de mi tata" (50). "Pero no había espectadores ni testigos"

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 133 22-09-17 13:24

especifica el narrador (50). La narración parca y elíptica obliga al lector a dilucidar el enigma con una sensación de impotencia e incomprensión que es también la del chico protagonista. Se insinúa que el tío pudo ser amante de la madre, pero nada queda esclarecido (88, 109). Los hechos no parecen adquirir sentido, solo se arma alrededor del narrador una tupida red de ecos que tienen que ver con la necesidad y la imposibilidad de armar un relato. Para que un relato del pasado sea posible, hace falta –es una perogrullada decirlo– una transmisión posibilitada por el acceso a documentos, archivos y/o testigos. Pero esta transmisión está puesta en entredicho en la novela. Ya hemos visto que los padres no son interlocutores válidos para el joven narrador, obligado a producir él mismo archivos sonoros que después puede volver a escuchar como si fuera la primera vez, como si otro y no él hubiera grabado a su madre. ¿Quizás la generación de los abuelos pueda colmar el vacío en la transmisión de un relato acerca del pasado?

No parece ser el caso en *Camanchaca*. El abuelo paterno viudo, si bien parece atender al chico en sus necesidades básicas (la comida, el tema de los dientes), no se comunica con él acerca del *sentido* que pueden tener ciertas costumbres que expresan la presencia del pasado en el presente. Así sucede cuando el abuelo invita al chico a visitar a su abuela. Después entendemos que se trata de ir al cementerio:

> Le digo que pronto [iré al cementerio], que en realidad no sé qué va a hacer uno en el cementerio. Mi tata me observa un momento, en silencio, luego gira la cabeza de izquierda a derecha y vuelve la mirada al plato. 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. Pero yo no lo sé (51).

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 134 22-09-17 13:24

Al lado del abuelo, viven otros personajes de su misma generación. De hecho, la casa del abuelo viudo se ha convertido en una residencia en la que se alquilan cuartos a una serie de personajes a veces pintorescos. En la casa, aparece la señora Mirna que habla sin cesar de su nieta desaparecida en Alto Hospicio y que, según dice, "va a regresar. De eso está segura, por eso no cree en la historia del psicópata de Alto Hospicio". La alusión a los asesinatos cometidos por Julio Pérez Silva en la región de Alto Hospicio (1998-2001) parece sugerir la idea de que la violencia permea la familia y la sociedad sin que haya una verdad creíble y compartida que dé sentido a la muerte, y por lo tanto, a la vida de cada uno. Las marcas simbólicas del paso de la vida a la muerte (como son los ritos funerarios o la acción de la justicia en el caso de los asesinatos) aparecen, en la novela, subvertidas, desprovistas de sentido o ausentes.

La violencia social difusa engloba las huellas de la violencia política vinculada con las exacciones de la dictadura pinochetista. Durante el viaje a Tacna por el desierto, el auto pasa al lado de la entrada del otrora campo de detención Chacabuco, en el camino se cruza con un hombre solitario que el padre declara loco:

> Él [mi papá] dice que debe escuchar voces, que eso se comenta, que su historia es conocida. Yo no despego la mirada del desierto. Lo dejamos atrás. Mi papá comienza a contarme la historia, pero yo prefiero no escucharlo. [...] Entre murmullos, dice mi papá, las pesadillas y los gritos de toda esa gente, dice él y yo cierro los ojos, mientras anochece en el desierto (29).

Las voces de "esa gente" no le llegarán al joven que ansía escuchar otras voces más claras acerca, no del pasado de la nación, sino de su propia familia y especialmente de su

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 135 22-09-17 13:24

prima. Pero en las frases finales de la novela citadas en el epígrafe de este estudio, los archivos sonoros constituidos por el protagonista serán sustituidos por otras huellas del pasado, ahora fantasmáticas: las que entrega el desierto mismo, estos cuerpos entrevistos por el protagonista con los ojos cerrados mientras su papá conduce por el desierto a "ciento cuarenta kilómetros por hora" y "acelera y los esquiva" (120).

La incomunicación persistente entre las generaciones desemboca en un relato desarticulado y agujereado del pasado tanto familiar como nacional. ¿Por qué la novela asocia este fenómeno con la velocidad, cuyo emblema es el coche paterno que, conducido a toda velocidad, abre y cierra la novela? Es pertinente interpretar la referida incomunicación y la imposibilidad de una representación coherente y compartida del pasado a la luz de las tesis que Hartmut Rosa ha desarrollado acerca del fenómeno de la aceleración. En *Accélération. Une critique sociale du temps*, este sociólogo alemán propone destacar la aceleración como elemento definitorio de la modernidad occidental, un periodo que se extiende desde finales del siglo XVIII hasta los años 70. Su análisis se basa en datos recogidos en Europa y América del Norte, pero su estudio es iluminador también para una sociedad como la chilena. Esta aceleración determina drásticamente los fundamentos de la modernidad: la diferenciación sociocultural, la racionalización, la individualización, y la domesticación de la naturaleza. En lo que Rosa llama la "modernidad tardía" (aproximadamente las últimas cuatro décadas), la evolución de las sociedades occidentales cada vez más interconectadas llega a subvertir el valor de estos fundamentos y corre el riesgo de llevar a un colapso generalizado. En el umbral del siglo XXI asistiríamos

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 136 22-09-17 13:24

al derrumbe de los principios rectores de la modernidad: esta ya no se asentaría en la diferenciación sociocultural sino en la desintegración social; la racionalización agotaría las fuentes de sentido; la individualización ya no podría llevarse a cabo en marcos de vida cada vez más estandarizados y masificados; y, finalmente, el dominio sobre la naturaleza llevaría a la destrucción de la misma, o por lo menos a catástrofes ecológicas de gran magnitud. En estos cuatro procesos de distorsión de la utopía moderna, la aceleración, definida como curva exponencial, desempeña un papel clave.[8] Según Rosa, la aceleración se despliega principalmente en tres ámbitos: el ámbito técnico (por ejemplo en los transportes y la comunicación; se trata de una aceleración voluntaria y teleológica); el segundo ámbito atañe al ritmo de vida (en su doble dimensión objetiva y subjetiva); y el tercero se refiere al cambio social. Rosa retoma la expresión de Luhman para destacar la "compresión del presente" que viven nuestros contemporáneos. ¿Qué es lo que llamamos presente? Se trata del "período que tiene un carácter duradero, una cierta estabilidad, en la que, por lo tanto [...] el espacio de la experiencia y el horizonte de expectativas coinciden sin sufrir transformaciones".[9] Según Rosa se observa un ritmo cada vez más rápido de "obsolescencia de las experiencias y expectativas que orientan la acción" y un "recorte de los

8 La definición abstracta de la aceleración es "el aumento cuantitativo por unidad de tiempo", lo que se traduce por una "curva exponencial": "Los ritmos de crecimiento (producción de bienes y servicios, número de comunicaciones, distancias recorridas, tareas por hacer) superan los ritmos de acción de los procesos implicados". Rosa, Hermut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. Trad. Didier Renault. París: La découverte, 2013, 89-91. Las traducciones me pertenecen.

9 *Op. cit.*, p. 100.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 137 22-09-17 13:24

períodos susceptibles de ser definidos como pertenecientes al presente, para las esferas de las funciones, de los valores y de las acciones".[10] Pero este ritmo de obsolescencia no es el mismo en todas las esferas; Rosa describe con mucho acierto los efectos de la desincronización de los ritmos temporales susceptibles de dar sentido a la experiencia humana: el ciclo cósmico-natural, la evolución social e histórica y, finalmente, el ritmo biográfico-generacional ya no están articulados entre sí. Cabe notar que esta última dimensión biográfica-generacional resulta especialmente importante para definir estos "marcos sociales" de la memoria (según la formulación famosa del sociólogo francés Maurice Halbwachs).

De hecho, el cambio social depende estrechamente del tipo de relación que existe entre las diferentes generaciones. Según Rosa, mientras que en la modernidad clásica este cambio sigue aproximadamente el ritmo intergeneracional, ahora se trata de un ritmo intrageneracional. El cambio social se efectúa en el seno de una misma generación, lo que implica un riesgo importante de fractura social:

> [L]a transmisión de informaciones entre generaciones se ve potencialmente amenazada cuando las orientaciones culturales de las dos generaciones que conviven en el marco estrecho de una familia moderna divergen con demasiada nitidez. El proceso del paso a la edad adulta y el de la vejez se vuelven precarios cuando la mayor parte de los elementos culturales adquiridos considerados como válidos durante el breve lapso de una vida humana media desaparecen casi totalmente, lo que conlleva una desorientación.[11]

10 *Op. cit.*, p. 101.

11 Lübbe citado en Rosa, Hartmut. *Op. cit.*, p. 145.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 138 22-09-17 13:24

Rosa concluye que:

> [l]a relación entre las generaciones se vuelve así una manifestación de la no-simultaneidad de lo simultáneo y así de la desincronización social: las experiencias, las prácticas y los saberes de la generación de los padres se vuelven para los jóvenes cada vez más anacrónicos y desprovistos de sentido, incluso *incomprensibles* –y *viceversa*.[12]

Estas tesis calzan perfectamente con la descripción sociológica que se desprende de *Camanchaca*. El hijo, con los audífonos puestos, no comparte ninguna experiencia ni vital ni cultural con su padre que escucha discos de Pat Metheny, un músico que aparentemente estuvo de gira en Chile en 1987, y menos aún con su madre, a parte del gusto por las entrevistas. Esta no quiere volver "ni muerta" a Iquique donde está su suegro; vive totalmente aislada, en compañía de un perro moribundo. La madre del protagonista parece encarnar una de esas "patologías de la aceleración":[13] para un número creciente de sujetos, el movimiento frenético desembocaría en un tiempo subjetivo petrificado, en un estado depresivo que abandona el movimiento considerado como una actividad sin sentido y se ve reducido a la inmovilidad.

Además, en *Camanchaca* cabe recalcar que no solo el lazo entre las generaciones parece extremadamente frágil, sino que podemos observar también el cambio "intrageneracional" del que habla Rosa. De hecho, los hijos que el padre tiene con su segunda mujer también viven una experiencia cultural distinta. Sus juegos, su música y su humor

12 *Ibíd.*

13 *Op. cit.*, p. 366.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 139 22-09-17 13:24

son diferentes de los del narrador. Aquí tampoco hay una experiencia del mundo que se pueda compartir. Por consiguiente, se entiende mejor por qué el protagonista quiere a toda costa encontrar a su prima, la hija del tío Neno, que pertenenece a su misma generación y figura en las pocas fotos anteriores al "accidente" que el abuelo conserva y que retratan una familia feliz que pasaba las tardes en la playa.

En este contexto, el tema del incesto cobra un sentido más nítido. Lo que la novela parece poner en tela de juicio es la noción misma de generación. Si las generaciones ya no ordenan el flujo temporal de la vida humana, el antiquísimo tabú del incesto tal vez deje de tener sentido. Al presentar una escena de incesto, la novela evoca el quiebre de la estructura generacional misma como marco antropológico de referencia.

Quizás pueda sorprender semejante interpretación. Para reforzarla, se aludirá brevemente a otra novela chilena reciente que presenta las mismas características que *Camanchaca*: *Av. 10 de julio Huamachuco* de Nona Fernández. La narración oscila entre dos momentos históricos: el del presente, en 2005, que apunta a la crisis existencial de los dos protagonistas, Juan y Greta, y el del pasado, en 1985, que corresponde a sus respectivas adolescencias y remite a las luchas estudiantiles bajo la dictadura de Pinochet (especialmente al episodio histórico de la toma del liceo Alessandri). La estructura novelesca complejiza el tratamiento de un pasado que está plagado de utopías ante un presente hostigado por una memoria dolorosa en el contexto de un ritmo de vida acelerado y una ruptura subjetiva con las emociones propias y ajenas. Juan, azotado por el estrés de una vida cotidiana que ha perdido todo sentido, decide un día abandonar su coche en medio de un atasco. Deja su trabajo y se hunde cada vez más en la depresión. Su historia

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 140 22-09-17 13:24

se cruza con la de su antigua amiga de la adolescencia, Greta, quien ha perdido una hija en un accidente de tránsito; para hacer su duelo, recompone el furgón accidentado en el que murió su hija. En cambio, semejante elaboración simbólica no parece posible para Max –el padre de la niña–, quien se hunde en el alcohol y en un profundo malestar. Un hecho provocará la ruptura de la pareja: Max se lleva a la casa una niña que se prostituye. Después de acostarse con ella, la instala en la cama de su hija difunta.

Se ve cómo, en esta novela de Nona Fernández, se vinculan otra vez los motivos del duelo, a la vez familiar y nacional, con el motivo del incesto, aunque en este último caso se plasme de forma más bien simbólica. Al respecto, cabe notar que la novela evoca también un caso de abuso de niños que excede la esfera familiar. La quinta parte de *Av. 10 de julio Huamachuco* se titula "Kinderhaus", sitio siniestro en el que niños fueron encerrados y sometidos a abusos de todo tipo. La problemática del duelo familiar y del abuso de menores trama una intensa red de resonancias que apunta a la culpabilidad difusa de la sociedad chilena. Bieke Willem puntualiza al respecto:

> La descripción de esta misteriosa villa alemana se 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 lugar.[14]

En efecto, el antiguo nazi alemán Paul Schäfer funda la Colonia Dignidad cerca de Parral en 1961; en 1973, Schäfer colabora con la Dirección de Inteligencia Nacional

14 Willem, Bieke. *Op. cit.*, p. 258.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 141 22-09-17 13:24

(DINA) y convierte su colonia en un lugar de tortura. Schäfer es detenido en 2005 por pedofilia y muere en la cárcel en 2010. Algunos años antes, en 2007, la Colonia Dignidad se había convertido en la Villa Baviera, un centro turístico muy apreciado por los alemanes, en el que siguen viviendo tanto víctimas como verdugos de la antigua secta.[15] El extraño destino de esta "colonia nazi convertida en un centro turístico"[16] presenta ciertas analogías con la historia del liceo Alessandri en el que militan y estudian Greta y Juan durante las luchas estudiantiles de 1985 en Santiago de Chile. El consumismo de la "modernidad tardía" recubre igualmente la historia del lugar: el liceo es destruido y, en su lugar, se proyecta construir un centro comercial. Juan se niega a ceder su casa a la inmobiliaria pero su lucha es inútil, pues en lugar del liceo, queda un gran hoyo abandonado en el que sin embargo palpita una vida invisible. Greta tiene la certidumbre de escuchar voces que emanan del "hoyo", voces de niños muertos y del propio Juan que había acabado por suicidarse ante la inutilidad de su rebelión. La memoria de los duelos, tanto colectivos como individuales, resulta imposible de elaborar porque ya no hay acciones ni lugares que permitan expresar simbólicamente el duelo y compartirlo. Solo queda el vértigo de una subjetividad aislada que se abre a las voces fantasmales

15 Ver el artículo de Glenn Recourt al respecto: "El pasado es muy visible: 160 colonos siguen residiendo ahí. Deambulando como sombras en las callejuelas de Villa Baviera, se codean con los turistas en el restaurante. Al cruzarse con estos ancianos vulnerables que no hablan una palabra de español, surge siempre la pregunta: ¿verdugos o víctimas? 'Ambas cosas', dice el abogado Hernán Fernández". En: "Au Chili, une colonie nazie devenue centre de vacances". *Rue 89*, 08/12/2010. En línea: *rue89.nouvelobs.com/2010/12/08/au-chili-une-colonie-nazie-devenue-centre-de-vacances-179819*. *La traducción me pertenece.*

16 Es la traducción del título del artículo referido en la nota anterior.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 142 22-09-17 13:24

surgidas del pasado y que ya no puede objetivar su propio malestar. Así se dirige Greta a Juan ya muerto, mandándole un correo electrónico:

> Ese lugar [el subsuelo del liceo] en el que estás es una mezcla de todo lo peor que alguna vez ha pasado por mí. Una síntesis extraña de los horrores del pasado y del presente. Ese sitio es una composición espantosa proyectada por mis propias rabias, mis propias culpas y frustraciones. Creo que ya sé quién es la que pisa sobre tu cabeza. [...] Discúlpame, Juan. Nunca quise torturarte de esta forma. Te prometí que te iba a sacar y lo voy a hacer. Vamos a encontrar esa puerta de salida.[17]

La "salida" anunciada por Greta se concreta directamente a continuación cuando Greta precipita su furgón hacia el "hoyo" donde estaba antes el liceo: "*Aprieto el acelerador* tanto como puedo y escucho el motor gritar como un niño enojado. El furgón avanza rápido pasando a llevar todas las señalizaciones. [...]. Ahora el hoyo se ve claro frente a mis ojos. La puerta en el suelo. Allí voy. Mi furgón salta y cae".[18] Pero el intento de suicidio resulta fallido y Greta termina hemiplégica en su silla de ruedas, transformada en una mujer paralítica y muda, que asiste impotente a la inauguración del centro comercial en el lugar mismo en el que 20 años antes había militado por un mundo más justo y más libre.

Este final enfatiza al mismo tiempo el encubrimiento de la memoria colectiva por la acción de la ideología neoliberal imperante en la transición chilena –cuyo emblema

17 Fernández, Nona. *Av. 10 de julio Huamachuco*. Santiago: Uqbar, 2007, p. 199.

18 *Op. cit.*, p. 200. El subrayado es mío.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 143 22-09-17 13:24

sería el *mall*–, y el vínculo insistente entre el problema de la memoria y la aceleración. Al apretar el acelerador, Greta provoca su propia inmovilización final. Esta inversión de la velocidad es también, según Rosa, un fenómeno típico de la "modernidad tardía": "La experiencia de la inmovilidad parece así no solo nacer al mismo tiempo que el sentimiento de una velocidad creciente de las transformaciones o de la acción, sino constituir su otra faceta, la experiencia complementaria".[19] Rosa nota que se desarrollan "patologías de la aceleración" como la depresión nerviosa o la melancolía: los melancólicos están "hundidos en un estado amorfo, paralizados, situados ante un vacío temporal en el que pasado y futuro están abolidos".[20] La "petrificación" melancólica emerge pues en la modernidad tardía como el revés de la aceleración, como la patología que expresa su verdad profunda.

Por contraste, es muy llamativo el efecto casi terapéutico de la narración fílmica en *Nostalgia de la luz*. Al establecer un paralelismo entre tiempo astronómico, tiempo (pre) histórico y tiempo biográfico, el documental propone una solución a los problemas de la desincronización y del cambio intrageneracional. Esta solución primero es moral y existencial, como se puede comprobar al escuchar el relato del último testigo convocado en el documental: Valentina, hija de detenidos desaparecidos, criada bajo la tutela de sus abuelos, quienes le enseñaron a construir una identidad "no solo desde el dolor, sino también desde la alegría, desde el optimismo" (1h20'). Valentina trabaja en la actualidad en un centro astronómico y relaciona explícitamente el ciclo cósmico con el biográfico:

19 Rosa, Hartmut. *Op. cit.*, p. 65.

20 *Ibíd.*

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 144 22-09-17 13:24

> Pensar que es todo parte de un ciclo que no comenzó ni va a terminar en mí ni en mis padres ni en mis hijos, sino que somos parte de una corriente, de una energía, de una materia que se recicla, como ocurre con las estrellas. [...] lo que les pasó a mis padres o su ausencia cobra otra dimensión, otro sentido, y me libera un poco de esta pena y de este dolor grande de sentir que las cosas se acaban y se acaban (1h19').

La escena final del testimonio de Valentina, acunando a su bebé, muestra pues que la cadena generacional, a pesar del eslabón perdido –los padres asesinados–, no se rompió; sigue inscribiéndose y prolongándose en el curso vital de la historia humana. La voz en *off* cierra el documental al volver a su punto de partida: la infancia del narrador en un país que era "un remanso de paz" (4'), cuya evocación se alegoriza al final en las bolitas que le "recuerdan la inocencia de Chile cuando era niño" (1h26'). Sorprende este final que evoca la "inocencia" del país, anterior al "viento revolucionario" que barrió la felicidad de aquellos años (6'). Sin embargo, al final del filme, el espectador siente que nada en la historia del siglo xx ha sido "inocente"; en el Chile de la década de los 40 o 50, también había muchas cosas encubiertas (cf. la declaración del arqueólogo Lautaro Núñez: "Qué poco sabemos de nuestro siglo xix", 26').

En segundo lugar, esta solución dada por el filme a la desincronización del presente en la "modernidad tardía" también es estética. El documental es ritmado por imágenes del cielo estrellado que se parecen a pinturas abstractas, extrañas y bellas. Estos planos son generalmente fijos o giran lentamente, como para hacer entrar al espectador en ese movimiento giratorio, cíclico, que marca una escansión rítmica pero pausada. Después de la entrevista con Valentina, reaparecen las mujeres de Calama ya referidas,

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 145 22-09-17 13:24

a las cuales se ofrece el espectáculo del cielo estrellado desde los telescopios gigantes del centro astronómico. Se las ve sonreír y recobrar un poco de alegría. Estos momentos finales del documental se enmarcan en una especie de epílogo en el que, como al comienzo, se evoca la infancia de Guzmán. La "mirada subjetiva" articula pues un relato en el seno de la retórica del documental, marcado por una "nostalgia reflexiva".[21] Según Vitullo:

> Es entonces este dinamismo propio de la trama nostálgica, con su capacidad productiva y movilizadora, y no un gesto melancólico paralizante, lo que evocan las escenas de "vuelta al hogar" y su correlato en el lenguaje de la astronomía, que vendría a ser la necesidad de hallarnos a nosotros mismos como partes ínfimas en un gran hogar en la Vía Láctea.[22]

Frente a la nostalgia que recupera y reconecta fragmentos del pasado, que a su vez se sitúa en un conjunto más amplio (aquí la historia de las galaxias), la melancolía solo constata la fragmentariedad insuperable de un pasado desprovisto de sentido. La madre del protagonista de *Camanchaca* encarna el tiempo congelado del melancólico, y la obesidad del joven protagonista apunta indirectamente a la falta de movimiento y de actividad física. De la misma manera, el fetichismo de las fotos en la novela de Fernández y la voluntad suicida de los protagonistas también figuran un pasado cuyos sueños se han hecho añicos bajo

21 Julieta Vitullo se refiere aquí a la distinción que hace S. Boym entre nostalgia conservadora y nostalgia reflexiva para definir la nostalgia en este documental de Guzmán. En: "*Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo". *Kamchatka* 2, 2013, p. 180. En línea: *//ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/223.*

22 *Op. cit.*, p. 187.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 146 22-09-17 13:24

la acción devastadora de la violencia de la historia política y el desgaste de los sentimientos. En ambos casos, además, Fernández y Zúñiga ponen en tela de juicio un ritmo de vida acelerado plasmado en vehículos dotados de una fuerza mortífera y que desemboca al final en una parálisis de la temporalidad vital; esto queda simbolizado por la imagen final de la protagonista de la novela de Fernández en su silla de ruedas, después de su suicidio fallido.

En estas dos novelas, el único gesto que escapa a la melancolía tal vez sea el de la escritura. En la novela de Nona Fernández, esto se concreta a través del trabajo intertextual que se despliega con una obra poética de Enrique Lihn (*La pieza oscura*), de la que son citados varios fragmentos en momentos estratégicos del libro. En *Camanchaca*, la fuerza poética de las escuetas frases que componen las viñetas reside en la parquedad de los diálogos y las descripciones, así como en la manera de crear una resonancia a partir del significante de ciertas palabras. Es el caso de la palabra "empampado" que destaca el protagonista: "Lo veo y me imagino siendo él, recorriendo el desierto, perdiéndome. Como un empampado. Me gusta esa palabra. Empampado" (21). Si bien la palabra implica un guiño a un libro reciente,[23] también encierra una resonancia en la que se cifra la empatía del joven por los dramas ocurridos tanto en la intimidad familiar como en el espacio gigantesco del desierto nortino. Esta empatía no logra encontrar su cauce, pero resuena en este relato elíptico, cuyo cierre se sitúa en las antípodas del tono si no optimista, por lo menos apaciguado, con el que, a pesar de las tragedias del pasado, concluye el documental de Guzmán.

23 Mouat, Francisco. *El empampado Riquelme*. Santiago: Lolita, 2012.

Interior_Mil_Hojas_22sept.indd 147 22-09-17 13:24