

AGUJEROS NEGROS. IMAGINACIÓN Y OLVIDO EN ALGUNOS
EJERCICIOS MNÉMICOS DE LA NARRATIVA Y EL TEATRO:
FUENZALIDA (2012) DE NONA FERNÁNDEZ Y *EL AÑO EN QUE NACÍ*
(2011) DE LOLA ARIAS

*BLACK HOLES. IMAGINATION AND FORGETTING IN SOME MNEMIC
EXERCISES OF NARRATIVE AND THEATER: FUENZALIDA (2012)
BY NONA FERNÁNDEZ AND EL AÑO EN QUE NACÍ (2011) BY LOLA
ARIAS*

Andrea Jeftanovic
Universidad de Santiago de Chile¹
andrea.jeftanovic@usach.cl

Macarena P. Lobos Martínez
Universidad de Santiago de Chile
macarena.lobos@usach.cl

RESUMEN

Las autoras Nona Fernández (Santiago de Chile, 1971) y Lola Arias (Buenos Aires, 1976) abordan la memoria, y particularmente la posmemoria, en la novela *Fuenzalida* (2012) de la primera y en la obra teatral *El año en que nació* (2011) de la segunda. Ambas hacen un esfuerzo por recoger la memoria de quienes sufrieron un trauma histórico de manera vicaria, al ser niños/as y adolescentes en un contexto de horror estatal. Estos ejercicios posmnémicos constituyen un tira y afloja entre los hechos, los recuerdos, las especulaciones y una zona opaca que absorbe y solidifica las incertezas: los agujeros negros propios de la memoria.

PALABRAS CLAVE: Memoria, Posmemoria, agujeros negros.

¹ Este artículo se inscribe en el Proyecto POSTDOC_DICYT, Código 032151JA_POSTDOC, Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Universidad de Santiago de Chile.

ABSTRACT

The authors Nona Fernández (Santiago de Chile, 1971) and Lola Arias (Buenos Aires, 1976) address memory, and particularly post-memory, in the novel *Fuenzalida* (2012) by the former and in the play *El año en que nació* (2011) by the second. Both make an effort to collect the memory of those who suffered historical trauma vicariously, as children and adolescents in a context of state horror. These postmnemonic exercises constitute a tug of war between facts, memories, speculation and an opaque zone that absorbs and solidifies uncertainties: the black holes of memory.

KEY WORDS: *Memory, Postmemory, black holes.*

Recibido: 18 de enero 2023.

Aceptado: 29 de abril 2023.

LOS AGUJEROS DE LA MEMORIA

Las novela *Fuenzalida* (2012) de la chilena Nona Fernández y la obra de teatro *El año en que nació* (2011) de la argentina Lola Arias transitan por territorios inciertos, explorando la construcción de memoria con personas y personajes que, dada su corta edad, no poseen recuerdos completos o totalmente conscientes de eventos familiares adversos causados por la dictadura; es decir, estas narrativas se mueven por los espacios de la *postmemoria*, esa memoria otra perteneciente a los hijos/as y nietos/as de quienes vivieron un trauma histórico.

La incertidumbre ante el aparente vacío y la oscuridad, les lleva a intentar descifrar ese pasado difuso, del cual solo quedan algunas certezas que persiguen como rastros que permitan crear memoria por medio del ensamblaje de diversos eventos y hallazgos.

Un agujero negro es una zona del universo de extrema densidad, que cuenta con una gravedad tan fuerte que nada escapa de él, ni siquiera la luz. Señalemos que su proceso de formación se relaciona con el colapso experimentado por una estrella. Hasta hace pocos años la existencia de estos agujeros constituía una mera hipótesis matemática; era imposible constatar su existencia, pudiendo reconocerse únicamente a partir de los efectos producidos en los objetos celestes cercanos, por los rastros dejados a su paso. Para efectos de este artículo, mencionamos los agujeros negros porque esta imagen se asemeja a las operaciones realizadas por las autoras para la construcción de la memoria. En ambos casos se hace imposible acceder al momento de los hechos históricos y familiares y comprobar de manera tangible su existencia; solo queda intentar predecir, teorizar y crear imaginarios para definir una memoria o bien evaluar los efectos que esas omisiones o traumas dejan en la subjetividad de los personajes.

A continuación, proponemos señalar de qué forma funciona la metáfora de los agujeros negros en dos expresiones artísticas –teatro y novela–, en las que, además, es posible encontrar coincidencias en los puntos que se detallan.

En primer lugar, ambas obras coinciden en su perspectiva, calzando de modo perfecto con la llamada *literatura de los hijos* y con el concepto de *posmemoria*; esa producción narrativa, dramaturgica y/o cinematográfica que enuncia una voz a partir del trauma y el silencio de haber sido actores secundarios de la historia. La teoría posmnémica surge a fines de los ochenta en Estados Unidos como una forma específica de memoria que buscaba verbalizar la experiencia única de la segunda y tercera generación a partir de un trauma histórico, en concreto, de la Shoah. Estudia entonces la continuidad de los procesos traumáticos –su prolongación emocional– en las generaciones posteriores y cómo esta se refleja en sus producciones culturales: cine, fotografía, literatura, *performance*, teatro, sitios de memoria e, incluso, cómics.

La teórica Marianne Hirsch acuña el concepto en sus libros *Family Frames* de 1997 y en *The Generation of Postmemory* de 2012. Para ella, la posmemoria sería una forma de memoria que otorga un espacio narrativo a “those who are deeply affected by events they themselves did not experience but whose memory they inherited” (74). Así, los jóvenes adoptarían las experiencias traumáticas y las memorias de sus antepasados como si fueran propias. En consecuencia, desarrollan un sentimiento de empatía que Hirsch denomina memoria heteropática: “the ability to say, ‘It could have been me; it was me, also,’ and, at the same time, categorically, ‘but it was not me’” (76). Esto lo haría testigo retrospectivo por adopción; es decir, toma las experiencias traumáticas de otros, pero que son experiencias que se podría haber tenido, inscribe así estas memorias en su propia historia de vida. Como vemos, se da una ambivalencia identitaria respecto al trauma, donde los hijos y nietos del horror se identifican a tal punto con sus padres y abuelos, que lo sienten como propio, mimetizando sus identidades, confundiendo tiempos, historias e individualidades.

A diferencia de quienes experimentaron el horror en primera persona –constantemente asaltados por un pasado revivido en la cotidianidad–, las nuevas generaciones luchan contra los discursos heredados. De este modo, sufren frustración al momento de recordar, ya que únicamente logran acceder a una narración –la de sus padres–, o a la documentación que proporciona el archivo y la investigación histórica, pero nunca al evento mismo, pues no lo vivieron.

En el Cono Sur, la posmemoria encontró un espacio destacado respecto a los descendientes de los detenidos, torturados, desaparecidos y ejecutados políticos de los regímenes militares de los años setenta y ochenta y también en relación a los niños y niñas que fueron, de una manera u otra, víctimas directas de esta represión. Así, la posmemoria latinoamericana, incluye a los testigos secundarios, que no están necesariamente ligados a las víctimas, pero que empatizan con sus vivencias. Como explican Ilse Logie y Bieke Willem: “El término de ‘hijos’, que inicialmente refería sobre todo a los vínculos parentales, se ha ido ensanchando hasta incluir en creciente medida a los hijos simbólicos, o sea, a todas las personas de la segunda generación cuya infancia o adolescencia estuvo marcada de alguna manera por la experiencia dictatorial” (2).

Leonor Arfuch, por su parte, reconoce la presencia de dos tipos de hijos: “Los de los desaparecidos, presos o exiliados, y también otros hijos, sus contemporáneos, cuyas vidas transcurrieron en aparente normalidad pero cuyas preguntas irrumpen en el espacio dialógico con una marca inequívoca, generacional” (6). Gilda Waldman se enfoca en los efectos del trauma y describe a esta generación como una “que lleva en sí la cicatriz pero no la herida, y cuyas propias historias se desdibujan por las narrativas e imágenes de los acontecimientos vividos por la generación anterior” (396).

Como vemos, entre las características propias de la posmemoria latinoamericana encontramos a los niños y niñas como víctimas directas de la violencia estatal, también se observa la voz infantil del narrador o narradora, la narrativa de los otros HIJOS –los de los victimarios–, cierta crítica a los padres por sus ideales revolucionarios y decisiones vitales, muestran una relación con nuevas militancias, se vinculan con organizaciones y colectivos de Derechos Humanos, así como los narradores/as se dan licencias en cuanto al tratamiento de los temas y al tono.

Se trata de escrituras que recogen la visión ya no de los protagonistas de las militancias de los sesenta y setenta, sino de quienes heredaron sus circunstancias sociales y políticas. Como ha indicado Teresa Basile, una de las voces críticas más influyentes sobre las memorias de los hijos, estos:

sí tuvieron una experiencia directa del terrorismo de Estado, que involucró a los padres y también a ellos, y padecieron [...] el accionar de la dictadura: el secuestro de los padres delante de los niños, el allanamiento de la casa, la infancia clandestina y las mudanzas de casas, la visita a los padres en la cárcel, el nacimiento en cautiverio, la apropiación por parte de los represores, [...] la entrega a diversas familias, el exilio, las guarderías (50).

En este sentido, sufrieron una alteración constante y radical en su cotidianidad. En el caso de quienes se quedaron en Chile, vivieron, desde el insilio, experiencias de discriminación, silencio, miedo, vergüenza y culpa. Jaime Pinos la ha descrito como “[u]na generación fantasmada que se hizo adulta en el hermetismo y la mudez dominantes” (82). En ese sentido, los espectros de los adultos o de los orígenes impulsaron a la propia escritura y elaboración.

La percepción de los acontecimientos y cómo estos son procesados depende en gran medida de si se experimentan en la adultez o durante los años formativos o la temprana infancia. ¿Entonces, qué sucede si lo que intentamos recrear y recuperar ocurre en nuestra primera edad formativa, en ese territorio ambiguo que oscila entre la posibilidad de la memoria y el olvido, la articulación y el caos?

Tanto Arias como Fernández han reflexionado abiertamente sobre los procesos posmnémicos de su generación. La primera explica acerca de la creación de *El año en que nací* que “[a] medida que iba preguntándoles sobre la historia del padre o la

madre, yo empezaba a percibir que los hijos poseían un ‘relato’, una forma particular de contar la vida de sus padres” (“Doble...” 10).

Por último, habría que indicar la importancia del trabajo con las materialidades tanto en *Fuenzalida* como en *El año en que nació*. Éstas hilan la memoria a través de la interrelación de la misma con archivos físicos como álbumes de fotos, juguetes, cartas, mapas, pasaportes, datos biográficos que se recuperan para ensamblar en un caleidoscopio. Como ha señalado Fernández, “siempre he trabajado con archivo, [...] siempre trabajo con fotos, con reportajes” (Labarthe y Rau 228). Los y las protagonistas se vuelven hijos-detective que recomponen archivos con incerteza y a tientas. Y también son coleccionistas, que recopilan archivos personales, historias encriptadas y palabras tachadas.

Recordemos que tal como se observa en el trabajo de Hirsch, la generación de la posmemoria utiliza las fotografías para transmitir entre generaciones las experiencias traumáticas. La foto, que para revelarse debe ser procesada en una habitación oscura, “[e]s uno de los recursos más potentes para comprobar el papel de la familia en la transmisión de recuerdos y es aún más céntrico en su rol de subrayar la función del género femenino como el idioma de la resistencia contra el olvido” (Singh Negi 349).

Este impulso de reconstrucción desde el fragmento lo da la necesidad de generar un relato para sus propios hijos, para que no sufran su misma orfandad y continúen con el relato genealógico. Al respecto Fernández señala: “cuando te quedas huacho nadie te cuenta la historia, te quedas sin contexto [...], pierdes fuerza, tienes que intentar rearticularte” (Labarthe y Rau 226-227). En este sentido, sería clave informar a la nueva generación, “[m]ás que influir, contar, hacer la posta del relato, la posta de la memoria” (Labarthe y Rau 228). De este modo se repara cierta discontinuidad genealógica en la cadena familiar.

Haciendo uso de los ejes mencionados estas narradoras relatan en tono autobiográfico a sus progenitores, muchas veces desde un momento vital en el que se dice que no se posee “memoria” –dada la escasa edad o mecanismos cognitivos–. Entonces, narran alrededor de un agujero negro que es esa falta de información, la porosidad y ambivalencia de los recuerdos.

La ensayista Nora Domínguez en su libro *De dónde vienen los niños*, estudia, entre otros temas, la situación de los infantes afectados por estados autoritarios, como también los procesos sociales de despolitización, privatización y disolución familiar: “Niños cuyo destino está igualmente signado, aunque de distintas maneras, por la desprotección, el desamparo, el fantasma de la interrupción genealógica o el quiebre de códigos tanto de las relaciones familiares del triángulo padre-madre-hijo, como de las del triángulo Estado-familia-individuo” (20). Quizás, en concordancia con esta clave predestinada, podríamos decir que la imagen que recorre las obras es la de la familia y la escuela como alegoría de un Estado violento que traspasa su macro estructura a los hogares, en movimientos de ida y vuelta. Además, se sugiere una fuerte crítica a las

figuras autoritarias que fallan o son inadecuadas para ejercer como líderes, formadores o adultos responsables.

Siguiendo esta idea de una familia que violenta a quienes debe proteger es posible recuperar el análisis de Gonzalo Maier sobre *Fuenzalida*: “resulta difícil abordar un texto sobre la postdictadura chilena donde sobresale la figura del padre sin atender directamente al modo en que se representa esa figura paterna. [...] [E]l texto juega a glorificar y mitificar a ese padre ausente” (42). La novela, de hecho, comienza con una fotografía que la narradora encuentra en la basura y que muestra la figura del padre –o así lo intuye ella– practicando artes marciales: “Lo primero es una fotografía. Una polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas” (*Fuenzalida* 17). En ese sentido, la estructura de la historia podría seguir el guion de las películas de karatecas. Incluso reescribir la historia familiar y, por extensión, la nacional.

La especulación en torno a los agujeros negros provoca esa reescritura. Los personajes empujan las fronteras para narrar los balbuceos de las historias que emergen y perfilan nuevos núcleos narrativos para los nacientes linajes que también experimentan la acción violenta del poder. Esto se condice con la teoría sobre lenguaje y trauma que apunta a renunciar a sentidos colmados, como enuncia Domínguez: “Eludir, precisamente, la atracción de una manifestación diáfana y auto compensadora al referir la experiencia personal o colectiva del drama se enlaza con el propósito de estas operaciones de recuerdo, dedicadas finalmente a mostrar que todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta” (43). La falta en estas obras estaría en ese espacio, la palabra impronunciable, el vacío cognitivo y emocional de lo que hemos llamado “agujero negro”.

La utilización del término agujero negro para definir estos espacios se planteó por primera vez en la plataforma digital *Ojo literario*, ya desaparecida. Posteriormente, ha sido utilizado por distintos autores, pero no siempre bajo una misma definición. En el trabajo crítico sobre *Fuenzalida* de Macarena García-Avello el concepto se usa como sinónimo de vacío, de falta de conocimiento de una parte de la historia de los personajes. Conjuntamente, agrega que el pasado inaccesible es ese agujero negro y lo compara con el término *mémoire trouée*, de Henri Raczymow y Alan Astro (5). Por su parte, Carlos Ayram estudia la obra de Fernández aplicando el término de agujero negro, aunque de manera más superficial, pues alude al mismo solo como la ausencia del ser querido, sin ahondar.

La misma Nona Fernández se ha referido al concepto en diversas oportunidades, otorgándole variados sentidos. Así, declaró a Carlos Ravest que son “puntos de entrada desde un lugar x, y salida desde un lugar z, pueden ser síntomas de procesos de descomposición, producto de la falta de organización y resolución de las demandas políticas y sociales. Otras veces, pueden ser el reflejo de algo más profundo a nivel macro: de campos magnéticos, y de tipos de corrientes” (párr. 4). En la entrevista que da a Ivana Romero, asocia la idea de los agujeros negros a la de vacío: “Todo lo escrito

en este libro viene de la realidad. Sólo los hoyos negros, los enigmas, los lugares donde no tuve ni encontré información, son los que fueron completados por la imaginación” (párr. 5). Estos lugares son los que llaman al trabajo de la imaginación, cruzando las historias con hechos comprobables con las ideas de lo que pudo haber pasado. En complemento a lo anterior, en Susana Reinoso, Fernández agrega un elemento fundamental: “Siempre había pensado que los hoyos negros del espacio estaban vacíos. Sin embargo, hay materia allí. Y eso pasa con el olvido” (párr. 25). Los agujeros no son solo vacíos, sino que, al igual que el fenómeno físico, están compuestos de materia, existe algo en su interior, que, aunque no sea visible directamente, posee efectos posibles de observar. Finiquitando su noción del término en conversación con Sergio Alzate, la autora realiza una conexión entre el agujero negro y la infancia: “Porque si los recuerdos son esas fases luminiscentes, los olvidos y las omisiones, los silencios y los primeros años de infancia son agujeros negros: espacios en el espacio que se miran hacia adentro y a los que a nadie puede acceder” (párr. 3), de esta manera entrega una metáfora más íntegra de su idea de agujeros negros relacionada a buscar lo misterioso, lo omitido, lo que se reconstruye en la escritura y en la ficción.

Dado lo sistematizado, es posible notar que el término ha sido utilizado para señalar distintos aspectos, que, si bien se encuentran familiarizados, en este trabajo serán definidos con el objeto de evitar confusiones.

AGUJERO NEGRO: *FUENZALIDA*

En las creaciones de Nona Fernández, en general, hay agujeros que funcionan como superficies que atraen cada materia que se acerca. Si nos paramos frente a un agujero está el abismo, para resistir aquel vértigo se inventa, se ficcionaliza, cargándose dicho vacío de sentidos. En la novela *Fuenzalida* hallamos claramente esta idea de los agujeros negros. Así una tarea es repetida como mantra a modo de epígrafe y es clave en el ejercicio de la historia de la novela: “Convoca imágenes sueltas, recuerdos olvidados, olores y sabores añejos, y organízalos a tu gusto. Inventa un cuento que te sirva de memoria” (236). Esta frase, que se repite, muestra cómo en la trama de la novela se explora, con cierto decoro, la potencia del culebrón o telenovela como una propuesta ética en la reconstrucción y elaboración de una memoria enfrentada al vacío. La estrategia es lúcida y desafiante, propone una hipótesis y una necesidad personal que despliega historias alternativas a las oficiales y que, en este caso, conduce a un relato compuesto por una materia híbrida.

En *Fuenzalida* el detonante del agujero constituye el hallazgo de una fotografía, que emerge de las bolsas plásticas apiladas en la calle. Se trata de una instantánea que muestra a un luchador de artes marciales. Según la protagonista “la basura es un pozo ciego del que no se puede salir” (69) y la fotografía despierta una sospecha y una hipótesis, y hace entrar en fricción una serie de imágenes: fotos familiares –en la cuna

del hospital, en la piscina pública, en una sala de ensayo de Kung-fu, en la Plaza de Armas— en las que el cuerpo del padre, Ernesto Fuenzalida, está siempre tije-reteado, fragmentado, imposible de ser comprendido como unidad. En específico, su cabeza se encuentra cortada, es un agujero negro en el campo del retrato familiar: “Mi madre abre una caja de zapatos verde y de ella saca un grupo de fotografías mutiladas. En todas aparezco en distintas edades acompañada de hoyos negros tije-reteados. Espacios en blanco, interrogantes. Muchos Fuenzalidas cercenados, decapitados, eliminados” (35). En ese sentido, las imágenes del retrato familiar intervenido, borroneado, dañado dan cuenta de una historia de pareja, de los padres, plagado de dolores y secretos.

De ese primer hallazgo se despliega una ficción poderosa capaz de absorber amplias aristas de materia cósmica situada a su alrededor: la historia política chilena, los archivos de casos reales de agentes de la represión, historias de detenciones y secuestros, el culebrón que escribe la protagonista, la misteriosa enfermedad del hijo, no en vano llamado Cosme, y la propia biografía. Todo eclosiona y colapsa en este universo narrativo.

La fotografía del inicio, cual estrella nova, provoca explosiones en la biografía de la narradora. El cotidiano ritual de la basura se vuelve un ejercicio arqueológico y un horizonte de sucesos que es guiado por la siguiente interrogante: ¿la historia del padre se sueña, se recuerda o se inventa? La novela se mueve entre esos tres planos: sueño, ficción y memoria. Todo estalla en un lugar que no se puede ver. Y, al mismo tiempo, el elemento de la fotografía actúa como un relato superpuesto y siniestro relativo a los detenidos desaparecidos y a sus imágenes borroneadas. Reflexiona así sobre el rol de la imagen fotográfica:

Una fotografía siempre incrimina. Algo que sospechamos es demostrado irrefutablemente si aparece en una foto. No importa lo distorsionada que esté la imagen, tampoco cuáles fueron las pretensiones del fotógrafo[...]. Da lo mismo si está arrugada o desteñida, si se manchó o si alguien la cortó con una tijera. Una fotografía es siempre una huella. Una prueba clara de la escena del crimen (43).

La ficción se inventa para resistir al vértigo sentido frente a un agujero y cargar el vacío de sentidos, función presente en el epígrafe anunciando la clave de la historia contada. El desarrollo de historias alternativas a las oficiales pasa por medio de una necesidad personal y un relato híbrido, mitad verdad y mitad mentira. Fernández enfrenta el lector al gran agujero negro de la historia chilena; es decir, el vacío de sentidos, valores y personas dejado por la dictadura. Y así lo conceptualiza la autora en una entrevista:

Imaginar es una manera de hacer presente lo que no está, es una manera de representar. También de comprender. [...] Inventarnos una memoria. Los recuerdos son fragmentarios, antojadizos y engañosos, y sólo la imaginación

los completa. Ahí donde no sabemos, ahí donde no recordamos, ahí donde no tenemos información, podemos imaginar (Romero párr. 5).

De algún modo, se complementa la idea de que hay recuerdos imposibles de rescatar, de los que percibimos sus efectos, su inquietud y que quedan murmurando en la subjetividad.

Por otra parte, *Fuenzalida* reflexiona sobre otro agujero de nuestra cultura social y política: el hueco simbólico del *pater*. La narradora reflexiona al respecto:

Padre: varón o macho que ha engendrado uno o más hijos. Principal cabeza de una descendencia, familia o pueblo. Autor de una obra, inventor de cualquier cosa. El que ha creado. Padre de la patria, padre de familia, padre y señor mío, santo padre, padre espiritual, padre nuestro. Papá, papi, papurri, papito, viejo (33).

En el texto se ensaya un compendio de progenitores que representan distintos modelos de paternidad. Padres con hijos que no reconocen o que no ven, o bien hijos con padres que no identifican, padres que abandonan, que traicionan, que ofrecen ratos o “minividas”, padres épicos que se sacrifican como es el caso de Sebastián Acevedo. Se muestran genealogías interrumpidas, vínculos de padres e hijos cortados por razones nobles, por otras siniestras o simplemente egoístas. Todos, de una u otra forma, se buscan y no se encuentran porque quizás habitan en dimensiones disímiles. Vidas normales con incidentes que interrumpen el flujo de los afectos. Padres épicos, padres mediocres, padres fallidos, hijos y padres interrumpidos.

Y de nuevo vemos la ciudad como una cartografía de la represión: los operativos en las calles, las casas secretas de seguridad y el sistema escolar vigilado. Los secretos, lo que se omite, los ingredientes de un buen guion. Como afirma Fuenzalida, alter ego de Fernández en la novela: “Todo buen culebrón debe tener ciertos elementos básicos para la estructura de su historia: romance, ajuste de cuentas del pasado, una muerte y, en lo posible, la presencia de un niño” (21).

La novela es una constelación de padres –y de hijos– en los años de la dictadura, de padres privados y públicos –Ernesto Fuenzalida, Max, Sebastián Acevedo, Pinochet, los agentes de la DINA, el teniente Fuentes Castro, Luis Gutiérrez Molina–; cuerpos celestes cuya mecánica develada en la sección “material adjunto”, detona en nosotros lectores y en la narradora/autora los sentidos de esa figura. Específicamente, el personaje de Ernesto Fuenzalida, el padre de la narradora, es un “agujero negro” complejo y distante para ser detectado, el eslabón perdido que impulsa la propia conciencia dramática de su biografía. Todo se resume en una convicción necesaria, se establece una mitología personal, una historia fundacional, se inventa una moral. Un mapa para moverse a través de la historia personal y nacional. Como señala la narradora hacia el final: “Todo se resume a una cuestión de fe. Creer en Fuenzalida es

un acto de voluntad” (164), la cual se asimila al pacto de la cuarta pared en el teatro, la fe de los espectadores cuando aceptamos que estamos viendo una representación y no una simulación.

La búsqueda en *Fuenzalida* abarca la representación de los recuerdos de la narradora y la ficción que crea como respuesta al vacío que envuelve la historia del padre. Puesto que el pasado paterno se reduce a un agujero negro, la narración no se apoya en la memoria, sino fundamentalmente en el vacío, en la imaginación que traza alternativas a esa realidad. Según esta visión, la narrativa funciona como el deseo de reparar esa ausencia con imaginación. De esto se desprende una revalorización de la fantasía que, si bien en ningún caso se equipara a la memoria, contribuye a llenar de posibilidades el silencio. Siguiendo las leyes del culebrón, esta novela, entre otros hilos, presenta la historia de una hija que busca a su padre para hacer un ajuste de cuentas con el pasado y el presente, porque necesita completar las piezas de ese rompecabezas poroso de su infancia y tener un relato para contarle al hijo que la interroga. De ese modo, aparece la paradoja, alguien que inventa dramas debe tener relatos y esta vez, como otras, acepta el desafío.

APAGONES EN LA MEMORIA: *EL AÑO EN QUE NACÍ*

El texto dramático *El año en que nació* (2011) de Lola Arias, dramaturga y escritora argentina, reúne el testimonio de once jóvenes chilenos, actores profesionales y aficionados, nacidos entre 1971 y 1989 que reconstruyen su infancia y la juventud de sus padres a partir de archivos caseros y menores, como fotos, cartas, cintas, ropa usada, cuadernos y recortes de prensa. Esta obra sigue el concepto de *Mi vida después* –estrenada en 2009 por la misma autora, sobre los hijos de los militantes de la dictadura argentina– y es fruto de un taller realizado en el marco del *Festival Internacional Santiago a Mil* en el que se convocó a jóvenes nacidos durante la dictadura chilena (1973-1989) para que contaran sus relatos de dichos períodos. Así, se reunieron testimonios disímiles: el de una chilena nacida en México de padres militantes del MAPU; el del hijo de un guardaespaldas de Allende que luego guardó silencio; el de la hija de una mirista asesinada durante la Operación Fuenteovejuna; la hija de un matrimonio apolítico que se fue a Estados Unidos a probar suerte; la hija de militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez que apoyaban la lucha armada; el ahijado del fundador de Patria y Libertad; el hijo de un periodista del diario *Puro Chile*; el de una hija abandonada por un carabinero que acabó encarcelado por violaciones a los Derechos Humanos. La obra, como la memoria misma, es fragmentada, se compone de una superposición de testimonios relativos a cada implicado, donde a veces una voz sobresale sobre otra, otras una se pierde en un agujero negro. Es una obra viva, que refleja a su vez una memoria en tránsito.

La polifonía textual en que las voces de los hijos e hijas son también las de sus padres y madres, lo que nos permite acceder al contexto histórico de la dictadura, pero también a la (re)presentación del trauma colectivo que no ha saldado cuentas por sus heridas. Por medio del diálogo entre pasado y presente de los hijos, se construye un relato de recuerdos “vicarios”; es decir, de la memoria de las experiencias de otros. Al respecto, James Young consideraba que el pasado traumático se ha transformado en un pasado vicario para sociedades que no lo vivieron, en la medida que es posible que otros lo recuerden en nombre de los supervivientes. Lo que se recuerda pasa a ser la memoria de la memoria del testigo; es decir, un discurso repetido por otros y ya no el testimonio crudo. Así, el trabajo de las nuevas generaciones encuentra una barrera debido, precisamente, al testimonio rígido adquirido a través de sus padres, aunque, al mismo tiempo, conocer dichos relatos permite a los co-testigos recordar los hechos, aunque sea de oídas.

Agreguemos que, según lo indica la crítica teatral Ana Guerrero Andrade, *El año en que nació* “abre la actuación más allá de lo personal y lo nacional. El análisis empieza examinando cómo los fantasmas aparecen en las diferentes puestas en escena” (39). Se aprecia algo de convocar espíritus, familiares que ya no están pero que dejaron una cicatriz en las biografías desplegadas en el escenario. Además, la crítica alude a cómo las versiones entregadas contrastan entre sí. Este desacuerdo respecto a los eventos, además del impacto de la dictadura, se revela en el escenario, entre actores/ autores y también entre estos y el público.

En la obra, los personajes se llaman por su nombre de la vida real. No hay creación de personaje, son actores-dramaturgos –propios del teatro posdramático–. Así, el cuerpo soporte y la experiencia del cuerpo social es un circuito orgánico, un permanente flujo entre los límites de lo público y privado. De hecho, el proyecto se armó en un proceso de intercambio entre los integrantes del elenco que compartieron sus experiencias personales en las que había coincidencias generacionales, al tiempo que vivencias confrontadas. Como menciona Guerrero Andrade:

Los actores, que eran unos niños durante el régimen, reconstruyen y resucitan las vidas de sus padres; reinterpretan un pasado colectivo en un proceso de búsqueda de su propia historia personal, de su identidad. El escenario les permite invocar a sus fantasmas [...]. Para ello, además de utilizar sus voces y sus cuerpos, traen a escena y manipulan, haciendo uso de la tecnología (43).

Estos personajes-hijos dan cuenta de la herencia vital de sus progenitores, del cúmulo de consecuencias que tuvieron en ellos sus opciones políticas, sentimentales y más. Lo hacen exhibiendo archivos con distancia emocional, como piezas de museo que conocen y a las que pueden enfrentarse con sarcasmo y extrañeza. En el escenario se despliegan innumerables objetos: ropa, álbumes de fotos, cartas familiares, recortes de periódico, videos, cuadernos, pasaportes, visas, mapas, dibujos, postales del mundo,

regalos, bandas sonoras y carteles. Archivos personales y colectivos que se ensamblan en una línea dramática que la directora argentina Vivi Tellas ha enmarcado en una tendencia teatral llamada biodrama que consiste en “que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, textos, imágenes” (Brownell párr. 7). En este tratamiento se le pierde el respeto al archivo, suprimiendo toda mirada censuradora para pasar al uso de un código irreverente. Los archivos en escena, dispuestos con cierto caos, no están para ser contemplados sino intervenidos y cuestionados.

Se muestra una tensión productiva entre biografía y autobiografía, se habla de lo propio, pero de acuerdo a una selección personal y a una disposición del material de un individuo en paralelo a otros contemporáneos complementando y contrastando sus historias. Hace sentido el análisis de Catalina Donoso cuando señala que en la obra se repite:

La presencia de la cámara en el escenario para presentar una serie de imágenes –que se intervienen permanentemente en escena– y que dialogan con la infancia y la filiación familiar de los protagonistas. Estas ‘pruebas’ de filiación sirven a su vez como estadio preliminar de des-filiación para los actores representando su propia historia, quienes relatan la de sus padres para luego desprenderse de ella e instalarse en un nuevo lugar, que es a su vez, una metáfora de la reconstrucción del mismo entramado social postdictatorial (42).

Más adelante menciona cómo se tratan los archivos en escena y el modo en que dialogan con los personajes que escenifican sus biografías con los objetos. Los diversos objetos funcionan como evidencias que dan materialidad a los recuerdos, anclando la memoria a lo real. Así:

Los distintos documentos son analizados con intención microscópica, entregando al público la posibilidad de verlos como personajes en diálogo con los actores. Se utilizan soldaditos de juguete para señalar la represión militarizada, se exponen las fotos y documentos que son intervenidas en escena por los personajes [...]. Se trata de objetos que se convierten en imágenes supravivibles, y así enfatizan su carácter afectivo y testimonial (45).

Estas biografías escénicas tienen a su vez un modo singular de conectar lo individual y lo social articulando lo personal, lo familiar y lo histórico. Un ejemplo es Alexandra en cuanto actriz-archivo. Ella presenta el periplo de exilios y exhibe una foto de sí misma de niña en Cuba. Quizás posee la historia más impresionante pues su madre muere en el cuartel Fuenteovejuna en la Operación Retorno, quedando al cuidado de su abuela. Tras la exhibición de un recorte de prensa con la imagen del cuerpo de la madre acribillada se muestran las instrucciones de un “Cuaderno de crianza” que es exhibido en un sistema de proyecciones, mientras se lee en voz alta:

“1978. Para preparar a mi abuela y a los que tuvieran que cuidar de nosotros si ellos no estaban, mis padres escribieron un cuaderno de vida durante muchas noches. En este libro estaban las cosas más importantes sobre mí” (Arias “El año...” 92). Luego se ve en la pantalla un papel que contiene dicha información:

El tamaño de mi cabecita. / ‘33/44’ / Mis enfermedades: / ‘Estitiquez’ / Mis accidentes: / ‘A los once meses cae de una cama al suelo. Sin consecuencias’. / Mi desarrollo social: / ‘No tiene amigos. Está siempre con adultos’. / Y algunos rasgos de mi personalidad: / ‘Sabe mentir y lo hace a menudo. Usualmente culpa a David por cosas que ella ha hecho’ (92)

Como un testamento o un manual de instrucciones, la madre, consciente de su situación de peligro, deja sus apuntes materno-filiales como un eslabón para contribuir a la continuidad del desarrollo y la sobrevivencia de sus hijos.

Segundos después, el protagonista deja de ser un actor y pasa a ser una banda sonora, un registro auditivo del día del golpe de Estado: “Son las doce del día 9 minutos 30 segundos. Esta es Radio Cooperativa. 11 de septiembre de 1973. El centro de Santiago se está convirtiendo en un campo de batalla” (Arias “El año...” 78). Se exponen más archivos e imágenes: fotos tamaño carnet que sirven de presentación de los padres, otras en la losa de un aeropuerto anunciando exilios y separaciones, listas de ciudadanos que pueden regresar al país. También es interesante la reconstrucción biográfica de Viviana, quien relata con fotos y dibujos el incierto destino e identidad de su padre, similar a lo que hace Nona Fernández en su novela. Viviana cuenta: “Cuando tenía ocho años [...] [m]i madre me dijo que mi padre trabajaba en la Fuerza Aérea y que había muerto de un ataque al corazón. Cuando tenía diez años encontré una foto que decía atrás ‘S. Hernández’. Yo pensé que él era mi padre y la escondí en un diario de vida” (“El año...” 124). Nuevamente vemos el encuentro, la casualidad y la necesidad de rellenar los “hoyos negros” de la historia desde la propia imaginación infantil.

Esta protagonista-*performer* despliega un proceso de investigación con pistas falsas, mapas de la ciudad, visitas a casas y lecturas de fragmentos de los textos generados en 1991 por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, conocido como *Informe Rettig*. En su caso se aprecia una verdadera epistemología, que termina por encontrar a un padre desconocido y que fue preso por disparar a dos militantes del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), cumpliendo condena penal. Viviana hace un retrato hablado de este padre ausente, lo esboza como un perito en criminalística. También, relata que la madre no le habla desde que participa en este montaje, evidenciando el silencio castigador de una generación hacia la otra.

También, como en Fernández, vemos en Arias la presencia de dimensiones alternativas, como refleja la voz de Alexandra: “A mi madre la asesinaron hace ya treinta años, y aunque todos sabemos quiénes son los culpables no hay ningún condenado.

Hace más de un año interpusimos la tercera querrela a ver si obtenemos algo de justicia. *A veces, mi mamá y yo nos juntamos a conversar en el universo paralelo*” (131, énfasis propio).

Pareciera, que en las distintas situaciones, como lo sostiene Surendra Singh Negi: “Los hijos tienen que rellenar los huecos que se encuentran en dicha historia privada de los padres, lo que a su vez lleva a los *performers* a comprender lo que no se puede aceptar para el futuro del Cono Sur. De ahí que este biodrama pueda considerarse como un viaje en el presente que oscila entre el pasado y el futuro” (346).

Cabe mencionar que un fragmento de la obra está dedicado a los apagones, frecuentes durante los años dictatoriales en Chile. La vivencia de los mismos une las experiencias de estos actores-testigos, y funciona como metáfora de la oscuridad, la negrura y el vacío propios de las memorias. Así, la instrucción de la escena señala: “Por turnos, cada uno prende un fósforo y cuenta su recuerdo hasta que se apaga el fuego. A veces los relatos quedan inconclusos” (111). Los protagonistas se alinean e intentan, entre todos y todas, reconstruir las grietas de la memoria. Ejercicio que, como sabemos, es imposible mas no inútil.

En este punto, es plausible lo que indica Guerrero Andrade cuando explica:

El recuerdo de lo sucedido, el hecho de reconstruir desde la memoria, hace que se reinterpreten los acontecimientos de forma subjetiva. Estos lapsos en la memoria individual están relacionados con el hecho de que se haya ocultado y manipulado la memoria/ Historia del país. Ambas memorias (colectiva y personal) están entrelazadas; la falta de información histórica se manifiesta en esas lagunas en las memorias individuales. Haciendo uso del humor, los actores nos muestran las discordias que existen en la sociedad chilena actual, que son herencia de las que se daban en el tiempo de sus padres (50).

Lola Arias ha señalado sobre su obra que “pone en escena el desacuerdo, el conflicto, la imposibilidad de un relato único y, al mismo tiempo, la posibilidad de convivir en ese desacuerdo” (“Doble...” 14). Siguiendo los lineamientos de este artículo, con *El año en que nació* la autora extrae la luz desde el agujero negro que es la historia y la memoria.

HACES DE LUCES Y MATERIA: UNA MEMORIA QUE EMERGE

En estas obras hay agujeros negros que funcionan como superficies que atraen cada materia que se acerca y que, a través de sus procedimientos artísticos, parecen resistir aquel vértigo por medio de la invención. En ambas textualidades se ficcionaliza para enfrentar el misterio y vacío que por medio de la imaginación o de la conjetura se cargan de sentidos. Se trata de formas alternativas de construir el relato de la memoria de un tiempo histórico y político colapsado por la violencia.

Estas narrativas de la posmemoria, de las que tanto Arias como Fernández son exponentes claves, constituyen una memoria “otra”, llena de vacíos, con más relato que verdad, con más fantasía que datos. En ellas la historia está oculta, tragada por dimensiones desconocidas. Sin embargo, se intuye su presencia precisamente por el efecto colateral en las vidas de estos otros y otras cuya cognición de los eventos se vio mediada por su edad y por no vivirlos (siempre) directamente.

En ambas tramas el lector/espectador se encuentra con hijos e hijas fragmentados, que luchan contra estos vacíos y silencios impuestos, tanto desde la sociedad como desde los vínculos familiares. Los personajes encaran una y otra vez a sus padres y madres aún presentes que castigan con el mutismo o la omisión, al tiempo que buscan espacios de encuentro –a veces de primer reconocimiento– con los padres ausentes, los cuales solo pueden ocurrir en el terreno de la fantasía –en las especulaciones a partir de fotografías o, por ejemplo, en la escena final de *Fuenzalida* que, incluso en sueños, sólo puede reunir a padre e hija en el terreno oscuro del desecho, del resto, de la basura.

Para reconstruir este relato trunco del pasado, los hijos/as funcionan ya no solo como detectives, sino como astrónomos que ponen el foco en lo minúsculo. Todo puede ocultar claves, secretos, verdades. En este sentido, y como vimos, los objetos tienen un rol vital en estas narrativas, al funcionar como la materia succionada por los agujeros negros: la materialidad permite observar fragmentos de lo ocurrido y, con esto, intuir lo desaparecido por el pasado.

Para ponderar la función que cumplen estos archivos personales y cotidianos desplegados en ambas obras analizadas, es pertinente recuperar la tesis de Diana Taylor. Esta ha pensado específicamente el teatro –aunque es extrapolable a otras creaciones– como una forma de archivo, que toma lugar en el aquí y el ahora. Su mirada considera la historia no como algo externo, ni como un dato fijo y estable, sino como una experiencia que se interioriza en la persona y, de algún modo, la modela de acuerdo a sus angustias y conflictos. Un archivo que nos habla en el hoy, con una fuerza movilizante.

Observamos en ambos casos que hay una interacción entre materiales visuales del pasado y relatos desde el presente de un grupo de narradores que está encargado de un proceso de montar, en el sentido cinematográfico: recorta, fusiona, funde a negro, hace *close ups* y más. Genera elipsis y negaciones como una forma de montar olvidos conscientes e inconscientes. Así, se acopian los relatos corporales de niños, niñas y jóvenes cuya narración suscita una correlación con el sistema político y sus técnicas biopolíticas: la crueldad, el fallido rol de los padres, la opresiva educación cívica, la miseria y los prejuicios transversales.

Quizás, como dice Taylor, es necesario comprender la *performance* como lo restaurado, lo (re)iterado, y con ello constatar por medio del despliegue de archivos que el trauma, y sus efectos siguen manifestándose corporalmente mucho después del golpe original. Las imágenes articuladas adquieren su sentido transformando

imágenes individuales en un archivo colectivo que, al mismo tiempo, permiten adaptar los códigos heredados.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor. “Voces insurgentes en la trama memorial”. *Revista Haroldo. Diálogo con el pasado y el presente*. (2020): 1-22.
- Arias, Lola. “Doble de riesgo”. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016, 9-17.
- . “El año en que nació” en *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016, 71-133.
- Ayram, Carlos. “Formas para imaginar el horror y la desaparición en la escritura de Nona Fernández”. *Hojas de El Bosque*, 5/9 (2019): 46-55. <https://revistas.unbosque.edu.co/index.php/HEB/article/view/3172/2765>
- Alzate, Sergio (2020). “Lo que nos dicen los astros. Reseña de *Voyager*, el nuevo libro de la escritora chilena Nona Fernández”. *El tiempo*. 8 de noviembre (2020). Website: <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/resena-de-voyager-el-nuevo-libro-de-la-escritora-chilena-nona-fernandez-547742>
- Basile, Teresa. “Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as”. Basile, Teresa y Cecilia González (eds.). *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas / Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2020, 35-75.
- Brownell, Pamela. “Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas”. *E-misférica. Sujetos de/al archivo* 9/1-2 (2012). <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-review-essays/proyecto-archivos-el-teatro-documental-segun-vivi-tellas.html>
- Guerrero Andrade, Ana. “*El año en que nació*, el teatro de las memorias y sus fantasmas”. *Latin American Theatre Review* 53/1 (2019): 39-58. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0021>
- Domínguez, Nora. *De dónde vienen los niños*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Donoso, Catalina. “Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 95 (2021): 38-50. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi95.3907>
- García-Avello, Macarena. “Escrituras de la ausencia: las novelas de los hijos de las posdictaduras de Chile y Argentina”. *Arbor* 195/792 (2019): 1-8. <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.793n3009>
- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. 2012. Santiago: Literatura Random House, 2021.
- . “Estrellas Secretas”. 2021. *Palabra Pública*. <https://palabrapublica.uchile.cl/2021/12/15/estrellas-secretas/>

- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1997.
- . *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- . “Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission”. *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*. Nancy K. Miller y Jason Trougaw (eds.). Urbana: University of Illinois Press, 2002, 71-91.
- Labarthe, José Tomás y Cristián Rau. *Jaguar. Conversaciones con narradores chilenos. 1990-2019*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2021.
- Logie, Ilse y Bieke Willem. “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: La casa revisitada”. *Alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal*, 5 (2015): 1-25. <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue5/essays/logiewillem.pdf>
- Maier, Gonzalo. “Bruce Lee en Chile: ironía y parodia en *Fuenzalida* de Nona Fernández”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 71/1 (2017): 38-49. <https://doi.org/10.1080/00397709.2017.1277874>
- Pinos, Jaime. “Aprender a despertar”. *Space Invaders*. Nona Fernández. 2013. Santiago: Alquimia, 2018: 81-87.
- Ravest Letelier, Carlos. “Feria del Libro de Viña del Mar 2018: Nona Fernández, los agujeros negros y el sentido de la vida”. *Cine y Literatura. El primer diario digital de crítica cultural en Sudamérica*. 2018. <https://www.cineyliteratura.cl/feria-del-libro-vina-del-mar-2018-nona-fernandez-los-agujeros-negros-sentido-la-vida/>
- Reinoso, Susana. “¿Qué recordamos? ¿Por qué y para qué? Nona Fernández escribe un mapa de la memoria”. *Clarín*, 5 de noviembre (2020). Website: https://www.clarin.com/cultural/-recordamos-borramos-nona-fernandez-escribe-mapa-memoria_0_xKP9JQB2e.html
- Romero, Ivana. “Nona Fernández: ‘Cuando escribo, soy’”. *Eterna Cadencia*. 2018. 5 noviembre 2022: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/nona-fernandez-cuando-escribo-soy.html>
- Singh Negi, Surendra. “Pluralidades en la transmisión inter/intrageracional a través de la memoria fotográfica en la trilogía biodramática de Lola Arias”. *Rassegna Iberistica* 43/114 (2020): 341-359. DOI <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2020/15>
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2015.
- Urzúa Opazo, Macarena. “Cartografía de una memoria: *Space Invaders* de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego”. *Cuadernos de Literatura* 21/42 (2017): 302-318. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/20757/16113>

- Waldman, Gilda. "Post-memoria: una primera aproximación". Maya Aguiluz Ibargüen y Gilda Waldman (coord.). *Memorias (in)cógnitas. Contendas en la Historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 387-402.
- Young, James. "Introduction". *At Memory's Edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000, 1-11.