

La novela Frankenstein de Nona Fernández. A propósito de *Avenida 10 de julio* (2021)

OLGA LOBO

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY, MONTPELLIER 3. CRESO

Olga.lobo-carballo@univ-montp3.fr

1. Nona Fernández o la escritura visceral

1. Nacida en 1971 en Santiago de Chile, Nona Fernández pertenece a una generación que, habiendo crecido en dictadura, fue testigo ingenuo de los procesos políticos y sociales de la época, desde la nebulosa de incertidumbre propia de la etapa vital en la que les correspondió atravesarlos. La realidad de una «experiencia diferida» (Echeverría, 2011)¹, ha llevado a estos autores y autoras de la llamada «Literatura de hijos²» a incursionar en su historia reciente a través de la perspectiva del niño vuelto adulto, que indaga con su mirada extrañada un pasado que les es imposible aceptar. Alejandro Zambra, otro de los autores más destacados de la narrativa chilena actual, comenta a este respecto:

Los de mi generación vivimos la democracia y la adolescencia al mismo tiempo. Nos dimos cuenta de que solo la segunda era totalmente cierta [...] en los 90 tuvimos una sensación de orfandad muy grande. Se daban los problemas por archivados, pero advertimos que no lo estaban. Para explicar cualquier cosa en Chile tienes que ir a la dictadura. Es muy difícil no hablar de ella (entrevista con Ricardo de Querol, 2015).

2. Huérfanos, fruto de múltiples vínculos truncados, esta generación afronta la mirada a la dictadura desde el presente de una democracia que, por pusilánime con el pasado, consideran precaria, incompleta y cuyo défi-

- 1 Tela de fondo de la literatura de los hijos, resultante de asumir la herencia de la experiencia de la dictadura vivida por los padres. Echeverría define esta «experiencia diferida» como una manera de «insertar responsablemente, en la propia conciencia adulta, el contenido de una realidad vivida en su momento en estado de inocencia y repudiada luego, o simplemente ignorada, como mimbres de la propia identidad.»
- 2 El autor Alejandro Zambra titula precisamente «Literatura de hijos» uno de los capítulos de su novela *Formas de volver a casa* (2011). Una selección de textos de estos autores y autoras nacidos entre 1969 y 1979 fueron recogidos por primera vez en la antología *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*, realizada por Óscar Contardo en 2013.

cit resultaría de las decisiones tomadas durante la post-dictadura. Escribe Fernández en su ensayo *Voyager* (2020; 141-142): «Este 5 de octubre³ me encantaría hablar de lo lejos que hemos llegado, de lo bien que funciona nuestra democracia, pero no es fácil».

3. Y así, durante cuatro páginas, de las que el extracto de la cita es sólo una muestra, Fernández reproduce, amparada en la estructura anafórica elegida, una suerte de letanía de lo increíble pero cierto: *ese no puede ser* que sin duda hace eco, como una respuesta atónita, al sintagma «verdad y justicia en la medida de lo posible⁴». La retahíla de acusaciones aparece además tachada con una *línea roja*, que bien podría representar el espacio de una fisura, el límite de un intolerable, que obliga por otra parte al lector a observar la historia reciente de Chile como a través de un espejo roto. En medio de los párrafos censurados, como dando materialidad gráfica a aquello que ha sido silenciado y por ende consentido, se destacan, emergiendo entre las grietas, unas líneas esta vez nítidas en las que se lee:

No puede ser que haya madres y padres que aún no sepan dónde están enterados los cadáveres de sus hijos o hijas. No es posible que sigan muriendo sin saberlo. No puede ser que algunos responsables de esos crímenes se encuentren libres por las calles o hasta incluso con una pensión millonaria pagada por el Estado (Fernández, 2020; 42).

4. Entre los pedazos de ese espejo roto aparece así revelado eso que va a ser el germen de la escritura de esta generación: la estupefacción frente a lo anómalo de una democracia cuyos fundamentos reposan en la indiferencia frente al crimen y la normalización de la ausencia de justicia. Tratando de mantener el equilibrio a la manera de un funambulista caminando por esta línea roja, la escritura, la literatura, la creación, se transforman irremediablemente para estos autores y autoras en el registro imperfecto de las piezas sueltas de un rompecabezas:

Hasta donde sabemos somos la única especie del planeta que ha tenido la necesidad de acumular memoria fuera de nuestros cerebros. Los dibujos, las pinturas, las grabaciones, las fotografías, las películas, los libros, cada una de estas plataformas que también devinieron en arte, tuvieron como origen el intento de sujetar la realidad en un fugaz espejismo que fuera fiel testimonio del entorno que capturaba [...] Sonidos, imágenes, voces, respiraciones, rostros, pensamientos, reflexiones, paisajes fantasmagóricos que revivían una y otra vez un pedazo del ayer. Ese registro nos salvaría de la pérdida permitiendo una vez más el encuentro. Toda una cacería para rescatarlos del olvido y sumarlos, como

- 3 Fecha, como es sabido, del plebiscito que inició el fin de la dictadura en 1988.
4 Pronunciada como es sabido por Patricio Aylwin en 1991, en el marco de la investigación de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación establecida durante su mandato.

piezas sueltas de un rompecabezas, a ese espejo roto en el que desde siempre hemos intentado mirarnos (2020; 155).

5. Desde ese « tiempo enrarecido en el que nos tocó crecer », podemos leer de boca de la protagonista, *alter ego* de la autora, en la última novela de Fernández, *La dimensión desconocida* (2017; 197), escribir es un intento por apagar «un fuego que no encendimos⁵», el «fuego de la historia» (2017; 212). Algunas páginas más adelante, en forma de poema-crónica, se hace precisamente el inventario de los hechos que avivaron ese *fuego de la historia*, explicitados y delimitados por el lapso temporal comprendido entre el golpe de estado de 1973 y la muerte del dictador. «We didn't start the fire, no we didn't light it, but we try to fight it» (212-225) reitera la protagonista cerrando el capítulo y, con su insistencia, parece desplazarse, en la exigencia de responsabilidades que les toca asumir, desde la posición de una víctima para quien el pasado se ha convertido en una deuda moral heredada, a la necesidad *hic et nunc*, visceral, de enfrentar las mutilaciones como propias.
6. De lo que se trata entonces no es tanto de saber qué, sino cómo decir y desde dónde hacerlo. Por ende, la preocupación por la forma en que abordar las heridas es motor de una búsqueda escritural labrada en cada una de las obras de la escritora⁶. Cuentista, actriz, ensayista, dramaturga, guionista de documental de autor y de televisión, Nona Fernández parece escribir en busca de una forma capaz de enfrentar, encarnadamente, el conflicto de relatos en que se ha convertido el territorio de la memoria del pasado, «tesoro en disputa» donde lo que está en juego es «quién cuenta lo que hay que contar. Cómo se cuenta lo que hay que contar»:

La forma es tremendamente importante, es el cuerpo de una narración. Como así de importante es el cuerpo para una actriz en el escenario. Lo es todo [...] yo también tengo oficio de guionista y creo que ahí también todas esas herramientas que yo he aprendido en el guión aparecen acá como necesidades. Necesidades de formalizar las historias en estructuras nuevas que propongan y que dialoguen también con sus discursos [...] ese ser ecléctico que soy se traduce también en esa formalidad o en ese estilo de trabajo y de escritura (Entrevista con Hinde Pomeraniec, 2022).

7. En su personal intervención en las disputas por el relato, Nona Fernández va a proponer, así, formas eclécticas que, desde la asunción de

5 Referencia a la canción «We didn't start the fire» de Billy Joel, como se explicita en la novela.

6 Hasta ahora Nona Fernández cuenta 6 novelas : *Mapocho* (2002), *Avenida 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space invaders* (2013), *Chilean electric* (2015), *La dimensión desconocida* (2016).

una voz situada, interrogan los espejismos del Chile de los 2000, con el objetivo de «desenmascarar la retórica del progreso» (Rodríguez Valentín, 2020; 166) a través de la configuración de un lenguaje que aborda la memoria como experiencia y territorio propio. Escribir, contar, como también actuar, se convierten así en manifestaciones de un mismo acto compulsivo que hace de cada nueva escritura la representación única de un gesto repetido, en aras de elaborar formas renovadas del duelo post-dictatorial y desafiar los intentos de invalidación permanente de los relatos de la violencia política y su memoria.

2. Quince años después, *Avenida 10 de julio* : el reciclaje de las utopías

8. En 2007, después de haber trabajado en la televisión y en el guión de *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006)⁷, Nona Fernández publica su segunda novela *Avenida 10 de julio Huamachuco*, que había empezado a escribir en 2005. Uno de los motivos centrales de la novela, igualmente presente en su obra de teatro *El liceo de niñas* (2015), es la toma del liceo A-12 por parte de un grupo alumnos que, un 10 de julio de 1985, deciden protestar contra las condiciones de la educación del Chile dictatorial bajo la consigna «Seguridad para estudiar, libertad para vivir».
9. Esta toma se convertiría en uno de los momentos claves de la movilización iniciada a principios de los ochenta contra la dictadura y tendrá consecuencias trágicas, con la detención de más de 300 jóvenes⁸. Lo que motiva a Nona a escribir sobre esto en 2005 es, según lo explica ella misma, una suerte de nostalgia (y de rabia) por una intrepidez (la de los estudiantes de entonces) que parecía, en 2005, haber desaparecido:

¿Dónde estaban esos niños capaces de reclamar? Aquellos niños que son los que están de cara al futuro. La lucidez de la juventud, lo sabemos, es la que modifica las realidades normalmente o nos enseña, o nos muestra aquello que ya

- 7 El filme documental cuenta la historia de un grupo de fotógrafos y fotógrafas (AFI, asociación de fotógrafos independientes), entre los que se encontraba el padre de Sebastián Moreno, que registraron las protestas de los ochenta contra la dictadura, captando imágenes fundamentales tanto para denunciar la situación como para servir de prueba en el enjuiciamiento posterior de la represión.
- 8 En 2004 se estrena *Actores secundarios*, película de Pachi Bustos y Jorge Leiva donde se recuerda esta toma, partiendo de la misma pregunta que motiva a Fernández, una especie de *Ubi sunt?* apesadumbrado, lamento por la pérdida de esos héroes secundarios del pasado.

a nosotros nos es difícil ver porque estamos muy en la máquina, muy en la vía, en la producción. Yo echaba de menos a esos niños. Sentía que estaban perdidos. Y los echaba de menos también en mí misma. No entendía por qué yo misma, yo y mi generación, habíamos dejado de ser aquellos niños que, como se cuenta en la novela, habían logrado agruparse, trabajar juntos, pelear por (*sic*) la dictadura. Echaba de menos esa energía (entrevista con Hinde Pomenariec, 2022).

10. Si en 2005 éste es el impulso inicial de la novela, tras el estallido social de 2019, igualmente encabezado por un grupo de estudiantes de liceo, la novela va a cobrar una nueva dimensión, lo que incita a la autora a reeditarla, añadiendo un prólogo en el que dialoga con su yo del pasado y del presente:

Hace más de quince años entré en la escritura de esta calle movilizadora por la inquietud de una pérdida. Algo había extraviado, aunque no sabía bien qué. Una pieza original que ya no existía y que en su lugar había dejado la incomodidad de un espacio vacío. La certeza de esa falta se expresaba como un llamado que sólo podía responder escribiendo. Comenzaban los dos mil, la democracia chilena llevaba más de diez años inoculando la postal del país ganador [...] Hoy retomamos este libro quince años después de haber cerrado su escritura. Era el año 2006 y la Revolución Pingüina se gestaba en las salas de clase⁹ [...] La irrupción de las protestas estudiantiles marcó un cambio importante en una sociedad adormecida por las lógicas consensuales de la transición que no cuestionaba o no se atrevía a cuestionar el funcionamiento del modelo neoliberal que precarizaba sus vidas. Después de mucho tiempo estábamos otra vez en la calle y habían sido las y los niños quienes nos empujaban a esas primeras descargas de insolencia. Descargas que fueron, sin duda, el primer antecedente de la revuelta social que explotó en octubre de 2019 cuando las y los estudiantes secundarios -otra vez la lucidez de la juventud- saltaron los torniquetes del metro para abrir con ese gesto la antigua grieta (prólogo a la edición de 2021; 7-12).

11. La versión de 2021 en su «edición definitiva», según reza la portada de Alquimia editores, sufre algunos cambios que, desde la superficie, resignifican profundamente las preguntas y los sentidos de la novela, demostrando, si fuera necesario hacerlo, hasta qué punto la escritura se modifica (ya lo advertía Borges) con el paso del tiempo y de la Historia, aún sin mover una coma. En su gesto de reciclaje literario, como lo denomina la propia autora, Nona Fernández acorta el título de la primera edición y la novela pasa a llamarse *Avenida 10 de Julio*, a secas.

9 La llamada Revolución de los Pingüinos hace referencia a la revuelta estudiantil de 2006, iniciada también con la toma de un liceo de la ciudad de Lota, con la que los estudiantes reclamaban mejores infraestructuras y denunciaban la precaria situación de la educación pública en Chile. Esta nueva toma daría inicio a una movilización de mayor envergadura que se continuaría en Santiago y tendría una nueva vuelta de tuerca en 2011 con la suma de los estudiantes universitarios a las protestas.

12. 10 de julio es una calle de Santiago donde se acumulan los repuestos de automóviles en comercios de nombres petulantes y grandilocuentes (El Palacio de la bujía, El Reino del tapabarro, El Castillo del espejo...) que disfrazan una realidad hecha de accidentes, robos y mercado negro. 10 de julio es también la fecha que aglutina varios acontecimientos : la batalla de Huamachucho (1883) durante la guerra del Pacífico que enfrentara Chile a Perú y que, como afirma la autora, «generó un rencor fronterizo que permanece vivo hasta hoy» (8); es también la fecha de la toma del liceo A-12 en 1985, como ya vimos y la de la desaparición del poeta Enrique Lihn, muerto en 1988 sin conocer el resultado del plebiscito con el que una mayoría de ciudadanos chilenos le dijeron «No» al dictador y que dejaba escrito en su poema *La pieza oscura* ese «¿qué será de los niños que fuimos?» que es también *leitmotiv* de la novela.

13. Acortar el título y subrayar con ello el caleidoscopio imbricado de significados que lo integran, se vuelve así afirmación de una identidad novelesca híbrida anunciada e inscrita en el *onomatexto* de la obra¹⁰ y que es, además, la manifestación feciente del vínculo inalienable entre las batallas del pasado y del presente. Revisada y prologada durante la crisis sanitaria, «en medio de un tiempo hecho pedazos» donde «el pasado se desborda, el futuro se mantiene en pausa y el presente se desbarata a diario» (prólogo, 12), *Avenida 10 de julio* se revela, por último, como el «lugar de las segundas vidas. De las nuevas oportunidades, de las otras combinaciones posibles»:

En un mundo neoliberal y mercantilista organizado por límites, fronteras, muros, razas, clases, idiomas, patrias, géneros, nombres, firmas, autorías, vitrinas, marcas, un intercambio delictual como el que se ofrece en *Avenida 10 de julio* con su contrabando y reciclaje, puede transformarse en un camino posible para desbaratarlo todo y proponer una lógica distinta. [...] Una que recupere, que restituya, que pague la deuda enorme que tenemos con nosotros y nosotras mismas. Ésa deuda alimentada por el culto al capital, a la propiedad y al personalismo egótico, en el que nos enseñaron a movernos y a escribir (Prólogo, 13).

14. Desde la esperanza eufórica provocada por el proceso constitucional inaudito iniciado tras la revuelta de 2019, la grieta que la novela explora se desplaza desde la nostalgia y la rabia, hasta tomar, en su nueva edición, aires de una puerta de salida por la que, tal vez, las utopías perdidas puedan

¹⁰ Jean Ricardou se refería en *Nouveaux problèmes du roman* (1978; 143) al «onomatexte», noción según la cual el título de un texto equivaldría a su nombre: aquello que da la identidad del texto, una suerte de matriz de lo que será el texto.

recuperarse, dando solución digna a la sociedad de ciudadanos «credit card» en la que se había convertido Chile durante los años noventa (Moulian, 1997), para proponer una nueva construcción de lo común desde la calle, que es también la calle latinoamericana:

Esa calle ancha que se abre como el territorio fundamental de nuestra vida comunitaria. Esa que quizás no es una sino varias. Un conjunto de vías que tal vez son sólo una parte, un tramo, el desarrollo o incluso el clímax (nunca el final, probablemente no lo tenga o sea un nuevo principio) de una avenida larga que se extiende o más bien se refleja en el mapa de muchas ciudades latinoamericanas (Prólogo, 13).

15. Reeditada, en definitiva, en medio de un proceso histórico cuyas consecuencias no podían ni pueden aún vislumbrarse, *Avenida 10 de julio* adentra a su receptor en el *crono-topos* de la interrogación sobre una construcción permanente de posibilidades colectivas de existencia, desplazando la novela del *pathos* de la víctima y del agravio al *ethos* de la indignación del rebelde. Con este gesto, la novela, como señala Rodríguez Valentín (2020; 160), pasa a engrosar la lista de los «libros del estallido» (Gumucio, 2022) que con su escritura preconizaron lo sucedido, contradiciendo la sorpresa con que muchos análisis trataban de explicarlo como un hecho inesperado. «Entre el azar y el delito», sintagma con el que titula Fernández su prólogo, *Avenida 10 de Julio* se presenta, en su versión de 2021, como la historia de las mutaciones sin fin de un Santiago de Chile cuyo tejido (urbano y humano) desafía toda pretensión de fijarlo en un texto (o, también, toda pretensión, simplemente, de fijar un texto).

3. La novela *Frankenstein*: una forma narrativa para organizar la conmoción

16. Puestas las coordenadas del quién y desde dónde se escribe, adentrémonos ahora en la novela. Dividida en ocho partes, la novela propone una estructura compleja que funciona, desde el índice, en forma de una canción cuyas primeras estrofas (partes una y tres) se encuentran ritmadas por un estribillo prestado al título del poema de Lihn, *La pieza oscura* (partes dos y cuatro). Algo que podemos llamar puentes narrativos se introduce a partir de la mitad de la novela (parte cinco), contrastando, desde la incursión en un universo fabuloso subterráneo (partes seis y siete), con la superficie del presente narrativo, que emerge de nuevo en la parte ocho, aunque definiti-

vamente contaminado por los relentes del inframundo, marcando un contrapunto y tensionando las posibilidades interpretativas.

- 1. Un pañuelo rojo
- **2. La pieza oscura**
- 3. El palacio del repuesto
- **4. La pieza oscura**
- 5. Kinderhaus
- 6. La Puerta en el suelo
- **7. La pieza oscura**
- 8. La grieta

17. Las partes una y tres contienen las historias de sus protagonistas (Juan y Greta), que impulsan la narración hacia adelante construyendo la acción desde el presente narrativo. Juan, autodescrito como ser mutante «superviviente de [una] hecatombe» (37), intenta rebelarse contra el ritmo frenético y desmemoriado impuesto por el Santiago de los noventa, decidiendo un buen día dejar de trabajar. Así, encerrado en su casa, se niega a abandonarla, a pesar de la insistencia de una promotora que está transformado su barrio en un barrio fantasma (43), edificando altos y modernos edificios. La casa se convierte desde ese instante en su territorio, esto es, en un espacio a defender¹¹, en medio de imponentes grúas que han comenzado a derribar los edificios del entorno, entre los que se encuentra el liceo donde años antes Juan y sus compañeros habían protagonizado la toma.

18. Por su parte Greta vive, en el duelo de su hija muerta, su propia tragedia. Un accidente escolar en el que la furgoneta que transportaba a su niña a la escuela termina desbarrancándose por un precipicio al río, es en su caso el instante en el que su existencia queda inexorablemente suspendida. Desde su trance personal, Greta busca recomponer su propia «pieza perdida»: la reconstrucción de esa furgoneta en la que su hija desapareció y con la que pretende recorrer el mismo trayecto hacia la muerte.

11 La denominación de la casa como territorio, como espacio a defender, nos ha sido inspirada por la película *Aquí se construye (o no existe el lugar donde nació)* del director chileno Ignacio Agüero (2000), donde se describe una situación similar.

19. Esta reconstrucción sirve de elemento desencadenante para la errancia de la protagonista por la avenida donde se encuentra «el Palacio del repuesto». Cada pieza que encuentra sirve a la vez de motivo para contar una serie de sucesos de la crónica roja de la ciudad, que explican los acontecimientos asociados a los objetos que van recomponiendo la furgoneta, como una «especie de Frankenstein, un engendro armado con un poco de todo» (89): violaciones, asesinatos, infanticidios, desapariciones, trágicos accidentes, en un mundo regido, esencialmente, por las prisas. En medio de esta errancia, Greta recuerda la historia que una mujer llamada Gloria Luisa le había contado un día: la existencia de un hoyo donde estarían reunidos los niños perdidos (107), idea a la que se aferra como una esperanza de poder quizás encontrarse un día con su hija.
20. Enmarcando estas dos historias paralelas de duelo y errancia por sendas realidades incomprensibles, las partes dos y cuatro introducen, en forma de poema, una voz desesperada y afligida que se interroga sobre el lugar oscuro donde se encuentra y que se asemeja a las «vísceras de una bestia extrañamente conocida» (63). La voz se pregunta igualmente sobre las razones que lo llevaron allá y quiénes son las presencias extrañas que secretamente lo acompañan y le advierten de algo que prefiere no imaginar (113). Aunque en realidad no reproducidos, en estos versos resuenan los del poema de Enrique Lihn, presentes como hipotexto de la novela y referidos indirectamente en los intertítulos-estribillos de sus partes dos, cuatro y siete. El poema de Lihn, como los versos introducidos en la parte dos y cuatro, funciona ya como puentes hacia esa otra realidad ignorada que sin embargo no deja de anunciar un peligro incipiente, acechante.
21. En la quinta parte, las historias de Greta y Juan se reúnen. Tras una peripecia narrativa, Greta entra en la casa de la que Juan, finalmente, ha desaparecido. El relato del pasado de la toma del liceo hace irrupción en el capítulo (en cursiva), entrelazándose con la exposición de los esfuerzos de Greta para entrar en contacto con Juan; algo que logrará, al fin, hacer a través de la computadora. El contacto electrónico (con nuevo cambio tipográfico) se prolonga en el capítulo seis, donde Juan, en quien ahora reconocemos la voz afligida del poema, le confiesa haber aparecido en un lugar oscuro en el que escucha unas voces que pronto identificará con las de los niños perdidos (204): los compañeros desaparecidos de la toma en 1985, los accidentados, entre los que se encuentra la hija de Greta, los abandonados por adultos negligentes, los niños abusados, asustados, sobreviviendo

desde las entrañas de la tierra sobre la que se edifica la ciudad de «arriba». En la séptima parte Greta termina por reunirse con ellos y, tras asistir al coro de voces que murmuran desde esa misteriosa pieza oscura y a su afán por interrogar colectivamente lo insólito de un mundo que deja «caer a sus niños» (227), interviene para urdir con ellos, «como un solo cuerpo», «un monstruo con muchas cabezas» (256), una estratagema para salir del agujero.

22. La novela se cierra con una octava parte en la que Greta despierta de una operación tras un accidente vascular que la deja afásica, sin poder comunicarse. Cuando todo podría parecer indicar que lo anterior ha sido fruto de la imaginación de Greta, quizás perturbada por los efectos de una anestesia, la última escena nos traslada a la inauguración del centro comercial construido sobre las ruinas del liceo definitivamente desaparecido. La inauguración se ve repentinamente interrumpida por lo que en el relato de Greta se asimila a un temblor de tierras (que, sin embargo, como la focalización interna nos permite comprender, sólo Greta y Gaudí, el perro de Juan que Greta ha adoptado, parecen percibir) y que será la causante de la formación de una grieta por la que se inicia «la marcha de los niños acercándose desde el subsuelo» (264).

23. La incertidumbre frente al relato de la protagonista (de los protagonistas: ¿reacción post-traumática? ¿delirio patológico? ¿aturdimiento? ¿depresión?), del que se nos invita por tanto a desconfiar, redundando en la incomodidad que produce un mundo donde lo real (lo de arriba) se ha vuelto tan extraño como el resto, situando al receptor en un espacio indeterminado, donde las categorías real/irreal, verdadero/falso se tambalean sobre los puentes narrativos que nos trasladan al inframundo, tensionando, como anticipamos, las posibilidades interpretativas del relato. Desde el momento en que Greta termina por lograr comunicarse con Juan, la novela da, en efecto, un vuelco hacia los intersticios de lo fantástico o tal vez a lo alegórico del «otro lado del espejo». La pieza oscura, lugar de la infamia, «una síntesis extraña de los horrores del ayer y del hoy» (204), tomará con este vuelco la forma de un espejo invertido de la indiferencia de arriba, proyectando su imagen horrorífica. Lejos de oponerse, en cambio, ambos mundos parecen ser designados como los costados de una misma realidad indisoluble, que amenaza, además, con destabilizar ese simulacro de orden que se construye precariamente sobre las ruinas de un «país escondido que limita con las cloacas y los desagües» (107).

24. Parte sumergida de la realidad, la pieza oscura, comparada con un «vientre animal» (211), que bien puede evocar el vientre de la ballena, se revela igualmente, en los últimos párrafos de la novela, como una suerte de umbral mágico por el que, como en los relatos míticos, transitan los héroes hacia su renacimiento, hacia una nueva oportunidad. Así, desde el *ethos* de la rebeldía en que renace *Avenida 10 de julio* en su versión de 2021, la pieza oscura se asemeja sin duda más a un *regressus ad uterum* desde el que recomenzar que al espacio del lamento afligido de una víctima desamparada:

la posibilidad de tener otra oportunidad, de entender que si bien las cosas no han ocurrido como tú quieres, o se han ido derechamente por el abismo, podemos quizás inventar una nueva oportunidad para nosotras mismas, para nuestras sociedades, para nuestras vidas, para lo que queramos. Y yo creo que la novela teje mucho esa idea del intento de una segunda oportunidad. Y los personajes intentan dársela de las maneras más chifladas y delirantes posibles (Entrevista con Hinde Pomenaric, 2022).

25. La estructura musical del relato en su disposición externa, las múltiples partes y capas interpretativas de la estructura interna, la diversidad tipográfica, las confluencias hipertextuales y genéricas que intervienen desde la poesía, la crónica, el cuento maravilloso o el mito, dan cuenta de la riqueza formal de la novela, a la que vienen a sumarse, en la versión de 2021, una serie de fotografías tomadas por la artista María Paz Contreras.
26. Las fotografías, en blanco y negro, reproducen en encuadres ajustados y rozando a veces la abstracción en sus materialidades y texturas, los objetos vendidos en la avenida: espejos, bujías, anuncios de autos viejos o accidentados, pero también alcantarillas, asfaltos grasientos, restos, piezas desvencijadas, basuras, «vestigios de una civilización que ya no existe, que murió» (37). Estas estampas, reproducidas en un papel de mismo gramaje 80 que el resto de la novela y con un grano bastante sucio, contribuyen a ilustrar el aspecto de una atmósfera de la ciudad alejada de toda estética de tarjeta postal. La novela se presenta, así, como un entramado de voces, versos, relatos azarosos, sentidos, imágenes, todos ellos reciclados, donde se condensa el tejido urbano de un Santiago a la vez homogéneo, estable en su putrefacción, y fragmentado, variable en sus mutaciones, sean éstas reales, físicas, o en forma de lava en ebullición, amenaza de una erupción inminente.

27. Las distintas capas de la estructura de la novela-Frankenstein que, a imagen de la furgoneta reconstruida por Greta, se configura como un «engendro armado con un poco de todo», reflejan además las múltiples formas en que la urbe devora a sus habitantes en el escenario post-hecatombe (37) desde el que se escribe, esto es, la post-dictadura. Desde las ruinas de la ciudad, urgando en la basura de la precaria democracia, buscando las piezas perdidas entre los recambios naufragados, Nona Fernández navega, de este modo, en *zonas residuales* (Richard, 1998) evidenciando «las tensiones y conflictos del Chile de la transición democrática» (11), desenmascarando, con ello, los «silencios del milagro» (Mayol, 2012), esto es, los puntos ciegos de la supuesta opulencia económica chilena, cuestionando al mismo tiempo las formas desde las que abordar los resquicios por donde asoman sus fallas, «para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos» (Richard, 1998; 11).
28. La hibridación, la desjerarquización, es la forma que elige, en efecto, Nona Fernández en sus novelas para elaborar los relatos que buscan echar abajo los espejismos discursivos y dejar en cambio al descubierto el esqueleto de una *infrarealidad* desde la que, como proponía el pintor Roberto Matta, «volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial». En su propia batalla cultural, Nona Fernández no sólo mezcla estilos, géneros, materiales y referencias culturales diversas y hasta dispares, sino que los dispone en estructuras que funcionan no tanto desde una imbricación, al modo de muñecas rusas, o un caleidoscopio de prismas superpuestos, sino como una acumulación de materiales sin jerarquía, una yuxtaposición de elementos en forma de patchwork (imagen, poesía, territorio urbano, lo íntimo, lo real y sus dimensiones opacas, sus tiempos, sus capas hermenéuticas), describiendo/descubriendo el caos de un Santiago «sucio», el de las cloacas; ese espacio donde se rozan los dos costados que conforman la realidad chilena: el mundo de arriba y su imagen invertida, el inframundo de todo lo que ha querido esconderse como la inmundicia que no se quiere ver. La forma de la novela es escritura e imagen de un cuerpo con muchas cabezas, de una realidad monstruosa que se revela con sus estertores contra los consensos oficiales: «la grande explosion schizophrénique où la phrase s'abîme dans le cri et le sens dans le rythme des états du corps» (Rancière, 2003; 44).
29. Estos materiales yuxtapuestos, sin jerarquía, componen lo que podemos denominar, con el auxilio de lo que el filósofo J. Rancière define como

gran parataxis (2003; 41-78)¹², una *frase-imagen*, una nueva medida sin medida (44)¹³, que deshace la relación representativa y subordinada del texto a la imagen (56)¹⁴, proponiendo vínculos inéditos entre lo dicho y lo no dicho, entre lo visibilizado y lo no mostrado, incitando al receptor a articularlos a la manera de un montaje cinematográfico. Según este principio, los fragmentos del espejo roto que componen *Avenida 10 de julio*, acercados los unos a los otros, conforman en su ensamblamiento imágenes, vale decir, «relaciones entre una visibilidad y una significación» (56), con el fin último de dar cuenta de lo desmesurado de una realidad que destruye las relaciones comunes en su perpetua yuxtaposición de elementos heterogéneos. De este modo, la gran parataxis de la frase-imagen está destinada no tanto a dar cuenta de la naturaleza de un caos, ni a ilustrarlo o denunciarlo, sino a *exponer a la vista* su desmesura desarticuladora, desvelando con ello el carácter disruptivo del relato que de este caos se hace.

30. En *Avenida 10 de julio* es en los intersticios de las historias cruzadas, entre el texto y las imágenes que éste produce, entre pasados y presentes, donde la sintaxis-Frankenstein de la novela de Nona Fernández se revela *desmesura*, en la medida en que esa misma sintaxis dislocada es espejo de una realidad monstruosa en la que la violencia, el olvido, la impunidad, la ignominia del pasado y del presente, pueden seguir co-existiendo, mientras se construyen llamativos centros comerciales. En la forma, cuerpo de la narración, en sus «micro-movimientos de una materia que es ritmo, palabra, vida» (Rancièrè 2023; 42) se configura sin duda la «potencia sensorial» de una escritura que desborda todo esquema meramente representativo, dislocando toda «relación ideal en el encadenamiento de las acciones y las imágenes que las sustentan» (43). Y es ahí, en las rupturas provocadas por la lógica de la frase-imagen donde reside su eficacia, la «fuerza caótica de la gran parataxis» (43). En *La dimensión desconocida* (2017; 212-225) Nona Fernández nos ofrece un ejemplo cabal de su sintaxis de la frase-imagen, trazada, a la manera de un mural, en los más de 300 versos del poemacrónica que ya mencionamos más arriba:

En las minas de Lonquén se descubren
los primeros cadáveres de detenidos desaparecidos.

12 En una conferencia a propósito de *Histoire(s) du cinéma* de Jean Luc Godard titulada «La phrase, l'image, l'Histoire».

13 Propia del régimen estético del arte, explica Rancièrè, liberador, justamente, de las jerarquías y exigencias de lo que se puede representar y de cómo debe hacerse.

14 La *imagen* es entendida aquí como relación y no como objeto.

Don Francisco anima la primera Teletón,
Con un grupo de amigas
hacemos una pijamada para verla
y estamos despiertas toda la noche.
[...]
Crisis económica en Chile,
mis tíos R y M se van a Miami escapando de las deudas.
Inauguran el centro comercial Parque Arauco.
Familiares de detenidos desaparecidos
encienden velas frente a la Catedral
veo las llamitas apagarse
con el chorro del agua del guanaco.
[...]
Los hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo
son asesinados por una patrulla de carabineros.
Camino a Pudahuel
encuentran los cuerpos degollados
de Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Manuel
Parada.
Vamos a su velorio, vamos a su entierro.
[...]
Estrenan *Volver al futuro*
Marty McFly rompe las barreras del tiempo
y el espacio y viaja al pasado.
Pasa el cometa Halley.
[...]
Muere quemado por una patrulla de militares
el joven fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri.
Velatones, jornadas de reflexión, marchas.

Sábados gigantes debuta en Estados Unidos
[...]
(*La dimensión desconocida*; 214-217).

31. La desenvoltura con la que se yuxtaponen, compartiendo espacio a renglón seguido (a verso seguido), la Teletón de Don Francisco o las aventuras fascinantes de Martin McFly con la represión y el terror, no moviliza al lector, en cambio, por los efectos estéticos provocadores o innovadores que puedan estimular sus imágenes, su manera de irse por las ramas, de pasar de un tema a otro. No se trata únicamente de un intento original por asombrarnos o, ni siquiera, por apelar a nuestro *pathos*, sino que con ello consigue ante todo desplazar nuestra mirada, provocar la respuesta de un «no es posible», «organizar una conmoción»:

mettre en scène une étrangeté du familier, pour faire apparaître un autre ordre de mesure qui ne se découvre que par la violence d'un conflit. La puissance de la phrase-image qui joint les hétérogènes est alors celle de l'écart et du heurt qui révèle le secret d'un monde, c'est-à-dire l'autre monde dont la loi s'impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses.

32. Como explica Rancière, con la frase-imagen se nos impele a reconstruir un sentido a partir de una doble relación. En el ejemplo escogido, por una parte el lector es llevado a descodificar los significados de cada elemento por separado: aquello que los sintagmas «Don Francisco» o «Parque Arauco» o «los degollados» o el asesinato de Rodrigo Rojas denotan por sí mismos. Por otra parte, buscamos comprender irremediablemente lo denotado, esta vez, por la lógica de enumeración caótica establecida en la yuxtaposición de los diferentes elementos, tanto los que nos hablan del espectáculo de la vida (o la vida vuelta espectáculo: «don Francisco» o «Marty McFly») como aquellos que nos hablan de la violencia (represión, desapariciones, asesinatos), ambos conviviendo en un mismo espacio textual. En última instancia, el vínculo paradójico de una lógica sintáctica que sitúa al mismo nivel elementos dispares, tratados en cambio (escandalosamente) de forma análoga, se vuelve *gesto* por el que organizar, como lo expresa Rancière, una conmoción. La extrañeza que provoca esa imposibilidad, no obstante real, de la coexistencia a la vista y frente a la indiferencia de todos, entre lo más banal de la vida que se exhibe y la gravedad del terror y de la muerte que algunos buscan trivializar a fuerza de negacionismo e invisibilización, genera un malestar que nos incita, finalmente, a asombrarnos (a indignarnos) ante lo insólito de la realidad democrática chilena reflejada en esta sintaxis monstruosa, desconcertante.
33. A imagen del poema-crónica, la sintaxis-Frankenstein de *Avenida 10 de julio* se vuelve, también, la manera (dialéctica, la denomina Rancière) de hacer surgir un mundo detrás de otro, estableciendo simbólicamente una familiaridad entre elementos dispares, una co-pertenencia (Rancière, 76). Desarticular a golpe de residuos e hibridaciones la forma narrativa de la novela es la manera, en suma, en que Nona Fernández trata de enredar y desenredar el «nudo misterioso de relaciones enigmáticas» (Rancière, 76) entre vida y muerte, lo auténtico y lo ostentoso, lo insoportable y lo intolerable, ese «cómo es posible que» que la misma autora interrogaba en *Voyager* (2020), como visto *supra*.
34. Como en el poema, es en las combinatorias (im)posibles, en las rupturas de la diégesis, en el caos de un cuerpo textual donde pasado y presente se reúnen y se hacen frente, agrietando, destruyendo la teleología narrativa, deteniendo la marcha del tiempo y su ostentoso y triunfante progreso, donde las imágenes que operan entre lo dicho y lo callado, lo manifiesto y lo no mostrado, ponen en evidencia lo absurdo, lo grotesco y nos impelen

igualmente a construir un sentido para los elementos heterogéneos que se acumulan caóticamente en *Avenida 10 de julio*.

35. En definitiva, las novelas de Nona Fernández y entre ellas *Avenida 10 de julio*, reeditada, como vimos, cuando la esperanza eufórica de la revuelta de 2019 estaba aún intacta, parecen querer exhortar, con la conmoción que organizan en su sintaxis, a superar los discursos y las narrativas de la derrota que desde los noventa vienen caracterizando lo que Rodrigo Cánovas (1997) llama «el abordaje de los huérfanos», y proponer con ello una vuelta posible, por las fisuras, de un ser re-nacido de los escombros, el retorno de esos héroes perdidos que planean su vuelta decididos a invocar el derecho a las «segundas oportunidades». Concluye Nona Fernández:

Creo que los niños perdidos son esa pieza original que intentamos constantemente reponer en nosotras mismas con mucha dificultad porque efectivamente es difícil reponer a esas personas que fuimos, esas energías que tuvimos, esas ganas, esas voluntades. Pero lo intentamos. Intentamos darnos constantemente una segunda oportunidad. En el libro es un poco eso. Y también es la fantasía de pensar que quizás en nosotras mismas esos niños y esas niñas no han muerto y están ahí [...] sigo pensando que hay que cuidar esas piezas originales. Hay que cuidarlas. Hay que atenderlas. Hay que protegerlas. No hay que olvidarlas y no hay que encerrarlas en una pieza oscura, en ningún caso.

36. A pesar del tono esperanzado de las palabras de la autora, no podemos dejar de preguntarnos qué próximas mutaciones esperan a las narrativas chilenas frente al desafío de una nueva ruptura en el continuum de la Historia: la derrota acaecida el 4 de septiembre de 2022, fecha del rechazo a la nueva constitución, que ya empieza a suscitar los debates (Zerán, 2023). Nona Fernández deja en suspenso, en todo caso, el reto de seguir recorriendo el camino de construcción de nuevas posibilidades de inventar los relatos y las formas de la novela del presente y del futuro.

Bibliografía

CANOVAS Rodrigo, *Novela chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1997.

CONTARDO Óscar, *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*, Santiago de Chile, Planeta, 2013.

FERNANDEZ Nona, *Voyager*, Barcelona, Random House, 2020.

- _____, [2016] *La dimension desconocida*, Barcelona, Random House, 2017.
- _____, [2007], *Avenida 10 de julio, Santiago de Chile*, Alquimia ediciones, 2021.
- MAYOL Alberto, *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*, Santiago de Chile, LOM, 2012.
- MOULIAN Tomás, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM-ARCIS, 1997.
- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, Éd. La Fabrique, 2003.
- RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.
- RICHARD Nelly, *Residuos y metáforas*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998.
- RODRIGUEZ VALENTIN Ana Eva, «Bienvenidos al Palacio del Repuesto. Un paseo por Av. 10 de julio Huamachuco de Nona Fernández», *Revista Letral*, no 24, 2020.
- ZERAN Faride, *De triunfos y derrotas: narrativas críticas para el Chile actual*, Santiago de Chile, LOM, 2023.

Hemerografía

- ECHEVERRIA Ignacio, «Literatura de hijos», *El español*, 27/05/2011, <https://tinyurl.com/2s4xynd>
- FERNANDEZ Nona, “En Chile, al día de hoy la memoria sigue siendo un tesoro en disputa”. Entrevista con Hinde Pomeraniec para Infobae, 30/09/2022, <https://tinyurl.com/22sruerx>
- GUMUCIO Rafael, «Los libros del estallido», *Babelia, El País*, 22/11/2019 https://elpais.com/cultura/2019/11/21/babelia/1574356790_614643.html
- ZAMBRA Alejandro «Los niños de la represión chilena llenan los silencios», *Babelia, El País*, 9/6/2015. Entrevista con Ricardo de Querol

O. LOBO, «La novela Frankenstein de Nona Fernández...»

https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.htm

1