



AVISO LEGAL

Artículo: La escritura como faro en Chilean Electric : iluminar la noche del pasado

Autor: Pulido Herráez, Begoña

Fue publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*. Nueva época, vol. 4, año XXXVIII, núm. 190 (octubre-diciembre 2024), ISSN: 0185-156X

Forma sugerida de citar: Pulido, B. (2024). La escritura como faro en Chilean Electric: iluminar la noche del pasado. *Cuadernos Americanos*, 4(190), 157-191.

<https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 2024 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510
México, Ciudad de México.

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México.

<https://cialc.unam.mx/>

Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



Con la licencia BY-NC-ND usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

La escritura como faro en *Chilean Electric*: iluminar la noche del pasado

Por Begoña PULIDO HERRÁEZ*

*Breve preámbulo sobre los géneros:
¿es Chilean Electric una novela de no ficción?*

CHILEAN *ELECTRIC* (2015), relato de la escritora chilena Nona Fernández (n. 1971), se inscribe en una tendencia literaria (más acusada en el nuevo milenio) que privilegia los siguientes aspectos: una enunciación fronteriza entre la ficción y la no ficción, una enunciación que se desprende de la experiencia individual y una ampliación y complejización de la heterogeneidad discursiva de la escritura mediante la inserción de imágenes visuales (fotografías fundamentalmente). A continuación, ampliaré en qué consiste cada una de las características mencionadas, presentes en buen número de obras literarias y que dificultan su inserción en géneros dados o establecidos (la novela, el testimonio, la autobiografía, la crónica) y con ello la propia crítica, que se vuelve poco esclarecedora de las implicaciones comunicativas, sociales, políticas, éticas, de estos actos narrativos. La dificultad para encasillar genéricamente tales textos ha propiciado nuevas denominaciones como *novela documental*, *novela de no ficción*, *novela testimonial*, entre las cuales la crítica no establece un consenso. Considero que antes de buscar la nomenclatura adecuada, resulta necesario esclarecer el tipo de acto comunicativo y pragmático que proponen y cómo éste se figura en la forma artística de las mismas.

Entre la ficción y la no ficción

LA literatura del nuevo milenio parece haberse hastiado de la forma de lo que hemos denominado novela tradicional o “clásica” (que suele identificarse con la que Gyorgy Lukács estudia en su

* Investigadora del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <begopulido@yahoo.com>.

Teoría de la novela) y externa un fuerte impulso a dar cuenta de la llamada “realidad” y a establecerse en el medio social y cultural con un sólido *valor de verdad*. Es de vieja data el debate sobre las formas en que la literatura, y en particular las ficciones, se relacionan con lo real, lo que en última instancia remite siempre a la importancia y al lugar que una cultura o una sociedad dada le otorga al arte en general, y específicamente a la literatura. Desprendida de un claro y evidente valor de uso, no obstante que ella misma se encuentra inserta en el mercado, la pregunta por el sentido y la utilidad de las ficciones acompaña el nacimiento del género novelesco (el *Quijote* elabora una poética de la ficción) y su trayectoria. El de nuestros días podría ser percibido como un estadio, otra etapa, una nueva reelaboración en este intenso y añejo debate sobre la ficcionalidad (problema relacionado asimismo con el lugar social del escritor).

En el siglo XIX y en las primeras tres décadas del XX, las maneras privilegiadas para debatir y *probar* la eficacia, la veracidad de esta forma artística, eran el costumbrismo, el realismo y el realismo social.¹ Pero desde finales del siglo pasado, y con mayor predominio en el XXI, son la crónica y el testimonio los que vienen a apuntalar y legitimar el carácter “verdadero” de relatos que conservan la memoria y la estructura compositiva del género novelesco, pero que figuran su “no querer ser ficción” (su poética de la *no ficción*, invirtiendo el gesto cervantino), a la

¹ En la literatura latinoamericana del siglo XIX son numerosos los ejemplos de prólogos y en general paratextos que anuncian que la obra cuya lectura estamos a punto de iniciar es una copia de lo real; también se enuncia la pretensión utilitaria de que la ficción sirva (entre otras posibilidades) para que las clases pudientes urbanas intervengan en la mejora de ciertas condiciones sociales. La pretensión de que la novela sea una práctica con efectos en las reformas de una sociedad (tanto políticas como sociales y morales) es lo que influye en la elección de la poética del realismo. Veamos, por ejemplo, la novela peruana *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, cuyo prólogo dice: “Si la historia es el espejo donde las generaciones por venir han de contemplar la imagen de las generaciones que fueron, la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquéllos y el homenaje de admiración para éstas [...] tiene la novela que ejercer mayor influjo en la morigeración de las costumbres [...] Para manifestar esta esperanza me inspiro en la exactitud con que he tomado los cuadros del natural, presentando al lector la copia para que él juzgue y falle”, Clorinda Matto de Turner, “Proemio”, *Aves sin nido*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, p. 3.

que irremediablemente refiere la forma novelesca (la ficción por excelencia, podría decirse).²

Como puede observarse, las novelas, desde antiguo, figuran en su interior su lugar entre los discursos y en particular entre los discursos llamados de realidad (sobre todo aquellos denominados *informativos*, o asimismo el discurso de la historia). Este “lugar” se dirime a menudo como un debate entre la ficción y la no ficción, entre el valor “referencial”, “verdadero”, “real” de los discursos (lo que plantea, vuelvo a insistir, el problema de la relación entre el arte y la sociedad en la que surge y a la que refiere y remite), y su valor *fictional*, pero en ciertos sentidos de la noción (de memoria platónica) que la vinculan con *fabulación*, *mentira*, *falsedad*.³ Si a estas asociaciones se añaden las de *invención*, *imaginación*, *creación*, el debate sobre el estatuto de la ficción puede volverse más confuso.

La oposición entre ficción/no ficción se desenvuelve casi siempre por los derroteros de la semántica, de unos contenidos (una mimesis, una fábula, un *mitos*, si retomamos los términos que vienen de la poética de Aristóteles) que remitirían en mayor o menor grado a un “real” exterior al discurso y previamente dado o fijado (el referente). Esta idea de la ficción, derivada de relecturas de la mimesis platónica, sigue operando en buena medida, aun cuando la filosofía y la sociología del siglo xx han relativizado el carácter *dado* de lo real y han enfatizado el hecho de que se accede a él desde una perspectiva que no solamente implica la mediación del lenguaje (no transparente), sino un tiempo-espacio concreto y la presencia de un sujeto también concreto (el lenguaje y la “mirada” relativizan la noción de lo real).

Esta complejización del acceso al conocimiento de lo real (e incluso la posibilidad extrema de pensarlo como una cons-

² En relación con las implicaciones de la poética cervantina que actúa como memoria en el desarrollo del género novelesco, véase José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

³ No está de más recordar la división de las funciones del lenguaje que llevó a cabo Jakobson en su conferencia “Lingüística y poética” de 1958 (editada en 1960); allí diferenciaba y separaba los procedimientos estéticos de “puesta de relieve del mensaje en sí mismo” (la “función poética”), de la llamada función referencial, que implicaba el predominio de la función “denotativa” o “cognoscitiva”, Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, Ana María Gutiérrez Cabello, trad., Madrid, Cátedra, 1985, p. 33.

trucción puramente subjetiva, que difumina u oculta su aspecto material) ha repercutido en las teorías sobre la ficción, pues la relación especular, o de copia, entre el referente y la obra (con la posibilidad de imaginar “grados de ficcionalidad”) ya no se sostiene, aunque sigue operando en algunos discursos (efectos de la larga duración de la memoria de Platón). Si lo real ha devenido complejo, su conocimiento ha reduplicado las dificultades y multiplicado las mediaciones: el lenguaje y el sujeto principalmente. Con ello, ya no es tan fácil determinar qué es ficción y qué no, de “medir” en relación con un referente que se ha vuelto difícil de aprehender.

La primera concepción de la ficción remite entonces a Platón,⁴ donde el vocablo *mimesis* en una primera instancia nombra una forma discursiva, aquella no narrativizada, la que “mimetiza” el discurso de un tercero, es decir, donde no hay un narrador y la voz de un tercero se ofrece sin presentación, como surgiendo directamente del *otro* (lo que sucede en los géneros dramáticos); el relato hace creer que es “otro” el que habla, como si no hubiera narrador. Al elidir la siempre inevitable cadena de mediaciones (y hacernos creer que el discurso surge solo), Platón considera que la obra (el lenguaje) se aleja un grado más de las realidades primarias (las ideas, a cuyo encuentro aspiraría el conocimiento), pero en particular critica hacer pasar como propio de *otro* un discurso que en sentido estricto no lo es, le pertenece al autor. Esta apariencia de apariencias, “hacer creer”, “simular”, este ejercicio “imitativo”, en definitiva, esta “ficción”, es lo que el filósofo cuestiona en *La República* en el marco de un texto que busca el ideal de la *polis*, el ejercicio ideal de la política (lo que puede eventualmente conllevar para los escritores la expulsión de la república).

En este desplazamiento del plano del discurso o el lenguaje al de la política se observan los componentes que a menudo vemos convivir con dificultad: un elemento formal, que atañe a los tipos de discurso, otro que refiere a las relaciones entre la *literatura*⁵ y

⁴ Las diferentes concepciones de la ficción se desprenden en parte de las distintas traducciones que ha enfrentado el vocablo *mimesis* (*imitación, representación, ficción*) que aparece en los textos clásicos, en particular en Platón y en Aristóteles.

⁵ El “arte que se sirve de palabras”, dirá Aristóteles en la *Poética*, puesto que el concepto de *literatura* no existe en esa época.

la sociedad⁶ y un tercero, la preocupación por la “influencia”, por aquello que hace o puede hacer la práctica de la literatura, con lo que se abre la puerta a una mirada política de la misma, la censura por ejemplo, pero en general muestra la relación entre la literatura, la ley y la institución. Tres aspectos de la mimesis se superponen y entran: la dimensión epistemológica (las representaciones pueden ser o no “verdaderas”), la ética (la responsabilidad de las representaciones), y la del poder (lo que puede hacer). Si en nuestros días la literatura es con frecuencia colocada en el campo del entretenimiento (entretener, hacer pasar el tiempo sería lo que ella “hace”), la historia muestra que es una práctica que ha sido vista como peligrosa. La censura y los índices de libros prohibidos (las “quemadas” en algunos momentos de la historia) son los más claros ejemplos del temor a lo que la literatura puede hacer en las conciencias y en las subjetividades de los lectores.

Por un lado, la ficción “simula”, hace creer, y al hacerlo puede ser peligrosa, o poco conveniente si aquello que hace creer va en contra de los intereses de la ley o de la institución (o del mercado). Si a la idea de una literatura como entretenimiento se le suma la de la falsificación, mentira o ilusión, se entiende su devaluación. Tal devaluación se argumenta con prejuicios y metaforizaciones de origen platónico que se desprenden de una concepción (ideal) de lo real como ya “dado”, fijado (que frena la posibilidad de someter eso real a operaciones como la comprensión y el juicio). La evaluación de la ficción se inclina por la rampa de la “dosis” de “realidad” que pueda contener. Si se busca mayor “efecto de realidad” (en palabras de Roland Barthes), entonces habría que disminuir el “grado” de ficción. Pero ni lo real (y con ello el pasado) está ya dado, ni la ficción posee grados de fidelidad o falsedad en relación con aquello previamente fijado.⁷ En este punto lo que actúa hasta nuestro presente, con frecuencia, es la memoria de la ficción como engaño, falsedad, ilusión y mentira, y el infinito problema de la adecuación que el llamado giro lingüístico (y en general las teorías

⁶ Importa la función del escritor en la conformación de la república y el papel que la escritura está llamada a cumplir, ya que su ejercicio simulador podría llegar a corromper la educación de los jóvenes, futuros gobernantes o ciudadanos conscientes de la *polis*.

⁷ Para un balance de los usos y concepciones en torno a la ficción véase José María Pozuelo Yvancos, “La ficcionalidad: estado de la cuestión”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (Madrid, UNED), núm. 3 (1994), pp. 265-284.

constructivistas del lenguaje) no ha erradicado del todo. Al abordar la ficción desde el plano de la semántica, se llega generalmente a los escollos de la adecuación y los grados de ficcionalización.

La segunda forma de concebir la ficción tiene también raíces clásicas, pero se remonta a la *mimesis* de Aristóteles, del todo distinta —aun cuando el vocablo griego sea el mismo— a la de Platón. Tan diferente puede ser la traducción e interpretación de esta palabra (junto con otras como *mythos*, *poética*) que en un momento dado puede llevar a lecturas controvertidas de la *Poética* de Aristóteles de las que da muestra la crítica. La *mimesis* aristotélica no atañe al discurso, como sucedía en Platón, sino a las acciones humanas (“los que imitan mimetizan a los que actúan”),⁸ por lo que remite a la fábula, al *mythos*, a la historia narrada. En primera instancia no se plantea con ello un problema de adecuación, sino que la ficción pide ser evaluada por criterios distintos a los que implicaba la relación especular con un real fijado de antemano. Varios son los otros conceptos que aparecen ahora en la valoración: la *necesidad*, el *decoro*, la *verosimilitud*. En las lecturas posteriores de Aristóteles se va a destacar sobre todo la verosimilitud. Frente a la verdad como adecuación que propicia Platón, dichas nociones, y en particular la de verosimilitud, se miden en la composición del *mythos* (en la modelización del contenido) y en su eficacia, es decir, en la consecución de los efectos que se pretenden en el lector o espectador (el reconocimiento, la catarsis). Es en este marco donde Aristóteles plantea la ya famosa diferencia entre la historia y la literatura:

Y a partir de lo dicho es evidente también que no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las obras en verso o no [...] sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir. Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares.⁹

⁸ Aristóteles, *Poética*, en Aníbal González Pérez, ed., *Aristóteles, Horacio, Boileau: poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 61 (1448a). O “el poeta debe ser más poeta de fábulas que de versos, tanto más cuanto es poeta por la *mimesis* y mimetiza las acciones”, *ibid.*, p. 76 (1451b).

⁹ *Ibid.*, p. 75 (1451b).

El ámbito del poeta es el de lo verosímil, lo posible, afecta a un horizonte de expectativas. La mimesis aristotélica no supone el calco de una realidad ya dada, sino que

se asienta en percepciones y valores social y culturalmente compartidos, respecto a los cuales el género y la forma adoptados contribuyen a situar al auditorio o los espectadores, llevándolos a descubrir mediante la *catarsis* la “verdad” de comportamientos y destinos de seres “mejores o peores que nosotros” [Los lenguajes y las formas genéricas elegidas consisten así en] modalidades específicas de intervención *en*, y de reorganización de estos elementos previos, con la intención de transformar la relación que los miembros de la comunidad mantienen con ellos y consigo mismos.¹⁰

La mimesis se valora en Aristóteles a partir de criterios artísticos, fundamentalmente composicionales, y del logro de sus efectos en el lector o espectador; es así como la ficción puede llegar a ser más filosófica que un relato de sucesos como es la historia, al tiempo que, siendo invención, remite a un “nosotros lector” activo e implicado. Esta otra tradición o memoria de la ficción y sus efectos, hace posible pensarla no desde la falsificación o la mentira sino, por el contrario, como una modalidad del conocimiento al mismo tiempo que, al influir en las conciencias receptoras, se reconoce su importante papel social.

Quizá sea necesario desbrozar un tercer sentido para la ficción que proviene asimismo de ciertas lecturas formalistas de la *Poética*. En él, el “arreglo de las acciones humanas” que implica la mimesis se vincula a la forma de la expresión más que a la del contenido. El concepto de *ficción*, en esta vertiente, se aleja de la poética y se allega a una retórica reducida en buena medida a la *elocutio* (al estilo, las figuras del lenguaje). Esa retórica de la ficción (en términos de Wayne Booth) selecciona como propios ciertos “recursos” o “estrategias” que afectan distintos niveles de la narración, en particular: los tropos o las figuras (la metáfora, la metonimia, la alegoría, la ironía, la parodia, entre otros), y el juego complejo con los diferentes tipos de discurso, en particular el directo (la mimesis de Platón) y el indirecto libre.

¹⁰ Françoise Perus, “Introducción”, en *id.*, comp., *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: historia, lenguaje y ficción*, México, IIS-UNAM, 2009, p. 33.

Mediante el discurso directo (y su concreción en el diálogo), la ficción despliega las voces y las miradas de “los otros”, las multiplica en torno a un determinado asunto, propiciando la polémica abierta o la sátira, la discrepancia, el conflicto, en fin. Con el uso del discurso indirecto libre, el sujeto de la narración penetra en la conciencia del otro, se asimila incluso a ella, al tiempo que conserva su propia voz (voz y perspectiva pueden no coincidir). El discurso indirecto libre tiene la peculiaridad de que solamente existe en la ficción y no en el discurso vivo: “la ficción épica es el único espacio cognitivo donde el Yo-Origen (la subjetividad) de una tercera persona puede representarse como tal”.¹¹ Dorrit Cohn señala el ingreso a la conciencia del otro como la marca distintiva de la ficción, pues las figuras de estilo pueden darse en el lenguaje cotidiano o en otros muy elaborados en este sentido como el de la publicidad, mientras que la posibilidad de imaginar aquello que un otro puede pensar o sentir (y ofrecerlo no como conjetura sino como una “realidad”) es algo que solamente la ficción puede hacer.¹²

Una importante consecuencia es que la ficción anula de cierta forma “la significación temporal de las marcas de tiempo”.¹³ Esto se puede observar en el discurso indirecto libre, donde el tiempo verbal en pasado muestra la distancia entre la enunciación y la narración (así como entre los dos sujetos involucrados), pero los deícticos como *aquí* y *ahora* pretenden anular la distancia y hacer ver el discurso como si fuera una enunciación en presente (“*Ahora* volvía a ganarlo el sueño” es el ejemplo de Julio Cortázar que propone Pimentel). Es decir que el tiempo se convierte en una “experiencia ficcional” y no en una “realidad significada por y para el enunciador; los tiempos verbales se convierten en algo neutro, un mero soporte material para la narración”.¹⁴

¹¹ Käte Hamburger, la germanista, erudita literaria y filósofa los denomina *enunciados de realidad*, citada por Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 1998, p. 162.

¹² Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, París, Éditions du Seuil, 2001.

¹³ Hamburger citada por Pimentel, *El relato en perspectiva* [n. 11], p. 162.

¹⁴ Es ilustrativa la cita de Alfred Döblin que incluye Pimentel: “para el autor épico, es totalmente indiferente, una cuestión puramente técnica, el escribir en presente, en imperfecto o en pasado [...] Para cualquiera que lea una obra épica, los acontecimientos narrados se desarrollan ahora, los vive como tales, que estén en presente, en imperfecto o en pasado, en todo caso las cosas están igualmente presentes (es decir, actuales), y es así como se reciben”, *ibid.*, p. 162.

Paul Ricoeur denomina *variaciones imaginativas* a esta forma particular de figurar el tiempo.¹⁵ La ficción propondría temporalidades inéditas (imposibles incluso en términos de “realidad”) pero profundamente significativas de la relación entre hombre y mundo, eso es lo que ella puede “hacer” y lo que “añade” al mundo.

Las variaciones imaginarias se ofrecen como una rica noción a explorar en las poéticas concretas de las obras: cada ficción propone distintas relaciones que en última instancia refieren a nuestras capacidades para vislumbrar expectativas de futuro y para mantener vivos y vigentes los lazos con el pasado. Pero junto con ello, hacen visible otra cuestión que no habíamos mencionado y sin embargo se encuentra en el complejo asunto de la ficción, y es el de la *imaginación*. Como sucede con ficción o mimesis, son variados los sentidos en que puede ser pensada y éstos operan como memoria no explícita pero presente en un determinado uso concreto. También, en el caso de la *imagen*, se entremete la cuestión de la adecuación con una realidad “dada” que le sería anterior (y con ello la idea de la falsificación, la alteración). La imaginación consiste, como se definía en el mundo clásico, asimismo, en la facultad de “hacer presente lo ausente”; más que ejercicio fantasioso, puede tener el sentido de establecer relaciones no dadas previamente entre elementos de la realidad; permite, por ejemplo, ponerse en el lugar del otro, imaginar una voz, un cuerpo, una gestualidad, para quien no pudo tenerlas. La imaginación es parte del comprender, como proponía Hannah Arendt, y es parte de la ficción (la ficción es un ejercicio de la imaginación):

Sólo la imaginación nos permite ver las cosas con su verdadero aspecto, poner aquello que está demasiado cerca a una distancia de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio, colmar el abismo que nos separa de aquello que está demasiado lejos y verlo como si fuera familiar [...] Sin este tipo de imaginación, que en realidad es la comprensión, no seríamos capaces de orientarnos en el mundo.¹⁶

¹⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, III. *El tiempo narrado* (1985), Agustín Neira, trad., México, Siglo XXI, 1996, p. 817.

¹⁶ Hanna Arendt, *De la historia a la acción*, Fina Birulés, trad., Barcelona, Paidós, 1995, pp. 45-46.

Arendt destaca las variadas operaciones que permite la imaginación y con ella el comprender: otorgar distancia a aquello demasiado familiar, de modo que se ofrezca a la reflexión crítica, al pensar, o, de forma contraria, acercar aquello que se nos ofrece como lejano, ajeno, y por lo mismo incomprensible. Sin imaginación no hay comprensión, es la forma de colocarse en el lugar del otro o lo otro. Este sentido de la imaginación y la ficción no se sustenta en la memoria de la mimesis platónica.

La ficción, entonces, puede ser pensada como una cuestión retórica (en el viejo sentido del estilo y las figuras del discurso y la “especificidad” discursiva del lenguaje literario y ficcional), mímica (centrada en las acciones humanas, en la elaboración de una fábula) o un asunto de poética que involucra una compleja estructura arquitectónica.¹⁷ Son elementos constitutivos de dicha estructura arquitectónica el modo de la enunciación, la forma en que el narrador se relaciona con los discursos de los que se apropia y estiliza (literarios y no literarios), la configuración de personajes como voz o imagen y las temporalidades, pero siempre se plantea como respuesta y postura (la poética involucra una ética) frente a una problemática que remite al mundo social, histórico, cultural (a un presente concreto) y que por lo tanto se orienta hacia un destinatario activo, decisivo para la elección de los géneros discursivos y la poética artística. En este último sentido, el foco no es la mimesis, la fabulación de acciones humanas, por lo que la ficción no se dirime en la adecuación o no con un “real” dado y que le precede, sino en la enunciación, y con ella el modo concreto de intervenir en un diálogo social y de involucrar al lector.

Si bien es claro que no toda ficción es literatura (algo muy visible si pensamos en el arte cinematográfico, donde el documental suele contraponerse también al cine de ficción), no resulta tan claro en nuestros días decidir que “no toda literatura es ficción”; en cierta forma, depende de la acepción sobre el término que esté en nuestros presupuestos. Es por ello que un historiador serio como Hayden White puede afirmar que la historia es una ficción. Si concebimos a la historia en términos de retórica o de modos de elaborar una

¹⁷ Véase Mijaíl Bajtín, “El problema del contenido, el material y la forma”, en *id.*, *Teoría y estética de la novela* (1975), Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, trads., Barcelona, Taurus, 1989.

trama (de entramar), entonces es posible llegar a esa afirmación, ya que, efectivamente, no son procedimientos exclusivos de la literatura o de géneros narrativos como la novela. Tal “retorización” ha provocado una expansión que en el extremo vuelve ficcional todo discurso (a lo que se adosa la carga moral platónica que la vincula con la mentira, la falsedad). Es conveniente volver a pensar en lo propio de la ficción literaria para no diluir la especificidad del lenguaje literario (y con ello debilitar su función en la sociedad y la cultura como formadora y transformadora de subjetividades).

Más allá de la expansión mencionada anteriormente como consecuencia de una mirada retórica del lenguaje, otra expansión desarrollada desde un diferente ángulo equipara literatura y ficción por distintas razones. Sin duda la novela es, aunque haya otros como el cuento, el género ficcional por excelencia y es asimismo (o al menos lo fue hasta hace muy poco y a lo largo de casi dos siglos), el más leído y vendido. La novela ocupa un lugar central en el campo literario, de tal modo que cuando se piensa en literatura es ella (una ficción) el género que primero adviene a la mente:

Este predominio [...] descansa en la capacidad de la ficción novelesca para absorber y redefinir, en su propio ámbito, las relaciones cambiantes que establece lo mismo con la historia, la reflexión filosófica, o las formas artísticas más o menos canonizadas, que con la multiplicidad de los lenguajes sociales, hablados o escritos. Andando el tiempo, este mismo predominio ha desembocado en una asimilación del ámbito de lo “literario” al de la “ficción”, entendido en el sentido general de “lenguaje artístico”, separado y distinto de los usos “comunes” de la lengua natural. Por esta vía, la noción de ficción vuelve entonces a empalmar con algunas de las acepciones que tenía en la tradición grecolatina —en donde se refería primordialmente a la poesía y el teatro—, y a plantear de nueva cuenta la problemática de la diferenciación entre los usos comunes del lenguaje y el lugar y el papel del lenguaje artístico en la configuración de las entidades subjetivas y el conocimiento de lo “real”.¹⁸

A menudo entonces parecen confundirse literatura y ficción (aunque no sean equivalentes). El problema de fondo es el de las maneras en que nuestra época concibe los vínculos que el lenguaje artístico mantiene con el lenguaje ordinario y con lo “real”. La ficción

¹⁸ Perus, “Introducción”, en *id.*, comp., *La historia en la ficción* [n. 10], pp. 32-33.

confiere forma concreta a las relaciones del hombre con el mundo, e implica la elaboración de un enunciado y un marco de enunciación que se inscriben en un intercambio social específico en el que participa por medio de su “forma artística”.

Todo lo anterior tiene el sentido de hacer visibles los elementos que entran en tensión conflictiva en ese terreno aparentemente vacío o de nadie de la frontera entre ficción y no ficción. Al ubicar una obra en esta zona fronteriza y móvil (no determinada de una vez y para siempre, por otro lado) y al “pasearse” por su franja no precisamente estrecha, donde se pueden reconocer las memorias de los debates, sus interferencias y relaciones tensas, la pregunta sería ¿por qué elegir esa franja y qué implicaciones tiene en el modo de concebir la *práctica artística* y su función en nuestras culturas y sociedades, de pensar en el lugar y el papel que la literatura y la ficción tienen hoy en esas culturas y sociedades?

Enunciar desde la experiencia individual

EN las últimas décadas una tendencia de la literatura es la narración en primera persona y en particular de lo que se ha denominado *autoficción*. Es ya vasta la bibliografía que busca precisar en qué consiste dicha autoficción, si se trata de un género o no, cuáles serían sus diferencias con la autobiografía (ficcional y no ficcional), y cómo desfigura la noción de *autor*, una que, como la de ficción, es cambiante y de cuya historicidad convendría hacer memoria para comprender lo que la escritura hace en nuestro presente con tal noción. No es la intención del presente trabajo abundar en esa polémica y en sus implicaciones para la teoría de los géneros o la del autor, pero sí quisiera destacar que la literatura como la que hace Nona Fernández (o muchos otros escritores cuyos relatos se inscriben en una difusa frontera entre la ficción y la no ficción) elabora una enunciación desde un sujeto concreto que el relato hace coincidir, de formas diferentes y con intensidades o insistencias asimismo variables, con el autor cuyo nombre aparece en la portada, y no desde un narrador ficcional. En el contexto de este trabajo, la pregunta es sobre las implicaciones de que el Yo-origen “autoral” y “no ficcional” figure en el relato (que se desmarca del narrador heterodiegético cuya función era la de narrar exclusivamente):

la forma de la enunciación es el pivote de la elaboración artística que busca no “encajar” en alguno de los géneros de la tradición literaria.

En primer lugar, habría que apuntar que se trata de una tendencia generalizada, que se encuentra en diferentes literaturas del mundo, no solamente en la latinoamericana.¹⁹ La socióloga francesa de la literatura Gisèle Sapiro ha estudiado la autoficción para el caso francés, donde el tema ha generado polémicas. Sapiro observa el problema desde una perspectiva que conviene a la cuestión que abordamos aquí, la de precisar el lugar fronterizo entre ficción y no ficción en que se ubican muchas obras del nuevo milenio y entender el tipo de operación que realizan al desestabilizar clasificaciones genéricas, al mostrar que los regímenes de ficción se modifican y con ello el lugar social de la literatura: ¿cuál es el lugar de la literatura hoy, cuando vivimos una era de grandes e incomprensibles violencias que cuestionan todo racionalismo?, ¿qué hace la literatura hoy y cómo lo hace, desde dónde elabora su mirada crítica del mundo? Se trata del viejo debate acerca de “la eficacia de la literatura” y el “compromiso del escritor”, dice Ricardo Piglia refiriéndose a Rodolfo Walsh (el creador, según la crítica reciente, de la “novela de no ficción”).

Sapiro señala, en su mirada sociológica, que la distinción entre ficción y no ficción muestra un horizonte de espera en cuanto al régimen de verdad en el que se inscribe un escrito determinado, lo que tiene derivas políticas y sociales.²⁰ Ya vimos anteriormente las variadas implicaciones que hay en las distintas y escurridizas acepciones de ficción, que afectan al lugar en que se coloca a la

¹⁹ El Premio Nobel de Literatura 2022, otorgado a la escritora francesa Annie Ernaux, o el que años antes, en 2015, recibió Svetlana Alexiévich, son muestras claras del prestigio y la legitimación de la narración en primera persona en la literatura mundial. También serían ejemplo del amplio rango de posibilidades en las llamadas escrituras del yo.

²⁰ “La distinction entre fiction et non-fiction fixant un horizon d’attente quant au régime de vérité dans lequel s’inscrit l’écrit considéré, ce qui constitue en soi un enjeu politique et social majeur dans des formations où l’écrit est supposé éclairer l’opinion plutôt que l’endoctriner”, Gisèle Sapiro, “Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique: du réalisme à l’autofiction”, *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine* (Flandes, Universidad de Gante), núm. 6 (15 de junio de 2013), pp. 121-136, 121, párr. 2, en DE: <<https://journals.openedition.org/fixxion/8090>>. Para la socióloga francesa, la ficción es más que una práctica determinada, “une des modalités du rapport au monde, en ouvrant l’imagination à des mondes possibles”, *ibid.*

literatura en una sociedad y al papel que se le otorga en la producción y reproducción de la cultura. Vimos, asimismo, que la ficción no es un género (aun cuando a veces se haga coincidir con géneros como la novela o, incluso, el cuento). El reparto de los géneros y de lo que se denomina *ficciones* no coincide si alguien quisiera superponerlos. Con Sapiro, vemos que la división afecta al régimen de “verdad” con que son leídas las obras. De alguna forma, actúa en esta acepción (o mirada acerca de las expectativas que intervienen en la lectura) el régimen platónico (que muestra su pervivencia), con la añeja desconfianza sobre la literatura, y el régimen aristotélico de la representación y la ficción ligado a la mimesis.

La división ficción/no ficción con base en un régimen de veracidad resulta siempre problemática (aun cuando afecte solamente a las *esperas* de lectura y no a las poéticas). O de otro modo, el quiebre o la flexibilidad actual de estos límites siempre imposibles no hace sino visibilizar tal imposibilidad, así como el fin del régimen representacionista de las artes y la búsqueda de poéticas distintas a las aristotélicas. Al descomponer la jerarquía de los géneros establecidos (la novela y la crónica o el ensayo) y los lenguajes (mediante la presencia del visual al lado de la escritura, por ejemplo, pero asimismo con la utilización de lenguajes pertenecientes a sectores muy marginados), al proponer otra coexistencia de imágenes, lenguajes y formas heterogéneas, la escritura propugna poéticas que propongan otras visibilidades de nuestra época. En cierta forma, piden ser leídas al margen de la división ficción/no ficción (anclada al régimen representacionista).

En la tradición latinoamericana, la literatura ha incluido tradicionalmente géneros como el ensayo y la crónica, ello desde el siglo XIX, donde vamos asistiendo a la conformación de la institución literaria, así como a su autonomización. *El matadero* (ca. 1840) de Esteban Echeverría, *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, o el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, encabezan la lista de clásicos y no son propiamente ficciones novelescas, al menos las obras de Sarmiento y de Rodó. De cualquier modo, los llamados géneros de no ficción ocupan sin duda un lugar relevante en lo que podría denominarse el *canon* literario latinoamericano (un lugar de mayor centralidad si incluimos las crónicas del descubrimiento y la conquista) y se-

ría deseable que la crítica (en particular la que propone historias de la literatura) estudiara con detalle la presencia de una línea estilística en la literatura latinoamericana que trabaja precisamente en la frontera entre la ficción y la no ficción, y elabora un sujeto de la enunciación que se desplaza sin buscar una síntesis (un sujeto migrante, en términos de Antonio Cornejo Polar) entre uno y otro horizonte de expectativas, migración o desplazamiento que funda la heterogeneidad discursiva (en particular, entre crónica y ficción) muy propia de la literatura latinoamericana. El ejemplo fundador de lo que podría pensarse como una tradición que emerge en la literatura latinoamericana de manera no lineal sino como memoria, es *El matadero*: el relato de Echeverría inicia como crónica que introduce un posterior ensayo de crítica social y, hacia la mitad, crea una especie de cuento alegórico con la pretensión tanto de esclarecer la opinión pública sobre la dictadura de Juan Manuel de Rosas como de elaborar la crítica sobre la falta de libertades.

Retomo los conceptos de Sapiro para decir que esta literatura se desplaza entre la ficción y la no ficción, acción con la que se apropia de dos horizontes de expectativas (lo que duplica sus lugares de enunciación),²¹ y la hace partícipe de un *ethos democrático*.²² Al leer a Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia plantea que para el autor de *Operación masacre* (1957), como para Sarmiento (un rasgo que considera presente en la tradición argentina), el uso político de la

²¹ Retomo la noción planteada por Cornejo Polar en el sentido de que el discurso migrante es descentrado, elaborado desde varios ejes asimétricos que no buscan la síntesis dialéctica ni la resolución armónica, y por ello duplican el territorio del sujeto (no lo desterritorializan) y lo condenan a hablar desde más de un lugar. Se trataría de un discurso doblemente situado. “Mi hipótesis primaria tiene que ver con el supuesto que el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica [...] Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización [...] considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado”, Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana* (III), vol. LXII, núm. 176-177 (julio-diciembre de 1996), pp. 837-844, p. 841.

²² “L’*ethos* de l’*écrivain* moderne est tirillé entre deux tendances contradictoires: d’un côté, un *ethos* démocratique qui en fait une référence et un guide pour l’opinion, de l’autre, un *ethos* aristocratique qui revendique des droits particuliers pour les créateurs”, Sapiro, “Droits et devoirs de la fiction littéraire” [n. 20], p. 123, párr. 7.

literatura *debe* prescindir de la ficción. Esta tensión entre ficción y política observada por Piglia como un rasgo de la literatura argentina podría considerarse un aspecto clave de la literatura latinoamericana (tensión que, si la concretamos entre ficción e historia, nos retrotraería hasta las crónicas y estaría presente en la historia de la literatura latinoamericana desde sus comienzos). Obras como la de Fernández, que se colocan en la frontera ya mencionada con el fin de duplicar sus lugares de enunciación (ficción y no ficción),²³ son probablemente la forma actual de la literatura política (o al menos conforman una poética de las más relevantes en nuestra época, donde no hay disociación entre literatura y política), y la variante con que se ha revestido el realismo.

La literatura de no ficción y aquella que se coloca en la frontera, forman parte de un nuevo periodo de politización de la literatura como consecuencia de los procesos dictatoriales de los años sesenta y setenta (con el recrudecimiento de la represión, tortura, desaparición, exilios, que vuelven a hacer muy presente el problema de la libertad de expresión), la vuelta a regímenes más o menos democráticos, la necesidad de enfrentar el procesamiento social y judicial de la represión, así como de otros fenómenos sociales vinculados con violencias como la del narcotráfico, los feminicidios y en general contra las mujeres. Por ser todas ellas expresiones límite de la violencia, se reactiva el tema del papel del escritor y la literatura en la sociedad, y en particular el de la ficción, así como el antiguo asunto del régimen de verdad en que se inscribe la literatura (y retornan los fantasmas de la “falsificación”, “la mentira”, la “alteración” propios del viejo régimen de la verdad como correspondencia). Las obras buscan reforzar entonces otros modos de figurar la autoridad.

[Para Sapiro, en nuestros días] la prétention à dire le vrai s’est resserrée autour de l’expérience individuelle, avec l’essor du genre de l’autofiction, qui s’inscrit dans la continuité du genre autobiographique par sa dimension réflexive, mais s’en détache par la recherche d’une forme d’exemplarité, ou autour du témoignage, qui se veut une contribution à la fabrication de la mémoire collective. Mais la fiction comme l’autofiction continuent, avec

²³ Me parece que la conjunción “y” conviene mejor a la apropiación tanto de la ficción como de la no ficción. El título de la obra *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento no opone, sino que yuxtapone la *civilización* y la *barbarie*.

plus ou moins de bonheur, à explorer les frontières du dicible en régime démocratique, ainsi que de dévoiler les ressorts cachés de l'action humaine et les tensions entre individu et société.²⁴

La autoficción contribuye, por una parte, a la fabricación de la memoria colectiva (tiene un componente testimonial y no solamente personal), devela resortes escondidos de la acción humana y de las tensiones entre el individuo y la sociedad, posee asimismo una dimensión reflexiva y explora otras tensiones, las de lo decible (los regímenes de decibilidad y de verdad en una sociedad y un tiempo dados).

José María Pozuelo Yvancos advierte sobre el amplio espectro de figuraciones del yo en la literatura actual. En ese sentido, prefiere un término que considera más abarcador, el de *autofiguraciones*, en cuyo marco las autoficciones²⁵ serían solamente una de las variadas posibilidades de figuración del yo. En todos los casos, lo que destaca es que “desarrollan un *pathos* sobre el que piden ser leídas como no ficcionales”.²⁶ Más que compartir la idea de que toda invención imaginaria es ficción, Pozuelo Yvancos propone que la decisión sobre el carácter ficticio o no de un relato, se

²⁴ Sapiro, “Droits et devoirs de la fiction littéraire” [n. 20], pp. 132-133, párr. 42.

²⁵ En la acepción de Jacques Lecarme, “L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman”, citado en José María Pozuelo Yvancos, “Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (Madrid, UNED), núm. 31 (2022), pp. 673-696, p. 680; en los años setenta del siglo pasado, en la época del posestructuralismo, Serge Doubrovsky insistía (su novela *Fils* es de 1977) en que “À l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé qui ne coïncide pas avec lui-même”, citado en *ibid.*, p. 677. La autoficción se inscribiría entonces en una tendencia que problematiza tanto la unidad de la narración y del personaje (sostenes de la novela clásica, rasgos literarios identificados con los vanguardismos), como la posibilidad de un sujeto coherente y unitario (la quiebra del sujeto, el yo escindido, según los descubrimientos del psicoanálisis, en particular el lacaniano en boga en ese periodo). Pozuelo Yvancos destaca la diferencia de estos contextos, el nuestro y el de los comienzos de la autoficción en los sesenta y setenta, para mostrar que tal diferencia es hija de la crisis del sujeto y de la desconstrucción del yo autobiográfico; las autofiguraciones de nuestros días responden a otra crisis, que es la que habría que perfilar (porque implica una tensión distinta entre la literatura y la sociedad, para el caso de la literatura latinoamericana, más politizada). Volver sobre la “autoficción” podría confundir las historicidades y las razones sociales y políticas detrás de esos pactos.

²⁶ *Ibid.*, p. 673.

resuelve en un pacto pragmático, es decir, en una orientación de la enunciación que solicita al lector una lectura no ficcional de la historia narrada; es en apoyo de esta pragmática donde vendrían las fotografías y en general las imágenes visuales, como mecanismos de referencia fuera de la “cárcel del lenguaje” que refuerzan un pacto no ficcional. Desmarca asimismo la problemática planteada en las autofiguras de la literatura del siglo XXI, de aquella otra de la autoficción en el contexto fundamentalmente francés de los años setenta:

En las autoficciones publicadas en las décadas siguientes, y singularmente en las del siglo XXI [se privilegia] un tipo de narraciones autobiográficas confesionales que aunque presentadas o editadas como novelas, terminan siendo testimonios o fragmentos de vida, en los que el yo del autor mantiene su nombre y la primera persona narrativa, pero que no quieren siempre ver su yo disuelto en espejos rotos o *corps morcelés*. Al contrario, propenden a hablar de sí mismos en el espacio definido como novelas estableciendo un tipo de figuración que, aunque sea un yo imaginario e indisimuladamente literario, no siempre es *ficcional* en el pacto establecido o buscado con el lector, pues no disimulan remitir a experiencias propias que se proclaman importantes para el sujeto que escribe y que contienen posiciones autobiográficas ciertas al margen de la ambigüedad de la que había hablado Manuel Alberca.²⁷

Obras de Nona Fernández como *La dimensión desconocida* o *Chilean Electric*, se pueden leer en este contexto señalado por Pozuelo Yvancos. *Chilean Electric*, por ejemplo, está hecha con “retazos de vida” de la autora, aun cuando no tenga un tono confesional; los microrrelatos que conforman la narración remiten a experiencias importantes para la autora, unas de carácter más personal e íntimo (algunos detalles de la abuela, recuerdos de la infancia), otras, la mayoría, de interés general, porque proponen una mirada de larga duración sobre la historia chilena y el proceso de modernización desde que fuera instalada la luz eléctrica a finales del siglo XIX. El acento no está puesto en los juegos de la identidad o en fragmentar el relato, aun cuando en última instancia no se elabore un yo unitario (la idea de un yo coherente sería más un ideal que una realidad) y tampoco una historia teleológica; no se trata de

²⁷ *Ibid.*, p. 679.

ejercicios o “procedimientos literarios” de raíz más o menos vanguardista, el propósito problematiza más bien las relaciones entre literatura, individuo y sociedad, e introduce el sujeto concreto y la ficción en el corazón de lo “real”: lo real no existe como tal, como una posibilidad desprendida del sujeto y la ficción, al contrario, es con ellos (catalizadores) como se activa su complejidad y las posibilidades de la comprensión.

La imagen visual en el relato

ME referiré brevemente a la imagen visual en el relato, aspecto crecientemente notorio en la escritura de nuestros días. Como sucede en el caso de la autoficción o la autofiguración, las variadas posibilidades de diálogo entre la imagen visual (el texto) y la escritura cancelan una interpretación única o cerrada.²⁸ Los enfoques principales con que se estudian estas relaciones son, fundamentalmente: el conceptualismo en la literatura (perspectiva que retoma elementos de la cultura visual y estética, del arte en general),²⁹ los estudios “intermediales” y las teorías del archivo en la literatura.

Magdalena Perkowska ha trabajado diversas posibilidades de relación entre novela y fotografía. Esta combinación de palabras e imagen se inscribiría en un cambio de paradigma llamado *giro pictórico* o *visual* que no buscaría distinguir de modo estricto lo vi-

²⁸ La narradora es consciente de una realidad donde los medios visuales (la televisión sobre todo) y la imagen han devenido centrales: “Con el tiempo las pantallas se habían vuelto mediadoras de la realidad. Las máquinas de escribir ya habían hecho lo suyo y, más que las palabras, ahora las imágenes luminosas de la televisión eran la fuente de lo real”, Nona Fernández, *Chilean Electric* (2015), Barcelona, Minúscula, 2018, p. 37. La imagen debe poder ser sometida a interpretación y juicio, y no darla por lo “real”. De aquí en adelante las citas de la novela llevarán el número de página en el cuerpo del texto.

²⁹ Véase William John Thomas Mitchell, *Iconología, imagen, texto, ideología*, Mariano López Seoane, trad., Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016. Para el caso de *Chilean Electric* y otras novelas de Fernández, en uno de sus varios artículos sobre el tema Sebastián Reyes Gil considera que “*Chilean Electric* recupera elementos de la prosa concreta, semejante por sus estrategias de escritura a la narrativa conceptual. Valiéndose de la tradición de la poesía visual, resaltando ciertos aspectos icónicos y tipográficos del texto, la novela desarrolla lo que Brian McHale denomina *escritura concreta*, donde se da una ‘tensión ontológica entre el libro como objeto y la palabra del texto’”, véase Sebastián Reyes Gil, “Conceptualismo y alegoría en la novela *Chilean Electric*, de Nona Fernández”, *Cincinnati Romance Review* (Universidad de Cincinnati), núm. 49 (invierno de 2020), pp. 62-77, p. 63.

sual y lo verbal sino explorar “su interacción e interdependencia”³⁰ (quizá como tampoco buscan delimitar de manera estricta ficción y no ficción):

Empleo el término *foto-novela* para referirme a un corpus de novelas, publicadas en América Latina a partir de la década de los ochenta, que combinan la narración de una historia ficcional con fotografías, evidenciando un desdibujamiento intermedial de las fronteras discursivas y la heterogeneidad de la representación. Aunque estos procesos son característicos del giro pictórico, proceden, sin embargo, de una larga historia de transacciones literario-fotográficas.³¹

Perkowska identifica, a partir de los años ochenta del siglo pasado, una creciente corriente de autoficciones con fotografías (Annie Ernaux, ganadora del Premio Nobel, participaría de esta tendencia, entre otros escritores y escritoras). Para América Latina hace un recorrido que se remonta a la primera edición de la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento* (1816), publicada con grabados, así como a las revistas ilustradas del siglo XIX. Pero sería *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, el primer texto literario latinoamericano en incluir fotografías, aun cuando no deja de ser un caso aislado; la intermedialidad sería notable a partir de la década de los setenta, cuando asimismo se intensifica el giro pictórico.

Restringiendo un poco más el estudio de los diálogos intermediales en la literatura, Perkowska elige analizar cierto tipo de obras (entre las que podría incluirse *Chilean Electric*), aquellas que se sitúan “en la frontera ontológica entre lo ficcional y lo factual”, como novelas históricas o documentales. En relación con la presencia de la fotografía y el modo en que es “leída”, la autora añade: “la percepción convencional no ve en la fotografía una obra que produce un significado, sino una huella de lo real, una impresión o reproducción directa, sin mediación, del referente”.³² La ambigüedad que implica la percepción de la fotografía como signo de lo real por un lado (la impresión de que reproduce la realidad) y, por otro, la

³⁰ Magdalena Perkowska, *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana, 2013, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² *Ibid.*, p. 39.

producción de significado que en realidad supone (“construye” la realidad), interviene sin duda en el diálogo intermedial y en la propia ambigüedad ya señalada que elabora la franja ficción y no ficción. Las preguntas que guían a Perkowska son las siguientes:

¿Qué le hacen las fotografías al texto? ¿Cómo este último se posiciona con respecto a las fotografías? ¿Colaboran, se combaten, se cuestionan? Y para cualquiera de estas formas de interacción, ¿cómo se realiza? ¿Se produce o no se produce un revelado distinto cuando se activa una lectura intermedial? ¿Qué formas de resistencia, tensión o diálogo se negocian entre el componente verbal y el visual en esta textualidad heterogénea que problematiza tanto la lectura como la mirada?³³

En conjunto, imagen y texto vienen a cuestionar el régimen representacionista ya señalado, desestabilización a la que contribuyen, desde otros ángulos y según veíamos anteriormente, la autofiguración y el lugar de enunciación en la frontera entre ficción y no ficción.

¿Qué lugar ocupan en *Chilean Electric* las imágenes visuales o gráficas, seis en total?, ¿qué tipo de diálogo entablan con el texto? *Chilean Electric* es un relato corto en el que es importante considerar la disposición de las imágenes. La primera (un plano antiguo de la villa de Santiago de Chile a doble página) aparece antes de la portada interior, lo que puede darle una posición de “ilustración” (un forro interior, como encontramos con frecuencia en los libros de arte); la última (el recorte de un plano de la ciudad que enfoca la Plaza de Armas, también a doble página) está colocada en el lugar equivalente al final de la obra, después de los agradecimientos, con ella cierra el libro. La segunda imagen aparece colocada después del segundo epígrafe inicial, el cual consiste en realidad en la transcripción del texto que aparece en un recibo de la luz, dispuesto como si fuera un poema de tres versos (el primer epígrafe sí es un fragmento de un poema de Gonzalo Millán): “El pago de la cuenta por suministro / efectuado después de la fecha de vencimiento / originará intereses”. En el reverso del epígrafe aparece a página completa una boleta de la luz a nombre de la autora, Nona Fernández. La tercera imagen es el logo de una compañía eléctrica

³³ *Ibid.*, p. 56.

que viene antecedido por la frase: “Ésta es la empresa en la que trabajaba mi papá” (el padre de la abuela de la narradora y autora). La cuarta aparece antes de la “falsa” con que inicia la tercera parte, “Deuda pendiente”, y es una fotografía donde podemos ver a una niña subida en un caballo de madera, vistiendo una especie de poncho, con sombrero campesino y dos coletas (después sabremos que quien aparece en la foto es la autora-narradora de niña, es una imagen que corresponde con los recuerdos que se narran en el texto). Pero hay otra fotografía importante, la de la portada, una escena callejera de principios del siglo xx donde se percibe el tráfico vehicular y de personas en el corazón de lo que suponemos una gran ciudad moderna, vemos las fachadas de edificios con sus anuncios publicitarios, en particular el de la Compañía de Alumbradores, y un anuncio en el centro de la fotografía donde se lee: “Compre hoy una plancha eléctrica”.

Junto con estas imágenes visuales, el relato realiza juegos tipográficos. Hay varias páginas que consisten en una sola frase en el blanco de la página, con una tipografía que recuerda las viejas máquinas de escribir (en el texto sabremos que la abuela de la narradora era secretaria mecanógrafa en un ministerio y que la nieta hereda su máquina Remington): “Iluminar con la letra la temible oscuridad” es la frase que se repite en varias ocasiones. Además, las páginas finales del relato están escritas como si se utilizara la vieja máquina, con una “A” ya borrosa, o una “H” que no marca, y el tipo que era usual.

Sin duda, todas las imágenes y los juegos tipográficos mencionados van elaborando un relato que refiere a la modernización bajo el emblema de la electricidad. La mirada historicista de ese largo proceso la abre el arco entre la primera imagen, el plano de una ciudad antigua (de fundación colonial) y su contraparte contemporánea en el final. En medio, los signos que aluden a la electricidad se multiplican (el logo de la compañía, un logo antiguo, el recibo actual de luz). La fotografía de la niña se cubre de símbolos que aluden a la tradición: la ropa, el caballo de madera. En cierto modo, la tensión tradición/modernidad organiza tanto la selección como la disposición de las imágenes que ponen en duda el progreso por la presencia de momentos históricos que aluden a la guerra, la represión, la desaparición de personas.

El plano y el mapa con que abre y cierra *Chilean Electric* contribuyen a fijar en el espacio cartográfico el centro neurálgico del que emerge la historia: el origen del proceso modernizador, que nace en la Plaza de Armas, el corazón simbólico del país (es el primer lugar en que se instala la luz en Chile). De hecho, la última parte de *Chilean Electric* (“Corte en trámite”) es una escena donde la narradora se ubica en una Plaza de Armas vacía para esperar la llegada de *personas perdidas, gente desaparecida*, que van emergiendo como si fueran “enfocadas” por una cámara (y también escuchamos sus murmullos): “un coro hecho de muchas voces que se confunden unas con otras”, “sombras, imágenes desenfocadas que a medida que se acercan comienzan a tomar forma”, “condenados a reunirse en la plaza pública una y otra vez a la espera de una iluminación” (p. 104). La Plaza de Armas es ese espacio por el que pasan otras historias, la narradora toma la posta de la abuela (quien le cuenta a la narradora niña, porque habría sido testigo, la ceremonia de instalación de la luz a principios del siglo xx) para hacernos una revelación: “y me hago cargo del relato”. La narración se figura entonces como una “iluminación”. La escritura se propone como “un contenedor de discursos y recuerdos ajenos”, y el relato resalta la ética de la literatura: “El que diga el discurso de esta noche [...] deberá entregar la llama con responsabilidad a toda esta gente perdida”. La estética de la literatura cumple la función ética de iluminar (simbolizada en la imagen, la iluminación, la mirada, el foco): “Y a la cuenta de tres, cuando encienda la luz de la plaza y comience toda esta historia nuevamente, por lo menos aquí, en el territorio de esta página, ni ella ni nadie desaparecerán nunca más” (p. 106). Hay una frase que funge como leitmotiv: “Iluminar con la letra la temible oscuridad” (p. 96).

Dos modalidades de la “iluminación”, de la “revelación” (el proceso de revelado fotográfico consistía en extraer la imagen de un fondo oscuro), se ayuntan en la obra, la visual y la de la narración. El diálogo entre dos formas del conocimiento (dar cuenta del mundo, revelarlo) subyace en la poética de *Chilean Electric*, lo que da forma al mismo tiempo al interrogante sobre los modos actuales en que el arte puede figurar la relación de nuestro presente con el pasado (pasados problemáticos por el peso del colonialismo y la violencia), cuando el régimen representacionista, mimético,

resulta insuficiente. Tanto en dicha obra como en *La dimensión desconocida*, la imagen (visual o narrativa, de ahí la elaboración consciente de “escenas”) es el centro de la poética de Fernández.

En este diálogo intermedial, la batuta, sin embargo, está en la escritura, en la narración (aunque exista el diálogo de imágenes). Hasta cierto punto, el sentido de las imágenes visuales se ilumina en *Chilean Electric* tras haber leído la historia. ¿Por qué ese plano de Santiago, ese logo, esa boleta...?, ¿y la centralidad de la electricidad como símbolo y emblema de la modernización?, son preguntas que nos hacemos como lectores y cuya respuesta obtenemos con la narración, lo que no resta importancia a las imágenes. Más que “ilustrar” la historia que leemos (lo que podría hacer pensar que son prescindibles porque no “añaden” nada, y un editor podría decidir no incluirlas “y nada cambia”), estas imágenes amplían las facetas de la memoria y de los modos de establecer relaciones con el pasado por medio de un diálogo sobre ellas y, en ese sentido, sobre los imaginarios.

Chilean Electric: narrar para iluminar la noche

“CONTAR historias para finalmente salvar a alguien. Pero ¿a quién? El faro de ese relato escuchado cuando niña ilumina la noche entregando algunas coordenadas. En busca de esas coordenadas me vengo acá, al mismo escenario que mi abuela eligió para desplegar su llamado de auxilio, para dejarme una pequeña velita encendida a modo de señal de alerta” (p. 72). Este fragmento de *Chilean Electric* orienta acerca de la poética de Nona Fernández, para quien narrar, contar, es una actividad que arroja luz sobre la realidad oscura y confusa con que se presenta el pasado. La cualidad del denominado *misterio del pasado* es que está lleno de sucesos “que no podemos recordar aunque lo intentemos” o que “no sabemos recordar” (p. 28), dice la narradora. Escribir y elaborar historias es una forma, siempre inacabada, de escudriñar, de rastrear en el “misterio de ese pasado” y del tiempo (p. 28).

En *Chilean Electric* son constantes las alusiones a signos luminosos como la luciérnaga, el faro, la vela encendida, que vienen a conformar signos-metáfora de esta actividad iluminadora que la escritora promueve mediante la escritura. Para Fernández, el

pasado y aquello que denominamos *lo real*, son un mundo plagado de mensajes ocultos, escondidos, invisibles, aquello que sería función de la escritura descifrar y “develar”. En otra novela suya, *La dimensión desconocida* (2016), Fernández escudriña una y otra vez un cúmulo de imágenes: fotografías, videos de entrevistas, documentales, “porque estoy segura de que, cual caja negra, contienen un mensaje”.³⁴ En ambos relatos, *Chilean Electric* y *La dimensión desconocida*, se reafirma el lugar de la narración como forma de acechar lo oculto, lo no visible, lo ausente; frente a los mecanismos cotidianos de percepción que no logran traspasar lo aparente, lo superficial (en un sentido muy diferente al de Platón, por supuesto), narrar es una forma de rastrear, de ir tras las huellas, de acechar lo que no se ve a primera vista. En ese sentido narrar es un modo de comprender.

Si en *Chilean Electric* narrar es una forma de “recordar para iluminar la oscuridad del pasado”, se entiende la presencia de un conjunto amplio de metáforas sobre la luz.³⁵ Desde el título mismo, que respondería al nombre de una posible compañía de luz, pasando por el epígrafe de un poema de Gonzalo Millán (“La anciana enciende la luz / clic hacen los interruptores”)³⁶ que re-

³⁴ “He dedicado gran parte de mi vida a escudriñar en imágenes. Las he olfateado, cazado y coleccionado. He preguntado por ellas, he pedido explicaciones. He registrado sus esquinas, los ángulos más oscuros de sus escenarios. Las he ampliado y organizado intentando darles un espacio y un sentido. Las he transformado en citas, en proverbios, en máximas, en chistes. He escrito libros con ellas, crónicas, obras de teatro, guiones de series, de documentales y hasta de culebrones. Las he visto proyectadas en innumerables pantallas, impresas en libros, en diarios, en revistas. He investigado en ellas hasta el aburrimiento, inventando o más bien imaginando lo que no logro entender. Las he fotocopiado, las he robado, las he consumido, las he expuesto y sobreexpuesto abusando de ellas en todas sus posibilidades. He saqueado cada rincón de ese álbum en el que habitan buscando las claves que puedan ayudarme a descifrar su mensaje. Porque estoy segura de que, cual caja negra, contienen un mensaje”, Nona Fernández, *La dimensión desconocida*, Santiago de Chile, Random House, 2016, p. 65.

³⁵ Según el crítico Reyes Gil tales metáforas conforman una alegoría del proceso modernizador chileno desde los años finales del siglo XIX, 1883, cuando se instala la luz eléctrica en la Plaza de Armas de la capital, Reyes Gil, “Conceptualismo y alegoría” [n. 29].

³⁶ Véase el poema del chileno Gonzalo Millán: “Cae el sol / Cae el agua del caño en la pila de piedra. / El agua cae en la cascada. / Es cascada la voz del anciano. / Se recogen los soldados. / Los soldados alojan en cuarteles. / En hoteles alojan los viajeros. / La población se recoge temprano. / Faltan horas para el toque de queda. / Vuelan mariposas crepusculares. / Las aves se retiran a sus nidos. / El mar cubre la orilla y se retira. / El día declina. / Se enciende el alumbrado. / La ciudad se ilumina. / Las mariposas rondan la luz. / Con la edad las fuerzas declinan. / Años de pocas luces / Éstos mis últimos años.

mite a la oscuridad de la ciudad bajo el vasallaje de la tiranía y el miedo, más la fotografía de un recibo de luz, la impresión de un logo de la compañía, hasta la repetición obstinada a lo largo del relato de la sentencia “Iluminar con la letra la temible oscuridad”, todo el relato funda su estructura y su poética en torno a la praxis narrativa como una iluminación necesaria en tiempos de oscuridad, iluminación que quizá no “resuelve” de una sola vez el problema de la oscuridad de la que estamos irremediabilmente rodeados, pero permite observar coordenadas y poner en diálogo tiempos y lenguajes heterogéneos para prender una chispa:

Podría contar algunas historias y heredarlas después a mis nietos en mi pieza oscura. Encriptaría en ellas algún mensaje oculto, un enigma a descifrar como el que quedó circulando en esa escena de la ceremonia de la luz que me contó mi abuela. Con suerte y buena voluntad, esos mensajes podrían cobrar sentido en el futuro e iluminar respuestas o quizá más preguntas. Pequeños cortocircuitos, chispazos de luz que llamarían la atención y obligarían a enfocar zonas oscuras, terrenos invisibles. Lo que narraría a mis nietos sería una selección de recuerdos emblemáticos de mi paso por la Plaza de Armas. Lo escenificaría ahí para darle continuidad a esta historia e intentaría no inventar más de la cuenta, sólo lo estrictamente necesario para que el acertijo tenga posibilidad de resolución (p. 47).

Walter Benjamin aludía a las imágenes del pasado como a una especie de relámpago, concepto similar al que retoma Fernández, expresado por los chispazos y los cortocircuitos: “La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya

/ Vivimos en la oscuridad. / El anciano enciende la luz. / Clic hacen los interruptores. / Las habitaciones se iluminan. / Se encienden los televisores. / Habla por cadena el tirano. / Oscurece temprano en invierno. / Los rótulos de neón se prenden y apagan. / Cierran las tiendas. / Las calles van quedando vacías. / Aparecen las primeras estrellas. / Los peatones caminan con premura. / Los peatones precipitan el paso. / Aparecen las primeras patrullas. / Comienza el toque de queda. / Aparece la luna”, Gonzalo Millán, *La ciudad*, Montreal, Les Éditions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979, pp. 19-20, párr. 8.

La experiencia de la vida cotidiana en la ciudad dominada, avasallada por la dictadura, por el miedo, con toques de queda y patrullajes de soldados, gente que corre para llegar rápido a sus casas, se sirve del juego metafórico entre la luz y la oscuridad de la tiranía. La edición chilena (Editorial Cuarto Propio, 1994), transforma al anciano en una figura femenina, que es la que retoma el epígrafe de *Chilean Electric*.

más, puede el pretérito ser aferrado”.³⁷ La actividad de la narradora en *Chilean Electric*, pero asimismo en *La dimensión desconocida*, es memorística pero no es propiamente de rememoración; la acción es la de rastrear huellas, chispazos del pasado, y ponerlos en relación, de forma tal que se genere un cortocircuito, una chispa (la imagen relampagueante) que ilumine el pasado de otra forma. El sujeto del recuerdo (quien los selecciona y organiza a partir de su “paso por la Plaza de Armas”) es parte constitutiva de la poética, y su *lugar*, más que apelar a la autoridad y la autorización del testigo, refiere al problema de la transmisión necesaria de la memoria. Esta poética de la memoria y el relato apuntan, en un primer momento, a que el pasado permanezca abierto y siempre susceptible de revisión.

En *La dimensión desconocida* es la noche de la dictadura pinochetista lo que se busca iluminar, aquello que en el ámbito de lo real-cotidiano era invisible. La memoria que promovía no era la de lo olvidado, de recuerdos latentes, de lo reprimido, sino la de lo *no visto*, lo que la dictadura buscaba ocultar. La imaginación, entendida no como un fantaseo sino como la práctica de elaborar imágenes, escenas, de lo que resultó *invisible* para la mayor parte de los ciudadanos en una época donde la “realidad” era manipulada o alterada como en un programa televisivo de ciencia ficción, es el medio para la comprensión (es decir, para hacerlo familiar). En palabras de Hanna Arendt, “podríamos denominar al don de un ‘corazón comprensivo’ la facultad de la imaginación. A diferencia de la fantasía que inventa algo, la imaginación se ocupa de la particular oscuridad del corazón humano y de la peculiar densidad que envuelve todo lo que es real”.³⁸ Lo que ilumina *La dimensión desconocida* son aspectos no visibles de los años de la dictadura de Pinochet (el pasado reciente). En *Chilean Electric*, por el contrario, los chispazos de luz atraviesan la historia del país desde las últimas décadas del siglo XIX y hasta el presente para mostrar la modernización (fallida), a cuyos inicios se alude con la instalación de la luz eléctrica en Santiago, la capital, en 1883. En el léxico de

³⁷ Citado por Ana Neuburger, “La historia en imágenes: Walter Benjamin y el concepto de *actualidad*”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* (Madrid, CCHS/CSIC/SETC), núm. 7 (2015), pp. 186-201, p. 193.

³⁸ Arendt, *De la historia a la acción* [n. 16], p. 45.

los historiadores, es la larga duración la que ilumina esta novela para hacernos ver el lado oscuro del discurso del progreso.

Dos aspectos de la novela voy a destacar, y son los que conforman su poética narrativa de la iluminación de la historia chilena. En primer lugar, destacaré que la selección y organización de los chispazos, aquellos acontecimientos de la historia que elige la narradora, se corresponden con la idea de imágenes supervivientes o “imágenes-luciérnaga” en el concepto de Georges Didi-Huberman. La narradora busca activar y poner a circular de otra manera estas imágenes-chispazo. Es mediante los trayectos reversibles que posibilita la memoria como el relato ofrece un sentido distinto de la historia chilena (diferente asimismo del que podría ofrecer el discurso historiográfico desde el examen de las fuentes y la concepción de la irreversibilidad del tiempo). En segundo lugar, abordaré la dimensión subjetiva del sujeto de la enunciación, pues es desde la memoria (que siempre es del sujeto) y con ella desde la experiencia afectiva y la percepción sensorial, que las imágenes-luciérnaga se activan y giran de otro modo, ofrecen diferentes trayectos de sentido, en fin, pueden iluminar.

Los chispazos o la imagen-luciérnaga

ELABORAR imágenes es algo que la literatura hace constantemente, quizá sobre todo la poesía; las metáforas, por ejemplo, pero otro buen número de tropos, de los cuales probablemente el más emblemático sea la alegoría, consisten en figuras, en imágenes. Cuando leemos producimos asimismo representaciones visuales de lo que estamos leyendo, de los personajes, de sus gestos, de los escenarios donde sucede la historia... Incluso en algún momento, en el siglo XIX, las novelas fueron criticadas y consideradas peligrosas porque exaltaban la *imaginación* de sus lectoras-mujeres, lo que supuestamente podría inducir las a acciones inmorales. La literatura vive y es resultado de una praxis imaginaria. En particular en *Chilean Electric*, las imágenes son los materiales que modelizan el relato y con los que Fernández elabora una posición frente a la historia, el tiempo y la memoria.

El relato de Fernández retoma el escrito del cineasta italiano Pier Paolo Pasolini sobre la desaparición de las luciérnagas en el

campo italiano como consecuencia de la sociedad de consumo y de la contaminación. Ya cerca del final de *Chilean Electric* dice:

En los años setenta el inquieto Pier Paolo Pasolini, cineasta italiano, poeta comprometido, novelista certero, ensayista lúcido, comunista incómodo, marxista y homosexual, publicó para el *Corriere della Sera* su conocido escrito sobre las luciérnagas. En él, habla del momento en el que desaparecieron las luciérnagas en Italia [...] Luego, Pasolini hace una división de la vida política italiana usando esa imagen, dividiéndola en dos fases temporales, una desde el fin de la Segunda Guerra hasta la desaparición de las luciérnagas y otra desde la desaparición de las luciérnagas hasta el momento en el que escribe el artículo. Se trata entonces de un lamento fúnebre, un réquiem a esos frágiles bichitos, asesinados, según él, por la luz del fascismo triunfante (pp. 86-87).

Dicha imagen le permite a Pasolini dibujar un *antes* y un *después* delimitados por el ascenso del fascismo, que él ve resurgir con fuerza en los años setenta. La narradora la retoma y la traslada a la historia chilena; la escena que le cuenta la abuela sobre la ceremonia de instalación de la luz eléctrica en la Plaza de Armas sería la imagen bisagra entre “los tiempos de las sombras y los tiempos de la luz”:

Cuando pienso en esas luciérnagas inexistentes se me antoja aventurarme y descifrar la escena que me regaló mi abuela, diciendo que la Historia de Chile puede dividirse de la misma forma a partir de la ceremonia de la luz. Un antes y un después. Los tiempos de las sombras y los tiempos de la luz. Podría decir que hubo cosas fundamentales que fueron iluminadas con acierto, pero que también hubo otras que quedaron tristemente encandiladas y chamuscadas por las ampolletas de la plaza (p. 87).

Por un lado, la ceremonia de 1883 puede parecer la imagen del naciente proceso modernizador, pero al recordar la división de la vida política que realiza Pasolini para mostrar la emergencia del fascismo y su resurgimiento, “los tiempos de sombras y los tiempos de luz” a los que refiere la narradora son los de una espiral en la que fascismo y un supuesto proyecto modernizador se imbrican y suceden, se traban en un juego en espiral de luces y sombras que iluminan de otro modo la historia chilena; una historia que la novela relata, no a partir de *acontecimientos* (hechos fechables y sucesivos que remitan sobre todo a la vida política) sino de imá-

genes asociadas entre sí mediante la metáfora de la luz; se trata de *ver* de otra forma la historia nacional.

Es por lo anterior que la relación entre las imágenes no se basa en la cronología, la causalidad; *Chilean Electric* puede leerse como el esfuerzo por encontrar otro sentido para la historia nacional, basado en el arreglo de imágenes bajo el trasfondo de luces y sombras. En ellas, el proceso modernizador chileno es visto con ojos diferentes, pues emergen de las sombras con una visión distinta. La Guerra del Pacífico, por ejemplo, no es ya la que ganaron los chilenos frente a Perú, que se escenifica en la escuela cada año, imagen de triunfo nacional, sino una batalla por el salitre que fue en realidad el origen del auge lumínico del país:

Pienso, por ejemplo, en los cuerpos que quedaron tirados en el desierto después de cada batalla peleada por el salitre en la Guerra del Pacífico, el origen del auge lumínico del país. Pienso en las bajas peruanas. Pienso en las bajas bolivianas. Pienso en las bajas chilenas. Todas tendidas en la arena, calcinadas por los rayos del sol [...] Pienso en la represión, pienso en las matanzas. Inevitablemente pienso en las matanzas. Más cuerpos tirados al sol (pp. 87-88).

En cada momento elegido (o escena), la imagen “nacional” se aprecia de otra forma, desenfocando aquella “dada” por la historia y enfocando otro aspecto del momento, menos triunfalista y centrado en la modernización, un ángulo acallado, invisible. La metáfora de la luz es la que permite ir asociando de otra manera estas imágenes de la historia chilena y con ello figurar una imagen distinta del tiempo histórico; por ello un leitmotiv de la novela es que “la luz hace trampa con el tiempo”.

Didi-Huberman retoma el artículo de Pasolini, al que antes nos referimos, para elaborar la idea de imagen-luciérnaga, que sería aquella “lucecilla” o “fulguración” sobreviviente que se opone a los chorros de luz, la luz (cegador) de los reflectores de una época, la corriente principal de un momento. La luz de las *luciole* (frente a la *luce*) es la de los resistentes, los que quedaron fuera o al margen de los reflectores de la vida moderna: los espectáculos políticos, los estadios de fútbol, los platós de televisión. Las luciérnagas

representan esos “recuerdos un poco punzantes del pasado”.³⁹ Su luz es intermitente, discontinua:

¿Cómo no pensar, en este punto, en el carácter “discontinuo” de la imagen dialéctica según Walter Benjamin, noción destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar “imagen”? La intermitencia de la imagen-discontinua nos remite a las luciérnagas, desde luego: luz pulsante, pasajera, frágil.⁴⁰

Y comenta asimismo sobre la política de la imagen: “La cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica”.⁴¹

¿Cuáles son esas imágenes-luciérnaga que elige la narradora? La principal, y que devana el resto de la madeja, es la de la escena que relata la abuela (con la que se abre la novela) en la que describe la ceremonia de instalación de la luz eléctrica en la Plaza de Armas, “el primer lugar que se iluminó en todo Santiago” (p. 19). El relato de la abuela es personal y es al mismo tiempo una imagen que pertenece a la memoria colectiva. Más adelante sabremos que, en realidad, la abuela no pudo ser testigo de este hecho porque tuvo lugar en 1883, y ella nació en 1908; sin embargo, lo cuenta a la nieta-narradora como una experiencia propia, vivida a los cinco años. La primera “escena” que elabora la novela problematiza una visión especular acerca de estas imágenes-recuerdo, es decir, pide pensarlas al margen de la “fidelidad” o la “falsedad”, con lo que la novela se pone ella misma en abismo: una ficción que asimismo pretende otra lógica en su lectura, otros trayectos de sentido para la historia chilena, para ver la historia y el tiempo de otra forma, ajena a la idea de reflejo de lo real o de la historia. Asimismo, relativiza la autoridad del testigo, pues puede suceder que se recuerde como vivido lo que quizá no fue sino un relato previamente escuchado, pero asimilado como propio (por lo mismo con valor de verdadero).

Del relato de la abuela, la narradora entresaca una idea central: “Me dijo que la luz eléctrica hacía trampa con el tiempo” (p. 22), idea que también va a desembocar en la poética narrativa de la

³⁹ Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), Juan Calatrava, trad., Madrid, Abada, 2017, p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

novela: la iluminación del reflector puede hacer creer que el tiempo no pasa, que la luz es capaz de detener el tiempo, de resucitar el día permanentemente (el progreso constante). Puede parecer también que la luz es democrática, pues lleva el progreso a todas las casas, sin embargo, nos enteramos más adelante de que lo primero que se iluminó en la Plaza de Armas fue un gran hotel y un centro comercial. Hay entonces otras temporalidades que no son las de los reflectores del progreso, sino aquellas que ilumina la luz tenue e intermitente de las luciérnagas o, como menciona la narradora, son “chispazos” que iluminan la temible oscuridad del pasado.

Las otras imágenes son los “cortocircuitos” que conforman la segunda parte del relato (titulada “Registro de consumo”), los chispazos que implican enfocar lo invisible, o encontrar mensajes ocultos que, lanzados al futuro, puedan iluminar respuestas u otras preguntas. El primero parte de una fotografía de la narradora a los cuatro años (que le “sirve de testimonio y ayuda memoria”) disfrazada de huasa y montando un caballo de madera en la Plaza de Armas. El caballo de palo, con su ausencia de ombligo, que simbólicamente es huella de una “vida anterior” al nacimiento de la que no hay recuerdo, le sirve a la niña para entender los “delgados límites entre la realidad y la ficción”: “La ausencia de ombligo llegó a poner ese límite. Esos caballos no venían de ninguna parte, no tenían pasado, sólo habitaban ese presente aburrido y perpetuo bajo el sol de la plaza, a la espera del flash fotográfico” (p. 50). La ausencia de pasado, la inmovilidad de un presente eterno es la irrealidad.

El segundo cortocircuito es una escena que se desarrolla en 1984 en la misma Plaza de Armas, ya que los cortocircuitos son recuerdos emblemáticos del paso de la narradora por ese lugar. Se trata de una escena que —en el marco de una manifestación para denunciar los crímenes de la dictadura— muestra a un niño a quien la policía le saca un ojo de un culatazo. La imagen proyecta no únicamente la idea de las prácticas represoras de la dictadura (no es solamente testimonial), sino la necesidad de mirar de otra forma, desde fuera de la órbita, como el ojo del niño que mira la escena desde el suelo.

El tercer cortocircuito cuenta la detención y desaparición, en abril de 1976, de cuatro miembros de la familia Recabarren. La

escena ilumina la desaparición. El último de los cortocircuitos, el cuarto, es la exhumación del cadáver de Salvador Allende y su traslado a la capital (“operación diseñada con delicadeza y alta estrategia”, p. 59). Sólo voz, en casetes regrabados, es el recuerdo de Allende (pues estaban prohibidas sus fotos), una voz incompleta y entrecortada por la poca calidad de las múltiples reproducciones, por lo que era con *imaginación* como había que “terminar de completar todo, las frases inconclusas, las historias contadas a la mitad, los destinos de las personas que no estaban, el contexto de los discursos mal grabados” (p. 61). La narradora abunda en los variados sentidos de *imagen* e *imaginación*, que son los que despliega en su relato: hay manipulación de las imágenes por los medios de masas como la televisión o por la acción del Estado (censura), hay reivindicación de la imaginación como necesaria para completar historias, para ponerse en el lugar del otro. La obra de Fernández desarrolla una elaborada meditación sobre la imagen, sus usos, y sobre la práctica imaginaria, la imaginación.

Conclusiones: el sujeto del recuerdo

LA narradora de *Chilean Electric* recolecta relatos y recuerdos (propios o ajenos) que transforma en imágenes (escenas del pasado). Entre ellas se van tejiendo relaciones que en conjunto pretenden iluminar el pasado chileno, verlo de otra manera, con una luz diferente. Los recuerdos ajenos (como el de la abuela, que finalmente es un recuerdo anacrónico) se suman a los propios, resultado de la experiencia personal, con la particularidad de que se ubican en el mismo escenario: la Plaza de Armas de Santiago de Chile, el lugar donde se prendió la primera chispa del progreso. Junto con las escenas del progreso, la narradora introduce otros momentos del pasado que muestran más bien su lado oscuro, la presencia de la represión, conflictos bélicos. La Plaza de Armas funciona como espacio simbólico recolector de las memorias, la histórica, la social y también la personal. Con esta última es la memoria afectiva la que se vierte sobre las otras, volviendo el examen del pasado reversible y abierto a la subjetividad (a la vivencia, a la experiencia).

Chilean Electric es, como he mencionado, un relato tejido de recuerdos (propios y ajenos) que conforman escenas (imágenes,

chispazos). La figuración del yo (que hace coincidir el nombre de la autora con la narradora y personaje) ancla el relato en lo real histórico, pero se accede a él desde una experiencia o una vivencia personal. No hay una objetivación de la historia (un distanciamiento), al contrario, es mediante la presencia del sujeto concreto como se pueden concebir otros trayectos de sentido para acercar el pasado al presente. Las imágenes-luciérnaga y los relatos que se interconectan proponen una nueva lógica del sentido para la historia chilena, más analógica o poética que lineal o causal, y con ello una legibilidad diferente del pasado y de su relación con el presente y el futuro. Se trata de un trabajo muy particular acerca de la memoria el que lleva a cabo Nona Fernández en sus novelas, uno que busca poner en movimiento imágenes y relatos del pasado con el fin de iluminar ángulos no vistos y proponer otra lógica del sentido para lo pasado;⁴² al hacerlo, el tiempo tiene otros ritmos y densidades que abren el espacio de experiencias del presente. Retomando a Georges Didi-Huberman, podríamos decir que obras como la de Fernández son gestos de sublevación que buscan abrir nuestro espacio de experiencias y acercar el horizonte de expectativas.

⁴² Coincido con la siguiente afirmación: “Nos enfrentamos a un trabajo de memoria distinto, próximo al establecimiento de sentido, un ejercicio que se aleja de las recuperaciones fechadas, para acercarse a una restitución medida no por los hechos, sino por el valor del individuo. Espectros heridos, capaces de revenir, de hacerse presentes, de despertar cuando hacen su entrada los detalles circundantes”, Macarena Miranda Mora, “Superposición y coalescencia, el mecanismo titilante en la narrativa de Nona Fernández”, *Romanica Olomucensia* (Moravia, Universidad Palacký de Olomouc), núm. 2 (2019), pp. 255-268, p. 260.

RESUMEN

Análisis de la novela *Chilean Electric* (2015), de la escritora chilena Nona Fernández, en el marco de tres características de la novela reciente sobre las memorias: la enunciación fronteriza entre ficción y no ficción, la enunciación a partir de la experiencia individual (autoficcional o donde se da una figuración del yo) y la inserción en el relato de imágenes visuales (fotografías fundamentalmente). En este estudio se discuten tales características con el fin de delimitar el espacio fronterizo de enunciación entre ficción y no ficción, y se analizan dos aspectos de la novela en relación con las características mencionadas: la presencia de imágenes supervivientes, o “imágenes luciérnaga”, y la forma en que se figura el yo del sujeto de la enunciación.

Palabras clave: Nona Fernández (n. 1971), imágenes visuales, ficción no ficción, géneros literarios.

ABSTRACT

Analysis of Chilean writer Nona Fernández’s novel *Chilean Electric* (2015) within the scope of three features of recent novels about memories: enunciation between fiction and non-fiction, enunciation based on personal experience (either autofictional or from a figurative self), and supplementing the text with visual images (mainly photographs). These features are presented in order to define enunciation as a borderline between fiction and non-fiction, where two other aspects of the novel linked to the aforementioned characteristics arise: the occurrence of surviving images, or “firefly images”, and the way in which the self of the subject of enunciation is executed.

Key words: Nona Fernández (b. 1971), visual images, fiction vs. non-fiction, literary genres.