

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Flecha, pp. 62-81.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.39>

La Historia, las “historias”, los medios de
comunicación masiva: Nona Fernández

The History, the “stories”, masive communi-
cations media: Nona Fernández

Teresa García Díaz
Universidad Veracruzana, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5291-1012>
teresagarciadiaz@yahoo.com

Recibido: 22 de febrero de 2022.

Dictaminado: 20 de marzo 2022.

Aceptado: 30 de abril 2022.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional.

La Historia, las “historias”, los medios de comunicación masiva: Nona Fernández

The History, the “stories”, masive communications media: Nona Fernández

Teresa García Díaz

RESUMEN

Este artículo, a través de un ejercicio estético de variados tonos discursivos y en una constante yuxtaposición de historias, que van de lo trágico de la dictadura chilena al suspenso de las series de aventura y acción, reflexiona sobre los matices de las relaciones entre padres e hijos que se establecen en medio de la dictadura y las consecuencias que la violencia del Estado represor tiene en las vidas de los personajes, en la novela *Fuenzalida* de Nona Fernández. Sofski, Ricoeur, Bergson, etc., son algunas de las referencias que fundamentan el análisis.

Palabras clave: dictadura chilena; padres e hijos; Nona Fernández; formas discursivas; yuxtaposición de historias.

ABSTRACT

This article, through an aesthetic exercise of different discursive tones and in a constant stories juxtaposition, ranging from the Chilean dictatorship tragic side to the suspense of adventure and action series, reflects about the relationships nuances between parents and children established in the midst of the Chilean dictatorship, and the consequences that violence of the repressive State has among the characters lives in the novel *Fuenzalida* written by Nona Fernández. Sofsky, Ricoeur, Bergson, etc., are some references on which the analysis is based on.

Keywords: Chilean dictatorship; parents and children; Nona Fernández; discursive forms; stories juxtaposition.

NONA FERNÁNDEZ Y LA DICTADURA CHILENA

El pasado nunca está muerto. No es ni siquiera pasado.

William Faulkner

Nona Fernández (Santiago de Chile, 1971) es novelista, dramaturga, actriz y escritora de guiones para documentales y teleseries. Aunque era una niña en los oscuros años de la dictadura chilena (1973-1990), su escritura se distingue por integrar de manera recurrente en sus obras acontecimientos “reales”, sucedidos en ese triste periodo, e insertarlos en historias ficticias con formas discursivas muy particulares.

En diferentes entrevistas, Fernández dice que a ella le desasosiega mucho, como chilena, que en la calle pueda encontrarse tanto con víctimas como con torturadores. Le interesa trabajar esas temáticas desde otro lugar, poniendo en la mesa situaciones de las que no se ha hablado. Su obra es un buen ejemplo de ese ejercicio, que, además de estético, pareciera que se ha vuelto vital en su ser y hacer como actriz, como guionista y como escritora. En el prólogo a su obra de teatro *Liceo de niñas* (2016), escribe Lorena Saavedra:

es doloroso reconocer que la Dictadura Militar de Augusto Pinochet quebró sueños y aspiraciones de una parte importante de la sociedad civil; fueron 17 años que comenzaron con torturas, muertes, desapariciones y la implementación de la doctrina del shock; miedos y traumas que se impregnaron en los cuerpos de los chilenos traspasándose a generaciones venideras (Fernández, 2016, p. 7).

La memoria y el imaginario de Fernández se unen para exponer problemáticas sociales terribles en la dictadura chilena. Refiriéndose a Argentina, Josefina Ludmer (2010) escribe: “la memoria no es solo una reflexión sobre la reproducción perpetua del presente, sobre el déjà vu o el cambio en la temporalidad por caída del futuro. En América Latina la memoria es siempre política, un grito de justicia” (p. 58). Acertada reflexión, que es factible en los países sudameri-

canos que vivieron en dictadura, entre ellos Chile. En la novela *Fuenzalida* (2021), que ahora me ocupa, el narrar lo sucedido durante la dictadura pinochetista de alguna manera es un ejercicio de memoria de los hechos sucedidos en el pasado. Así, los trágicos hechos se actualizan y se hacen presentes en el momento de la lectura.¹

Muerte, miedo, traición, tortura, inmólación, son términos muy fuertes, que aluden a situaciones sumamente complejas de la condición humana; por ello, sorprende, en cierta medida, cuando se hacen presentes en medio de la yuxtaposición de planos narrativos de la “realidad” a la que aluden —la ficción, los documentales, las series televisivas—, todo dentro del microcosmos de una novela.² Fernández participó en los guiones de *Los archivos del Cardenal*, una muestra de la función que tuvo un grupo de la iglesia católica en la dictadura, en forma de teleserie que se transmitió en la televisión nacional y que proporciona otra perspectiva de los acontecimientos de la dictadura pinochetista. Ese trabajo en *Los archivos del Cardenal* tiene una influencia en *Fuenzalida*, que no se puede dejar de señalar.

Por otra parte, debe mencionarse que en sus textos Fernández tiene una particularidad que pocos escritores de las dictaduras sudamericanas hacen: da espacio a los represores, no sólo a las víctimas. Construye una serie de personajes que están del lado oscuro de la condición humana: “No es verdad que los criminales sean brillantes. Se necesita una dosis de estupidez muy grande para dirigir las piezas de una maquinaria tan grotesca, absurda y cruel. Pura bestialidad disfrazada de plan maestro. Gente pequeña, con cabezas pequeñas, que no comprenden el abismo del otro. No tienen lenguaje ni herramientas para eso” (Fernández, 2017, p. 53). Sin

¹ Ludmer (2010) escribe respecto a la memoria: “La memoria pública es parte de la cultura global; responde a un cambio en la estructura de la temporalidad y produce una lentificación del tiempo [...]. En 1980 se pasa claramente de lo prospectivo a lo retrospectivo; se reintroduce el historiador en la historia y aparece un nuevo tratamiento de lo nacional con la noción de lugar y la trilogía de la memoria, identidad y patrimonio. Se pasa de la nación histórica a la nación de la memoria, donde el presente se historiza a sí mismo. Para Hertog la memoria no es lo que hay que recordar del pasado sino un instrumento presentista: un modo de hacer el presente presente a sí mismo” (pp. 57-58).

² Situación que se da de manera paralela en las novelas *Fuenzalida* (2021) y *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández.

embargo, en su pequeñez mental los milicos tuvieron las “armas” para dominar a un país 17 años, como dije antes. En *Space Invaders* (2020), en *La dimensión desconocida* (2017) y en *Liceo de niñas* (2016), aparecen estos oscuros personajes, los cuales carecen de rasgos humanos elementales: “La empatía y la compasión son rasgos de lucidez, la posibilidad de ponerse en los zapatos del otro, de transmutar la piel y enmascararse con un rostro ajeno es un ejercicio de pura inteligencia” (Fernández, 2017, p. 53), una inteligencia emocional de la que los represores carecen.

En los textos de Fernández, parece suceder lo que César Aira llama una “huida hacia adelante”, es decir, inicia el relato de una historia y surge otra, y luego otra más: parece que, igual que los personajes huyen de los esbirros de la dictadura, las historias huyen y se transforman en otras, además de yuxtaponerse a las que se van acumulando. Entonces, el lector deambula medio a ciegas entre las distintas páginas, tratando de unir datos para completar hechos e interpretarlos. Aira dice:

¿cómo representar, en el arte, el cambiar de idea? Porque se trata de algo muy común no sólo en el proceso de escribir algo más o menos extenso sino también en la vida cotidiana. En efecto, es lo más común del mundo que alguien empiece a hacer algo que se propone hacer, porque toda actividad tiene un comienzo, y en cierto punto cambia de idea, y su intención original se transforma o desvanece (Aira, 1994, p. 183).

Esto sucede en *Fuenzalida* y se intensifica cuando se yuxtaponen al discurso de la novela los fragmentos de las teleseries que escribe el protagonista de la historia y que se presentan sin ninguna advertencia para el lector: intercalados como fragmentos del discurso principal o bien como otros capítulos, como el VI, que forma parte de la serie televisiva y no de la novela. A lo anterior, habría que sumar las escenas que tanto la madre como la protagonista describen de la telenovela que están viendo en ese momento, y que son continuación del capítulo VI antes mencionado. Las dos mujeres, igual que las hermanitas de Cosme y su mamá, ven la televisión en el hospital, tanto en la habitación del niño enfermo como en la sala

de espera, pues todas están esperando los resultados de los exámenes de Cosme, el hijo de la narradora, que está inconsciente y que será sometido a una cirugía. La protagonista, su madre, las medio hermanitas de Cosme y su madre ven fragmentos de la serie televisiva de acción que relata lo que la narradora no dice de su propia historia. Con ese recurso, se llenan los huecos de información existentes en el discurso principal y se mezclan contrastantes tonos narrativos, como cuando Genoveva, la doctora de la teleserie, que también es colorina, es decir, pelirroja como ella, y resulta ser su *alter ego*, dice: “la memoria es cruel y tramposa, acomoda todo, miente. Es la gran villana de la historia. No tiene ética, la muy bicha selecciona y desecha sin lógica ni moral” (Fernández, 2021, p. 135). Así, en las páginas de la novela se amalgaman la Historia de la dictadura chilena, a través de las vidas de los personajes, que, en algunos casos, recrean situaciones reales, escenas televisivas presentadas como capítulos de la novela, las historias ficcionadas, las escenas televisivas presenciadas y comentadas por los personajes de la novela: todo lo anterior se combina como un constante cambio de trama o “huida hacia adelante”. Con esas medidas estructurales de la novela, la historia principal de la protagonista y su pequeño hijo Cosme se diluye y pierde trascendencia, aunque cabe subrayar que esas historias anexadas o agregadas, y hasta cierto punto amontonadas, ofrecen virtualidades en las que es factible que un hombre viejo, como el padre de la protagonista, pueda verse como un héroe o un villano en una serie de acción con trasfondo de la dictadura chilena: “el héroe o el villano de una película de acción añeja” (Fernández, 2021, p. 60).

El tono de las partes que describen y relatan una serie televisiva remite a una serie de acción, que tiene tintes de suspenso, humor, tonos dramáticos, etc. Hay cambios de tipografía en unos apéndices integrados en el libro, al igual que se presentan una serie de cartas, como la que el medio hermano de la protagonista le deja en la entrada de su casa, hablándole de lo importante que ella había sido para su padre, acompañada de unas fotografías. O la que le es-

cribe el peor torturador, Raúl Emilio Fuentes Castro,³ a su pequeña hija, para despedirse de ella, en la cual intenta salvarla del horror en el que él vive y del cual no sabe cómo huir, al grado de provocar una serie de acontecimientos para que Fuenzalida lo mate en un combate. En contraste con la tragedia, el humor se cuela entre líneas. Por ejemplo, de manera reiterada aparece la frase, con tono de culebrón televisivo, “El hombre del gimnasio se mueve como un animal. Posee la asertividad de un tigre, la elegancia de una cobra, la ferocidad de un dragón” (Fernández, 2021, p. 77). Todo cambia constantemente en las historias y en el discurso.

Además, no debe olvidarse que para los tiempos pinochetistas la televisión era el medio para manipular la visión de la realidad que convenía a los milicos. En *Chilean Electric* (2015), otra novela de Fernández, leemos: “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” (Fernández, 2015, p. 37). La gente creía lo que veía en la televisión. Por eso, en el Plebiscito para la continuidad de la Dictadura, del 5 de octubre de 1988, en Chile ganó la campaña del “NO”. Durante 27 días, la oposición tuvo quince minutos diarios de televisión para hablar a favor del “NO”, seguidos de 15 minutos a favor del “sí”. Fue tan buena la campaña del “NO” y tan efectivo el uso de la televisión como medio informativo que se logró sacar a los pinochetistas del gobierno.

Hay una serie de reflexiones sobre la escritura de culebrones y sobre los elementos que deben tener: “Todo buen culebrón debe tener ciertos elementos básicos para la estructura de su historia: romance, ajuste de cuentas del pasado, una muerte y en lo posible, la presencia de un niño” (Fernández, 2021, p. 21). Y curiosamente, son los “ingredientes” usados en la novela: todas estas argumentaciones sobre la escritura de guiones tienen una parte lúdica, al jugar con su escritura y con el lector y emparentar los culebrones con una

³ De Fuentes Castro, las fuentes son confusas: “Dicen que está loco, que se salió de madre, que los milicos no lo pueden controlar. Otros dicen que es un genio, demasiado brillante para la brutalidad de estos gorilas” (Fernández, 2021, p. 191).

ironía explícita con el texto que tenemos en las manos. Fernández atinadamente usa la teleserie, las diferencias de tono, las cartas y el humor, que refieren a la cultura popular, a géneros considerados "menores", que se combinan con el tono trágico de la Historia de la dictadura, como una especie de puesta en escena discursiva.

DE PADRES E HIJOS

En la literatura siempre es así, escribes de una cosa aunque en realidad estás hablando de otra.

Juan Pablo Villalobos

El amor es la máxima reducción del abismo entre dos personas.

Slavoj Žižek

Fuenzalida (2021), la tercera novela de Nona Fernández, recupera una serie de hechos históricos violentos dentro de un universo vertiginoso, donde se yuxtaponen distintos tonos discursivos y diferentes tramas, que se unen en el interior del texto e incluso establecen vínculos con otros textos de la misma autora. Un ejemplo de ello es el apellido que da nombre a la novela. La protagonista se encuentra una fotografía tirada en la calle cuando sale a dejar la basura. Este hecho es punto de arranque y detonador de algunas tramas. Leemos en el íncipit de *Fuenzalida*: "Lo primero es una fotografía. Una polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas en la mitad de la cuadra" (Fernández, 2021, p. 17). Al contemplar cuidadosamente la antigua fotografía, ella imagina o cree que el karateka de la fotografía es su padre: "Un minihombre. Chiquitito, de cinco centímetros de altura. Un hombre plano en una sola dimensión" (Fernández, 2021, p. 18). Todo cambiará con esa imagen encontrada. La mirada de una mujer adulta a una fotografía sucia y recogida entre la basura; la remite

a su infancia y a la existencia del padre que perdió y vio por última vez a los 12 años. Para Bergson (2006), “Por corta que se suponga una percepción, ella ocupa en efecto una cierta duración, y exige en consecuencia un esfuerzo de la memoria que prolongue unos en otros una pluralidad de momentos” (p. 51). Esa foto desencadenará que a partir de ese momento todos sus recuerdos de niña se agolpen cuando mire a ese hombre en el papel. Esto se convertirá en una acción repetitiva, que incluso compartirá con su pequeño hijo, y provocará conversaciones con su madre y deseos de hurgar en su pasado para intentar responder las preguntas que le surgen al mirar esa imagen.

El padre había formado tres familias. Aunque con la narradora y su madre nunca había formado un hogar, ella y su madre pertenecían a la tercera familia: “él llegaba a verme y solo entonces cobraba vida. Una vez que se despedía, se esfumaba al cruzar la puerta de la calle” (Fernández, 2021, p. 27). Sólo tuvo ratos con su padre, momentos. Nunca compartió minividas con él, como las que su hijo comparte con su exesposo.⁴ Él sólo las visitaba y por algunos periodos temporales sostenía vínculos amorosos con la madre, hasta el momento que decide dejarlas definitivamente y alejarse de sus vidas sin despedirse:

Esa fue la última vez que lo vi.

Yo tenía doce años.

Él, cincuenta y seis (Fernández, 2021, p. 66).

Esa imagen de un karateca con tres dragones atrás de él la sacude y le provoca una serie de emociones y pensamientos que van más allá de sí misma. De acuerdo con Bergson (2006), “recubre con un manto de recuerdos un fondo de percepción inmediata y en tanto contrae a su vez una multiplicidad de momentos, constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción” (p. 51).

⁴ Las historias se repiten y su hijo Cosme tiene una minivida con el padre una vez al mes, cuando lo lleva a su casa con su segunda esposa y las pequeñas mellizas. El pequeño Cosme tiene los ojos de Fuenzalida.

Por ello, los recuerdos, los deseos, la necesidad del afecto paterno se mezclan en su piel; y sus emociones, sus pensamientos y una suma de memorias aturden su cabeza al contemplar la figura de ese pequeño hombre. Así, los tiempos y las carencias afectivas se mezclan en su interior, en lo que pareciera ser “el costado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas” (Bergson, 2006, p. 51). Es tal el efecto que esa foto tiene en ella que le da pie a inventar una serie de acontecimientos que, discursivamente, suceden en un segundo plano narrativo. El lector notará, de manera simultánea, la historia de la hija de Fuenzalida y el guión de una telenovela o teleserie que ella escribió y que se hace presente en la novela por fragmentos o por escenas de la televisión, que ella misma, o alguien más, está viendo.

Descubrir cómo se ensamblan discursivamente la Historia y las tramas individuales, que cuentan incluso distintas versiones de los mismos hechos, es el reto al que somete al lector la propuesta estética de Fernández en *Fuenzalida*. Todo se desarrolla, como ya se ha dicho, en una atmósfera de la dictadura chilena, con la tragedia que esto implica, a la que habría que agregarle, además de otros factores, las cargas emocionales que significan las familias fracturadas o ensambladas. Las figuras paternas presentes o ausentes con todos sus claroscuros trascienden el desarrollo de las historias personales de los hijos, como se verá en las siguientes líneas.

La novela está llena de espacios vacíos, como aquellos de las fotografías familiares en las que la madre de la protagonista recorta a su padre cuando las abandona. El lector debe acomodar distintos datos, como fragmentos de un rompecabezas, para poder conformar una perspectiva general que profile a los personajes y a la suma de historias, y así intentar deducir qué fue lo que realmente sucedió. Un dato borra o transforma otros. A medida que se avanza en la lectura, los hechos se modifican, completan, construyen y deconstruyen, como si se tratara de nuevas células que conformaran nuevos tejidos, para mover y amarrar hilos que unan y den coherencia a la historia de la narradora, la historia de Fuenzalida y la Historia de Chile en esos años.

Y si todo lo anterior no fuera suficiente para apelar al lector, Fuenzalida es un apellido que emparenta a distintos personajes y

sostiene las diversas historias, apellido que, además, se hace presente también en *Space Invaders* y en *Liceo de niñas*:

Fuenzalida se ha ido constituyendo en el trabajo escritural mío, como una especie de áter ego, como mis trabajos son también de archivos autobiográficos. La historia de *Space Invaders* es un archivo autobiográfico. Lo que se cuenta ahí es real. Fuenzalida soy yo, es una Fernández, y es además otras cosas; incorporo otros archivos de otras compañeras que vi, pero a lo largo de mi obra se ha ido transformando en eso. Es verdad que tengo una novela que se llama *Fuenzalida* que es un áter ego de mi padre y mío. Es una novela sobre el padre, pero es una ficción. En *Liceo de niñas* hay un personaje que se llama Fuenzalida que también lo encarné yo. Es un juego que tengo conmigo misma. Es mi manera para poder habitar el escenario con materiales que son biográficos, pero también distanciándome un poco. Fuenzalida soy yo y no soy yo al mismo tiempo (Entrevista, 2022).

En ese juego constante entre realidad y ficción, los recursos lúdicos con los que la autora yuxtapone datos históricos, referentes vitales y su imaginario para crear estos microcosmos tan conmovedores, trasladando, además de identidades, sucesos, entre los diferentes textos, conforman una muy singular *ars* combinatoria.

Sobre las madres no hay mucha narración en *Fuenzalida*. Tanto la protagonista como su madre quedan un tanto desdibujadas, a pesar de ser quienes resuelven y se han hecho cargo de sus hijos. Sólo hay una mirada positiva hacia la segunda esposa de Fuenzalida, la madre del niño secuestrado, enfatizando sus cualidades. Incluso, la narradora sorprende cuando se presenta a sí misma como una mujer desorganizada y un tanto caótica, en contraste con la nueva esposa de su exmarido, que vive en función de sus pequeñas mellizas. Aquí el lector decidirá si atiende a los hechos o al discurso sobre las madres para perfilarlas como personajes. Las madres han ocupado un lugar recurrente en los mundos literarios. En textos recientes, escritoras latinoamericanas han dado amplia cuenta de los vínculos entre madres e hijas. Mucho se ha escrito al respecto, quizá porque, como Nora Domínguez (2007) describe, “las escri-

toras tienen menos prejuicios con este material literario. Colocadas por la institución literaria en una zona donde narrar lo sentimental, lo privado y lo familiar era condición necesaria para ser leídas, se movieron con más libertad con este tipo de representaciones” (p. 25). Y también porque “la maternidad puede ser considerada una relación social en tanto genera vínculos, prácticas, deseos, construye identidades, hace circular valores, cuerpos y discursos, produce creencia y es a su vez producida por ella” (Domínguez, 2007, p. 39). Podría decirse que lo mismo sucede con la paternidad. Los vínculos entre padres e hijos empiezan a estar más presentes en algunos textos, escritos tanto por hombres como por mujeres. En 2022, la especificidad de las escritoras en tratar a las madres e hijas enunciada por Domínguez, aunque sigue existiendo, ya ha sufrido algunas transformaciones con nuevos matices.

En 2012, Andrés Neuman publica la novela *Hablar solos*, donde el protagonista, a la manera de una *road movie*, realiza un primer y último viaje con su hijo: sabe que va a morir y realiza ese viaje a manera de despedida. El vínculo se fortalece con ese viaje y perfila la fragilidad masculina ante la muerte, cuando se tiene un hijo pequeño. Ese viaje llenará de memorias del padre la vida del niño convertido en adulto, cuando el padre ya no esté. Otro ejemplo de estas dinámicas se encuentra en *Formas de volver a casa* (2011), del chileno Alejandro Zambra, quien construye personajes infantiles, se detiene en sus vínculos con el padre y cuenta cómo se transforman las vidas familiares con el trasfondo de la dictadura chilena. Y en *Poeta chileno* (2020), Zambra se aventura más allá, al profundizar en un vínculo amoroso entre un hombre y el hijo de su pareja, creando un fuerte vínculo filial del hombre adulto con el niño.

En *Fuenzalida*, las figuras paternas tienen un papel preponderante. Fernández trabaja con los vínculos paternos de diferentes personajes, los cuales resultan fundamentales en las tramas relacionadas. En el tono ambiguo que se da en toda la novela, se leen las siguientes líneas sobre el padre:

Padre: varón o macho que ha engendrado uno o más hijos. Principal cabeza de una descendencia, familia o pueblo. Autor de una

obra, inventor de cualquier cosa. El que ha creado. Padre de la Patria, padre de familia, padre y señor mío, santo padre, padre espiritual, padre nuestro. Papá, pai, papurri, papito viejo. La palabra me parece rara. Siempre usé un nombre en su lugar (Fernández, 2021, p. 33).

Ampliando los matices que para la protagonista tiene el rol de un progenitor en circunstancias normales, la historia pone en entredicho a los padres al estar en riesgo sus hijos. Las transformaciones que sufren los padres de acuerdo con los acontecimientos dramáticos que se les van presentando los empuja a tener un comportamiento extraordinario en ese mundo violento y aterrador de la dictadura en la que están viviendo, pues “el ser ahí, entendido como ser-en-el-mundo-, significa ser de tal manera en el mundo que este ser implica manejarse en el mundo” (Heidegger, 2011, p. 36), y más aún cuando no saben manejarse en un mundo desconocido, del que no conocen las reglas. En esos mundos atroces de la dictadura chilena, somos testigos de cómo se manejan los personajes ante el miedo y la vulnerabilidad que implica la desaparición de sus hijos. Su amor por ellos estará a prueba, como escribe Aira: “El amor también admite un rodeo y sólo uno: la acción. Porque el amor que no tiene explicaciones tiene de todos modos *pruebas* [...]. Las pruebas valen tanto como el amor, no porque sean lo mismo ni equivalentes, sino porque abren una perspectiva a otra faz de la vida: a la acción” (Aira, 2002, p. 52). Y los personajes que fungen como padres tienen que entrar en acción cuando se ven enfrentados a fuertes desafíos para tratar de salvar las vidas de sus hijos capturados por los milicos.

Fuenzalida, el padre de la protagonista, tiene dos hijos, con distintas mujeres, que comparten su nombre, Ernesto Fuenzalida, y todos son colorines. Como no existía el divorcio en Chile en esos años, tiene una primera esposa y un primer hijo, llamado Ernesto Fuenzalida. Luego la deja y se casa con una segunda esposa —que era compañera de trabajo de su exesposa—, con quien tiene otro hijo del mismo nombre: Ernesto Fuenzalida. Deja a su segunda esposa para irse a Estados Unidos a estudiar artes marciales. Y cuan-

do regresa, establece una relación con la madre de la protagonista. Por fortuna, a esa hija no la nombra Ernesta. Decide regresar con la segunda esposa. A pesar de ello, sostiene de manera paralela una relación con la madre de la protagonista.

Fuenzalida padre era un personaje ajeno a la política, que “Celebró el golpe militar de 1973 con champaña, pero después se asustó al ver a los milicos ejerciendo como lo hicieron” (Fernández, 2021, p. 59). Era gran admirador de Bruce Lee y experto en artes marciales. Una mañana cualquiera, “Un hombre abre las cortinas metálicas de un gimnasio de artes marciales” (Fernández, 2021, p. 74), ignorante de lo que sucederá en esa calle. Fuenzalida, al abrir su escuela, se enfrenta a una situación inesperada, que, sin saberlo, lo implica en la defensa de un joven torturado, que había sido sacado de la cárcel clandestina para marcar gente.⁵ Era tanta su desesperación por huir de sus captores que se avienta ante un autobús, para que lo atropelle:⁶ “La barbilla le tiembla y gotas de sudor marcan su frente. Dos ojeras gruesas lo delatan cansado [...]. Sus muñecas se encuentran vendadas [...], en una medida desesperada para que no lo atrapen, se lanza a las ruedas de una micro” (Fernández, 2021, pp. 73-75). Prefiere la muerte que regresar a su prisión. Su plan fracasa, sobrevive y queda expuesto a ser recapturado. Fuenzalida trata de defenderlo de sus captores, usando como arma su propio cuerpo. Como explica Sofsky (1996), “El arma más sencilla es el cuerpo humano. Puede emplearse de múltiples maneras. Uno

⁵ Era una actividad común de los represores de las dictaduras sudamericanas que, después de torturar brutalmente a algunos detenidos, los sacaran a “marcar” gente, es decir, a identificar y delatar a sus compañeros, para propiciar su detención. Algunos, vencidos por la tortura o por el riesgo en que estaban sus seres queridos, o para salvar su propia vida, lo hicieron; otros sólo fingieron intentarlo, sin resultados.

⁶ Ese mismo hecho, con algunas variantes, es relatado en la novela de Fernández *La dimensión desconocida* (2017): “un hombre se había lanzado a las ruedas de una micro. No había sido un atropello, el hombre (Carlos Contreras Maluje) iba caminando por la vereda cuando de pronto se tiró voluntariamente, con completa conciencia de lo que hacía [...]. Decía que eran agentes de inteligencia, que se lo querían llevar para seguir torturándolo, que por favor lo dejen morir en paz” (Fernández, 2017, p. 49). Lamentablemente, lo golpearon todo el día y por la noche “fue fusilado y enterrado en una fosa” (p. 51). Mientras que en la novela *Fuenzalida* el joven se salva gracias a que Fuenzalida avisa a los padres, que tramitan un *habeas corpus* y logran que lo trasladen a una cárcel legal, salvando su vida.

puede herir o matar a otro sin utilizar ningún artefacto dándole puntapiés o golpeándole con los puños o con el canto de la mano, estrangulándole con ambas manos o mordiéndole” (p. 28). Y es lo que intenta, infructuosamente, Fuenzalida al enfrentarse al hombre que intenta llevarse al joven herido, sin aceptar esperar a que llegue la ambulancia: “La diferencia entre los dos combatientes es notable. El hombre del gimnasio está tocado por la gracia. Luego de un par de patadas certeras, vence a su oponente con una llave magistral que lo inmoviliza y lo deja fuera de combate” (Fernández, 2021, p. 77). En ese momento, tres hombres del Fiat 125 llegan para continuar con el operativo. En el combate cuerpo a cuerpo, venció a su contrincante: “cada uno puede ser peligroso para los demás porque el cuerpo humano es un arma potencial” (Sofsky, 1996, p. 28), pero fracasa ante las armas de los represores, una apuntando a un pequeño y otra a él mismo; por ello, al ver las pistolas desiste de seguir interviniendo. Frustrado y sumamente conmovido se queda viendo, sin poder hacer nada, cuando se llevan al joven herido. Ignora que desde ese momento se convierte en futura víctima, al haber dejado al descubierto sus capacidades físicas frente a los represores. El teniente Raúl Emilio Fuentes Castro manda contratarlo para que entrene a su gente: “usted ya le pertenece aunque no haya aceptado” (Fernández, 2021, p. 93). Los alcances de los esbirros de la dictadura no tienen límites: el país e incluso otros países son su territorio; no hay hacia dónde huir.

En la ficción escrita por su hija, en las siguientes páginas de la novela, él arriesga su propia vida cuando uno de sus pequeños hijos Fuenzalida es secuestrado para presionarlo para que acepte trabajar con los represores: “Ernestito Fuenzalida choca con Gutiérrez Molina. Es un choque inesperado que lo bota al suelo. Gutiérrez Molina es fuerte, soporta el golpe de pie, y al ver al niño en el suelo lo toma del brazo y lo encañona con su pistola para arrástralo al Fiat 125 color celeste” (Fernández, 2021, p. 110).

Para recuperar a su pequeño, Fuenzalida acude al “Nido 18”, la casa de detención secreta donde tienen al niño. Fuenzalida es llevado a una habitación llena de espejos, en la que se enfrentará a su enemigo: si él vence, salvará la vida de su pequeño hijo y deberá en-

tregar una carta a la hija del militar vencido; si él es vencido, su enemigo matará a su hijo. Fuenzalida está preparado para ganar, pero el lector no conocerá la clausura del pasaje. Dice Sofsky (1996):

para utilizar eficazmente el propio cuerpo son necesarias ciertas condiciones. La sola fuerza bruta no siempre es suficiente. Hay que saber cómo lastimar al otro. Golpearle ciegamente con los puños en el tórax sin duda es menos efectivo que golpearle en la carótida. En la lucha cuerpo a cuerpo, los hombres conocen instintivamente la vulnerabilidad ajena. Sabiendo cuales son las partes vulnerables de uno mismo, se sabe cómo lastimar al otro. El resto es práctica. Un buen luchador necesita un largo entrenamiento. Pero sobre todo necesita vencerse a sí mismo, si los nervios se lo permiten, en el momento de la acción (pp. 28-29).

El lector deberá decidir qué acontece en el final no relatado, en el cual pareciera que Fuenzalida logra matar al represor, que se distingue por su crueldad y sus capacidades para destruir a todos los que considera sus enemigos, pues pareciera estar buscando la muerte, porque no tiene otra salida; y ninguno de sus subalternos se atrevería a enfrentar o intentar matar a Gutiérrez Molina, por el temor que le tienen. Fuenzalida pareciera fungir sólo como una ficha que él movió para terminar su sádico juego entre la vida y la muerte. Un hombre así quizá no tenga las capacidades para aniquilar a Fuenzalida, pues para “convertirse uno mismo en un arma, no sólo hace falta dominarse, es preciso ser capaz de salir de sí mismo, de vencer la inercia del estado anímico” (Sofsky, 1996, p. 29). Aquí, en un final de combate que no nos es narrado, se puede suponer que a cualquiera de los dos lo que los salva o los pierde es el amor por sus hijos. Sin embargo, un capítulo de la teleserie relatará la muerte de un Fuenzalida viejo, en un quirófano, por un cáncer que se ha apropiado de todo su cuerpo.

Otra paternidad con una carga aún más dramática se hace presente en la novela. Ante situaciones límite, los personajes pueden tomar decisiones drásticas. La angustia y el dolor transforman su visión del mundo y la de los otros, motivando que se arriesguen a experimentar hechos peligrosos o a planear acciones que en cir-

cunstances normales nunca harían. Por ello, “el sufrimiento se caracteriza como puro contrario del placer, como no placer, es decir, como disminución de nuestra integridad física, psíquica o espiritual” (Ricoeur, 2011, p. 25). La vulnerabilidad que suscita que un ser querido esté en peligro de muerte y la impotencia ante ese hecho convierte a hombres fuertes y serenos en sujetos disminuidos, que no miden los peligros ni sus consecuencias.

La novela recupera y narra una trágica historia que sucedió en la dictadura de Pinochet: Sebastián Acevedo Becerra fue un obrero que, desesperado por la detención de sus hijos por la CNI, decidió prenderse fuego en la Plaza de la Independencia, frente a la Catedra de la ciudad de Concepción. La desesperación y la impotencia para recuperar vivos a sus hijos provocan que tome una decisión que atenta contra su propio cuerpo y su propia vida, sin saber si tendrá algún resultado positivo para sus hijos. Sólo cuenta con él mismo y con su cuerpo; no tiene armas para salvar a sus hijos. Para Sofsky (1996), “Teniendo un cuerpo, puede actuar con él, y siendo un cuerpo, está condenado a sufrir. Es capaz de ejercer la violencia y es susceptible de padecerla. El cuerpo puede tanto dañar como ser dañado” (p. 29). Y en su desesperación, el pobre hombre ofrece su propia vida. Fernández relata la tragedia del hombre que se inmoló y acabó con su vida en una muerte espantosa y dolorosísima. La hija fue liberada y alcanzó a hablar con él en el hospital; también el hijo fue liberado, aunque después de su muerte fueron nuevamente detenidos. Aunque el costo fue muy alto para la propia víctima, ese sacrificio hizo evidente para el mundo lo que estaba sucediendo en Chile.

Para concluir, quiero destacar que estos juegos discursivos, en los que se cambia de textura emocional de manera reiterada, permiten que se establezca una buena distancia entre el lector y los trágicos acontecimientos que se narran. Con esos recursos, se puede seguir leyendo, al lograr establecer cierta distancia entre el sufrimiento y el tono de película de acción o la expectativa por descubrir quiénes ganan, quiénes son los malos, con el enigma característico de las novelas detectivescas.

Al mismo tiempo, a la protagonista el ejercicio de escritura de sus guiones le permite rescatarse a sí misma y a su padre ausente, convirtiéndolo en un héroe, lo que establece un fuerte contraste con la imagen que tiene de su propio padre, un hombre irresponsable y frío, que con plena conciencia se distanció de ella y su madre, eligiendo otra familia y abandonándolas. Así enmascara el abandono y la cobardía con grandes dotes de lucha y un fuerte sentido de la paternidad. Fernández es muy generosa con sus personajes: aunque todos los seres humanos tenemos cargas claras y oscuras, la escritora intenta matizar esos tonos humanos, para que no sean del todo negros. Incluso al personaje más malvado le otorga cierta carga de ternura cuando habla de sus vínculos con su hija.

Y al mismo tiempo, utiliza sus capacidades narrativas para que lectores jóvenes, acostumbrados al *zapping* de la televisión, puedan ser seducidos por esa especie de *zapping* narrativo, en el que constantemente cambia de historia; y yendo más allá, cambia de matices los perfiles de los personajes, otorgándoles rostros completamente opuestos, en diferentes partes del discurso. Por ejemplo, hay una serie de rostros para Fuenzalida padre, dependiendo de quién lo mire y en qué página de la novela. La organización discursiva juega con el lector, lo lleva a fragmentos de una historia, para pasarlo a otra y así sucesivamente; y de una línea a otra, de manera sorprendente, lo regresa a alguna de ellas, como sucede en la televisión o incluso en el cine.

La protagonista se desdibuja y disminuye el interés por saber si su pequeño hijo Cosme sobrevive, y en qué condiciones, a la operación de cerebro a la que será sometido. El hecho de ser innominada también le resta trascendencia dentro de tantas historias. Las historias, que parecían secundarias, se sobreponen a ella y a su hijo, quizá porque en el momento de leer pareciera que están sucediendo los hechos vinculados con la dictadura o con los sucesos de las teleseries. Aunque los acontecimientos de la dictadura forman parte del pasado, al actualizarlos narrativamente parecieran unir pasado, presente y futuro, porque quedan abiertas las posibilidades narrativas de las historias, para que el lector decida qué es lo que sucedió. Si creemos “que el tiempo es aquello en lo que se pro-

ducen acontecimientos” (Heidegger, 2011, p. 29), el tiempo está sucediendo en el momento que leemos y sentimos que las acciones de Fuenzalida están sucediendo en ese tiempo presente.

Nona Fernández, con su experiencia como actriz y guionista, ha conocido la respuesta directa del público a un texto; por ello, sabe jugar muy bien con los diferentes tonos narrativos, para provocar diferentes efectos en el lector. Por los riesgos que corre Fernández al jugar con esta estructura narrativa tan singular, en la cual sabe dosificar lo trágico, el humor y las acciones, hasta cierto punto podría decirse que logra intuir las posibles reacciones del lector a sus particulares combinaciones discursivas al contar la dictadura de otra forma. ➤

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, C. (1994). *El llanto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AIRA, C. (2002). *La prueba*. México: Ediciones Era.
- AIRA, C. (2021). *La ola que lee*. España: Penguin Random House.
- BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- BOGOLASKY, G. (2022). Entrevista a la actriz y autora de «Space Invaders», Nona Fernández: “Si no estoy escribiendo, ni actuando, no sé cómo pensar el mundo”. *Culturizarte*. Véase <<https://culturizarte.cl/entrevista-a-la-actriz-y-autora-de-space-invaders-nona-fernandez-si-no-estoy-escribiendo-ni-actuando-no-se-como-pensar-el-mundo/>>.
- CALVEIRO, P. (2014). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CÁMARA PERUANA DEL LIBRO. (2017 octubre). *Entrevista a la escritora Nona Fernández (33 Feria del Libro Ricardo Palma)*. [Video]. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=x_hdXqJhE1c>.

- CORBALÁN VÉLEZ, A. (2016). *Memorias fragmentadas: Una mirada trasatlántica a la resistencia femenina contra las dictaduras*. Madrid: Iberoamericana.
- DOMÍNGUEZ, N. (2007). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FERNÁNDEZ, N. (2015). *Chilean Electric*. Barcelona: Minúscula, 2015.
- FERNÁNDEZ, N. (2016). *Liceo de niñas*. Santiago: Oximoron.
- FERNÁNDEZ, N. (2017). *La dimensión desconocida*. Santiago: Random House.
- FERNÁNDEZ, N. (2020). *Space Invaders*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, N. (2021). *Fuenzalida*. Santiago: Random House.
- HEIDEGGER, M. (2011). *El concepto de tiempo*. Madrid: Trotta.
- LUDMER, J. (2010). *Aquí América latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RICOEUR, P. (2011). *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SOFSKY, W. (1996). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada.