

## CAPÍTULO 9

### DEJAR CONSTANCIA: ¿UN DEBER ÉTICO O UN ESTEREOTIPO? (RE)CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD EN *LA RESTA*, DE ALIA TRABUCCO ZERÁN Y *LA CIUDAD INVENCIBLE*, DE FERNANDA TRÍAS

**Giuseppe Gatti Riccardi**

Università degli Studi Guglielmo Marconi (Roma – Italia) /

Universidad del Oeste de Timisoara (Rumanía)

---

*No había rabia en sus palabras, sino una suerte de vacío,  
como si contase todo para recortarlo, porque se trataba  
de algo que había sucedido hacía mucho tiempo,  
algo que en ese presente sólo podía ser borroso.*  
(Álvaro Bisama, *El brujo*)

#### 1. Introducción

El propósito del presente ensayo reside en examinar de qué manera dos narradoras contemporáneas procedentes de Chile y Uruguay (Alia Trabucco Zerán y Fernanda Trías, respectivamente) intentan construir –en sendas obras– unas figuras ficcionales desligadas de los ‘recuerdos prestados’ que brotan inevitablemente de las respectivas Historias nacionales y de las memorias socialmente consolidadas en los dos países. El marco textual de referencia será un conjunto reducido: *La resta*, novela de Trabucco Zerán<sup>1</sup>, cuya primera edición en Santiago

---

<sup>1</sup> Después de licenciarse en Derecho en la Universidad de Chile, Alia Trabucco (Santiago de Chile, 1983) ha sido directora de la revista *Talión* durante cuatro años. Ha cursado un M.F.A. en Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York. Su novela *La resta* ha obtenido en 2014 el premio a las

de Chile se remonta al año 2014, y *La ciudad invencible*, texto fuertemente autobiográfico de Trías<sup>2</sup>, que se había publicado inicialmente bajo el título de *Bienes muebles* en el año 2013 y que el año siguiente –cuando ya había adquirido su título definitivo– había visto la luz en la editorial española Demipage.

Apoyándonos en textos como *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América latina*, de Mabel Moraña, *La literatura chilena hoy. La difícil transición*, editado por Karl Kohut y José Morales Sarabia, o *Memorias y representaciones*, de Daniel Feirenstein, entre otros, se pretende desarrollar, en particular, dos líneas principales: a) comprobar de qué forma los planteamientos de Trabucco y Trías se proponen un alejamiento de las representaciones colectivas del intelectual nacional como sujeto invariablemente comprometido con el rescate de la memoria histórica de los traumas dictatoriales; b) se intentará averiguar en qué grado los dos textos cuestionan los conceptos de historia, memoria y posmemoria apoyándose en la teoría del cuerpo, es decir, por medio de la proyección de posturas subjetivas de las autoras en el *modus operandi* de sus criaturas ficticias.

El objetivo se desplaza, así, hacia la comprobación de cómo los alegatos de ambas narradoras pasan por la centralidad del cuerpo, percibido como constructo cultural que –al estar presente en campos semánticos tan extensos y diferentes como el espacio urbano, el espacio donde se despliegan las dinámicas entre enfermedad y salud, o también el ámbito en el que se desarrollan los diálogos entre distintas formas de traumas– es capaz de dar cuenta de las relaciones activas y pasivas que el ser humano experimenta en el plano corporal con respecto a su entorno socio-histórico.

## 2. El marco teórico: estereotipos culturales como discursos narrativos de la identidad

Ante la tarea de proponer reflexiones que analicen los posibles cambios de paradigma en la producción literaria de las generaciones contemporáneas hispanoamericanas, alejadas de los estereotipos socioculturales nacionales, las primeras preguntas que surgen pueden formularse en los siguientes términos: ¿puede la cultura, y en particular la literatura, representar una clase de antídoto frente a

---

Mejores Obras Literarias del Consejo del Libro y la Lectura de Chile. En 2020 publica *Los homicidas*, un ensayo dedicado a la violencia de género.

<sup>2</sup> Fernanda Trías (Montevideo, 1976) –narradora incluida en las antologías *El cuento uruguayo II* (2003) y *El descontento y la promesa Nueva/joven narrativa uruguaya* (2008)– empieza a publicar ficción en 2001, cuando ve la luz su primera novela *La azotea*, a la que sigue –solo un año después– *Cuaderno para un solo ojo*. Mientras tanto, recibe la Beca de la Unesco Ashberg (2005). En 2014 publica su tercera novela, *La ciudad invencible*, objeto de nuestro análisis, y en 2020 *Mugre rosa*. En el marco de la narrativa breve, se estrena en 2012 con el volumen de cuentos *El regreso*, al que sigue *No soñarás flores* (2016), recopilación nominada al Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez.

ciertas retóricas anquilosadas de los *regímenes culturales*? Y sobre todo ¿de qué modo el quehacer literario llega a constituir una constelación de composiciones capaz de entrar en contacto con el espacio social, físico y sociocultural en un determinado contexto histórico, sin repetir modelos pretéritos?

Una posible respuesta podría encontrarse en el uso artístico de la literatura como herramienta capaz de proyectar en espacios culturales clausurados imágenes y contenidos relacionados con lo universal. En este sentido, «la literatura, narrando vivencias individuales con una apertura universal, induce a involucrarnos en realidades más amplias de las que marcan directamente nuestras vivencias» (Flores 2021: 9). A partir de las posibles relaciones que la literatura establece entre la vivencia subjetiva y la experiencia colectiva, el eje temático que se pretende presentar en las páginas que siguen remite a las maneras en que los constructos culturales vigentes en ciertos contextos nacionales determinados pueden llegar a construir ‘discursos’ que pretenden convertir en objetos ineludibles de la cultura y de la historia del país. ¿A qué se alude en este caso con el término ‘discurso’? A una construcción cultural que en países como Chile y Uruguay –ambos sometidos a la experiencia de los regímenes militares a lo largo de los años setenta y ochenta del siglo pasado– impone en el imaginario cultural colectivo la presencia de motivos relacionados con los traumas históricos recientes (la dictadura, en primer lugar, junto al exilio como corolario de la instauración del régimen, pero también la migración masiva posterior a la crisis económica de 2002), considerados como ejes ineludibles de las respectivas producciones literarias.

En ambos países se ha consolidado un *logos* casi inamovible, eso es, una praxis discursiva que considera inevitable el proceso de ósmosis entre: a) los temas tratados por las llamadas «narrativa de la dictadura» (la de los intelectuales que vivieron directamente la experiencia traumática) y «narrativa del desarraigo» (de los ciudadanos afectados primero por el exilio político durante el régimen y después por la crisis de 2001–2002) y b) la que se conoce como «literatura de la posdictadura» o «literatura de los hijos» (los que escriben desde una distancia notable entre el tiempo del referente histórico y el momento en que plantean su tematización). Desde los años noventa del siglo XX en ambas sociedades se han consolidado ejes temáticos que pueden resumirse en los siguientes:

– la reconstrucción de los hechos históricos relacionados con los regímenes; es en esos primeros años de regreso a la democracia cuando la indagación en la Historia por parte de los contemporáneos de los traumas da lugar a las que Rodrigo Cánovas (2002: 273) llama «novelas de proximidad»;

– la representación ficcional de los procesos de rememoración de los años de la dictadura: en este segundo caso el proceso memo-técnico permite una tematización de la Historia que no se apoya tan solo en las opciones de verosimilitud y conduce más bien a una forma de deformación de la historia;

– la narración de experiencias individuales (o de grupos de proximidad) que relatan situaciones de abandono de la patria y/o diálogos con sujetos expatriados.

Este conjunto de motivos temáticos acaba convirtiéndose en un *ensamble* de elementos que se han vuelto idiosincrásicos en las respectivas producciones culturales internas. Y este es el elemento que permite introducir la presencia de un estereotipo cultural arraigado en ambos países, a partir de la definición misma del término estereotipo, que designa «asociaciones de ideas compartidas por los miembros de un grupo, ideas tan radicadas que es difícil rebatirlas o ponerlas en discusión. El estereotipo es la idea que nos hacemos de alguien o de algo, la imagen que surge de forma espontánea cuando se trata de evaluar o juzgar a una persona, a un grupo, a un acontecimiento» (Kilan 2001: 337)<sup>3</sup>.

Siguiendo la terminología de Mondher Kilani, las ideas compartidas por los miembros de un grupo coinciden –tanto en Chile como en Uruguay– con la convicción de que la generación de los hijos debe cargar con las mismas inquietudes que han caracterizado la existencia de los padres (contemporáneos de los hechos históricos). En el marco literario, ¿pueden los escritores más jóvenes, que no han vivido en primera persona la experiencia del trauma, librarse de la presión sociocultural que –precisamente como un estereotipo que no es posible poner en discusión– impone seguir hablando de los años del régimen? ¿Es posible construir «relatos que tematizan la Historia propon[iendo] una asunción renovadora de la construcción novelesca»? (Cánovas 2002: 272). Y en el caso específico de Uruguay, ¿es posible para un escritor nacido a partir de los años setenta del siglo escribir sobre su propio alejamiento de la patria de origen sin que ese desplazamiento físico se vincule en el imaginario cultural con las migraciones políticas o de carácter económico que marcaron ciertas etapas de la historia social nacional? Lo que se propone en las páginas que siguen es ofrecer unas posibles claves de lectura de estas inquietudes, sugiriendo un acercamiento a estos interrogantes desde el plano de la *mimesis*; es decir, se intentará analizar de qué manera los personajes de la ficción reaccionan frente a la obligación de verse vejados por historias pertenecientes a un pasado ya lejano.

En nuestro planteamiento, el estereotipo cultural dominante en los marcos literarios de los dos países se expresa en una suerte de obligación tácita que: a) impone al intelectual de la nueva generación continuar dialogando con la herencia sociohistórica del pasado y b) le obliga a la convivencia con los miedos anclados a las experiencias de los padres. En este sentido, el modelo cultural actualmente vigente se impone todavía como ejemplo paradigmático del estereotipo, es decir, como «un esquema abstracto proporcionado por el contexto social y cultural, que produce al nivel de los discursos, imágenes y figuras caracterizadas por la repetición. Por lo general no suele manifestarse bajo la forma de enuncia-

<sup>3</sup> Así en el texto original de Kilani: «Il termine [stereotipo] designa associazioni di idee condivise dai membri di un gruppo, idee così radicate che è difficile contestarle o rimetterle in discussione. Lo stereotipo è l'idea che ci si fa di qualcuno o di qualcosa, l'immagine che sorge spontaneamente quando si tratta di valutare o giudicare una persona, un gruppo, un avvenimento» (la traducción al castellano es mía).

dos directos, sino que adquiere aquellas formas indirectas que podíamos definir *cliché*»<sup>4</sup> (Kilani 2001: 337). La cuestión de base se desplaza, pues, a la pregunta acerca de cómo las nuevas promociones literarias pueden sustraerse al estereotipo, entendido como un discurso repetido y enunciado (a veces indirectamente), que obliga al intelectual al tratamiento de ciertos temas históricos de naturaleza traumática. ¿Es posible para estas nuevas generaciones sustraerse de la herencia cultural e ideológica que han recibido de sus padres y madres? ¿Puede construirse desde lo literario una práctica discursiva que represente un punto de inflexión de los discursos narrativos asentados, proponiendo contenidos diegéticos que se alejan de esquemas manidos de ficcionalización de la Historia?

Entender el cuerpo –tal como se ha adelantado en la introducción– como un constructo cultural capaz de dar cuenta de las relaciones activas y pasivas que el individuo experimenta al nivel físico con respecto a su entorno socio-histórico, conlleva una resignificación de estas relaciones de interacción activa o pasiva, experimentadas al nivel del cuerpo, e impone aceptar su influencia en los discursos que llevan a la constitución de la identidad de los sujetos involucrados; es decir, es precisamente «durante la interacción con (o la sumisión al) entorno físico ambiental [cuando] se pueden observar conjunciones de lo corporal y lo objetual desembocando en una interferencia tanto figurada como concreta de lo animado y lo inanimado» (Callsen & Gross 2020: 9). En un marco histórico-cultural de este tipo, en el que se inserta ese proceso de experimentación literaria a través de lo corporal, los escritores contemporáneos se encuentran lidiando con lo que la tradición intelectual nacional les ha dejado: el desafío consiste en alejarse de la herencia de los supuestos padres literarios enfrentándose al riesgo de una orfandad cultural. El campo de acción es así el de la dialéctica entre la promoción actual y el «Nombre del Padre»; en esta dialéctica, que se ha consolidado a partir de comienzos del nuevo siglo, se observa la presencia de

relatos que actúan el proceso doloroso de separación de un tronco [literario] masculino débil, que los marca con el signo de la orfandad. Voces ventrílocuas, que cobran notoriedad e independencia por el lenguaje agresivo e impúdico que usan al referirse a sus progenitores. Son seres migrantes, marcados por diversos tipos de exilio –político, literario, económico–, cuyo sino es el traslado constante de un lugar a otro (Cánovas 2019: 27).

En esta condición de hijos, los narradores contemporáneos se tambalean continuamente entre un estado de ‘orfandad’ (que significaría recorrer nuevos

---

<sup>4</sup> Así en el texto original de Kilani: «Lo stereotipo è uno schema astratto fornito dal contesto sociale e culturale, che produce, al livello dei discorsi, immagini e figure caratterizzate dalla ripetitività. Solitamente non si manifesta sotto forma di enunciati diretti, ma assume quelle forme indirette che possiamo definire *cliché*» (la traducción al castellano es mía).

caminos de representación de la Historia, alejándose del Nombre del Padre) y el mantenerse atados a las inquietudes por los orígenes, o sea, a los escenarios de la historiografía trasladada a la literatura según patrones asentados<sup>5</sup>.

### 3. ¿Cómo desmontar las memorias heredadas?

El primer paso en el proceso de acercamiento a los dos textos ficcionales de referencia (*La resta* y *La ciudad invencible*) impone plantearse una pregunta inaugural: ¿qué tipo de diálogo pueden establecer una novela como *La resta* – centrada en la descripción del azaroso rescate de un ataúd extraviado en Mendoza en cuyo interior descansa el cuerpo de una militante izquierdista chilena obligada a huir a Alemania en la década de los setenta– y una novela como *La ciudad invencible* –focalizada, en cambio, en la representación ficcional del paulatino proceso de integración de la protagonista (verdadero *alter ego* de la autora) en Buenos Aires?

En ambos textos el planteamiento de fondo reside en el desafío de desmontar los estereotipos culturales consolidados, entendidos como formas de generalización que imponen una cierta percepción del intelectual chileno y uruguayo contemporáneos. ¿Cuáles son estos modelos que engarzan expectativas y hábitos culturales? Por una parte, en Chile se aprecian representaciones colectivas que crean imágenes preconstituidas del escritor nacional como intelectual necesariamente comprometido con el rescate de la memoria histórica de los traumas dictatoriales. El golpe pinochetista sigue siendo el eje medular alrededor del que se activa la producción literaria nacional, tal como recuerda Rodrigo Cánovas cuando se pregunta «¿Quién nos habla en la novela chilena de las generaciones más recientes? De modo inconfundible, un huérfano, cuya carencia primigenia le fue revelada por los acontecimientos históricos de 1973» (Cánovas 2002: 264). Por otra parte, en Uruguay siguen vigentes las representaciones colectivas que crean modelos igualmente pre-determinados del escritor local contemporáneo, empeñado en dibujar la imagen de un país que va despoblándose de año en año y que sigue dialogando con el doble trauma de la expatriación, empezando por la huida masiva relacionada con el desarraigo político, en años «marcados por la dispersión, exilio, y resistencia activa o pasiva, y a partir de 1984, de retorno

<sup>5</sup> En el contexto de la producción literaria chilena de las primeras dos décadas del siglo XXI las representaciones más acabadas de esa dialéctica entre la orfandad y la búsqueda de una casa paterna que ampare se evidencian en *Memorias prematuras*, 1999, de Rafael Gumucio, *Bosque quemado*, 2007, de Roberto Brodsky, *Missing*, 2007, de Alberto Fuguet y *Correr el tupido velo*, 2009 de Pilar Donoso. En el ámbito literario uruguayo la representación al nivel alegórico del proceso de búsqueda y/o de-sujeción del Padre se puede rastrear en novelas como *Invencción tardía*, 2015, de Horacio Cavallo, *La entrada al paraíso*, 2014, de Martín Lasalt (en este caso, la búsqueda se desarrolla a la inversa: de los padres hacia el niño perdido) o *Aquí y ahora*, 2001, de Pablo Casacuberta (donde el meollo de la anécdota textual reside para el joven protagonista en cómo hacerse grande).

y restablecimiento del diálogo entre la cultura del interior y la producida en el exterior» (Aínsa 1993: 18). En segundo lugar, aún se comprueba la presencia del trauma del exilio económico (2001–2002), reflejado no solo en la narrativa, sino también en expresiones de la cultura artística *lato sensu*<sup>6</sup>.

Las dos autoras proponen una interpretación del hecho narrativo desvinculada de este tipo de expectativas, si bien no puede hablarse de una narrativa que exprese resentimiento contra la voz de los padres. En ambas novelas es más bien el cuerpo de los personajes lo que se convierte en el instrumento de una representación alternativa: el cuerpo se plantea al nivel textual como objeto-sujeto, tanto en el plano físico como en el simbólico. En los dos textos las figuras protagónicas experimentan ciertas formas de traumas (relacionados con la memoria histórica heredada y/o con la historia vital familiar), de ahí que el doble papel del cuerpo como objeto y sujeto acaba adquiriendo una doble finalidad: a) señala el grado de presión (o incluso violencia) que se ejerce sobre el cuerpo físico, como imprimiendo una huella en la carne del sujeto convertido en objeto y b) pone de manifiesto «el tejido de relatos que trastocan el lenguaje y circulan por la cultura, haciéndose eco de las transformaciones que la experiencia de la violencia graba en el sistema cultural» (Laorden Albendea 2020: 175).

Si se enfoca la cuestión desde la perspectiva del diálogo entre el cuerpo y el tejido social y si se considera el cuerpo biológico como un campo capaz de dar lugar a un conjunto de metáforas relacionadas con el dolor, el miedo o la dificultad para construir espacios identitarios propios, es posible construir un discurso conjunto en el que la metaforización de lo social pasa por el uso «de imágenes organicistas que ilustran sobre procesos históricos de desgarramiento social, fragmentación y aniquilación de la vida» (Moraña 2014: 8). La relación entre los procesos históricos y el cuerpo como objeto-sujeto se hace manifiesta, en particular, en el eje temático dominante de *La resta* que remite a una interrogante de fondo ligada a la memoria del régimen y capaz de atravesar todo el hilo narrativo: ¿cómo igualar el número de muertos y de tumbas en un país como Chile? o, en otras palabras, ¿cómo resolver el problema matemático de la aparición de cadáveres anónimos en una Santiago de Chile salpicada de cuerpos cuya aparición entorpece la matemática mortuoria? Así reflexiona Felipe, uno de los tres jóvenes protagonistas del relato:

Muertos vivos, muertos sin cuerpo y ahora esto, ¿cómo puede uno igualar el número de muertos con el número de tumbas?, ¿cómo hacer coincidir los esqueletos y los listados?, ¿cómo puede ser que unos nazcan y

---

<sup>6</sup> Pensemos en ejemplos como las letras de *Brindis por Pierrot* (1985) de Jaime Roos: «Se van / Como se han ido tantos. [...] Me voy / Me voy, me vivo yendo», o en la película *Cruz del Sur*, 2012, de Tony López y David Sanz, donde se representa el exilio del montevideano Juan –despedido del laboratorio para el que trabaja– y obligado a emigrar de su Uruguay natal a Barcelona. En lo literario, la ‘cultura de la dispersión’ se aprecia –entre muchos casos posibles– en *El camino a Itaca*, 2000, de Carlos Liscano, y en *Manías migratorias*, 2006, de Silvia Larrañaga.

nunca mueran? ¡Anarquía mortuoria en la fértil provincia! Lo que se necesita aquí es un genio matemático, una mente numérica que entienda la aritmética del fin (Trabucco 2014: 102).

Por una parte, resulta patente que algo no cierra en las cuentas que caracterizaron la pos-dictadura chilena: son demasiados los muertos que han quedado sin cuerpo ni memoria y son demasiadas las preguntas que todavía esperan una respuesta. De ahí el surgimiento de nuevos interrogantes: ¿tiene todavía sentido para un escritor chileno contemporáneo regresar a los motivos históricos que han marcado más de treinta años de la producción narrativa nacional? Y, si aún persiste el interés en representar un marco socio-histórico habitado todavía por las sombras dejadas por la dictadura, ¿de qué modo lograrlo sin pisar las huellas de esquemas representativos estereotipados? Trabucco traslada la cuestión al plano mimético, a sus personajes ¿cómo las nuevas generaciones (sus tres protagonistas) pueden sustraerse de la herencia hecha de horrores, miedos, ideologías extremas, cambios abruptos de identidades y muertes que reciben de sus padres y madres? ¿Qué cuerpos habitan las generaciones actuales entregadas al intento de «volverse, algún día, protagonistas de su tiempo, de sus propios pesares y placeres»? (Meruane 2014: 282).

En lo que se refiere a las anécdotas que subyacen a la construcción narrativa de *La ciudad invencible*, estas arrancan de dos ejes temáticos principales: a) el abandono del país de origen por parte de una joven escritora uruguaya y los esfuerzos implícitos en su proceso paulatino de integración en la nueva realidad geosocial y cultural de acogida (Buenos Aires); b) un discurso ficcional que remite, si bien con menor insistencia que en *La resta*, a momentos concretos de los años del régimen en Uruguay, rememorados desde la distancia espacial y temporal. Lo que queda asentado desde el comienzo es que en el plano textual el descubrimiento gradual de una ciudad nueva no debe leerse ni como un diálogo con la «narrativa del desarraigo económico» que ha marcado la trayectoria existencial de millares de ciudadanos uruguayos en los primeros años del siglo XXI, ni como una representación literaria que apunta conmemorar jalones de la memoria del desarraigo político de los años setenta. El modelo textual que propone Trías –en el momento en que su *alter ego* ficcional compara su experiencia en Buenos Aires con las micro-certezas subjetivas adquiridas en Montevideo– se aleja de los esquemas estereotipados que ven en la nostalgia de la ciudad abandonada una fuente de inspiración: está bien alejada la narrativa de Trías de esos patrones narrativos en los que «los espacios urbanos se significan gracias a la memoria. En su confrontación abierta con el recuerdo, la mirada lo reviste del aura nostálgica que lo ensalza en el tiempo y lo revierte en un melancólico presente» (Aínsa 2008: 67)<sup>7</sup>. Por el contrario, la representación fuertemente auto-ficcional de la

<sup>7</sup> Tanto en el caso de Uruguay como en el de Chile, es interesante observar cómo la *historicidad* –entendida como una expresión de un tiempo que pretende ser colectivo y que se introduce en la



toma de contacto con Buenos Aires funciona: a) como representación textual de la 'condición nomádica' autónomamente elegida que caracteriza al intelectual contemporáneo, un fugitivo cultural capaz de componer una identidad que ya no es unívoca sino múltiple; b) como metáfora de la búsqueda de un centro, de la tentativa de comprender el significado último de los eventos y reconducir los espacios y los tiempos a una dimensión explicable. La gran pregunta que se plantea la narradora montevideana en *La ciudad invencible* se inicia en un cuestionamiento de base centrado en el intento permanente de desentrañar las 'claves del decir': ¿cómo llegar al meollo de los hechos, sin quedarse en la superficie?

¿Como nombrar las cosas? ¿Cómo acercarse lo más posible al asunto que se quiere contar, es decir, al corazón del asunto, no a la anécdota? Porque no se puede llegar a él en línea recta; hay que merodearlo, dibujar el contorno a partir de las múltiples vueltas y los múltiples intentos, de modo que al final el asunto quede expuesto como un hombre invisible al que se le ha tirado una sábana encima. Una nueva ciudad también se construye así: merodeándola, recorriendo las calles y sus espacios hasta llenarlos de significado, hasta que esa esquina no sea más una esquina de casa a medias demolidas (Trías 2017: 50–51).

Acercarse al asunto y no a la anécdota significa, en un momento dado, establecer una ligazón ineludible con los lugares del presente, pero también resignificar la historia y lidiar con el motivo del olvido histórico. Es en esta dialéctica cuando Trías introduce un intento de resemantización de la Historia: ¿habrá perdón para los responsables del golpe y de los casi trece años de dictadura que siguieron? Y, sobre todo, ¿de qué manera representar el trauma del régimen desde el *hic et nunc* de una época histórica que se ubica cronológicamente a casi cuarenta años de los hechos? Ya instalada en Buenos Aires, la reflexión de la protagonista sobre el pasado pos-dictatorial se plantea desde la perspectiva de la rememoración, dialogando con el lugar común del maniqueísmo ideológico imperante en la llamada narrativa de la dictadura:

Recordé el plebiscito del ochenta y nueve, cuando Uruguay votó para revocar la ley que indultaba a los crímenes militares de la dictadura. En

---

memoria individual de cada individuo— se construye a partir de representaciones que varían en el tiempo. Ciertas visiones de la Gran Historia se institucionalizan a partir de un *sistema celebratorio* que los regímenes imponen para instaurar la visión oficial de su propia historia: en el momento en que un gobierno dictatorial cae, la nomenclatura urbana se modifica, borrándose así la memoria de aquella autoridad que había sido impuesta en el pasado a través del nombre. A este propósito recuerda Fernando Aínsa cómo «si la última dictadura rebautizó calles y plazas —dándole nombres de personajes oscuros de una historia cuya revisión se empeñó en hacer para justificar su propia existencia— el retorno a la democracia no sólo restableció parte de la nomenclatura original, sino que añadió el nombre de héroes y víctimas del pasado reciente» (Aínsa 2006: 132).

mi imaginario de doce años, el voto de los colores se reducía a un *jingle* pegadizo en la televisión y a la idea difusa de que los verdes eran los buenos y los amarillos los malos. [...]. Recordé aquella noche de mis doce años en que abrí la puerta del dormitorio y encontré a mi padre sentado a los pies de la cama, la cabeza sostenida como un fruto enorme y maduro entre las manos, llorando frente al televisor que acababa de anunciar el triunfo del voto amarillo (Trías 2017: 48).

En ambas novelas, en suma, la anécdota textual obliga a cuestionar de qué modo pueden las nuevas generaciones llegar a construirse una identidad propia, capaz de desligarse de recuerdos y experiencias ajenas. El meollo del asunto sigue residiendo en: a) cómo seguir narrando eventos relacionados a la historia política y social nacional sin caer en sendos modelos estereotipados que reflejan una imagen mental culturalmente estandarizada y b) comprender qué grado de fractura con el pasado es menester provocar para que las identidades subjetivas que no han vivido directamente la experiencia traumática puedan construir un *yo* que no sea solo la proyección de los recuerdos, los miedos y las reconstrucciones que pertenecen a sus progenitores.

Un ejemplo paradigmático de construcción de identidad subjetiva como resultado del entretejido de memorias ajenas puede apreciarse en *La ciudad invencible*: la construcción de una identidad autónoma se vuelve ineludible frente a la edificación de un entramado mnemo-cultural dominado por conmemoraciones ajenas: «no se puede vivir así, dijo mi padre, cuando la mayoría de los uruguayos, por comodidad, por miedo o simple cobardía, prefirió seguir sentándose en los mismos ómnibus y comiendo en los mismos restaurantes que asesinos y torturadores» (Trías 2017: 49). El cuerpo adquiere el rol de metáfora no solamente del estado de la sociedad nacional sino sobre todo de los contextos históricos en los que lo corporal se vuelve relevante para las narraciones: relevante no tanto por comportarse como un archivo de la experiencia vivida en primera persona, sino más bien por convertirse en emisor de signos leíbles a través de los que se busca contraponer el espacio-tiempo subjetivo a las construcciones socioculturales asentadas que pretenden atropellar el *yo* del presente con la experiencia de traumas pretéritos.

#### 4. Discontinuidades del cuerpo apático

En el proceso de transmisión generacional del trauma, la generación que ha vivido en primera persona las distintas formas de violencia (los intelectuales de la «novela de proximidad») se enfrenta a la necesidad de la aceptación de la resignificación de lo traumático, es decir, puede tener que lidiar con la necesidad de construir un ‘camino denegatorio’, simulando no haber vivido la pérdida y

encerrando así el duelo en una especie de *panteón personal* clausurado que funcione a la manera de cripta en la que enterrar lo no decible. La generación de los contemporáneos de la violencia (la promoción de los padres de los protagonistas de las dos novelas) se verá, así, en la condición de

oponer al hecho de la pérdida una *renegación radical*, simulando no haber tenido que perder nada. [...] Todas las palabras que no hayan podido ser dichas, todas las escenas que no hayan podido ser rememoradas, todas las lágrimas que no hayan podido ser vertidas, serán tragadas al mismo tiempo que el traumatismo, causa de la pérdida. Tragados y *puestos en conserva*. El duelo indecible instala en el interior del sujeto un panteón secreto (Abraham & Torok 2005: 238).

Sin embargo, si el destino de la generación de los mayores es el de disimular la herida, lo que acontece en el marco de las dinámicas inter-generacionales es una transmisión de los contenidos vivenciales hacia la generación de los hijos, una comunicación que a menudo es el resultado de una transmisión no verbal, pues se trataría de estar diciendo lo indecible. El efecto de esta ósmosis reside en que las experiencias vitales reprimidas y no totalmente elaboradas se transfieren de los padres al marco generacional que sigue, interviniendo en la vida psíquica (y también física) de la promoción más joven. Según observan los investigadores del Centro de Salud Mental y Derechos Humanos de Chile (CINTRAS), el conjunto de los duelos no decibles que está guardado en el panteón secreto del 'sujeto mutilado' acaba transfiriéndose a la dimensión psicofísica de los más jóvenes; ese conjunto de duelos, «al ser transmitido a la generación siguiente en forma de fantasma, por no ser susceptible de ser objeto de representación verbal, se convierte en innombrable, sus contenidos son ignorados, pero su existencia puede ser generadora de disturbios psíquicos» (CINTRAS 2009: 48).

¿De qué forma estos efectos se representan en la narrativa que se ha producido a partir de la década de los ochenta del siglo pasado en Chile y Uruguay? Un acercamiento a los catálogos de la ficción de ese marco temporal demuestra cómo se ha establecido a menudo una relación (o bien directa, o bien metafórica) entre, por un lado, el cuerpo desgarrado por la violencia y, por otro, la historia nacional grabada en los respectivos sistemas culturales. En los textos en los que las distintas formas de violencia actúan sobre los cuerpos, estos se convierten en espejos que se desligan de lo normativo y manifiestan en sus desajustes corporales su condición de objeto. La violencia ejercida sobre el cuerpo físico construye relatos que materializan el trauma y acaban representando «cuerpos enfermos, torturados, mutilados o desaparecidos, cuerpos robotizados, asexuados o hipersexualizados, e incluso cosificados o instrumentalizados, cuerpo-arma, cuerpo-cámara» (Laorden Albendea 2020: 176). Se ha construido, en efecto, una verdadera *narrativa de los cuerpos vejados* que se encarga de representar en el plano de

la ficción todas las manifestaciones traumáticas del contexto geosocial del Cono-Sur<sup>8</sup>. En estos casos, tanto el horror de la guerra como los traumas relacionados con los años de dictadura se condensan «en los padecimientos del cuerpo, en los modos en que el sufrimiento provocado por la expresión múltiple de la violencia se fija sobre la corporeidad, imprimiendo su huella en la carne y tejiendo una red de ausencias, unidades y relatos que trastocan el lenguaje y circulan por la cultura» (Valencia Corredor 2017: XIII). Ahora bien, ya se ha demostrado cómo ni *La resta*, ni mucho menos *La ciudad invencible* constituyen ejemplos paradigmáticos de la representación ficcional directa de conflictos violentos contemporáneos de los respectivos tiempos de la narración. Si se considera que los estereotipos «no son solo imágenes sino también creencias que se traducen en instrucciones que estructuran y orientan la acción» (Kilani 2001: 338)<sup>9</sup>, queda por comprender de qué forma las dos autoras desmantelan el modelo de las representaciones ficcionales estereotipadas y de qué manera los cuerpos biológicos de los protagonistas construyen metáforas relacionadas con los traumas de la historia.

En *La Resta*, todos los personajes textuales se revelan ante el lector como cuerpos expulsados, como seres al margen de la historia y del tiempo, que habitan una ciudad que de repente se vuelve oscura bajo una lluvia de cenizas: «esa gente a la que no le pasa nada en la vida y de repente, [...], les pasa algo increíble, como que lluevan cenizas, claro, y se sienten protagonistas sin entender que no son protagonistas de nada, aquí somos tramoyeros todos, gringa, ni para personajes secundarios nos da» (Trabucco 2014: 128). En un espacio físico, social e imaginario en el que los seres humanos no alcanzan siquiera el estatus de figuras secundarias y en un marco urbano vuelto gris por la sorpresiva lluvia de cenizas, cabe plantearse qué noción y qué frontera de lo corporal puede evocar y representar una novela de grado altamente metafórico. Los cuerpos que deambulan por *La resta* se hacen portadores de una abulia que provoca su propio distanciamiento anímico –como una ajenidad repentina– frente a desafíos que deberían percibirse como tareas compartidas. Objetivo de los tres jóvenes (Iquela, Felipe y Paloma, la gringa) es cruzar la Cordillera y llegar a Mendoza para rescatar el ataúd de la madre de la tercera; una vez en la capital mendocina, ante la posibilidad cada día más concreta de encontrar el paradero del ataúd donde descansa el cuerpo de Ingrid, Iquela se vuelve un cuerpo sin voluntad ni preocupaciones por la contingencia:

<sup>8</sup> En el marco del proceso de constitución de esa «narrativa de los cuerpos vejados», ficción fuertemente ligada a la experiencia dictatorial, podemos recordar, sin pretensión de ser exhaustivos, novelas como *Vaca sagrada*, 1992, de Diamela Eltit, *Tiempo que ladra*, 1994, de Ana María del Río, y sobre todo la más reciente y representativa del género, *Carne de perra*, 2009, de Fátima Sime. En este mismo marco, en Uruguay destacan novelas como *La balada de Johnny Sosa*, 1987, de Mario Delgado Aparain, *El furgón de los locos*, 2001, de Carlos Liscano, *Diario de la arena*, 2010, de Hugo Burel y *Las cenizas del cóndor*, 2014, de Fernando Butazzoni.

<sup>9</sup> Así en el texto original de Kilani: «Gli stereotipi non sono solo immagini ma anche credenze che si traducono in istruzioni che strutturano e orientano l'azione» (la traducción al castellano es mía).

Yo, en cambio, ni siquiera quise averiguar qué hacíamos ahí. Para mí, su madre podía estar en cualquiera de esas bodegas o aparecer un día en la morgue de Santiago, sobrevolando la cordillera de los Andes o en su pieza de Berlín. O podría continuar en esa asamblea, con su blusa blanca (o crema o amarilla), encerrada en la fotografía que colgaba en el comedor de la casa de mi madre (Trabucco 2014: 242).

El cuerpo abúlico es aquí la expresión del cansancio, de la fractura que se establece entre el deseo y la posibilidad concreta, pero también es cuerpo que exhibe el afán por desligarse de la Historia. No debe olvidarse que los restos que descansan en el ataúd recién llegado de Alemania son los de una mujer que durante toda su vida ha mantenido una doble identidad (y un doble nombre) por haber formado parte de las células subversivas hostiles a la dictadura de Pinochet: para la joven Iquela ese cuerpo invisible es una expresión de aquella *mnemo-herencia* política que sigue construyendo para ella y para los individuos de su generación un conjunto de recuerdos prestados, recuerdos que las jóvenes generaciones intentan evitar que se vuelvan demasiado propios. La disyuntiva reside en evitar caer en la historiografía pura, es decir, algo premeditadamente objetivo y científico, así como evitar caer en los esquemas manidos de representación de «la memoria de las generaciones capaces de testimoniar *en vivo* y *en directo* sobre una época» (Aínsa 2006: 139). O sea, la cuestión de fondo reside en cómo mantenerse «lejos de los relatos de quienes podían decir *yo lo vi, yo lo escuché decir*» (Aínsa 2006: 139), sin traicionar el deber ético de decir el horror. Si el estado de abulia de Iquela en los momentos más complejos del rescate del ataúd puede leerse como el intento de tomar distancia del repertorio de las violencias del pasado, entonces las inquietudes de los tres jóvenes que participan en la misión se trasladan a la cuestión no resuelta del diálogo con el pasado histórico: «¿Será cierto [...] que para dejar atrás los traumas se requiere seguir eternamente contando la sangrienta historia de lo que pasó? ¿Será que debemos mantener para siempre vivo el deber ético de dejar constancia?» (Meruane 2014: 282–283).

Una misma actitud de desasosiego –si bien de otro origen– se aprecia en *La ciudad invencible* en el momento en que la percepción del fracaso se impone en la protagonista por encima de la esperanza de un éxito cualquiera: «Es así, lo supe entonces, uno fracasa. Graciela, mi padre, también yo. Es fácil adentrarse en el mar, pero remontar la corriente es difícil. El cuerpo se cansa, y al rato ya hemos tragado agua y hasta perdido las ganas de salvarnos» (Trías 2017: 65). Lejos de pretender construir un modelo identitario capaz de demostrar su invulnerabilidad, Trías traza los rasgos de un cuerpo que convive con el miedo y lo rememora. En este caso se trata del miedo a la muerte, lo que –en un plano más amplio– acaba articulando una relación entre cuerpo y objeto que puede leerse como una ligazón simbólica entre actividad y pasividad. Es decir, el cuerpo se plantea como un constructo sin defensas (ya ha tragado agua) que deja vislumbrar su

incapacidad para mantenerse a flote en el contexto social, histórico y cultural de referencia. Sin olvidar, además, que en ese «perder las ganas de salvarse» puede vislumbrarse un diálogo a distancia con la abulia de Iquela, en *La resta*.

Todo cuerpo procede de un ‘marco social de la memoria’ en el que descansan los recuerdos y las vivencias subjetivos que reproducen una percepción individual y colectiva del entorno de origen. Con respecto a esa dimensión social y psíquica de su propio pasado, la protagonista de *La ciudad invencible* apunta reconstruir para sí un nuevo marco social que le permita no solo la resignificación del pasado, sino también una más completa inclusión de su *yo*, como *cuerpo psico-físico*, en el contexto de acogida. Buenos Aires debe convertirse, en los propósitos de la joven, en un marco social donde pueda sedimentarse una nueva historia individual: el cuerpo del *alter ego* de Trías busca la inserción en una metrópoli puesta en relación con aquellos puntos de referencia que

permiten precisamente servir de estructura de asimilación de las experiencias personales. Éstas se inscriben como memoria –en un trabajo de reconstrucción creativa guiado por la imaginación– al ocupar un lugar referenciado, limitado y guiado por dichos marcos, al articularse con modalidades de comprensión y construcción de sentido que provienen de la experiencia del pasado histórico, sedimentada como *historia en común*, como *historia colectiva* (Feierstein 2019: 97).

Los sedimentos de la *historia en común* (las vivencias familiares en Montevideo) y de la *historia colectiva* (las experiencias históricas de la comunidad nacional) son el blanco de un proceso continuo de «des-asimilación» por parte de la protagonista, que intenta llevar a cabo una construcción de sentido desvinculada de su pasado. Sin embargo, en sus tentativas percibe su propia inserción en una espiral de sinsentido que no solo le impide avanzar en su propósito, sino que la devuelve atrás o, incluso, la hunde:

Si al menos mi vida tuviera un patrón de movimiento concreto, pensé. Un paso hacia adelante y dos hacia atrás, aunque eso significase retroceder, pero no esta cosa errática, incierta, agotadora. [...]. Con sus avances y retrocesos, la historia siempre se repite y en ese repetirse va cambiando, lenta, sutilmente, a lo largo de los siglos. Nadie dice que cambia para mejor, ahí está el asunto. El espiral es una figura traicionera porque nunca se sabe en qué dirección vamos, si hacia arriba o hacia abajo (Trías 2017: 82).

Así, al cansancio de Iquela –cuya condición de abulia en *La resta* se impone como escudo psíquico frente al riesgo de encontrar el ataúd y rescatar el pasado histórico– se suma en *La ciudad invencible* la imposibilidad de avanzar, la sensación

de que el quehacer subjetivo se reduce a un paso hacia adelante y dos hacia atrás: un retroceder de firme carga alegórica que (re)establece los vínculos con el pasado.

### 5. Desmesuras de lo humano: desproporciones físicas para alterar las representaciones normativas

Ya se ha comentado cómo en el marco del proceso dialógico ininterrumpido que construyen las dos novelas –proceso dirigido a representar la interferencia entre cuerpos, objetos e Historia– los dos relatos acaban proyectando en el plano textual una *corporalidad disruptiva*. Construyen ambos una suerte de estrategia del cuerpo doloroso, que (im)pone lo corporal como (y en) el centro de una metáfora relacionada con la Historia y la memoria. Las sensaciones de des-conjunción de lo corporal que sienten, en distinta medida, los protagonistas de las dos ficciones pueden leerse, así, como una interferencia de los contenidos socio-histórico en la corporalidad, pero en forma distinta respecto de los modelos canónicos de representación ficcional.

En las intenciones de las autoras, la descripción mimética de los traumas históricos y sociopolíticos debe prescindir de los estereotipos, entendidos como modelos normativos que desempeñan «el rol de modelos a seguir [...]: muy a menudo, de hecho, la prescripción se disfraza de descripción. [...]. Como representaciones prefabricadas y esquemas culturales preexistentes, los estereotipos ayudan a filtrar la realidad circunstante» (Kilani 2001: 339)<sup>10</sup>. Así, las des-conjunciones de lo corporal que acechan a los protagonistas de las dos ficciones pueden interpretarse no solo como un alejamiento de toda representación prefabricada, sino también como una interferencia deliberada de lo socio-histórico en la fisicidad humana.

Esta intrusión de la Historia en el cuerpo da lugar a textos narrativos en los que «se enfocan *cuerpos desviantes* que subvierten o superan normativas estéticas; se observan cuerpos que se liberan de estructuras opresivas, cuerpos que se sublevan y desdoblan. Además, se revelan cuerpos que se vuelven agentes y testigos, así como víctimas y portadores de saberes y de experiencias violentas y dolorosas» (Calssen & Britt 2020: 9–10). En distintos apartados textuales de *La resta*, el enfoque se centra en *cuerpos desviantes* que subvierten normativas estéticas asentadas y que son, a la vez, portadores de saberes y dolores: el cuerpo de Felipe parece adquirir rasgos no humanos en el momento en que el joven siente que está siendo depositario de una enorme cantidad de ojos que él imagina colocados todos en su cara, desfigurándolo, pero volviéndolo capaz de detectar todos aquellos muertos que todavía no han sido descubiertos:

<sup>10</sup> Así en el texto original de Kilani: «[Gli stereotipi] sono in definitiva sempre normativi, svolgendo il ruolo di modelli da seguire [...]: spesso e volentieri, infatti, la prescrizione si maschera da descrizione. [...]. In quanto rappresentazioni prefabbricate e schemi culturali preesistenti, gli stereotipi aiutano a filtrare la realtà circostante» (la traducción al castellano es mía).

Porque esto no es una luna de miel, no señor, yo estoy trabajando, averiguando si acá hay muertos para arrestarlos, pero con este aire tan claro me confundo, se me oscurece la mente con una niebla turbia, por eso enfoco todos los ojos de mi cara, para atravesar la camanchaca mental y ver si hay algún muerto perdido, porque pueden estar en cualquier parte, en el polen de las hortensias, en las espinas de los cactus, en los cristales de sal en el desierto (Trabucco 2014: 201).

¿Qué ocurre en *La ciudad invencible* respecto del proceso de desestructuración de lo corporal que en *La resta* se explicita en la multiplicidad de ojos de Felipe? Tal como se aprecia en los textos de ficción de Trías publicados anteriormente, la intervención en el cuerpo de los protagonistas se impone como un discurso que insiste en que «la literatura es actividad constituyente de significado y no mera actividad que significa, [...], es texto contingente y alusivo, invocador y configurador de la inter-discursividad dentro de la cual se inserta como opción y recurso posible y no como palabra sagrada o discurso inmutable» (Moreno 2002: 272). Así, el desmantelamiento de lo corporal en *La ciudad invencible* no afecta directamente a la protagonista, sino que se manifiesta en las proyecciones psicológicas de su mente, como si el exceso o la deformidad de lo físico fueran rasgos que el sujeto proyecta hacia otro cuerpo:

Acaté las órdenes de la psicóloga y dibujé un hombre bajo la lluvia. Un hombre con paraguas. Eso está bien, sí, solo que el hombrecito [...] estaba parado sobre la nada misma: nada de piso, nada firme donde apoyar sus zapatos lustrados y las gotas no nacían de nubes tormentosas sino del borde de una hoja blanca como un abismo. [...] Dibujé una persona con orejas, sí, solo que sus manos eran demasiado pequeñas, apenas un garabato en la punta del brazo, y sus pies desproporcionados (Trías 2017: 28).

Por un lado, Trabucco describe muertos ocultos en el polen de las hortensias, por otro lado, Trías configura seres humanos de rasgos monstruosos, sin orejas, o que deambulan en ausencia de un piso-sostén. En ambas novelas, la dimensión histórico-social es la que da origen a las incidencias traumáticas y a los *cuerpos desviantes*: la Historia es el marco que se inscriben los hechos (o sea, las vivencias de los hijos de la dictadura, ya ubicados en un tiempo *post*), al tiempo que la dimensión social se desprende de la relación con otras identidades subjetivas empeñadas en adoptar 'conductas de liberación' de sus respectivos entornos y de las prácticas discursivas de aquellos. En el momento en que el sujeto perteneciente a la generación más joven se vuelve un cuerpo-objeto hacia el que los contemporáneos del trauma vuelcan sus propias cargas (las referencias a los sucesos traumáticos), la identidad de los hijos queda afectada: se abre camino una especie de función represora ínsita en el discurso de los padres, por la que



lo traumático, originado en una situación siempre histórico social [...] se expresa en las consecuencias de dicha situación en el aparato psíquico. Estas resultan intolerables para la persistencia de la identidad y por ello su pasaje a la *representación-palabra* (su semantización), queda bloqueado, cosificándose un registro e incluso quizás una simbolización narrativa anclada en el sistema inconsciente y sobre la cual opera el mecanismo de la represión (Feierstein 2019: 78).

En varios pasajes textuales de *La ciudad invencible* es posible apreciar el afán de la protagonista por construir una ‘no-persistencia’ de su identidad del pasado: el día de una excursión con un grupo de amigos porteños al Delta del Tigre –una vez metida en las aguas del río y rodeada por el agua dulce que se abre con facilidad ante su cuerpo– la joven busca una manera de anulación de sí misma, como si el silencio del fondo representara la posibilidad de la no-semantización: «Ojalá hubiera podido quedarme bajo el agua, en ese silencio, en ese bienestar ingrátido, pero al sacar la cabeza el mundo hizo un ruido de embudo y reapareció amplificado» (Trías 2017: 85). Frente al cuerpo que desea ser pez para anularse en el silencio del fondo del río, el cuerpo ausente, el cuerpo fantasmal o el cuerpo anulado son presencias que se reiteran en *La resta*: los cuerpos de todos los habitantes de Santiago parecen perder su consistencia física y convertirse en seres fantasmales mientras afuera caen cenizas y Santiago se va manchando de un gris impenetrable. Las cenizas que tiñen la vereda van posándose en copos minúsculos sobre los techos de los autos

enredándose en los espejos retrovisores, en los parabrisas, envolviendo el pelo de los peatones, sus pasos tranquilos, sus cabezas convenientemente gachas. [...] Las cenizas creaban una gruesa alfombra que absorbía cada sonido [...] A Santiago le sentaba bien el blanco y negro. La ciudad se reconocía a sí misma: caras impasibles, perros despatarrados sobre el polvo (Trabucco 2014: 218).

De algún modo, en esa ciudad sin colores, los tres jóvenes protagonistas de la novela de Trabucco pueden considerarse ‘huérfanos históricos’, es decir, seres entregados a la búsqueda de un sentido de la existencia cuando ya se ha instalado en ellos el malestar debido al haberse convertido en el blanco de las inquietudes heredadas. Una vez más, sin embargo, las criaturas ficcionales de *La resta* se alejan del modelo estereotipado que hasta la primera década del siglo XXI había producido la literatura chilena, cuando esta forma de orfandad histórica se había manifestado en la literatura a través de la aparición en escena de «una legión de niños abandonados, [...] sin protección, guía, ni contento. Niños envejecidos tempranamente, jóvenes sin ilusiones, chivos expiatorios de otras gentes, de otros sueños» (Cánovas 2002: 264). Frente a ese modelo de jóvenes derrotados y trai-

cionados, Trabucco presenta en la figura de Felipe a un sujeto decidido a clausurar el canal de comunicación con lo heredado. Habrá que actuar con (y en) los cuerpos, habrá que lidiar con huesos y calaveras, contarlos y volver a enterrarlos, antes de poder cerrar la cuenta:

Cuando cada uno de mis muertos esté abajo, voy a escarbar otra vez el mismo hoyo, excavar y sacar la tierra para desenterrarlos, uno por uno, exhumarlos, lamerlos y velarlos otra vez, todos los días y todas las noches de mi vida, hasta que ya no quede territorio sin remover, hasta arar los desiertos y los pueblos fantasmas y las playas sucias y los manzanales, hasta compensar cada uno de sus funerales faltantes, eso debo hacer, llevarme estos cuerpos y enterrarlos para que al fin coincidan los muertos y las tumbas, los que nacen y los que se entierran (Trabucco 2014: 254–255).

## 6. Conclusiones

A modo de breve conclusión, puede afirmarse que los dos textos analizados no solo ponen en evidencia la necesidad de las nuevas generaciones de escritores de no quedar sumidos en una tradición cultural-literaria por simples ‘razones de fuerza mayor’, sino que exhiben también su afán por proponer una (re)actualización de la función del escritor. Tal como se vio en la introducción, el quehacer literario se otorga a sí mismo la capacidad de constituir una constelación de composiciones discursivas que entra en contacto con el espacio sociocultural en un determinado contexto histórico, proyectando en ámbitos clausurados (o sea, anquilosados) nuevos contenidos relacionados con perspectivas visuales distintas y más amplias.

Ya no se trata de seguir aquellas búsquedas anteriores que reflejan las decepciones, los engaños y los escepticismos sobre el desarrollo de la vida social e histórica de los países de referencia, sino que es menester alcanzar una exacta definición del lugar cultural y del rol intelectual que le cabe a cada escritor, planteando una versión de la historia que muestra el propósito de desligarse de la memoria de los padres. Patricia Cerda-Hegerl, en su ensayo «El tema de la identidad en la historia y literaturas chilenas», recuerda cómo las identidades colectivas son el resultado de «un entretejido de eventos, experiencias, símbolos, metáforas, mitos y narrativas capaces de crear un *argumento* que le dé a un grupo una historia y un horizonte compartido y único. En la creación de este *argumento* de la identidad, la literatura ha asumido siempre un rol fundamental» (Cerda-Hegerl 2002: 55). En la tarea de construcción del *argumento* capaz de edificar una identidad nueva, el asunto que plantean Trabucco y Trías se resume, en suma, en cómo representar en la ficción ese *contenido identitario* que es el re-

sultado de un horizonte sociocultural e histórico compartido al nivel nacional, y sobre todo de qué manera construir una ficción que sea capaz de: a) no descuidar la memoria histórica nacional, sin caer en la obligación de reiterar textualmente el pasado; b) no hundirse en los estereotipos de ciertas representaciones narrativas actuales que siguen ancladas a referentes culturales pretéritos.

En *La resta*, el discurso textual pone en relación el cuerpo, el tejido social y el contexto histórico, colocando el relato en el amplio abanico de las llamadas «novelas de los hijos» o «de la pos-memoria». En este marco genérico de fronteras forzosamente difuminadas, Trabucco construye la representación de unos cuerpos que intentan desligarse de las historias heredadas del pasado y cuyas corporalidades sufridas (y a veces desviantes) plantean un rechazo metafórico de los testimonios históricos pertenecientes a otro tiempo. De ahí que los tres personajes principales pueden leerse como cuerpos-objeto y cuerpos-sujeto, centrados en la tarea de reivindicar «el derecho a hacerse cargo de la memoria que es siempre individual: la memoria colectiva, ha observado Susan Sontag, no es un recuerdo sin una declaración» (Meruane 2014: 284).

En lo que se refiere a *La ciudad invencible*, el cuerpo de la protagonista –al moverse por los espacios a veces hostiles de la gran metrópoli– pretende ser metáfora de un discurso de emancipación que abarca tanto la identidad (subjetiva y nacional) como lo corporal: dejar de ser heredera de voces (familiares) e historias (colectivas) pertenecientes a un espacio y a un tiempo que debe permanecer atrás. En este caso, el meollo de la cuestión no reside solo en la pregunta acerca de cómo separarse de una memoria histórica prestada o de recuerdos impuestos por encima de la memoria propia, sino en «cómo se corta, sin traicionar, sin desangrarse en el proceso, el cordón umbilical de la memoria que urde familias y amarra el pasado al presente» (Meruane 2014: 284). El desafío al que alude Meruane reside, precisamente, en encontrar posturas enunciativas alternativas que permitan –a la vez– cortar el cordón umbilical de la «memoria impuesta» y encontrar dispositivos de distanciamiento capaces de abordar el recuerdo (y el trauma) desde un sesgo de la mirada que desestabiliza los modelos institucionalizados. Los dos textos analizados parecen, en efecto, colocarse en esta línea nueva (por la que transitan muchos de los narradores conosureños contemporáneos), donde el formato del testimonio deja lugar a una hibridación genérica en la que quedan involucrados también tanto el uso del registro autoficcional como lo autorreferencial.

## Bibliografía

- Abraham, Nicolás & María Torok. *La corteza y el núcleo*, Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- Aínsa, Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960–1993)*, Montevideo: Trilce, 1993.

- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Montevideo: Trilce, 2006.
- Aínsa, Fernando. *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*, Montevideo: Trilce, 2008.
- Callsen, Berit & Angleika Gross. «Prefacio», en *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición. Representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales*. Eds. Berit Callsen & Angleika Gross, Madrid: Iberoamericana, 2020: 175–188.
- Cánvas, Rodrigo. «Nuevas voces de la novela chilena», en *La literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut & José Morales Sarabia, Madrid: Iberoamericana, 2002: 263–270.
- Cerda-Hegerl, Patricia. «El tema de la identidad en la historia y literatura chilenas», en *La literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut & José Morales Sarabia, Madrid: Iberoamericana, 2002: 55–66.
- CINTRAS. «Daño transgeneracional de descendientes de sobrevivientes de tortura», en CINTRAS, EATIP, GTNM/RJ, SERSOC *Daño transgeneracional. Consecuencias de la represión política en el Cono Sur*, Santiago de Chile: Unión europea-Gráfica LOM, 2009: 45–52.
- Feierstein, Daniel. *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires: FCE Fondo de Cultura Económica, 2019 [2012].
- Flores, Marcello, Paolo Di Paolo & Adriano Prospero. «Che fine fa il progresso? Attenti, il futuro ha smarrito il passato». *La lettura*, Milano, 28 de marzo de 2021, 9–11.
- Kilani, Mondher. «Stereotipo (étnico, razziale, sessista)», en *L'imbroglione etnico in quattordici parole chiave*. Eds. René Gallissot, Mondher Kilani & Annamaria Rivera, Bari: Edizioni Dedalo, 2001: 337–357.
- Laorden Albendea, María Teresa. «Con la posguerra en el cuerpo: transformaciones del saber y experiencia atravesada por la violencia en *El ciclo Aragón*, de Horacio Castellanos Moya», en *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición. Representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales*. Eds. Berit Callsen & Angleika Gross, Madrid: Iberoamericana, 2020: 175–188.
- Meruane, Lina. «Matemáticas mortuorias», en Alia Trabucco Zerán. *La resta*, Madrid: Editorial Demipage, 2014: 281–285.
- Moraña, Mabel. «Introducción. Heridas abiertas», en *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América latina*. Eds. Mabel Moraña & Ignacio Sánchez Prado, Madrid: Iberoamericana, 2014: 7–22.
- Moreno, Fernando. «Apuntes en torno a la tematización de la historia en la narrativa chilena actual», en *La literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut & José Morales Sarabia, Madrid: Iberoamericana, 2002: 271–278.
- Trabucco Zerán, Alia. *La resta*, Madrid: Editorial Demipage, 2014.
- Trías, Fernanda. *La ciudad invencible*, Montevideo: HUM editora, 2017 [2014].