

La représentation del trauma y del trauma transgeneracional por Alejandra Costamagna en *Últimos fuegos* y *En voz baja*

Mémoire réalisé par
Manon Vandermoere

Promoteur(s)
Geneviève Fabry

Année académique 2017-2018
Master en langues et lettres modernes à finalité approfondie

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi promotora, la profesora Geneviève Fabry, por haberme enseñado a amar la literatura hispanoamericana y por haber aceptado apoyarme en la redacción de esta tesina. Sus consejos valiosos, su disponibilidad y su aliento han sido motivos infinitos de inspiración y de motivación. Quiero también dar las gracias a mis allegados, y particularmente a mis padres y a mi hermana, por su apoyo y por haberme tranquilizado a lo largo de toda la realización de esta tesina.

ÍNDICE DE MATERIAS

PREÁMBULO: EL CONTEXTO	7
1. Crisis política: dictadura y transición	7
2. Crisis del lenguaje	8
3. Los recursos para salir de la crisis del lenguaje	11
3.1. Lenguaje figurativo	11
3.2. Memoria versus olvido	11
3.3. Un estado transitorio	12
3.4. El género del libro de cuentos	14
PRIMERA PARTE: EL TRAUMA DE LOS PERSONAJES	15
1. Del trauma al trauma transgeneracional	16
1.1. El trauma en general o el trauma psíquico	16
1.2. El daño transgeneracional	18
2. En voz baja: una mezcla de trauma psíquico y trauma transgeneracional.....	21
2.1. El culto de Amanda a su padre	23
2.1.1. Trastornos alimenticios	23
2.1.2. Un complejo de Edipo tardío.....	25
2.1.3. La misoginia de Amanda	26
2.1.4. El suicidio	28
2.2. Alteración del proceso de duelo	30
2.2.1. Una rabia permanente.....	30
2.2.2. Autopunición	32
2.3. La imposibilidad de entenderse	35
2.3.1. La tensión entre memoria y olvido	35
2.3.2. Los desajustes del aspecto verbal de Amanda	38
3. La transgeneracionalidad en <i>Últimos fuegos</i>	40
3.1. Los desajustes del símbolo psíquico.....	41
3.1.1. El aspecto verbal o la dificultad para comunicarse con el mundo	41

3.1.2. El aspecto representativo o el remolino de fotos	43
3.1.3. El aspecto motor o el descontrol total	44
3.1.4. El aspecto afectivo o la pesadumbre congénita	46
3.2. La escisión psíquica	47
3.2.1. Desdoblamientos	48
3.2.2. Confusión entre realidad y ficción.....	51
3.3. “El último incendio” o la culminación del trauma transgeneracional	57
3.3.1. La escisión psíquica de Canossa o la desaparición de la conciencia	59
3.3.2. Una proliferación de desajustes	61
SEGUNDA PARTE: HUELLAS ESTILÍSTICAS DEL TRAUMA.....	66
1. Un lenguaje obsesivo	66
1.1. El síndrome de repetición con palabras.....	69
1.2. El síndrome de repetición con sonidos	74
2. Perturbaciones del diálogo	78
2.1. El fracaso de la palabra.....	79
2.1.1. El silencio o la carga del pasado	79
2.1.2. El campo léxico del silencio o la degradación del lenguaje	81
2.2. Las dificultades y las trampas de la comunicación.....	86
3. Las elipsis narrativas	91
3.1. Cuadrar las cosas	92
3.2. Lo oculto del estilo.....	94
CONCLUSIÓN.....	97
BIBLIOGRAFÍA	100

PREÁMBULO: EL CONTEXTO

1. Crisis política: dictadura y transición

Alejandra Costamagna es una autora chilena que escribe en el contexto particular y problemático de la posdictadura. Se trata de un periodo en que se supone que el daño generado por el régimen militar está resuelto, cuando en realidad es un periodo tan doloroso como el de la dictadura. Intentaremos descubrir como Alejandra Costamagna logra representar el daño de todo un pueblo mediante dos de sus obras: *Últimos fuegos* y *En voz baja*. Se descubrirá que Costamagna representa el daño que el gobierno de Augusto Pinochet dejó a Chile mezclando medios que ya han sido utilizados en producciones literarias de sus contemporáneos chilenos pero también con un método propio: el de hacer transparentar el trauma en diferentes niveles. La dictadura militar de Pinochet dio pie a una crisis del lenguaje que va a perdurar después del fin de la dictadura en 1990. Nelly Richard, crítica y ensayista chilena, llama esta crisis el *dilema de la lengua* y explica que “surge en Chile de la necesidad de recobrar la palabra después de los estallidos de la dictadura que casi privó a la experiencia de los nombres disponibles para comunicar la violencia de su mutilación”¹. En una obra de Marie-Nöelle Sarget que se interesa de manera más abarcadora por la historia de Chile, se encuentra las raíces de este dilema de la lengua. Hablando de los años de dictadura militar, describe la atmósfera de miedo omnipresente en esta época:

La naturaleza represiva del régimen no puede ser sin efectos en la cultura: las relaciones sociales están marcadas por un miedo generalizado que se ha infiltrado en todos los medios con las denunciaciones, las escuchas telefónicas, las desapariciones y el ruido de las balas en la noche...²

Marie-Nöelle añade que cada grupo social se ve afectado por el miedo. Nadie está a salvo. Este miedo está presente en todos los niveles, pero son particularmente las palabras las que más sufren. Alejandra Costamagna ella misma se expresa al respecto en un libro de Oscar Contardo titulado *Volver a los 17: Recuerdos de una generación en dictadura*: “Entendía, por

¹ N. RICHARD, *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 47

² M.-N. SARGET, *Histoire du Chili de la conquête à nos jours*, París, L'Harmattan, 1996, p. 255: [La nature répressive du régime ne peut être sans effets sur la culture : les relations sociales sont marquées par une peur généralisée, qui s'est infiltrée dans tous les milieux avec les dénonciations, les écoutes téléphoniques, les disparitions et le bruit des balles dans la rue, la nuit...]

ejemplo, que era necesario ser cauteloso con las palabras, que ahí había peligro”³. Esta instauración del miedo a hablar hasta los núcleos familiares no es algo típico de la dictadura militar de Chile, sino de las dictaduras de múltiples países del Cono Sur. El mensaje publicitario “El silencio es salud” que circulaba durante la dictadura en Argentina puede absolutamente ilustrar el contexto chileno.

La posdictadura empieza con el proceso de la restauración de la democracia. Este proceso puede ser llamado o “el Chile de la Transición” (como lo hace Nelly Richard en su obra *Residuos y Metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*) o “la transición a la democracia”. Ciertos historiadores piensan que este periodo ha continuado hasta la actualidad y que por lo tanto Chile no puede considerarse como una verdadera democracia. Defenderemos la visión más acotada que considera que el proceso se extiende entre 1988 y 1990, es decir el final de la dictadura. Se considera este periodo dado que Chile está pasando de un estado represivo a otro estado más democrático. Sin embargo, la transición a una verdadera democracia no va a ser tan evidente por diversos motivos. Chile sigue siendo un país socialmente represivo a pesar de su nuevo estatuto de democracia, y eso va a hacer perdurar la crisis del lenguaje.

2. Crisis del lenguaje

Es el contexto socio-político el que va a permitir la perduración de esta crisis. Después del referéndum de 1988 donde se decidió que Pinochet no seguirá en el poder, la gente tuvo grandes expectativas de libertad. Sin embargo, como se afirma en el libro titulado *Derechos humanos, salud mental, atención primaria*: “Pasados los primeros meses del nuevo gobierno, se hicieron numerosas declaraciones, pero nada concreto que solucionara en forma directa y justa el problema de la libertad”⁴. Peor aún, un trabajo titulado *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur* nos enseña que la estigmatización típica de la dictadura se mantiene gracias al silenciamiento o a la tergiversación de lo que ocurrió en el régimen militar de Pinochet:

En lugar de una elaboración social, desentrañando toda la verdad histórica -sin duda dolorosa, contradictoria y conflictiva- se han ido entregando sólo fragmentos de los

³ O. CONTARDO, *Volver a los 17: Recuerdos de una generación en dictadura*, Santiago, Editorial Planeta, 2013, p. 78

⁴ CINTRAS, *Derechos humanos, Salud Mental, Atención Primaria: Desafío Regional: II Seminario de la Región del Maule*, Santiago, Cintras, 1991, p. 80

hechos represivos. La impunidad y el silencio inducido han sido los ejes centrales de las estrategias políticas post dictadura que, presididas por la lógica de la gobernabilidad, han imposibilitado la elaboración colectiva de los hechos del pasado dictatorial⁵.

Se ha votado la salida de Pinochet, pero la ley dice que este último puede todavía quedar a la cabeza del país durante un año. Marie-Noëlle Sarget califica este periodo de “democracia restringida”⁶ por las razones siguientes: primero, el régimen no puede de ningún modo modificarse radicalmente dado que el proyecto de transición a la democracia había sido determinado de antemano (en la constitución de 1980) por el gobierno del dictador Augusto Pinochet. Entonces, esta supuesta democracia está limitada desde el principio por las instituciones de la constitución de 1980. Segundo, Augusto Pinochet sigue siendo el comandante en jefe del ejército hasta 1998. Por fin, un decreto ley impide al Parlamento que investigue las artimañas del gobierno antes de 1990. La aplicación de este decreto se ilustra con el trato de los criminales de guerra. Las instituciones judiciales implementadas por el gobierno de Pinochet pueden, la mayoría del tiempo, “invocar la ley de amnistía para evitar castigar los culpables de torturas o de asesinatos cometidos antes de 1978”⁷. En pocas palabras, la justicia está lejos de hacerse, y eso lo han entendido muy bien los chilenos.

Con un contexto político semejante, entendemos que nada está resuelto respecto a la crisis del lenguaje. Además, la gente ha interiorizado durante todos estos años de dictadura el peligro al que uno se expone si habla. No es fácil salir del dominio del silencio, máxime considerando que los chilenos no tienen la impresión de que el país está realmente cambiado. Nelly Richard denuncia los efectos nefastos del lenguaje utilizados por la supuesta nueva democracia. Piensa que impide el desarrollo de un pensamiento crítico:

Pluralismo y consenso fueron los temas llamados a interpretar una nueva multiplicidad social cuyos flujos de opinión debían, supuestamente, expresar lo diverso, pero cuya diversidad tenía que ser, a la vez, regulada por necesarios pactos de entendimiento y

⁵ B BRINCKMANN, Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur, p. 45

⁶ M.-N. SARGET, *op. cit.*, p.267

⁷ *Ibid.*, p. 270: [invoker la loi d’amnistie pour éviter de châtier les coupables de tortures ou d’assassinats commis avant 1978.]

negociación que contuvieran sus excesos a fin de no reeditar los choques de fuerzas ideológicas que habían dividido el pasado⁸.

Marie-Noëlle Sarget coincide con Nelly Richard en la constatación de una falta de pensamiento crítico:

[...] la eliminación de cualquiera disensión en el debate político [...] desemboca en la falta de posturas apasionadas a propósito de este pasado, La Unidad Popular y la dictadura – se habla más de “régimen anterior” – no dando la razón a ninguna de las dos partes por sus responsabilidades en las rupturas de las cuales no se quiere oír hablar⁹.

Los políticos tienen tanto miedo de dar inicio a cualquier conflicto que no se atreven a hablar de conflictos y mucho menos de los conflictos no resueltos de la dictadura. El hecho de que se menciona la dictadura militar de Pinochet como “régimen anterior” demuestra la amplitud del miedo de las palabras.

El miedo es entonces la razón principal de esta crisis del lenguaje, que sea o por la interiorización del peligro de decir una verdad diferente de la del gobierno (una herencia de la dictadura), o por el temor de reeditar los choques de fuerzas ideológicas. Los efectos nefastos de la nueva política chilena en el lenguaje no se dejan aquí: Según Richard, la crisis del lenguaje se debe principalmente a estos dos elementos: primero, la regla de hacer a un lado la memoria histórica de la dictadura y los desacuerdos de la época del Chile de la Transición. Segundo, se debe a la llegada de un nuevo lenguaje, el realismo oficial. La aparición de este realismo oficial se vincula a la presunta nueva democracia que quiere borrar todas las huellas de utopías y promesas que se asocian con la dictadura. Este realismo oficial no es apropiado para las producciones artísticas dado que solo sirve para responder a las necesidades concretas del nuevo gobierno. Esta descripción de un nuevo lenguaje inadecuado a lo abstracto está también destacada en el libro sobre el daño transgeneracional. Se subraya que la gente no encuentra en la política las representaciones simbólicas útiles para expresar con palabras sus pasados dolorosos, y que por lo tanto no pueden superarlos. Se añade eso: “A falta de palabras y símbolos para dar cuenta del pasado, ella [la gente] opta por el silencio. Y la memoria opta

⁸ *Ibid.*, p. 28

⁹ *Ibid.*, pp. 277-278: « l'élimination dans le débat politique de toute dissension (...) aboutit à l'absence de prises de positions passionnées à propos de ce passé, l'Unité populaire et la dictature – on parle plutôt de “régime antérieur” – étant en quelque sorte renvoyées dos à dos pour leur responsabilité dans des déchirements dont on n'a guère envie d'entendre parler. »

por apropiarse la gente por la puerta de los miedos”¹⁰. La posdictadura puede resumirse con un ambiente de lo no dicho y de secretos.

3. Los recursos para salir de la crisis del lenguaje

3.1. Lenguaje figurativo

Richard señala que se necesita de manera crucial una escena de producción de lenguajes, lenguajes diferentes del realismo oficial, que permitiría no solo romper “el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido” sino que también escapar a “la repetición maniaco-obsesiva del recuerdo”¹¹. Los escritores de los años noventa¹² como Alejandra Costamagna entienden que se debe responder a las problemáticas pendientes de Chile con esta nueva escena de producciones de lenguajes. Optan por el uso de métodos conceptuales y figurativos, o como los describe Nelly Richard: “medios expresivos para restaurar la facultad de pronunciar el sentido”¹³. Costamagna se integra en esta iniciativa: sus obras hacen hincapié en imágenes, conceptos, formas y colores. Lo que permite el lenguaje figurativo de Costamagna además de restaurar la facultad de pronunciar el sentido es también denunciar sutilmente la violencia “poniendo el horror a distancia”¹⁴. El horror no aparece en sus obras de manera cruda y directa, sino mediante pequeñas huellas que incomodan más que chocan.

3.2. Memoria versus olvido

Como ya señalado, la crisis del lenguaje echa raíces en un ambiente de secretos. Los políticos intentan hacer que siempre se prefiera el silencio a las palabras. Esta sacralización del silencio va a generar una verdadera dicotomía entre las generaciones: los adultos están de parte del olvido y se callan, mientras que la segunda generación se obsesiona con la memoria y las palabras. Según Claudia Martínez Echeverría, esta dicotomía es el reflejo de una contradicción nacional:

Por una parte, desde fines del siglo XX se produjo un interés notable por todos aquellos temas vinculados a la memoria, producto de la decepción que el en presente

¹⁰ B. BRINKMANN, *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur*, Santiago, Cintras, 2009, p. 46

¹¹ N. RICHARD, *op. cit.*, p. 46

¹² Por ejemplo Alejandro Zambra, Sergio Gómez o Ana María del Río

¹³ Richard N., *op. cit.*, p. 46

¹⁴ *Ibid.*

provocaba. Y por otra, paradójicamente, en Chile se habría dado, según Grínor Rojo, el fenómeno contrario: una política deliberada para institucionalizar el olvido¹⁵.

Alejandra Costamagna decide no apoyar un lado en particular, que sea el del olvido o el de la memoria. En *Últimos fuegos* y *En voz baja*, Costamagna presenta los beneficios así como los daños que pueden generar tanto la primera generación como la segunda. No propone una respuesta categórica a esta problemática. Lo que está seguro, es que el exceso o de la memoria o del olvido es extremadamente nefasto. Costamagna percibe eso y elige transmitir esta tensión entre olvido y memoria en ambas obras. La integración de estos dos conceptos problemáticos y claves de su época permite, de la misma manera que su lenguaje figurativo, hablar de la traumática experiencia de la violencia. Permite también subrayar que, considerando esta situación de contradicciones, nadie podría ser capaz de encontrar las herramientas adecuadas para reaccionar frente a la experiencia de la violencia.

3.3. Un estado transitorio

El inicio de la posdictadura chilena empieza con un proceso llamado “el Chile de la transición”. Como mencionado, ciertos historiadores piensan que este periodo nunca verdaderamente termina mientras que otros dicen que termina en 1990. Lo cierto es que este periodo de transición dejó huellas en el pueblo chileno. Alejandra Bottinelli desvela en un artículo las maneras con las que tres autores chilenos (Álvaro Bisama, Alejandro Zambra y Alejandra Costamagna) llegan a reconstruir el lenguaje en la posdictadura. Según Bottinelli, Chile sufre algo peor que una crisis del lenguaje. Habla de una crisis del sentido y explica que esta época tiene un deseo, “el del retorno de una potencia de organización del sentido que había existido antes de la catástrofe de la cultura que fue la dictadura”¹⁶. En su artículo, Bottinelli va a comparar la reconstrucción de un sentido posible con un crucigrama. Esta comparación es oportuna dado que se podría totalmente decir del libro de cuentos *Últimos fuegos* que funciona como un crucigrama. Alguien intentando acabar un crucigrama debe ayudarse de las palabras que ya ha encontrado. Su mirada siempre está escrudiñando estas palabras para progresar en el juego. Lo mismo ocurre con *Últimos fuegos*, con una diferencia: no se puede terminar este crucigrama. El lector está tentado a lo largo de todo el relato de encontrar vínculos entre los diferentes cuentos, dado que a medida que avanza el libro

¹⁵ C. MARTÍNEZ ECHEVERRÍA, “La memoria silenciada. La historia familiar en los relatos de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández” in *Taller de letras*, 37, 2005, p. 69

¹⁶ A. BOTTINELLI, “Narrar (en) la “Post”: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”, in *Revista Chilena de Literatura*, 92, 2016, p. 7

aparecen vínculos en la multitud de personajes y anécdotas. Sin embargo, el lector se da cuenta terminando el libro de que estos vínculos no llevan a ninguna parte y que muchos de los nexos percibidos eran pistas falsas (aunque hay a veces vínculos verdaderos). Lo mismo ocurre en la obra de Costamagna en general, a través de sus diferentes novelas y libros de cuentos. El lector, en un razonamiento de jugador de crucigrama, está esperando una imagen final, algo que respondería a sus preguntas con respecto a la trama. Sin embargo, acaba entendiendo que el sentido no se encuentra en una imagen clara y completa, sino en lo fragmentado y lo inacabado. El lector tiene el sentimiento de que algo que no está acabado, o dicho de otro modo que algo está todavía en transición. Bottinelli ilustra perfectamente este sentimiento escribiendo: “cada relato es aquí parte de un mapa mayor, intuimos, de una búsqueda que no termina”¹⁷. Merece la pena añadir que la expresión “libro-puzle” es utilizada en la contratapa del libro de cuentos. La idea de comparar *Últimos fuegos* con un crucigrama o un puzle vuelve a lo mismo: se trata de una búsqueda que no termina, para retomar las palabras de Bottinelli. Pensamos que esta sensación de transición no se activa por simple casualidad: Costamagna quiere dar a su obra una sensación compartida por el conjunto de la población chilena.

De hecho, Bottinelli afirma que la transición caracteriza el inicio de la posdictadura. Se habla aquí de transición en el sentido de un estado intermediario, de un pasaje progresivo entre dos estados o dos situaciones, algo que queda interrumpido hasta una duración indeterminada. Como ya hemos dicho, Chile está saliendo de su situación represiva pero todavía no ha alcanzado un funcionamiento democrático. Además, como lo señala Bottinelli, si la noción de transición caracteriza tan bien este periodo es porque la gente no puede creer en la existencia de un futuro: su presente está bloqueado en el pasado por culpa del contexto política que no se preocupa por curar las heridas de la dictadura. Nadie les da las palabras y los instrumentos adecuados para superar el horror del pasado. Costamagna decide ilustrar este bloqueo de una población entera ilustrando ese mismo bloqueo en su escritura. Sus obras parecen estacadas: tenemos la impresión de que no se puede ni avanzar ni retroceder. Están en transición. Merece la pena interesarse por otros elementos que podrían expresar este estado transitorio.

Consideramos que la elección de numerosos lugares no es fortuita: hospitales, buses, estaciones, hoteles o prisiones. Son todos lugares de tránsito. En una tesina sobre los trabajos

¹⁷ *Ibid.*, p. 19

de Alejandra Costamagna, la autora destaca algo interesante: escribe que los lugares elegidos por Costamagna “reflejan generalmente el estado sentimental de los personajes: el tránsito es símbolo de la reflexión de los personajes”¹⁸. Los personajes serían también en un estado transitorio. Veremos en la parte centrada en la psicología de los personajes que la inestabilidad caracteriza estos últimos.

3.4. El género del libro de cuentos

El inicio de la posdictadura no está marcado por características muy democráticas. No hay compensación o reconocimiento para numerosas víctimas, y muchos verdugos parecen ser intocables. Los derechos humanos reciben un golpe, y la población chilena siente eso. Los escritores como Costamagna sienten la necesidad urgente de volver a poner lo humano en el centro. El género del libro de cuentos permite eso. Este género no es en absoluto una novedad ni en la literatura de Hispanoamérica ni en la literatura chilena. Sin embargo, va a cumplir en este contexto un papel específico: el de volver a encontrar lo humano. Mario Vargas Llosa dice en su prólogo a *Les bonnes nouvelles de l'Amérique Latine* que lo humano es el mayor tema de los cuentos hispanoamericanos. Explica que lo importante en los escenarios de estos cuentos es siempre la “aventura humana” y que el realismo que practican sus escritores “abarca todos los dominios de la experiencia humana, incluida la más secreta intimidad [...]”¹⁹. El género del libro de cuentos es propicio al reajuste de lo humano en la sociedad chilena de la posdictadura.

Henri Lefebvre asevera en su *Critique de la vie quotidienne* que para encontrar lo humano, se debe parar de buscar en las profundidades de la metafísica y de la vida interior y que se debe prestar atención a los hechos comunes de la cotidianidad²⁰. Con respecto a lo que se acaba de decir sobre el cuento hispanoamericano, entendemos porque los escritores chilenos como Costamagna encuentran en este género una manera de encontrar lo humano. Alejandra Costamagna entiende esta necesidad de volver a poner lo humano en el centro. La experiencia humana prevalece sobre todo el resto no solo en el libro de cuentos *Últimos fuegos* sino que también en la novela *En voz baja*.

¹⁸ G. VERBURGH, *La cotidianidad desde una perspectiva femenina en dos libros de relatos breves de dos autoras chilenas: (Des)encuentros (des)esperados y No decir de Andrea Maturana y Últimos fuegos y Animales domésticos de Alejandra Costamagna* (Tesina de maestría), Universiteit Gent, Gent, <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:002060357> [página consultada el 29 de marzo de 2018], pp. 25-26

¹⁹ M. VARGAS LLOSA, *Les bonnes nouvelles de l'Amérique Latine. Anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine du monde entier*, París, Gallimard, 2010, <http://www.elboomeran.com/obra/651/les-bonnes-nouvelles-de-lamerique-latine/> [página consultada el 6 de abril de 2018]

²⁰ H. LEFEBVRE, *Critique de la vie quotidienne : Introduction*, París, L'Arche, 1997 (Le sens de la marche).

PRIMERA PARTE: EL TRAUMA DE LOS PERSONAJES

En el conjunto de su obra literaria, Alejandra Costamagna se interesa por el trauma y por las distintas maneras en las que puede manifestarse. Representa el trauma de manera muy variable, máxime considerando que destaca el hecho de que cada generación reacciona de forma diferente. La primera obra, *En voz baja*, es una novela publicada en 1996; y la segunda, *Últimos fuegos*, es un libro de cuentos publicado en 2005. El contexto de *En voz baja* es explícito: la historia ocurre durante la dictadura militar de Chile. Se trata de la historia de una niña llamada Amanda que quiere entender lo que sucedió a su padre tras su encarcelamiento a raíz del Golpe de estado de 1973. Costamagna escribe sobre las problemáticas típicas del régimen militar, pero también están presentes las problemáticas del periodo de la restauración a la democracia. Efectivamente, no solo se trata de una lucha entre Amanda y todo lo que la aleja de su padre, sino que además de una desesperada lucha por hacer prevalecer las palabras sobre el silencio. En cuanto a *Últimos fuegos*, el contexto en el que los cuentos ocurren es mucho menos evidente. La única certeza es que todos los cuentos se vinculan por la presencia de fuegos. Estos fuegos parecen ser aceptados por todos y formar parte del paisaje cotidiano. Parece que los personajes han aprendido a vivir con ellos, aunque se trata de una situación alarmante. Uno podría afirmar que las llamas son una metáfora que se refiere al contexto amenazante de la dictadura. Sin embargo, pensamos que estas llamas se refieren más a los efectos psicológicos generados por la dictadura. Dicho de otro modo, los fuegos corresponden al trauma de los chilenos que han vivido la dictadura pero sobre todo al trauma de las generaciones siguientes. Pensamos que Alejandra Costamagna intenta ilustrar el trauma de estas generaciones siguientes dado que nunca se explica el malestar de los personajes. Parece que ellos mismos no saben de dónde viene su trauma y no pueden explicarlo. Como lo veremos, eso es típico de la herencia inconsciente de un trauma, o dicho de otro modo del trauma transgeneracional.

En ambas obras, el lector está a la expectativa de respuestas. En *En voz baja*, se espera continuamente que alguien responda a las preguntas de Amanda en cuanto a la situación de su padre. El lector asiste progresivamente a la caída de la niña a causa de lo no dicho y de los secretos que mantiene su madre. En *Últimos fuegos*, el lector está esperando en vano descubrir las raíces del malestar de los personajes. Intenta buscarlas analizando las relaciones entre los diferentes cuentos, pero no se puede encontrar respuestas de esta manera. Lo único que todos personajes tienen en común es que parecen estar en peligro. Este peligro no es otro que la crisis del lenguaje que caracteriza la posdictadura. Efectivamente, esta crisis del

lenguaje que favorece lo no dicho en detrimento de las palabras impide una resolución positiva del trauma de los personajes. *Últimos fuegos* nos da entonces acceso al daño de personas que han padecido indirectamente la violencia de la dictadura, y nos demuestra hasta qué punto las consecuencias de este daño pueden ser nefastas. Es en este sentido que las dos obras coinciden. Aunque Amanda está experimentando directamente el régimen militar, demuestra tantas características del trauma en general (encontrándose huérfana) como características de un trauma transgeneracional (debidas a lo no dicho que rodea su situación familiar). Se constata en *En voz baja* hasta qué punto lo no dicho puede empeorar la experiencia de la violencia.

Alejandra Costamagna utiliza diferentes recursos a fin de denunciar y combatir la crisis del lenguaje de su época. Quiere expresar la imposibilidad de resolver el trauma en un contexto de incoherencias como lo es el Chile posdictatorial. Realiza eso utilizando un lenguaje figurativo y conceptual, ilustrando la oposición entre memoria y olvido de la restauración de la democracia, transmitiendo el estado transitorio en el que Chile se encuentra y recurriendo a los libros de cuentos. Sin embargo, utiliza también otro recurso: la representación del trauma chileno, y particularmente la representación del trauma transgeneracional. Intentaremos descubrir como Alejandra Costamagna logra denunciar y luchar contra la crisis del lenguaje con una representación bastante particular del trauma. Efectivamente, suponemos que esta representación puede encontrarse desde dos ángulos diferentes: primero, al nivel del estado psicológico de sus personajes; y segundo, al nivel de su escritura.

1. Del trauma al trauma transgeneracional

1.1. El trauma en general o el trauma psíquico

Antes de definir el trauma transgeneracional, sería pertinente dar una definición del trauma que generalmente se denomina trauma psíquico o trauma psicológico. Apoyándonos en el trabajo sobre el daño transgeneracional y sus consecuencias en el Cono Sur, hemos encontrado una definición del trauma de un punto de vista médico-biológico. El trauma está caracterizado por tres aspectos: primero, por el choque generado por el elemento disruptivo (así como las condiciones del individuo para enfrentar ese choque); segundo, por la rotura resultante del choque; y finalmente por las consecuencias resultantes de los dos primeros

aspectos²¹. El impacto sobre el aparato psíquico es tal que las consecuencias se expresan “en forma de síntomas emocionales (por ejemplo, crisis de angustia, ansiedad, inhibición de capacidades yoicas, etc.), neurovegetativos, patologías psicosomáticas”²². En un artículo de Nayla Chidiac y de Louis Crocq, las manifestaciones de un trauma psíquico están divididas en tres categorías. La primera se llama *manifestaciones inmediatas* y consiste sobre todo en una fase de estrés agudo: agitación, angustia, recuerdos intrusivos, falta de emociones... La segunda categoría se llama *manifestaciones post-inmediatas* y puede consistir o en una ola de estrés agudo caracterizado por una reviviscencia del trauma y por insomnios, o en un caos emocional, o en síntomas depresivos tales como sentimientos de impotencia, pérdida de puntos de referencia, duelo imposible y crisis del sentido de la vida. La tercera categoría se llama *manifestaciones en diferido* y consiste en síntomas tales como la excitación somática (caracterizada por agitación y angustia) y el síndrome de repetición (recuerdos recurrentes e intrusivos, pesadillas). Otros problemas pueden surgir finalmente, como el alcoholismo, la depresión, la ansiedad, trastornos del sueño y trastornos alimenticios²³.

También se discute en *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur* sobre un concepto de Ignacio Martín-Baró, el trauma psicosocial²⁴. El trauma de la dictadura chilena es definitivamente psicosocial, y esta característica tiene su importancia. Efectivamente, las raíces de un trauma psicosocial no se encuentran en el individuo sino en su sociedad. Es la razón por la que el trauma de la dictadura todavía no está resuelto, dado que los tres factores susceptibles de hacer permanecer el daño a través del tiempo están presentes en el contexto de la posdictadura. Estos tres factores son la estigmatización, el silenciamiento y la impunidad. Con relación a una estigmatización, no hubo espacio para los que no estaban de acuerdo con la doctrina del nuevo sistema. Después, hubo el silenciamiento tristemente famoso de lo que realmente ocurrió en la dictadura (solo fragmentos de los hechos represivos fueron comunicados). Además, hubo obviamente impunidad dado que muchos crímenes fueron silenciados (y que muchos verdugos parecieron intocables). Finalmente, la ausencia de una construcción de una memoria histórica como proceso colectivo empeoró la situación. Un

²¹ B. BRINKMANN, *op. cit.*, p. 162

²² *Ibid.*

²³ N. CHIDIAC, L. CROCQ, “Le psychotrauma II. La réaction immédiate et la période post-immédiate” in *Annales Médico-Psychologiques*, 168, 2010, p. 639-644.

²⁴ B. BRINKMANN, *op. cit.*, pp. 34-35

trabajo encabezado por CINTRAS²⁵ y titulado *Derechos humanos, salud mental, atención primaria: desafío regional* nos enseña más a propósito del daño de la posdictadura. Las circunstancias de la posdictadura generan en las personas víctimas de la represión política, como los presos políticos, “sentimientos de impotencia, rabia, inseguridad, desconcierto, con manifestaciones de rechazo e irritabilidad y, finalmente, desesperanza y depresión”²⁶. Esta situación negativa se extiende “a la familia y sectores sensibles cercanos a ellos”²⁷.

El trabajo de CINTRAS nos permite también profundizar nuestra definición del trauma. El trabajo se centra específicamente en el trauma generado por la desaparición de una persona allegada. Es el caso de la protagonista de *En voz baja* porque, antes de conocer la muerte de su padre al final de la novela, Amanda debe lidiar con el hecho de que no sabe dónde su padre está y si está vivo o muerto. Manejar la desaparición de una persona cercana constituye un tipo de pérdida particular, dado que “no existe ninguno de los rituales sociales habituales que operan como punto de partida para la elaboración del duelo”²⁸. Se precisa también la importancia del ritual que acompaña la muerte (y que está ausente en el caso de una desaparición) porque apoya la representación. Se debe también hablar de algo común tanto al trauma psíquico en general como al trauma transgeneracional, es decir el problema de la simbolización del trauma. En *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur*, se dice que “el efecto traumático está dado porque queda un remanente de angustia sin simbolización, no representable con palabras”²⁹. Dicho de otro modo, no se puede semantizar lo traumático en el aparato psíquico, y lo traumático “queda sin significado para el sujeto en relación a su historia, a su presente y a sus proyectos futuros”³⁰. Como vamos a verlo dentro de un momento, es justamente este problema de simbolización que se transmite de generación a generación

1.2. El daño transgeneracional

El trauma transgeneracional no es otro que la transmisión inconsciente del daño de un individuo a su progenitura. Sin embargo, no se trata de una simple reproducción de los síntomas de la persona directamente traumatizada: la transmisión conoce cambios importantes

²⁵ CINTRAS, o el Centro de Salud Mental y Derechos Humanos, es una organización no gubernamental sin fines de lucro establecida en 1985 para otorgar atención médico-psicológica a personas que han sido víctimas de graves violaciones a los derechos humanos, en especial sobrevivientes de tortura.

²⁶ CINTRAS, *Derechos humanos, salud mental, atención primaria: desafío regional*, p. 80

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 163

²⁹ B. BRINKMANN., *op. cit.*, p. 163

³⁰ *Ibid.*

según las diferentes generaciones de las cuales se tratan. Además, cada individuo puede recibir de modo diferente las informaciones acerca del trauma. Los redactores del trabajo sobre el daño transgeneracional nos permiten destacar estas diferentes formas en las que el trauma transgeneracional aparece. Definen el trauma transgeneracional como “algo capaz de provocar los más inexplicables sentimientos y actitudes y, en muchas ocasiones, hasta síntomas físicos y somáticos”³¹. Ese algo es tan extraño para el sujeto que toma el nombre de *fantasma psíquico*. Este fantasma se transmite de generación en generación cada vez con una forma diferente. Para la primera generación, la que fue un testigo directo de la experiencia traumática, se trata de algo que no puede ser revelado. Esta generación elige no hablar sobre el evento. La segunda generación nace “sin la posibilidad de acceder a elementos importantes de su vida familiar transformando así lo «indecible» de los padres en «innombrable», como resultado de las brechas simbólicas”³². Se habla de algo innombrable dado que el individuo sólo intuye la presencia de un secreto y no conoce su contenido. En la tercera generación, se trata de algo impensable: el fantasma psíquico existe pero es mentalmente inaccesible dado que el individuo es “incapaz de metabolizar estos aspectos mudos de sus predecesores, se crearía así una zona psíquica muda”³³. El fantasma no deja de ser una existencia separada y extranjera que puede ser devastadora para el yo. Lo que vuelve la resolución del trauma extremadamente difícil una vez que ese último se vuelve transgeneracional es que el fantasma se expresa bajo forma de signos, síntomas o actos incomprensibles. El individuo debe buscar las explicaciones de su malestar en una parte de su cerebro al que no tiene acceso. Aprendemos también sobre la transgeneracionalidad gracias al trabajo encabezado por CINTRAS. Se asevera que el contexto chileno es particularmente patógeno. Lo que está juzgado particularmente preocupante es la permanencia o la cronicidad (el hecho de volver algo crónico, de larga duración) del daño. Como el trabajo sobre el daño transgeneracional, consideran que es el contexto socio-político que juega un rol principal en la perpetuación del daño a través de los años y de las generaciones.

En el trabajo dirigido por CINTRAS, hay una parte dedicada específicamente a las familias de detenidos desaparecidos, y más precisamente a la segunda generación. CINTRAS se interesa por las distintas formas bajo las cuales el trauma se transmite: depresión, ansiedad, y comportamientos perturbadores con una pérdida de puntos de referencia. Todos esos síntomas están presentes en las obras de Costamagna a través de las conductas de sus personajes. Se

³¹ *Ibid.*, p. 178

³² *Ibid.*, p. 357

³³ *Ibid.*, p. 178

sostiene también que el proceso de creación de una identidad propia para los hijos que han heredado un trauma psicosocial resulta complicado. Se señala que el trauma no es la única cosa que puede transmitirse de generación en generación: se transmite también un sistema de lealtades compuesto de una serie de derechos y obligaciones. Uno no puede rebelarse contra este sistema sin pagar ciertas consecuencias, máxime considerando que las familias de los perseguidos políticos se vuelven en sistemas muy rígidos. Hay dos consecuencias importantes: primero, la rebeldía (por ejemplo cuestionar los valores de la familia) contra el sistema de lealtades genera sentimientos de culpa; segundo, se produce una alteración del proceso de duelo. Esta alteración consiste en la indefinida prolongación de una de las fases del duelo, la fase de anhelo y búsqueda. Involucra una actividad constante en la búsqueda de la persona desaparecida así como una “intensa rabia y agresividad dirigida en contra de todo lo que aparezca como causal de la separación o impedimento del reencuentro con la persona perdida”³⁴. Otras consecuencias son los fenómenos de apaciguamiento de la culpa mediante la autopunición así como intento de identificación con la figura destruida (al punto de tomar el lugar de la figura y repetir su destino).

Serge Tisseron, un psicoanalista y psiquiatra francés, redactó dos trabajos muy útiles para nuestro análisis de los personajes de Alejandra Costamagna. En el libro “*Le psychisme à l’épreuve des générations*”, Tisseron se interesa por las influencias intergeneracionales. Las define como vínculos complejos que funcionan como mecanismos conscientes pero sobre todo inconscientes. En el caso de mecanismos inconscientes, se trata de una herencia silenciada, es decir que uno no puede darse cuenta de su existencia. Se puede que esta herencia se vuelve en un hándicap si el individuo reacciona de manera negativa a un cambio importante en su vida. Esta reacción se llama inclusión, de la que resulta un sufrimiento psíquico: el trauma. Es así que una experiencia traumática puede transmitirse hasta una tercera generación. Las consecuencias de esta transmisión del trauma para el individuo de la tercera generación consisten en sensaciones, emociones, imágenes o acciones que le parecen extrañas y que no puede explicar³⁵. A fin de analizar estas diversas consecuencias, Tisseron nos presenta el concepto de símbolo psíquico. Se trata de una especie de conjunto que necesita la combinación equilibrada y adecuada de cuatro aspectos: el aspecto representativo (que concierne la simbolización mental de percepciones e imágenes), el aspecto afectivo (que implica las emociones), el aspecto motor (que consiste en gestos o actos que el individuo

³⁴ *Ibid.*, p.173

³⁵ S. TISSERON, *Le psychisme à l’épreuve des générations*, 2ª ed., París, Dunod, 2012 (Inconscient et Culture), p. 9

realiza o no) y el aspecto verbal. En el caso de una inclusión, estos aspectos pueden ser desajustados. Los desajustes pueden manifestarse de diversas maneras: se puede que los aspectos representativos y afectivos sean faltantes, incongruentes o excesivos; o también se puede que el aspecto motor se traduzca en actos agresivos contra otros pero también contra sí mismo. Todos estos desajustes se explican por el hecho de que cuando una experiencia no puede estar simbolizada con palabras, el comportamiento del individuo va a estar marcado sensorialmente, afectivamente y al nivel de su motricidad con el fin de simbolizar la experiencia de modo diferente³⁶. En un artículo titulado “Toujours le secret suinte...”, Tisseron llama estas manifestaciones del trauma *las supuraciones del secreto o los rebotes del secreto*. Nos enseña en este artículo otra consecuencia importante de un secreto patógeno: la escisión interior. Un individuo que posee un secreto está completamente dividido porque hay una parte de él que quiere hablar y aliviarse, y otra parte que tiene miedo de hacerlo y se lo prohíbe. La razón por la que esta escisión interior se transmite es simple:

Cuando un padre es portador de un secreto, el hijo aprende él mismo a funcionar con un psiquismo dividido: por un lado, está obligado a aprender a detectar la existencia del secreto de forma que no corra el riesgo de confrontar su interlocutor a lo que quiere ignorar. Pero por otro lado, está obligado a hacer como si este secreto no existiera³⁷.

La transmisión de ese funcionamiento contradictorio se transmite para los descendientes bajo la forma de pérdida de confianza en sí mismo y en el otro así como perturbaciones de la comunicación.

2. En voz baja: una mezcla de trauma psíquico y trauma transgeneracional

Consideramos que la protagonista de *En voz baja*, Amanda, está a caballo entre el trauma psíquico y el trauma transgeneracional porque demuestra características de ambos tipos. Amanda podría tanto ser considerada como perteneciente a la primera generación como a la segunda. Por una parte, se puede decir que pertenece a la primera generación porque experimenta directamente la experiencia traumática: crece en medio de un régimen militar

³⁶ *Ibid.*, p. 11

³⁷ S. TISSERON, “Toujours le secret suinte”, in *Enfances & Psy*, 39, 2008, p. 91 : [Quand un parent est porteur d’un secret, l’enfant apprend lui-même à fonctionner avec un psychisme divisé : d’un côté, il est obligé d’apprendre à repérer l’existence du secret de manière à ne pas courir le risque de confronter son interlocuteur à ce qu’il veut ignorer. Mais de l’autre, il est obligé de faire comme si ce secret n’existait pas.]

represivo y su padre se vuelve primero en un detenido, después en un desaparecido (en realidad está en el exilio pero Amanda lo ignora) y finalmente fallece. Amanda tiene que lidiar con el encarcelamiento, la desaparición y la muerte de Gustavo. Se debe notar que demuestra características de los tres tipos de manifestaciones generadas por un trauma psíquico. Amanda sufre de ansiedad y demuestra una falta de emociones en cuanto a ciertas cosas, como por ejemplo su falta de curiosidad sexual que se observa en el extracto siguiente: “No estoy declarando que fuera lesbiana. Sólo que el sexo no me provocaba ninguna curiosidad”³⁸. Sufre de insomnio, tiene un síndrome de repetición con recuerdos recurrentes e intrusivos (que se manifiesta con la intrusión y la recurrencia de ciertas expresiones) y presenta síntomas depresivos que generan entre otros un duelo imposible. Amanda sufre también de la suma de todas estas manifestaciones, es decir problemas tales como trastornos alimenticios, trastornos del sueño y depresión. No se debe olvidar mencionar las características destacadas por el trabajo de CINTRAS tales como sentimientos de rabia con manifestaciones de rechazo e irritabilidad, que caracterizan muy bien el comportamiento de Amanda. La obra *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur* considera que los hijos en la situación de Amanda pertenecen técnicamente a la primera generación traumatizada. Asumen que “hablar de estos hijos como segunda generación es insuficiente, ya que ellos han experimentado y vivenciado en forma directa la detención de sus padres [...]”³⁹. En la investigación, utilizan el concepto de segunda generación solo para los jóvenes nacidos después del término de la dictadura.

Por otra parte, pensamos que se puede también considerar que Amanda forma parte de una segunda generación traumatizada. Primero, por el silenciamiento de la situación que la mantiene en la ignorancia total en cuanto a la política violenta de su época. Segundo, por el hecho de que muestra claramente características de un trauma transgeneracional, como los desajustes del símbolo psíquico o las consecuencias de una rebeldía contra el sistema de lealtades, a saber una alteración del proceso de duelo o una rabia intensa. Tercero, porque la experiencia traumática de Amanda consiste en algo innombrable. De la misma manera que el lector, Amanda puede sólo intuir la experiencia violenta que Gustavo aguanta en la cárcel. Parece que presiente las terribles cosas que vive su padre, pero nunca las menciona. Es la razón por la que pensamos que su trauma tiene la forma de algo innombrable: intuye la presencia de una experiencia traumática pero no puede simbolizar y visualizar su contenido.

³⁸ A. COSTAMAGNA, *En voz baja*, Santiago, Lom Ediciones, 1996, p. 151

³⁹ B. BRINKMANN, *op. cit.*, p. 52

Finalmente, pensamos que Alejandra Costamagna quiere transmitir a sus obras los sentimientos de la época en la que está evolucionando, es decir la de la posdictadura. De hecho, aunque la trama de la novela *En voz baja* no es la de la posdictadura (sino la del inicio del régimen militar), todas las características de la posdictadura están presentes: la crisis del lenguaje, la tensión entre memoria y olvido, los sentimientos de injusticia, lo no dicho y los secretos...

2.1. El culto de Amanda a su padre

2.1.1. Trastornos alimenticios

La identificación de Amanda con su padre Gustavo es tan potente que se vuelve casi en una verdadera idealización. Este culto se construye paralelamente con la execración respecto a su madre Cali (dado que Amanda considera Cali como la causa principal de la ausencia de Gustavo). Pensamos que los trastornos de la conducta alimentaria de Amanda provienen en parte de este aspecto de fuerte identificación (las otras razones consideradas como susceptibles de generar estos trastornos serán abordadas más lejos). Efectivamente, se observa a medida que avanza el relato una necesidad para Amanda de clasificar todos tipos de cosas en dos categorías: las cosas flacas y las cosas gruesas. La primera categoría concierne todo lo que tiene una connotación positiva a los ojos de Amanda, y todo lo que se encuentra en la segunda categoría es visto como negativo. En lo alto de la clasificación se encuentran sus padres. Su madre así como las mujeres en general pertenecen a la categoría de las cosas gruesas, mientras que su padre pertenece a la categoría de las cosas flacas: “Tenía ganas de pensar en cosas flacas como la cara contraída y ojerosa de mi padre, por ejemplo”⁴⁰. Su madre así como sus curvas son objetos de un fuerte desprecio. “No quería tener más años, detestaba la idea de una barriga de mujer”⁴¹. Merece la pena hacer un paréntesis en cuanto a este extracto: no es tanto la idea de tener una barriga la que repele a la niña, sino la de tener una barriga de mujer. El hecho de utilizar esta expresión nos indica hasta qué punto Amanda considera el cuerpo de una mujer como algo terrible. La posible razón por esta demostración de misoginia será desarrollada más adelante en esta parte. El vínculo que su aversión por las redondeces tiene con el desprecio que le inspira su madre está formulado un poco más lejos: “Mientras iba entrando al mar me imaginé plana y sin esa curva regordeta que se le hacía a mi madre cuando estaba en calzones”⁴². No quiere de ninguna manera parecerse a su madre, y

⁴⁰ A. COSTAMAGNA, *op. cit.*, p. 92

⁴¹ *Ibid.*, pp. 122-3

⁴² *Ibid.*, p. 123

parecerse a su madre comprende tener curvas. Ese desprecio va a extenderse hasta un asco por las curvas femeninas en general, no solo las de Cali:

Cuando mi prima empezó a engordar, Berta no se preocupó. Decía que estaba en pleno crecimiento y que después el cuerpo se le iría ajustando solo. Pero no se ajustó nunca y ahora, de pie en el umbral de mi dormitorio, llevaba un talle fofo, paposo⁴³.

Está hablando de su prima Camila. Considera la condición como preocupante y se puede sentir que Amanda está realmente impactada por la apariencia que tiene el talle de su prima. Amanda va a categorizar también sus sueños en sueños flacos o sueños gruesos. Los sueños flacos son sueños agradables, mientras que los sueños gruesos se asemejan a pesadillas: “Empecé a inventar una historia con la maldita escena hasta que me dormí y tuve un sueño grueso”⁴⁴. La maldita escena que Amanda imagina consiste en una conversación entre su padre y su madre en que Lucas, el nuevo compañero de su madre, está acariciando la pierna de esta última. El sueño resultante de esta imagen no puede ser un sueño feliz en ningún caso. Amanda igualmente clasifica los colores:

El agua estaba tan fría que los pies adoptaron inmediatamente un tono morado. Qué agradables eran los pies morados. Pensé que no estaría mal ser morada entera y no tener color carne, ni textura de carne ni sabor de carne. El morado me parecía un color poco grueso y estaba segura de que podría sentir diferente si me volvía morada⁴⁵.

Amanda considera que el morado es un color poco grueso, y se puede adivinar que en contraste con el color morado, considera el color carne como un color grueso. Su razonamiento no es difícil de entender: para ella, la carne se aparenta a las redondeces. Cuanto más uno tiene redondeces, más tiene carne. Vemos en el extracto que quiere a toda costa alejarse del color carne, y por lo tanto de la posibilidad de tener curvas. Quiere acercarse de un color flaco como lo morado, y eso traduce su intento de ser la más delgada posible. Se puede constatar que asocia la delgadez con la limpieza cuando dice justo después de vomitar que “sentí que quedaba limpia”⁴⁶. Después de la última arcada, Amanda dice que termina “por quedar completamente vacía”⁴⁷. Desde su punto de vista, la flacura le otorgaría la limpieza y una sensación de vacío (busca probablemente un vacío emocional que podría aliviar su

⁴³ *Ibid.*, p. 146

⁴⁴ *Ibid.*, p. 95

⁴⁵ *Ibid.*, p. 122

⁴⁶ *Ibid.*, p. 127

⁴⁷ *Ibid.*, p. 127

sufrimiento). Parece que logra su objetivo en el extracto siguiente que se encuentra al final de la novela:

Con el cuerpo de color morado miré lo delgada que me encontraba. Mi madre me había dicho esa mañana que estaba pálida y flaca, que debía alimentarme. Seguro que ella no se miraba sus nalgas mofletudas ni sus ojeras⁴⁸.

Sin embargo, la delgadez no le ha traído la limpieza y el vacío emocional que busca, dado que su mente aún está manchado por un fuerte desprecio por su madre y el cuerpo de esta última.

2.1.2. Un complejo de Edipo tardío

La adoración de Amanda por su padre desaparecido no solo se traduce por un rechazo de su madre. Se trata de una adoración tan extrema que parece que el complejo de Edipo de Amanda reaparece. El complejo de Edipo es una etapa del desarrollo afectivo de los niños que ocurre entre tres y cinco años y en la que sobreviene un deseo del niño por su madre o de la niña por su padre. Se supone que decae el complejo de Edipo con la aparición de la pubertad. Sin embargo, parece que hay un resurgimiento en el caso de Amanda. Parece que su complejo de Edipo se fortalece a medida que avanza el relato. Este complejo de Edipo tardío puede explicarse no solo por el hecho de que se identifica con su padre al punto de profesarle una admiración sin límites, sino también por la rigidificación del sistema familiar que ya hemos mencionado. Una consecuencia grave de esta rigidificación frente a una agresión externa (tal como la violencia de estado) es la interrupción de las fases del ciclo de vida:

El crecimiento y maduración de los hijos es un proceso centrífugo con respecto a la familia de origen y la búsqueda de pareja es de carácter exogámico. Si el cerco que separa a la familia de la sociedad es muy rígido, es también muy difícil que este proceso se realice adecuadamente⁴⁹.

Dicho de otro modo, el pasaje de la endogamia a la exogamia (es decir dejar de centrar su atención en las personas dentro de su familia para empezar la búsqueda de un cónyuge fuera de su grupo) puede fracasar y generar una crisis, crisis que se traduce en el caso de Amanda por un complejo de Edipo tardío. En el extracto siguiente se pueden encontrar las primeras huellas de su complejo de Edipo: “Desde atrás vi cómo pestañeaba y me acordé del beso de Rodrigo en esa vieja fiesta y de mis ojos cerrados intentando imaginar otra cara pegada a la

⁴⁸ *Ibid.*, p. 171

⁴⁹ CINTRAS, *op. cit.*, p. 171

mía. La de mi padre, por ejemplo, que la tenía tan morena”⁵⁰. Todo lo que está relacionado con una relación amorosa la repele, ya sea un simple beso o el acto sexual mismo. Sin embargo, quiere hablar muy frecuentemente de este tema. Las relaciones sexuales son algo que la intrigan mucho, ya se trate de las de Cali con Lucas, las de su tía Berta con su amante o las de su prima Camila con sus novios. Las relaciones sexuales la intrigan pero no las envidia: “No estoy declarando que fuera lesbiana. Sólo que el sexo no me provocaba ninguna curiosidad”⁵¹. Eso es probablemente la razón por la que Amanda está tan intrigada por el sexo: tiene la impresión de que es la única de su entorno que no está atraída por eso. Como se puede constatar en el extracto donde dice que imagina la cara de su padre pegada a la suya, Gustavo es la única persona con la que puede concebir imaginarse gustar tener relaciones sexuales:

Mirando la foto antigua pensé que si estuviéramos en el mismo país, si nuestras edades no fueran tan distantes y si a mí me gustara un poco más la cosa, le hubiera propuesto a mi padre que me iniciara⁵².

Aquí, el complejo de Edipo no podría estar más claro. Querría que su padre sea la persona iniciándola a la sexualidad, y eso demuestra hasta qué punto el pasaje de la endogamia a la exogamia es un fracaso en el caso de Amanda.

2.1.3. La misoginia de Amanda

Otro rasgo que consideramos como una consecuencia de un demasiado importante culto a su padre es la misoginia naciente de Amanda. Este rasgo puede deberse a dos causas principales: primero, por el hecho ya mencionado de que la adoración de su padre se realiza a costa de su estima por su madre (y por extensión de las mujeres). Segundo, se supone que Amanda está copiando la misoginia de su padre en su intento de identificarse con él. De cualquier modo, se ve que Amanda coincide con los estereotipos sexistas. Por ejemplo, cuando se da cuenta de que su madre está forzando el llanto, dice eso: “Yo creo que las mujeres son todas iguales y no los hombres como dijo Berta”⁵³.

Ya hemos visto que el desprecio de Amanda por su madre se debe al hecho de que considera Cali como la razón principal por la ausencia de su padre. Además, Amanda intuye que su

⁵⁰ A. COSTAMAGNA, *op. cit.*, p. 86

⁵¹ *Ibid.*, p. 151

⁵² *Ibid.*, pp. 151-2

⁵³ *Ibid.*, p. 42

madre no está diciéndole todo lo que sabe sobre la situación de Gustavo. Ese desprecio se extiende hasta el cuerpo femenino, y también hasta las mujeres en general. Amanda se pregunta a lo largo de toda la novela si las mujeres tienen dueño o si las mujeres son hijas de la vida (estas dos expresiones aparecen de manera obsesiva en el relato). Parece que Amanda considera que las mujeres deberían tener dueño. Efectivamente, su tono suena despreciador cada vez que menciona que una mujer no tiene dueño y que actúa como si fuera una hija de la vida. En el extracto siguiente, está diciendo que su prima Camila es como Cali y Berta porque Camila tiene relaciones sexuales:

Que no tiene dueño – le dije y recordé la frase de un libro que había leído en el colegio. Era algo así como que, por condición natural, la mujer siempre tenía a un hombre como eje de su vida. Quería decirle a mi hermana que mi madre, Berta y Camila tenían esa naturaleza amortajada⁵⁴.

No tener dueño significaría entonces tener relaciones sexuales con varios hombres diferentes. Desde el punto de vista de Amanda, eso no es algo positivo dado que querría que su padre siguiera siendo el único hombre en la vida de Cali (o dicho de otro modo que Gustavo quedara el dueño de Cali). Amanda parece pensar que estas tres mujeres actúan de manera contra natura: no tienen a un hombre como eje de sus vidas. Sin embargo, Amanda precisa que estas tres mujeres solo tienen esa naturaleza amortajada. Intentan actuar como hijas de la vida, pero su verdadera naturaleza, la de pertenecer a un hombre, no está muy lejos dado que solo está *amortajada*. Esta realidad siempre está presente incluso si intentan deshacerse de esta. Amanda confirma eso un poco más lejos: “Es como si fueran hijas de la vida, pero en el fondo hay alguien de quien dependen”⁵⁵. Si la verdadera naturaleza de las mujeres tiende a reaparecer, es porque cada vez que tienen relaciones sexuales con un nuevo hombre se produce eso: “Y que puedes meterte con todos los tipos que te entre en gana siempre que te hagan sentir que mueres en cámara lenta o que te hacen cosquillas como mariposas en el estómago”⁵⁶. Amanda pinta las mujeres como seres cándidos que piensan que pueden ser hijas de la vida pero que siempre dependerán de un hombre en definitiva. Si siempre vuelven a depender de un hombre, es porque los hombres llegan a engañarlas rápidamente y fácilmente dándolas impresiones de morir en cámara lenta o de tener mariposas en el estómago.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 123

⁵⁵ 124

⁵⁶ *Ibid.*, p. 147

Sin embargo, se necesita matizar estas demostraciones de misoginia. Amanda parece a veces no estar segura en cuanto a su opinión sexista. Por ejemplo, en cierto punto expresa que quiere “decirle a mi padre que las mujeres no tienen dueño, que son del mundo”⁵⁷. Encontramos otro ejemplo expresivo de su indecisión gracias a un sueño suyo que aparece en repetidas ocasiones en la novela. Se trata de una escena donde Lucas, Gustavo y otro hombre pelean para determinar si Cali es una hija de la vida o no. Es también allí donde se puede adivinar que Amanda está influenciada por la misoginia de su padre en su intento de identificarse con él. Efectivamente, el Gustavo de su sueño sigue insistiendo que Cali tiene un dueño. Sin embargo, Amanda va a reflexionar una última vez sobre esta escena y dice: “Es verdad, no somos de nadie – le dije a la gata cuando terminé de pensar en el sueño”⁵⁸. Esta frase es muy ambigua: de hecho, Amanda podría estar hablando tanto de las mujeres incluyéndose en este grupo como de su padre y ella misma (dado que el sueño termina con alguien diciendo de Gustavo que no tiene dueño y que es hijo de la vida). No se puede afirmar nada en cuanto a esta ambigüedad, pero se puede notar que Amanda ya no está tan categórica en cuanto a la supuesta dependencia de las mujeres. Parece que está reconociendo que se puede que una mujer no tenga dueño, aunque hace esta conclusión a su pesar. Además, parece en la reflexión siguiente dirigida a su gata que Amanda está reconociendo que es ella la que depende de un hombre: “¿No te hubieras gustado que tu padre fuera tu dueño y anduvieras con él por los tejados?”⁵⁹. Amanda ha siempre anhelado que su padre sea su dueño, y el hecho de que Cali demuestra su capacidad a vivir sin él es algo que le resulta difícilmente comprensible.

2.1.4. El suicidio

El punto culminante del trauma de Amanda corresponde a la muerte de Gustavo y sobre todo a las circunstancias de su muerte. Cuando finalmente recibe una carta de él y tiene la posibilidad de ponerse en contacto con él, aprende su muerte:

En ese momento no quise detalles. Mi padre había muerto y en la carta que tenía en la mano me comentaba que estar allá era más parecido a una cárcel que a un paraíso.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 146

⁵⁸ *Ibid.*, p. 170

⁵⁹ *Ibid.*, p. 171

Supongo que entonces no se refería a la muerte sino a México, pero no podía estar segura⁶⁰.

La situación es tan absurda que Amanda está tan confundida que se pregunta si Gustavo le escribe desde el más allá. Ese aturdimiento no es de larga duración, porque justo después dice: “En la puerta del baño me detuve a pensar en lo absurdas que podían llegar a ser las cosas: recién confirmaba que mi padre vivía en México y, de golpe, ya estaba muerto”⁶¹. Gustavo ha elegido el silencio suicidándose, y Amanda parece también dirigirse hacia el lado del silencio: “Yo no quería decir nada, tampoco tenía ganas de escuchar a nadie”⁶². Como lo hemos visto, una de las consecuencias del trauma en familias de detenidos desaparecidos consiste en el intento de identificación con la figura destruida hasta el punto de tomar el lugar de esta figura y de repetir su destino. Amanda intenta repetir el destino de Gustavo con una tentativa de suicidio. El vínculo entre el suicidio de Gustavo y la tentativa de Amanda está especialmente claro cuando esta última evoca lo que está leyendo en la carta: Gustavo le confesaría ser gas vivo y diría que Amanda solo tiene que encender el calefont para acordarse de él. Eso significa que no importa lo que realmente escribió Gustavo, Amanda solo puede ver en la carta una invitación al suicidio. Merece la pena subrayar que en su estudio sobre las consecuencias de un daño para la segunda generación, Niels Biedermann añade eso: “Del estudio de genogramas familiares se sabe que las pautas conductuales tienden a transmitirse, incluso conductas extremas como el suicidio”⁶³.

Mientras que su tentativa de suicidio fracasa, las últimas líneas de la novela demuestran que Amanda permanecerá probablemente para siempre del lado del silencio. Marcan también el hecho de que el trauma de Amanda está decuplándose y que no existe una resolución posible:

A Gustavo le voy a apegar las mariposas al lado del ataúd a ver si siente una cosquilla – dije al aire, y pensé que si llegaba a viajar a México haría eso. Después me moriría un poco en cámara lenta y ya no hablaría más.⁶⁴

Amanda parece abandonar su lucha por las palabras, dado que dice que no hablará más (aunque emite esta idea en condicional). También se puede notar el reforzamiento de sus

⁶⁰ *Ibid.*, p. 164

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ N. BIEDERMANN, « Detenidos desaparecidos: consecuencias para la segunda generación », in CINTRAS (ed.), *Derechos humanos, Salud Mental, Atención Primaria: Desafío Regional: II Seminario de la Región del Maule*, Santiago, Cintras, 1991, p. 176

⁶⁴ A. COSTAMAGNA, *op. cit.*, p. 172

obsesiones. No hemos abordado todavía este aspecto de su trauma transgeneracional porque el carácter obsesivo de Amanda será desarrollado más adelante.

2.2. Alteración del proceso de duelo

La alteración del proceso de duelo puede deberse tanto al trauma psíquico en general como al trauma transgeneracional. Como ya hemos visto, una de las manifestaciones post-inmediatas concierne en la imposibilidad de estar de luto. Además, en el caso de las familias de detenidos desaparecidos y por lo tanto de las generaciones siguientes, es aún peor dado que con una desaparición, no hay un punto de partido para la elaboración del duelo (al contrario de un deceso). En cuanto al papel que desempeña la transgeneracionalidad en la alteración del proceso de duelo, no se puede dudar de su importancia en *En voz baja*. La alteración del duelo de Amanda puede observarse con dos comportamientos de Amanda: una rabia excesiva así como una tendencia a hacerse daño.

2.2.1. Una rabia permanente

Recordamos que rebelarse contra el sistema de lealtades de su familia involucra ciertas consecuencias, sobre todo en familias de perseguidos políticos (dado que se vuelven en sistemas muy rígidos). Recordamos también que una de estas consecuencias corresponde a una alteración del proceso de duelo. Esta alteración consiste en la indefinida prolongación de la fase de anhelo y búsqueda, es decir que el individuo está en la búsqueda constante de la persona desaparecida y que siente una “intensa rabia y agresividad dirigida en contra de todo lo que aparezca como causa de la separación o impedimento del reencuentro con la persona perdida”⁶⁵. Ya hemos visto que Amanda siente una importante rabia por su madre, considerándola como la causa del impedimento del reencuentro con Gustavo (por los secretos que mantiene y por el hecho de que ha reemplazado a Gustavo con Lucas). Pero esta rabia va a generalizarse y alcanzar a casi todas las personas de su entorno. Merece la pena señalar que la depresión es una de las distintas formas bajo las cuales el trauma se transmite en las familias de detenidos desaparecidos, y que los niños depresivos demuestran más síntomas de irritabilidad que síntomas de un humor represivo. Podemos constatar la generalización de la rabia de Amanda en ese diálogo con su madre:

⁶⁵ *Ibid.*, p. 173

- Tienes rabia conmigo, ¿verdad?
- Sí. Y no sólo contigo⁶⁶.

Efectivamente, su rencor se extiende hasta su hermana, su prima, su niñera e incluso su gata:

La gata se lame con esa lengua áspera. [...] Me lamo una mano [...] y las saco la lengua a Berta, al Carlitos ése que no conozco, a Camila y a mi padre por no estar más. Le saco también la lengua a la gata y le arranco un bigote de un tirón⁶⁷.

Amanda tiene esa reacción justo después de haber leído la carta de su prima Camila. En esta carta, Camila explica que se ha cortado una parte de sus senos. Explica que hizo eso para que nadie pueda tocar sus senos de la misma manera que el amante de su madre, Carlitos, toca los de su madre. El acto de Camila parece perturbar profundamente a Amanda. Se trata de un acto claramente ilustrativo del trauma de Camila, quien también lidia con la desaparición de su padre y los silencios que la acompañan. La manifestación del trauma de Camila asusta a Amanda: “Camila dice cosas extrañas y se me quita el hambre”⁶⁸. El hecho de que elige la palabra *extrañas* para describir lo que dice Camila ilustra que el trauma es un fenómeno que la supera y que no entiende. Se puede también observar en el extracto que esta carta contribuye a los trastornos alimenticios de Amanda, pero eso será abordado un poco más lejos; Esta mala comprensión de la situación genera todavía más rabia, como se puede observar en su actitud con su gata justo después de haber terminado la lectura de la carta. Amanda no puede contener su rabia y eso se observa otra vez en una escena donde Cali está explicándole que ella y Lucas se quieren mucho. Durante esta conversación, Amanda está observando hormigas:

[...] y aparecieron tres, cuatro, diez hormigas más y me di cuenta de que hacían menos ruido que mi madre y Lucas en la cama. [...] estaban por llegar, a una le faltaba menos de un centímetro y ¡toque de queda, toque de queda! Las fui aplastando una por una⁶⁹.

La violencia debe expresarse de una forma o de otra, y las hormigas estaban al alcance de su mano. No puede evitar asociar cualquier cosa con las relaciones sexuales de su madre y Lucas. Estas últimas nunca están muy lejos de su mente. Todo lo que la rodea le hace pensar en los ruidos que oye por la noche y que la irritan tantísimo. Amanda toma conciencia de la

⁶⁶ *Ibid.*, p. 168

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 64-5

⁶⁸ *Ibid.*, p. 65

⁶⁹ *Ibid.*, p. 34

violencia que posee en sí mismo: “Fue en ese tiempo que me entraron ganas de responderle con exabruptos”⁷⁰. Es también con estas manifestaciones de rabia que podemos advertir que un trauma transgeneracional puede tomar formas muy diversas según la persona. La hermana de Amanda, Virginia, procede a un verdadero ensimismamiento: “Entonces me di cuenta de que Virginia tenía su propia estrategia, más suspicaz que la mía, que en el fondo era sólo rabia contenida”. Al inverso de Amanda, Virginia no deja brotar sus sentimientos. Sin embargo, lo que nos parece interesante en el comentario de Amanda es el hecho de que habla de *rabia contenida*. Significa que no hay una ausencia de rabia en Virginia. La situación da rabia a Camila igual que a Amanda, pero esta última logra contenerla.

La rabia de Amanda empieza a manifestarse en situaciones en las que no hay realmente motivos para enfadarse. En el extracto siguiente, está preparando su encuentro con Carlos, el amante de su tía, con la esperanza de obtener informaciones sobre su padre:

A veces me costaba mucho controlar los nervios, especialmente cuando ocurrían cosas como está que estaba a punto de ocurrir. Me enrabiaba el descontrol y eso me impulsaba aún más a comer las uñas⁷¹.

Aquí se trata de una situación estresante y no hay nada raro cuando dice que se come las uñas. Lo que parece más sorprendente es el hecho de que siente rabia en esta situación. Justifica eso diciendo que es el descontrol el que la hace rabiar. Su rabia se ha vuelto tan presente que se vincula incluso con el estrés de una situación no controlada.

2.2.2. Autopunición

La expansión del sentimiento de rabia de Amanda va a dirigirse hacia su propio cuerpo. Efectivamente, se puede defender que la anorexia de Amanda puede considerarse como otra manera de expresar su ira. Además, hemos visto que otro efecto presente en familias de detenidos desaparecidos es el fenómeno de apaciguamiento de la culpa mediante la autopunición. Amanda no logra lidiar con su exceso de rabia, y eso se expresa con una violencia infligida a su cuerpo. O come en exceso hasta vomitar: “A veces también vomitaba, pero eso era cuando comía en exceso”⁷²; o se hace padecer hambre. Amanda no es la sola que tiene dificultades para gestionar sus sentimientos de cólera y que los dirige hacia sí mismo. Como ya señalado, su prima Camila practica mutilaciones sobre sus senos. Camila explica su

⁷⁰ *Ibid.*, p. 55

⁷¹ *Ibid.*, p. 67

⁷² *Ibid.*, p. 29

gesto por el hecho de que querría que nadie pudiera tocarlos. Sin embargo, se puede fácilmente adivinar que se trata más de una protesta contra el reemplazamiento de su padre por el estudiante Carlos (que no trata a su madre con respeto). Al oír una disputa entre su madre y su amante, y especialmente al oír este último insultar a su madre de perra, Camila reacciona de esta manera:

A Camila los perros le dan alergia, se le llena la cara de ronchas, mueve los dedos sin control y a veces no aguanta las náuseas. Vomita como si algo le cayera mal, como si hubiera tragando esa rabia que deja escrita en una carta a sus primas⁷³.

La rabia que siente Camila está aquí claramente evocada. Sin embargo, es solo años después que Camila va a reconocer que su acto de automutilación era ante todo un acto de rabia:

Te conté que un día intenté cortármelos, ¿no? – dijo y no esperó mi respuesta -. Fue por una pelea con mi madre. Estaba furiosa con ella y decidí que de ese modo podría enojarla más. Me había confesado que el colegial era su amante y yo tuve mucha rabia porque lo sabía de antes. Me enfurecía que recién entonces se atreviera a hablar. Por eso me corté los pezones⁷⁴.

Lo particularmente interesante en este extracto es que Camila dice que no estaba tan enfurecida por la relación extraconyugal de su madre sino por el hecho de que *lo sabía antes*. Estaba enfurecida porque su madre había esperado tanto tiempo para decirle algo que ya sabía. Dicho de otro modo, sentía rabia porque habría querido honestidad desde el inicio, y la repentina confesión de su madre le hace recordar la ausencia de honestidad de esta última..

El alcoholismo de Gustavo también puede considerarse como una forma de autopunición. De hecho, su alcoholismo lo destruye poco a poco hasta la noche en la que toma alcohol metílico. Durante el encuentro entre Berta y Gustavo en México, se puede observar la intensidad de la rabia de Gustavo. Aunque Gustavo quiere a su cuñada y afirma que está feliz de verla, se dice de su rostro que está “encendido de rabia”⁷⁵ durante casi todo el encuentro. Parece que su rostro nunca más podrá expresar algo diferente. Dado que está en exilio y lejos de su entorno, debe resignarse a dirigir la totalidad de su ira sobre sí mismo. Encuentra un modo de hacerlo con el alcohol:

⁷³ *Ibid.*, p. 62

⁷⁴ *Ibid.*, p. 149

⁷⁵ *Ibid.*, p. 133

No dicen nada, sólo se abrazan hasta que Berta rompe el silencio para preguntarle en qué mata el tiempo. Entre la barra y un sillón rojo, entre la botella y el vaso, “entre las ganas y el miedo”, le dice Gustavo con un tono burlón que Berta no sabe bien cómo descifrar⁷⁶.

Merece la pena subrayar que Gustavo manifiesta su trauma debido a la violencia de estado cuando dice que mata el tiempo entre las ganas y el miedo. Tiene miedo en cuanto a lo que ya ha vivido, es decir el encarcelamiento y las posibles torturas que aguantó allí; y también en cuanto a lo que podría ocurrirle si siguiera sus ganas (probablemente las de volver a ver a sus hijas). Con respeto a su alcoholismo, Gustavo va aún a mencionar él mismo su autodestrucción: “Bueno, sí, yo también soy cabrón y me olvidé fácilmente. Pero yo soy autocabrón, ¿entiendes?”⁷⁷. Reconoce que se hace daño a sí mismo.

En el caso de estos tres personajes, se puede decir que estas autodestrucciones corresponden a intentos de comunicación, más precisamente a llamadas de auxilio. Efectivamente, Amanda da claramente a entender sus trastornos alimenticios: “Cuando comenté que no iba a comer nunca más, dijo que eso no tenía sentido, que no podía comportarme infantilmente a estas alturas”⁷⁸. Cali no toma en serio las llamadas de auxilio de su hija. Además de no tomarlas en serio, casi las ignora. Efectivamente, cuando su hija presenta en bikini su cuerpo raquítico ante sus ojos, la única respuesta que da es: “Amanda, por Dios, te vas a resfriar en bikini”⁷⁹. En el caso de Amanda, sus llamadas de auxilio no funcionan. El caso de Camila y su madre está más feliz. Cuando Berta constata las mutilaciones de su hija, “comienza a hablar en susurros” y dice “perdón sin saber muy bien por qué lo hace”⁸⁰. Está completamente conmocionada. La madre y su hija se reconcilian. Después de eso, las palabras no más faltan entre ellas, como lo demuestra esta anécdota: Camila está contando a Amanda que la última vez que se peleó con su madre fue porque esta última pasó una noche con Gustavo. Al oír eso, la primera reacción de Amanda es “¿Cómo lo sabes?”⁸¹. La reacción de Camila es la siguiente: “-Guardó silencio un minuto, me sonrió como si le costara ponerse seria y

⁷⁶ *Ibid.*, p. 131

⁷⁷ *Ibid.*, p. 133

⁷⁸ *Ibid.*, p. 126

⁷⁹ *Ibid.*, p. 128

⁸⁰ *Ibid.*, p. 64

⁸¹ *Ibid.*, p. 149

continuó-: Ella misma me lo dijo Amanda”⁸². Amanda no puede imaginar una comunicación tan simple entre dos personas: nunca conoció eso.

Las llamadas de auxilio de Gustavo no tuvieron respuestas. Como lo dice Berta, “Gustavo siempre se emborrachaba y no era novedad que estuviera recostado sobre la mesa garabateando a todo el mundo”⁸³. Todo el mundo podía darse cuenta de su malestar, pero sus llamadas de auxilio solo fueron mensajes en una botella. Incluso Berta había juzgado que se tratara de una causa perdida. En general, estos tres casos de autodestrucción nos enseñan que estos ocurren cuando la comunicación se vuelve muy difícil o aún imposible.

2.3. La imposibilidad de entenderse

2.3.1. La tensión entre memoria y olvido

Como ya se señaló, Costamagna incluye en sus obras la tensión entre memoria y olvido presente en la posdictadura. Se habla de una contradicción nacional dado que Chile tiene una política deliberada de institucionalizar el olvido mientras que la gente chilena de la segunda generación se interesa por cualquier tema vinculado a la memoria. Incluir esta problemática en sus obras permite a Costamagna hablar de la experiencia traumática de la violencia así como denunciar las incoherencias de la sociedad chilena. Ilustrar esta dicotomía también sirve para ilustrar las imposibilidades de entenderse entre las diferentes generaciones. Por un lado, Amanda representa claramente la nueva generación obsesionada por cualquier tema relacionado a la memoria. Querría que se hablara de la situación de su padre todo el tiempo. Por otro lado, su madre Cali representa la generación influenciada por la política del olvido. Para ella, la mejora solución en todas las situaciones es siempre callarse. Es la razón por la que resulta imposible que se entiendan mutuamente. Cada una está segura de que su razonamiento es mucho más evidente y menos doloroso que el de la otra.

La obsesión de Amanda por las palabras se constata desde el inicio de la novela, durante la primera visita a su padre en la prisión:

⁸² *Ibid.*, p. 149

⁸³ *Ibid.*, p. 160

[...] me senté sobre la rodilla izquierda de mi padre con ganas de conversar. Le pregunté cuándo regresaría a casa, pero él sólo atinó a encender uno de los cigarrillos que le habíamos entrado en una bolsa de Unicoop y no me respondió⁸⁴.

Se puede observar dos cosas: primero, las ganas de comunicar de Amanda; segundo, el rechazo que debe encarar inmediatamente después y que va a conocer a lo largo de toda la novela. Como se puede constatar en el extracto, no solo va a encontrar un rechazo por su madre pero también por la mayoría de su entorno (incluso su padre). Merece la pena subrayar que Amanda no está interesada por todas las conversaciones. Efectivamente, demuestra varias veces su desprecio para las conversaciones que no se vinculan a Gustavo. Designa todas estas conversaciones como estupideces. Dicho de otro modo, está obsesionada solo por las palabras que la acercan de la verdad en cuanto al asunto de su padre. Su relación con las palabras es entonces ambigua, aunque su interés por las palabras prima sobre su desprecio por estas últimas en la mayoría de los casos. En el extracto siguiente, se ve que Amanda entiende la importancia de la verdad:

No estoy diciendo que yo fuera insensible y que no me doliera saber que Lucas era el de los ruidos nocturnos, pero también me sentía satisfecha por haber confirmado algo que ya suponíamos⁸⁵.

Amanda acaba de escuchar una conversación que confirma que su madre tiene relaciones sexuales con Lucas, pero dice que siente satisfecha por saberlo. Prefiere la verdad al silencio, aun cuando está última duele: entiende que los beneficios de la verdad son más considerables que el dolor que trae. Amanda va aun a conocer un rechazo por gente de su generación. Aquí, está abordando al estudiante Carlos con el objetivo de obtener respuestas acerca de su padre:

- Vine a conversar.
- Yo no tengo nada que hablar contigo⁸⁶.

Amanda se encuentra otra vez frente a un rechazo por parte de su propia generación cuando intenta hablar con su prima Camila de sus padres respetivos:

Quería saber si a mi prima aún le importaba Ramón. Tal vez fue inoportuno el modo que usé para averiguarlo porque todos quedaron en silencio después de la seca

⁸⁴ *Ibid.*, p. 11

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27

⁸⁶ *Ibid.*, p. 69

respuesta de mi prima: “No quiero hablar de ese tema, menos el primer día en Chile”⁸⁷.

Aunque Camila encontró en el pasado problemas para lidiar con los secretos en torno a su padre, ha logrado pasar página.

Al contrario de Amanda, se constata que Cali no puede ver los beneficios que la verdad podría traer: “– Ya es hora de olvidar los fantasmas – propuso mi madre, como si no hubiera pensado mucho la frase”⁸⁸. En este punto de la historia, solo ha dicho a sus hijas que no van a ver a su padre “en un buen tiempo”⁸⁹. Pero en el extracto, enuncia su deseo de que las niñas olviden definitivamente a Gustavo. Es lo que espera a lo largo de la novela y no parece darse cuenta de que eso resulta imposible para las niñas. Desde su punto de vista, olvidar a Gustavo resolvería todo, como lo testifica también el extracto siguiente:

Mi padre parecía haber desaparecido de esa casa abruptamente. Incluso los antiguos álbumes de fotos ya no estaban, sólo quedaba el de mi dormitorio que seguramente mi madre había olvidado eliminar⁹⁰.

Cali no solo intenta borrar Gustavo de las conversaciones, sino también intenta eliminarlo físicamente de la casa. Claudia Martínez Echeverría explica este fenómeno en su artículo:

[...] las dos principales respuestas que [...] se producen por la tensión entre el recuerdo y el olvido: el enmudecimiento, causado por el estupor ante el hecho que causa el trauma, y la sobreexcitación, que implica exagerar artificialmente la conducta para combatir así la depresión⁹¹.

Es decir que en ambos casos, situaciones nefastas son obtenidas. Tanto Cali como Amanda proponen respuestas demasiado extremas: un enmudecimiento total versus una sobreexcitación que oculta un profundo malestar. La llave sería entonces de encontrar el término medio a fin de alcanzar algo constructivo. Esta tensión irreconciliable entre memoria y olvido evidentemente da pie a importantes dificultades para comunicar. Pensamos que existen numerosas otras evidencias que dan testimonio de estas importantes dificultades de comunicación. Dado que estas manifestaciones aparecen de manera sistemática en las obras

⁸⁷ *Ibid.*, p. 144

⁸⁸ *Ibid.*, p. 34

⁸⁹ *Ibid.*, p. 32

⁹⁰ *Ibid.*, p. 110

⁹¹ *Ibid.*, p. 70

de Costamagna, nos interesaremos por estas últimas en la segunda parte que se dedica a la manifestación del trauma en el estilo.

2.3.2. Los desajustes del aspecto verbal de Amanda

Los desajustes del aspecto verbal pueden manifestarse de varias formas. Acabamos de comentar las grandes dificultades de Amanda y su madre para comunicar. Hemos decidido considerarlas como representativas de la dicotomía chilena entre memoria y olvido, pero habríamos totalmente podido considerarlas como manifestaciones de un desajuste del aspecto verbal. Los desajustes del aspecto verbal consisten también en un obstáculo para el desarrollo positivo de un diálogo. Estos desajustes pueden observarse en el caso de Amanda en la incongruencia y en lo excesivo de su discurso. La incongruencia de su discurso se observa con su fijación con cosas que tienen ningún vínculo con la conversación. Estas fijaciones empiezan durante un viaje en coche en el que Amanda piensa en un cuento que había leído y que le había gustado. Se trata de un hombre que seduce a una niña (no resulta claro si tienen relaciones sexuales o no, pero suponemos que sí). Cuando la niña del cuento cuenta su versión de los hechos, dice: “« Es como si una mariposa me hiciera cosquillas en el estómago », define la niña, «como si muriera feliz y en cámara lenta »”⁹². Después de eso, todos los elementos de esta reflexión van a salpicar el discurso de Amanda, ya sea las mariposas, las cosquillas, el estómago (que Amanda quiere “contraído, cerrado como la boca”⁹³) o el hecho de morir en cámara lenta.

Rápidamente, una asociación entre las mariposas y Gustavo se crea mientras que habla con su hermana Virginia: “Empezamos a hablar de las mariposas y terminamos por referirnos a mi padre”⁹⁴. Es Virginia la sugiere que deberían mandarle mariposas secas, pero eso va a convertirse en una verdadera obsesión de Amanda. Cada vez que se hable de Gustavo, de México (el país donde está Gustavo) o de su tía y de su prima (que residieron algunos tiempos en México), Amanda incluye las mariposas secas en la conversación, como aquí en una conversación con Cali: “Le vamos a mandar mariposas secas que le hagan cosquillas en el estómago y crea que eres tú”⁹⁵. A veces, las incluye incluso cuando estos temas no se mencionan: “Cuando volví al comedor pensé que esa misma tarde podíamos ir a cazar mariposas para guardarlas luego en un sobre y enviárselas a mi padre”⁹⁶. La incongruencia de

⁹² *Ibid.*, p. 118

⁹³ *Ibid.*, p. 127

⁹⁴ *Ibid.*, p. 124

⁹⁵ *Ibid.*, p. 127

⁹⁶ *Ibid.*, p. 128

esta reflexión se amplía en la frase siguiente: “Sabía que se las íbamos a mandar igual, aunque no tuviéramos la dirección o él ya no pensara en nosotras”⁹⁷. Amanda está totalmente al corriente que no puede enviar correspondencia a su padre dado que no tiene su dirección. Sin embargo, su fijación con enviarle mariposas secas no va a desaparecer, muy al contrario. Su discurso no sólo se vuelve más y más incongruente, sino también excesivo. En cierto punto, las referencias a las mariposas secas aparecen cinco veces en menos de dos páginas, cuando Amanda está conversando con su prima Camila y quiere hablar de su padre a toda costa. Para empezar, Amanda observa que “las mariposas que nunca le mandamos a mi padre estaban en un sobre y parecían hechas polvo”⁹⁸. Después, las insertan en la conversación precisando a su prima que “son mariposas que le íbamos a mandar a mi padre”⁹⁹. Sigue diciendo que tiene una teoría sobre las relaciones sexuales:

Que las mujeres no tienen dueño. Y que puedes meterte con todos los tipos que te entre en gana siempre que te hagan sentir que mueres en cámara lenta o que te hacen cosquillas como mariposas en el estómago¹⁰⁰.

Todas sus fijaciones están reunidas en este extracto. Tenemos también la presencia de otra expresión favorita de Amanda, a saber *las mujeres no tienen dueño*. Esta expresión se ha abordado en el marco de la misoginia de Amanda, pero también habría podido figurar en esta parte sobre los desajustes verbales dado que Amanda usa esta expresión inoportunamente y de manera excesiva. Sigue por el mismo camino preguntando a Camila si cree que “tu madre con el colegial o la mía con Lucas empezaron como gusanos antes de sentir lo que de las mariposas”¹⁰¹. Esta obsesión verbal por las mariposas perjudica a Amanda dado que la aleja de lo que esperaba de la conversación con su prima: obtener información sobre Gustavo. Lo sorprendente de esto es que parece darse cuenta que contamina la comunicación con sus numerosas intervenciones incongruentes:

A lo que quiere llegar es a que no me interesa si mi padre pasó alguna vez de gusano a mariposa. Lo único que quiero saber es algo más de su vida¹⁰².

Expresa claramente que todas sus intervenciones acerca de mariposas son irrelevantes, considerando que lo único que quiere es obtener información sobre su padre.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 128

⁹⁸ *Ibid.*, p. 146

⁹⁹ *Ibid.*, p. 146

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 147

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 147

¹⁰² *Ibid.*, p. 147

Otra fijación verbal de Amanda puede observarse en sus numerosas referencias cinematográficas. Las referencias cinematográficas serán también objetos de discusión en el análisis de la segunda obra, *Últimos fuegos*, aunque se vincularán a otra consecuencia del trauma transgeneracional (la escisión psíquica). Al igual que *las mariposas que hacen cosquillas*, la expresión *morir en cámara lenta* proviene del cuento que perturba mucho a Amanda. Aparece también de manera incongruente y excesiva en sus conversaciones. Ocurre lo mismo con esta expresión que con la de las mariposas: aunque sigue usándola, expresa su irrelevancia:

Qué me importaba que la cosa para ella no fuera como morir en cámara lenta sino agitadoísimo, y que el asunto hubiera comenzado en el ascensor de un edificio en un barrio de putas¹⁰³.

La fijación de Amanda con las referencias cinematográficas puede también observarse en un interés especial en las películas mudas. Amanda nota que no se puede oír el maullido de la gata a cause del ruido de la juguera, y dice: “Era tal el movimiento de su boca, que la escena parecía de película muda”¹⁰⁴. Amanda quiere de inmediato incluir esta reflexión anodina en una conversación: “Nana, ¿tú has visto una película muda? – le pregunté”¹⁰⁵. Al no encontrar repuestas por parte de su Nana, Amanda repite la operación con Virginia: “¿Y tú has visto una película muda?”¹⁰⁶. Es justo antes de esta pregunta que Amanda expresa la irrelevancia de su intervención: “Si no íbamos a hablar de lo que me interesaba, prefería pasar el rato hablando estupideces, cómo la que le preguntaba a Virginia”¹⁰⁷. Sin embargo, esto no le impide que desarrolle cada vez más estas fijaciones, como el final de la novela lo demuestra: Amanda dice que va a pegar las mariposas al lado del ataúd de Gustavo para ver si siente una cosquilla. Añade que después de eso, se moriría en cámara lenta.

3. La transgeneracionalidad en *Últimos fuegos*

Serge Tisseron nos ha enseñado que la experiencia traumática se transmite de generación en generación bajo la forma de un fantasma psíquico. El proceso de la transmisión del trauma se pone en marcha cuando un individuo de la primera generación tiene un acontecimiento en su vida que considera como indecible. En la segunda generación, el trauma toma la forma de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 150

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 90

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

algo innombrable (el individuo intuye la presencia de lo no dicho pero no conoce su contenido) y su existencia puede ser generadora de disturbios psíquicos. En cuanto a la tercera generación, se dice que el trauma adopta la forma de algo impensable dado que el individuo no es capaz de metabolizar los aspectos mudos de sus predecesores, y que por lo tanto se crea una zona psíquica muda. El trauma se vuelve entonces aún más problemático: el individuo intenta remediar un malestar del cual no es verdaderamente consciente. Es precisamente esta dimensión del inconsciente la que va a interesarnos para nuestro análisis de los personajes de *Últimos fuegos*. Efectivamente, pensamos que todos forman parte de esta tercera generación. Aprendemos gracias al trabajo sobre las consecuencias de la represión política en el Cono Sur que el trauma de la tercera generación aparece en la forma de “actos, signos, síntomas incomprensibles por el sujeto, que no está en condiciones de *desencriptar* el secreto”¹⁰⁸. Esta descripción conviene totalmente a estos personajes, dado que nadie (incluso ellos mismos) parece enterarse de las razones de sus comportamientos.

3.1. Los desajustes del símbolo psíquico

3.1.1. El aspecto verbal o la dificultad para comunicarse con el mundo

Según Tisseron, cuando el secreto no puede tomar una forma verbal, se obtiene un comportamiento más marcado sensorialmente, afectivamente y al nivel de la motricidad. Dicho de otro modo, los tres otros aspectos se desarrollan más. Es el caso en ambos libros de Alejandra Costamagna. Sin embargo, no significa que el aspecto verbal está ausente. Se ve perturbado de diversas maneras, y estas perturbaciones nos dan también informaciones (del mismo modo que los otros aspectos) en cuanto al daño psíquico de los personajes. Las perturbaciones del aspecto verbal se observan sobre todo con perturbaciones de la conversación, y eso es particularmente evidente en *Últimos fuegos*. En casi todos los diálogos, los personajes muestran dificultades para comunicar. Parece que no saben cómo organizar o guiar la discusión. Lo que es aún peor, es que parece que no logran expresar lo que quieren. Esta preocupación está directamente presente en las primeras líneas del primero cuento que se titula “Santa Fe”:

¹⁰⁸ B. BRINKMANN, *op. cit.*, p. 48

Han viajado más de doce horas: han subido a un avión y bajado del mismo y subido a otro y otra vez bajado y tomado un taxi, y se han mal encarado con el idioma y les ha costado una enormidad comunicarse con el mundo¹⁰⁹.

Se destaca la gravedad de una mala comunicación: no se dice que les cuesta una enormidad comunicarse con los estadounidenses, sino con el mundo. Aunque se menciona que se trata de un problema de lengua, utilizar la expresión *comunicarse con el mundo* demuestra que se trata en realidad de algo más general y problemático. “Santa Fe” es uno de los cuentos más representativos del desajuste del aspecto verbal. El cuento continua con este énfasis en la ininteligibilidad general: “A su alrededor se oyen múltiples diálogos, diálogos que resultan incomprensibles para ambas”¹¹⁰. Esta escena concierne las dos protagonistas, la triste y la ciega. La triste intenta abrir el diálogo con la ciega preguntándole si le gustan los Estados Unidos. La ciega responde que no puede saberlo dado que no puede ver el país, y la triste reacciona de la manera siguiente: “Ah, dice la triste, y vislumbra como en una revelación los límites del diálogo”¹¹¹. Aquí también, se intuye que no solo está hablando de su conversación con la ciega, sino del diálogo en general (es decir del hecho de comunicar). La ciega pregunta la misma cosa a la triste, y esta última se vuelve nuevamente desamparada: “La triste no sabe qué decir. Solo lleva algunas horas en un territorio extranjero, demasiado poco para formular cualquier respuesta, piensa. Va a improvisar algo [...]”¹¹². En la mayoría de los cuentos en *Últimos fuegos*, cada etapa de la conversación está detallada como en el extracto más arriba: la inquietud frente a una pregunta demasiado difícil así como la elaboración de una respuesta. Eso subraya las dificultades encontradas por los personajes para comunicar.

En *Coronas vigilantes*, un cuento extremadamente breve, el hecho de que uno dice algo que no corresponde con lo que querría expresar ocurre dos veces. La primera vez, es el hombre que ilustra este fenómeno: “Lo que dijo no tuvo nada que ver con lo que quiso decir”¹¹³. Un poco después, es la mujer la que formula esta extrañeza: “Lo que quiere decir, en realidad, es otra cosa”¹¹⁴. Aquí, el desajuste verbal consiste en algo más que simples dificultades para construir un diálogo: las palabras de los personajes no están en armonía con sus cerebros. El cuento “La invención del silencio” se basa en un malentendido orquestado por un “atleta de la

¹⁰⁹ A. COSTAMAGNA, *Últimos fuegos*, Barcelona, Ediciones B, 2005, p.11

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 13

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 17

¹¹⁴ *Ibid.*

lengua”¹¹⁵: la protagonista termina en un cementerio escuchando a ese hombre que no conoce y que quiere rendir homenaje a otro desconocido. El encuentro en el cementerio empieza con “un diálogo sin sentido”¹¹⁶ que va rápidamente volverse en un punto muerto:

Al diálogo le sigue un nuevo silencio. Un silencio que no es el del estremecimiento de la muerte. No es liso, rígido ni estruendoso: esté es un silencio atorado, de esos que sobrevienen cuando no hay palabras a mano. Que es precisamente lo que ocurre ahora: ni la mujer ni Fuentes guardan palabras de emergencia¹¹⁷.

El uso del término *atorado* para calificar el silencio demuestra perfectamente los sentimientos de la protagonista en cuanto a la comunicación: se siente atascada tan pronto como la conversación se agota. El diálogo está vivido como una verdadera prueba, para la cual se necesitaría *palabras de emergencia*. Se trata otra vez de una expresión muy representativa de cómo se percibe el acto de comunicar. Se percibe como una situación peligrosa en la que más vale armarse de palabras si uno no quiere encontrarse atascado.

3.1.2. El aspecto representativo o el remolino de fotos

El aspecto representativo concierne la pictografía del acontecimiento secreto con imágenes, y un desajuste del símbolo psíquico puede generar un aspecto representativo o faltante, o excesivo, o incongruente. Dado que el lector nunca tiene acceso al acontecimiento secreto traumatizante en *Últimos fuegos*, no podemos afirmar que tal o cual imagen tiene un vínculo con este acontecimiento. Solo se puede hacer suposiciones basadas en la repetición de ciertas imágenes en particular, máxime considerando que la repetición obsesiva es usualmente una característica del trauma. Esta característica del aspecto representativo no será comentada ahora, dado que pertenece más a la segunda parte del análisis (a saber las huellas estilísticas del trauma). No obstante, lo que se puede aun así decir es que el aspecto representativo de los personajes en *Últimos fuegos* es definitivamente incongruente. A modo de ejemplo, encontramos este extracto en el cuento “Noticias de Japón”: “A él, por alguna razón, le vuelve al pensamiento la imagen del niño en Japón. Las fotos en su cabeza son un remolino y luego se fijan en un cuadro preciso”¹¹⁸. El protagonista ha leído en su diario que, en Japón, un niño había muerto porque su madre le había olvidado en su coche. Durante todo el trayecto en bus (que corresponde casi a la totalidad del cuento), la mente del hombre queda atraída por esta

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 19

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 22

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 92

noticia dura, cualesquiera que sean sus pensamientos. La incongruencia del aspecto representativo está perfectamente ilustrada con la metáfora del remolino. Todos los personajes en *Últimos fuegos* tienen ese remolino de imágenes en sus cabezas hasta que el remolino se para y se fija en una imagen incongruente que tiene nada que ver con la situación presente. Aquí por ejemplo, la mente del hombre está desviando hasta otra anécdota donde su pareja atropella un gato, pero la imagen del niño olvidado en el coche resurge:

Pienso, yendo más lejos en sus ideas, que el gato podría haber sido un niño, por qué no. [...] Y se siente muy infame por lo que está a punto de pensar: que ella tuvo la culpa, toda la culpa, de la muerte del gato. Del gato que podría ser un niño¹¹⁹.

Se puede constatar que la imagen del niño sigue predominando. El hombre está también muy preocupado por el hecho de que su pareja no logra recordar si cerró la llave del gas antes de que salgan del apartamento. La imagen de la noticia se inmiscuye incluso en esta preocupación: “Y ahora la noticia de Japón le viene a la cabeza con insistencia. Él es un poco obsesivo”¹²⁰.

3.1.3. El aspecto motor o el descontrol total

El aspecto motor concierne las potencialidades de acción, dicho de otro modo los actos y gestos que el individuo se siente propenso a realizar. En el caso de un aspecto motor desajustado, el aspecto puede traducirse en actos agresivos contra otros o contra sí mismo. Dos cuentos ilustran claramente este desajuste: “La faena” y “La epidemia de Traiguén”. Dado que este desajuste se manifiesta a la vista de todos, los personajes que demuestran un aspecto motor desajustado están siempre considerados como locos por su entorno. Es el caso de las mellizas en “La faena”. Apenas empieza el cuento que se entiende que han cometido un matricidio: “Es evidente que no siente culpa. Es posible, incluso, que sienta orgullo de haberle hecho: de que su madre esté en vez por todas con los ojos en blanco”¹²¹. Después, tenemos los elementos que les condujeron a este acto: han sido rechazadas a causa de su retardo mental por una madre que las considera como “brutas que no saben hacer nada”¹²², han sido violadas por su tío desde que eran niñas, han quedado embarazadas a las doce, han sido sometidas a un aborto y han sido mandadas cuatro años en internado. Es a partir del episodio del internado que las mellizas ponen en marcha la “función” o la “faena”. Tenemos

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 94

¹²⁰ *Ibid.*, p. 92

¹²¹ *Ibid.*, p. 81

¹²² *Ibid.*, p. 84

un primer indicio en cuanto a la elaboración de esta faena cuando se dice a propósito del internado que “seguro que allí se gestaban todos los incendios”¹²³. Como un feto, el incendio presente en las mellizas está paulatinamente creciendo hasta un parto futuro. Dicho de otro modo, el internado no va en absoluto apagar el fuego de las mellizas, sino alimentarlo. Se puede comprender con pocas palabras que son ellas las que incendian el internado: “Las mellizas huyeron y luego contemplaron la función desde las rejas del reciento”¹²⁴. El hecho de que se menciona que contemplan la función es un indicio bastante significativo en cuanto a su responsabilidad en el incendio. Después de eso, se van a la casa de su madre para “comenzar la verdadera función: la basura en el basurero”¹²⁵. Se entiende rápidamente que se trata del asesinato de su madre. Por cierto, una vez que han cometido el matricidio, se dice: “La basura en el basurero y conclusión de la faena”¹²⁶. Se puede suponer que las mellizas van también a incendiar la casa. Primero, porque entienden que los vecinos van a aparecer y que estarán acusadas. Segundo, porque una de las mellizas, mientras está enorgulleciéndose de la muerte de su madre, piensa: “Y de que haya sido ella, Lea, la copia y no la verídica, quién cuadró las cosas antes del fuego definitivo”¹²⁷. El hecho de que se habla de un fuego definitivo hace mucho pensar que van a incendiar otra vez. Lo que sigue siendo una enigma es si van a hacerlo quedándose en la casa o no (dicho de otro modo, suicidándose o no). En conclusión, se puede decir que el desajuste del aspecto motor de estos personajes es importantísimo (y sin duda alguna empeorado por las terribles pruebas de su cotidiano) dado que se traduce en actos extremadamente agresivos contra su entorno y probablemente contra ellas mismas.

En “La epidemia de Traiguén” también está ilustrada la potencialidad agresiva de la protagonista, Victoria. Como las mellizas, la protagonista de este cuento está considerada como loca por su entorno. De hecho, Victoria nos está descrita desde la primera línea como “muy pero muy loca”¹²⁸, y esta expresión puntúa de manera regular el cuento. Después de haber sido rechazada por su amante y ex jefe, Victoria decide seguirle en Japón a sus espaldas. Allí, Victoria encuentra trabajo como cuidadora de niños. Empieza la caza de su ex jefe mientras cuida el niño. Acaba encontrándole cuando entra en un hotel acompañado de una mujer japonesa. A diferencia de las mellizas en “La faena”, lo que sigue eso no ha sido premeditado. Diversas emociones pasan por su cabeza hasta que se dice que “su cabeza está

¹²³ *Ibid.*, p. 85

¹²⁴ *Ibid.*, p. 86

¹²⁵ *Ibid.*, p. 88

¹²⁶ *Ibid.*, p. 89

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 67

en cero”¹²⁹. Su mente ya no controla su comportamiento, que va a estar únicamente controlado por su aspecto motor desajustado. La desconexión de su mente genera dos acontecimientos trágicos: la muerte del niño que cuida, y la suya. Cuando se da cuenta de que su observación prolongada de la pareja ha matado al bebé que estaba en un coche sobrecalentado, pierde los estribos. Se dirige hacia el cuarto de los amantes para matarlos. Es finalmente esta última la que mata a Victoria.

3.1.4. El aspecto afectivo o la pesadumbre congénita

La mayoría de los personajes en *Últimos fuegos* parecen tristes o melancólicos. No parece tratarse de emociones pasajeras, sino de un estado permanente de ánimo. Las protagonistas del primer cuento “Santa Fe” no tienen nombres, y se refiere a una de ellas con la expresión *la triste*. Su identidad está definida por la tristeza. La triste no puede controlar su tristeza:

La triste no entiende la expresión, pero algo, no sabe exactamente qué, la conmueve. De pronto le da mucha pena, cree que va a llorar. Tan lastimera es la triste¹³⁰.

En “Bomberos en las colinas”, una expresión para describir el dueño del bar es muy acertada en cuanto a la tristeza como un estado de ánimo permanente:

Olivares es el dueño. Tiene cuarenta y nueve años, es soltero, sus padres murieron tempranamente y sufre una pesadumbre congénita¹³¹.

Al igual que la triste en “Santa Fe” cuya identidad (su nombre) está definida por la tristeza, la pesadumbre de Olivares le define de la misma manera que su trabajo, su edad o su estado civil. Además, se dice que sufre una pesadumbre *congénita*. Ese término ilustra perfectamente el principio de la transmisión del trauma. De hecho, una enfermedad congénita es muchas veces una enfermedad hereditaria, y el principio mismo de la transgeneracionalidad consiste en una herencia. El cuento “Noticias de Japón” es sobre la lucha de una pareja por salir de su condición melancólica. Esto da pie a una constante alternancia entre felicidad y tristeza a lo largo de todo el cuento. Los intentos de salir de la melancolía fracasan varias veces. La pareja había previsto pasar la Navidad en un lugar con mar, a cuarenta kilómetros de la ciudad. Sin embargo, nada va ocurrir como se esperaba: envían a un joven para que verifique que el gas está apagado en su departamento, pero después se dan cuenta de que han olvidado la billetera con el dinero para la cena de Navidad. Deben entonces regresar a su departamento, y es allí

¹²⁹ *Ibid.*, p. 78

¹³⁰ *Ibid.*, p. 13

¹³¹ *Ibid.*, p. 43

que acaban pasando la Navidad. La propensión a la melancolía se destaca muy pronto, cuando el hombre lee una tragedia en el diario: “Por un minuto le parece que no va a poder contener el llanto, tan afectado está”¹³². Pero se destaca también que el principal objetivo de la pareja es escapar a esta melancolía. Cuando encuentran una solución para el gas posiblemente dejado abierto, se dice que “han vuelto a ser felices”¹³³. Se dice también que ella quiere morderle un hombro, porque es siempre lo que hace cuando siente alegría. Su condición melancólica vuelve poco después, cuando el hombre cuenta a su novia la tragedia que ha leído en el diario: “¿Por qué me cuentas esto justo ahora que estábamos tan felices?, reclama”¹³⁴. Las cosas empeoran cuando se dan cuenta del olvido de la billetera, y que por lo tanto tienen que regresar: “Ellos retornan tristes por la ciudad enfiestada. [...] Ella descifra su pensamiento y se contagia con la preocupación”¹³⁵. Sin embargo, el final de la historia está bastante positivo. A pesar de que la noche no estaba en absoluto a la altura de sus esperas, la pareja logra salir de su condición melancólica:

Ellos ríen, los tres se ríen. Ella ríe de alegría; él, de alivio, y el mocoso, de nervios. [...] Ellos ríen de nuevo. Ahora se ríen de sí mismos. Están felices otra vez¹³⁶.

Pueden ver lo positivo en todas partes: incluso cuando realizan que el joven se ha ido con el pollo que había planeado de cocinar, ríen. Lo que significa ante todo esta alternancia entre felicidad y melancolía, es que no se puede salir definitivamente de la melancolía, pero se puede aun así conocer momentos de felicidad.

3.2. La escisión psíquica

Como ya se señaló, una consecuencia frecuente que puede resultar de un secreto patógeno es la división del portador del secreto en dos partes contradictorias. Este fenómeno se llama la escisión psíquica. La escisión psíquica ocurre tan bien en un portador de secreto de la primera generación (que conoce la existencia del secreto relativo al trauma) como en las generaciones siguientes (que ignoran el contenido del secreto). Las generaciones siguientes deben aprender a funcionar con un psiquismo dividido, con una personalidad escindida.

¹³² *Ibid.*, p. 92

¹³³ *Ibid.*, p. 97

¹³⁴ *Ibid.*, p. 98

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 101

3.2.1. Desdoblamientos

El cuento “Cuadrar las cosas” es la perfecta ilustración de este fenómeno. Aunque se trata probablemente también de un cuento a propósito del peso de la maternidad, y más específicamente a propósito de las presiones soportadas por las mujeres que han elegido no ser madres; pensamos que se trata de un cuento sobre la escisión psíquica y las imposibilidades de deshacerse de ese fenómeno. El cuento cuenta la historia de una mujer que al principio no quería “construir un hijo”¹³⁷ pero que finalmente decide construir uno. De inmediato se precisa que “no es una operación normal”¹³⁸ y que la mujer toma esta decisión probablemente para “desatracar ciertos pensamientos”¹³⁹. Para construir un hijo, la mujer debe sacarse la cabeza y extraer de su interior el bebé que “le atrapa las ideas”¹⁴⁰. Desde nuestro punto de vista, queda claro que la mujer quiere acabar con su sufrimiento que se debe a la división de su psiquismo. Pero de esta operación surge un problema: no puede reubicar su cabeza en su posición inicial. Todos los vecinos se agrupan para ayudarla de todas las maneras posibles. Parecen completamente implicados en el éxito de la operación, probablemente porque este asunto de querer dar fin a su escisión interior les concierne a todos. Se dice aun del vecino ruso que “pasa a llevar un trocito de masa encefálica en su afán por cuadrar las cosas”¹⁴¹. Tienen probablemente todos el afán por cuadrar las cosas, es decir por arreglar sus problemas psíquicos. Después de numerosas tentativas, se dice que “todo es inútil”¹⁴². Es el bebé el que formula la única solución: “Tengo que regresar al cerebro de mi mami, dice”¹⁴³. La mujer no puede extraer la parte de ella que le perjudica, tiene que vivir con esta última. Una vez que el bebé esté introducido en el cráneo de la mujer, una vecina le ofrece un costurero “por si acaso, dice, para no perder más la cabeza”¹⁴⁴. Lo paradójico en este consejo es que lo que se considera como perder la cabeza consistía en un intento de desatracar ciertos pensamientos, o para retomar la expresión del cuento, un intento de cuadrar las cosas. Sin embargo, la protagonista debe aprender a vivir con su división psíquica. Parece aceptar su situación: regresa a sus pasatiempos del inicio del cuento (pasatiempos que hacen pensar mucho en obsesiones): coleccionar boletos de micro o plegar en origami las bolsitas de la verdulería.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 29

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 30

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 31

El cuento “La faena” debe también ser mencionado en cuanto a su ilustración de la escisión psíquica. Merece la pena precisar que pensamos que ese cuento puede dar lugar a dos lecturas diferentes. La primera corresponde al primer análisis que hemos efectuado en el marco de los desajustes del símbolo psíquico: las dos protagonistas son mellizas y son dos personas distintas. La segunda lectura que puede hacerse consiste en considerar que el cuento se desarrolla en torno a una sola persona que piensa y se comporta como si fuera dos personas distintas. Es esta lectura la que corresponde a una ilustración de la escisión psíquica, dado que la protagonista del cuento se habría creado un segundo sí mismo. Dicho de otro modo, la protagonista sufriría un desdoblamiento de personalidad. Eso tiene cierta lógica, dado que se entiende solo con un vistazo que su es particularmente traumatizantes. De hecho, se ha reconocido que el trastorno de personalidad múltiple proviene casi exclusivamente de traumatismos (generalmente sucedidos en un periodo prolongado de la niñez). Para ciertos individuos propicios a la disociación, la única manera de hacer frente al sufrimiento reside en un alejamiento de uno mismo hasta crearse identidades paralelas. El primer indicio que nos ha conducido a esta lectura consiste en el hecho de que se refiere a las mellizas con los términos siguientes: la verídica y la copia. La verídica, Flor, correspondería a la protagonista en carne y hueso mientras que la copia, Lea, correspondería a su segundo sí mismo (de ahí el término *copia* dado que está copiado del primer sí mismo). Los primeros indicios se encuentran mientras se describen las violaciones por el tío:

Lea solía imaginar que ella no existía, y podía estar varias horas sobre un charco de agua, mirando su reflejo para comprobar su existencia. Frente al tío Armando, en cambio, se imaginaba a sí misma como una figura muy sólida; hasta los huesos podía verse frente a él¹⁴⁵.

La segunda personalidad de Flor, Lea, cobra mayor fuerza y se vuelve todavía más concreta cuando hay un sufrimiento tan insuperable como una violación. Al contrario, tiende a retirarse (hasta pensar que no existe realmente) cuando el dolor no está presente. Eso refuerza la idea de que el nacimiento de una segunda personalidad ocurre cuando hay que hacer frente a traumatismos tales como los de Flor. Flor necesita su otro sí mismo, Lea, para superar las violaciones lo mejor que se pueda. Un poco más lejos, encontramos otro extracto que apoya esta lectura: “Para el tío, eso sí, ambas eran verídicas porque ambas era una sola. Debajo, Lea y Flor se paralizaban sin diferencias”¹⁴⁶. El tío es sin duda alguna el principal responsable del

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 82

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 83

desdoblamiento de la protagonista, entonces no se debería subestimar esta reflexión. El hecho de que su madre Irene utiliza el plural no es necesariamente un argumento en pro de la primera lectura: podría estar al tanto de que su hija se ha creado un segundo sí mismo. Encontramos por cierto un extracto con Irene donde hay una cierta ambigüedad: “[...] Irene gritó: ¡Ustedes están locas, están completamente locas! ¡Locas! Aunque hablaba en plural, Flor entendió que se dirigía a ella”¹⁴⁷. El uso del plural contrasta mucho con la reflexión que sigue. Irene podría utilizar el plural porque conoce el diagnóstico psicológico de su hija y lo respeto. Sin embargo, Flor sabe que su madre solo considera en el fondo a la hija que puede ver con sus propios ojos. Algo muy elocuente en cuanto a un posible trastorno de personalidad múltiple es el hecho de que quedan embarazadas simultáneamente: “Flor pasó una noche vomitando y Lea la siguió con precisión [...]. A la verídica y a la copia: un bulto a cada una, idénticos, del mismo origen”¹⁴⁸. No solo quedan embarazadas el mismo día, sino que también tienen los mismos síntomas al mismo tiempo. Más indicios pueden encontrarse cuando integran el internado. Se dice que hay un cuarto con dos colchonetas para Flor y Lea. Algo raro es que no se menciona la presencia de dos camas, sino de dos colchonetas. Eso hace fuertemente pensar que solo hay una cama en el cuarto (donde hay dos colchonetas). Después, se dice que para sus dieciséis cumpleaños, soplan “dieciséis velas compartidas; dieciséis años idénticos”¹⁴⁹. Justo antes de llevar a buen término su faena (es decir matar a su madre), se menciona que “estaban muy juntas, acurrucadas, casi una sola”¹⁵⁰.

Alejandra Costamagna ilustra la escisión psíquica de maneras diferentes: está presente metafóricamente en “Cuadrar las cosas”, está posiblemente llevada a medidas extremas en “La faena” con un desdoblamiento de personalidad, y atraviesa de manera general el libro de cuentos con personajes sumamente ambivalentes. Esta ambivalencia no es siempre negativa, por cierto se puede constatar en el extracto siguiente que el protagonista de “Noticias de Japón” envidia “la soltura mental que tienen algunos – que tiene ella – para transitar del agobio al regocijo sin perder el soplo en el camino”¹⁵¹. Sin embargo, vamos a ver ahora que la escisión psíquica puede tomar una nueva dimensión que no es tan positiva: algunos personajes vacilan entre el mundo real y un mundo que sueñan.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 82

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 85

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 86

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 87

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 94

3.2.2. Confusión entre realidad y ficción

La escisión de los personajes se observa sobre todo en el hecho de que parecen estar oscilando constantemente entre la realidad y la ficción. En una entrevista de Alejandra Costamagna en El Mostrador, un diario digital chileno, el reportero le pregunta porque elige los adjetivos por sobre los nombres para nombrar a sus personajes (por ejemplo la inolvidable, el solitario, la triste...). Costamagna responde eso:

Lo que me pasa con muchos de estos personajes es que tengo la sensación de que están en un plano que no es ni la realidad ni lo fantástico, sino intermedio. Como entre la vida y la muerte, o entre el sueño y la vigilia. Hay una zona ahí que es difusa [...] ¹⁵².

La repuesta de Costamagna ilustra perfectamente nuestro propósito: los personajes de *Últimos fuegos* están alternando entre dos mundos opuestos. Es decir que muchas veces se escapan de la realidad y actúan como si estuvieran en una película, antes de volver a sus dolorosas vidas. Lo que nos permite notar esta alternancia entre dos mundos son las numerosas referencias cinematográficas (que son también numerosas en *En voz baja* y que hemos analizado como manifestaciones del desajuste verbal). *Últimos fuegos* comprende numerosos ejemplos en cuanto a estas referencias cinematográficas: en “Santa Fe”, alguien pide fuego a la triste y “lo dice con tono de película mexicana” ¹⁵³; en “El tono de un noble”, se dice de los pasos del protagonista que son “de película: pesados, sobreactuados incluso” ¹⁵⁴; una conversación de “La epidemia de Traiguén” está marcada por “frases dramáticas, escuchadas posiblemente en alguna comedia” ¹⁵⁵; se dice de recuerdos en “La faena” que “no se ajusten completamente a la realidad” ¹⁵⁶; y se dice de un lugar en “Cigarrillos, el diario y el pan” que “se asoma como una película fuera de programación” ¹⁵⁷.

La capacidad a inventar de los personajes puede observarse en “Noticias de Japón”: “Está en eso, rebobinando el relato en su cabeza e inventando tres o cuatro finales alegres [...]” ¹⁵⁸. No será la sola ocurrencia del verbo *rebobinar* (otro momento donde se usa este verbo será comentado más abajo). Esta palabra se usa en el contexto de una reconfiguración mental de

¹⁵² EL MOSTRADOR, “Alejandra Costamagna: ‘Mis personajes son hijos del insomnio’”. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2005/09/13/alejandra-costamagna-mis-personajes-son-hijos-del-insomnio/> [página consultada el 28 de mayo de 2018]

¹⁵³ ID., *Últimos fuegos*, p. 12

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 58

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 71

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 83

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 128

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 100

acontecimientos pasados. Aquí se hace hincapié en la gran capacidad de imaginación del hombre, dado que inventa tres o cuatro finales diferentes. Siempre en “Noticias de Japón”, se dice que un personaje levanta las manos en una “reacción de película”¹⁵⁹. Este personaje se llama Chufa y reaparece en un cuento del mismo nombre que se vincula fuertemente a “Noticias de Japón”. Se trata de la misma historia y de los mismos personajes pero con un punto de vista diferente: ya no se trata de la perspectiva de la pareja preocupada por haber dejado el gas encendido, sino la del joven que va a comprobar eso a cambio de una remuneración. Se puede también constatar en “Chufa” la poderosa imaginación de los personajes: se dice que el joven “se pone a inventar, como un perfecto fabulador”¹⁶⁰. Chufa va a aprovechar el apartamento de la pareja para escaparse algunas horas de su realidad que es muy dura para un joven de veinte años: sus padres están muertos y no tiene a dónde ir. Pregunta a su tío si puede pasar la Navidad con él, y este último acepta sin gran convicción. Como lo dice, su tío es la única persona a quien puede aferrarse: “el tío es su hormiga más conocida en este hormiguero”¹⁶¹. Sin embargo, parece que el tío no se preocupa mucho por el bienestar de su sobrino y no se molesta en recogerle: solo le da indicaciones difícilísimas de seguir. La proposición de la pareja va a sonar como una puerta abierta hacia la libertad. Tenemos acceso al ideal de Chufa: quedarse en un departamento con un balcón y almohadas de pluma y tomar un baño lleno de espuma y de sales de baño llamando su tío con un teléfono inalámbrico. El protagonista imagina una escena donde su tío siente culpa por no haber ayudado a su sobrino cuando este último le dice que ya no necesita sus enredadas explicaciones ni su casa:

“El tío escuchará un tuuut y luego vendrá una especie de culpa muy antigua. La culpa del miembro de una tribu que un día cualquiera ha abandonado el clan [...]”¹⁶².

Chufa sueña el sentimiento de culpa que su tío debería resentir por haberle abandonado. Sin embargo, eso no va a ocurrir de veras. Cuando Chufa acepta la proposición de la pareja, se dice eso: “Lo que viene a continuación es como una cinta acelerada. Es Chufa en el interior de su propia cinta acelerada y dichosa”¹⁶³. Aquí, la elección del vocabulario es de nuevo interesante. La noche va a desarrollarse como en una película dado que Chufa va a crear su *propia cinta*. Sin embargo, la cinta está acelerada y lo dichoso de esta noche está muy corto:

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 101

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 119

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 117

¹⁶² *Ibid.*, p. 119

¹⁶³ *Ibid.*, p. 120

la pareja no vuelve a casa el día siguiente como lo había dicho sino algunas horas después del acuerdo con Chufa. La vida no siempre puede parecerse a una película, y cuando lo puede solo se tratará de algunas horas. Al final del cuento, Chufa vuelve a la carretera hacia la casa de su tío.

En el cuento “La invención del silencio”, la confusión entre realidad y ficción está muy presente. La protagonista se enfada cuando se da cuenta de la estafa de Fuentes: está enamorado de ella, había afirmado que se conocieran y había fijado una cita en un cementerio para rendir homenaje a un supuesto amigo común. Frente al rechazo de la protagonista, Fuentes se pone muy triste: “Recién entonces la mujer ve la mueca de tristeza instalada en las pupilas del hombre”¹⁶⁴. Esta manifestación de emoción va a calmar el recelo de la protagonista: “Ahora es como si no estuviera en el cementerio, sino en un sitio tranquilo, en el cielo o en un lugar inventado. En un territorio de ficción”¹⁶⁵. Este giro en la situación se debe solo a su debilidad por los alardes de sentimientos. La mujer se conmueve rápidamente por la sensiblería como el inicio del cuento lo demuestra. Se dice que le gustan mucho el cine y los dramas románticos (los adora):

Cuando se apagaron las luces del proyector las pupilas de la mujer conservaron fragmentos de las imágenes proyectadas. [...] Tal vez, si hubiese estado sola, se habría largado a llorar como una cría (la mujer es así: de sensibilidad aguda)¹⁶⁶.

Las dos horas de la película le otorgan una verdadera huida de la realidad donde puede dar rienda suelta a sus emociones. No es un azar si Fuentes empieza su manipulación en el cine, al final de un drama romántico. Ha observado a la protagonista y sabe que es el momento más adecuado para manipularla. Por cierto, cuando está llevando su plan a cabo utilizando la ingenuidad de la protagonista, se dice que “el hombre calvo hablaba sin parar, con el eco de la película estancado en su cabeza”¹⁶⁷. Las emociones suscitadas por la película están todavía presentes en la cabeza de la protagonista, y eso va a beneficiar al engañador. Es por eso que tiene la impresión de encontrarse *en un lugar inventado* o en *un territorio de ficción* frente a la tristeza del hombre. A sus ojos, ambos se hallan de repente en un drama romántico. No logra irse del cementerio, aunque se dice que la situación la incomoda fuertemente. Hay algo

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 26

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 18

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 19

que le hace vacilar: “Puede ser de sensibilidad aguda. O solo la piedad”¹⁶⁸. Conoce su debilidad, y sabe que su deseo de huir de la realidad puede tomar el control. Finalmente logra escaparse de esta escena fúnebre, pero tapándose los oídos con las manos. No quiere conmoverse de nuevo por la tristeza de Fuentes.

En todos estos cuentos, las escapatorias de la realidad no duran, a diferencia del cuento titulado “Violeta azulado”. No podemos estar seguros en cuanto a lo que ocurre de veras y a lo que solo ocurre en la imaginación del protagonista. El protagonista es un profesor de piano que habla de su relación amorosa con su aprendiz que apoda *la inolvidable*. A medida que se desarrolla el relato, tenemos primero la impresión de que no existe una verdadera relación con esta aprendiz; y después la impresión de que la aprendiz no siquiera existe. Dicho de otro modo, nos inclinamos a pensar que el cuento ocurre en su totalidad en la mente del protagonista. Se ha probablemente perdido mientras oscila entre su realidad insípida y un mundo de fantasías donde puede imaginar todos los escenarios que desea. Parece que ahora solo se queda en su mundo de ficción. Primero, los indicios que nos hacen pensar que todo el cuento se desarrolla en su cabeza son las incoherencias del relato:

El solitario apostaría a que quiere sorprenderlo con una botella de vino. De golpe acuden a su cabeza las lecciones, la melodía de cada tarde invadiendo el departamento, la coquetería inicial, la proximidad y, justo antes, el vino¹⁶⁹.

El solitario habla de sorpresa en cuanto al hecho de que la inolvidable llevaría una botella de vino. Sin embargo, insinúa justo después que se bebe vino a cada lección. Segundo, ese cuento no es una excepción en cuanto a la presencia de numerosas referencias cinematográficas: “Era una especie de intérprete de un papel de segunda en una película aún más de segunda”¹⁷⁰. El solitario está hablando de su situación antes de su encuentro con la inolvidable. Es gracias a la inolvidable que puede sentirse como el intérprete de un papel principal en una película buena. Otra referencia cinematográfica ocurre un poco más lejos: “Dijo: Pasé la noche con otro, con la voz temblándole. O a lo mejor no dijo nada y solo movió la boca en la película de segunda del solitario”¹⁷¹. Este extracto es interesante por dos motivos: primero, por su referencia al cine que nos confirma la confusión entre realidad y ficción del solitario; y segundo, por la duda que contiene. El solitario no parece estar seguro

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 27

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 34

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 37

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 38

de lo que la aprendiz dice. Pensamos que es porque está elaborando en su cabeza el escenario y los diálogos que más le gustan. Eso se confirma un poco más lejos “Cuando repitió la caída una segunda y hasta una tercera vez, el diálogo fue similar”¹⁷². Esta elaboración de diálogos en directo se observa de nuevo aquí:

Yo solo te quiero a ti, creyó haberle oído decir, con la vista fija en la avenida. Y después está seguro de lo que escuchó: Nadie podría reemplazarte, mi amor; nadie podría suplantar a mi maestro¹⁷³.

Esta conversión podría por completo salir de una película rosa: suena extremadamente a cliché. El hecho de que la aprendiz llama al solitario su “maestro” así como sus numerosas adulaciones parecen un poco irrealistas. Algo sorprendente es que parece que no somos los solos que tienen la impresión de que los diálogos y la puesta en escena salen de una película barata en la que las prestaciones de los actores no son buenas: “Está tan nerviosa, tan insignificante en la película de segunda”¹⁷⁴. Al protagonista también le ocurre que lo que imagina no es muy realista y creíble. Al final del cuento, descubrimos un elemento que refuerza la idea de que nada de eso es real. El solitario está preguntando a la inolvidable si le gustó la noche con el otro hombre (con el quien le engañaría). La inolvidable no parece querer responder a esta pregunta, y eso ocurre: “Por fin escucha una palabra salir de su boca. Podría haber sido un no pero es un sí, y siente retumbar la tecla mal pulsada que es aquel monosílabo”¹⁷⁵. Ahora, se puede fácilmente suponer que, mientras está imaginando una relación tan pasional como conflictual con una joven hermosa, el solitario está simplemente tocando el piano (de ahí la referencia a las teclas). Está imaginando un escenario al mismo tiempo que está improvisando una pieza en su instrumento. Podemos aún afirmar que es su improvisación musical la que ritma su fantasía.

La confusión entre lo que pasa de veras y lo que sueñan los personajes se constata también en el final del cuento “Bomberos en las colinas”. Aunque en ese cuento no dudamos de la veracidad de los hechos narrados, la confusión ocurre cuando el protagonista, Palma, repite en su cabeza los acontecimientos de su noche: “Después vino el tuut. ¿O fue antes? Palma ya no distingue los tiempos no los cursos de su historia”¹⁷⁶. Esta pequeña hesitación va a hacerle desvariar: “Pasa por su cabeza la imagen de un bombero en las colinas. El bombero es él y,

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 39

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 41

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 42

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 54

dejando a un lado su pesadumbre súbita, imagina que es capaz de apagar todos los incendios del planeta”¹⁷⁷. En las fantasías de los protagonistas, siempre muestran su mejor cara: en “Violeta aluzado”, el pianista desencadena las pasiones (cuando en realidad se llama el solitario); y en ese cuento el protagonista se imagina capaz de apagar todos los incendios (o dicho de modo, todos los daños) del planeta aun cuando es responsable (según su mujer) de la muerte de su niño. El uso del verbo “rebobinar”¹⁷⁸ para decir que Palma está volviendo a pensar su noche es muy elocuente. Está rebobinando su noche pero también reconfigurándola a su antojo: está convirtiéndola en una película melodramática en el que es el héroe. Durante esta noche, él y el propietario del bar habían disparado sin ningún incidente. Merece la pena subrayar que durante esta práctica de tiro, se dice del propietario del bar que “se lleva el envase de vidrio a la cabeza, como en una película de vaqueros [...]”¹⁷⁹. Las referencias cinematográficas están presentes incluso antes de que Palma reconfigura mentalmente su noche. Tan pronto como Palma se vaya del bar, imagina que un disparo ha degenerado y que ha resultado herido. Mientras que está muriendo, el propietario del bar le señala con su dedo índice que se parece a “un foco ardiente, similar a los incendios en la televisión”¹⁸⁰. De nuevo aquí la elección del vocabulario es interesante. La palabra *foco* refuerza nuestra visión de una confusión entre realidad y ficción dado que se trata de material utilizado en un plató: Palma no solo se imagina el héroe de una película sino que también menciona la otra cara de la moneda, es decir el rodaje. Lo melodramático surge cuando su mujer lo ve yacente en el suelo del bar. Como en “Chufa”, el protagonista imagina una escena donde la persona que le ha decepcionado (aquí su mujer) siente culpa por sus acciones o sus palabras:

La escopeta caliente en el suelo y Alejandra corriendo hacia Palma, sacudiéndolo con histeria, suplicándole que se mueva, que reaccione, llorando que la perdone, que lo del niño no fue su culpa, que no de la deje él también por favor, por favor, que no¹⁸¹.

Palma sueña su propia muerte porque sería el único momento posible donde su mujer podría arrepentirse de haberle dicho todo lo que dijo y reconocer sus sentimientos. Lo melodramático continúa cuando su mujer va hasta el punto de implorar un disparo en el pecho diciendo que la vida no vale nada. Esta escena no es en absoluto verosímil: su mujer le odia y piensa que no hay nada que Palma puede hacer en la vida, ni siquiera cuidar la fiebre de un niño.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 52

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 54

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 54-55

3.3. “El último incendio” o la culminación del trauma transgeneracional

Ese cuento merece especial atención porque es particularmente rico en elementos vinculados a la herencia de un trauma transgeneracional. Hablamos de una culminación porque no solo los cuatro aspectos del símbolo psíquico aparecen marcados por desajustes, sino que también la mente del protagonista, Martín Canossa, parece sufrir una escisión. El título del cuento destaca entre otros el hecho de que se trata del último cuento de la obra, pero pensamos que tiene sentidos adicionales. Primero, merece la pena subrayar que, en este cuento, es la única vez (salvo en “La faena”) que no solo se trata de llamas en segundo plano, sino que además de un verdadero fuego mortífero. El último incendio del libro no es solo alegórico: mata a la amada del protagonista. Además, tenemos acceso tanto a los orígenes del fuego (el progresivo descenso a los infiernos del protagonista hasta incendiar la cama de su amada); como a sus consecuencias, es decir la muerte de esta última y el encarcelamiento de Canossa. Segundo, el hecho de poner este cuento en la última posición del libro tiene una significación. El libro termina con una nota extremadamente pesimista: el fuego (o el trauma) en los personajes es demasiado importante y puede destruirlos. Podemos constatar la fuerza del trauma transgeneracional con este cuento. Si se debe ver este cuento como una conclusión, no se trata de una conclusión positiva: no se puede escapar a los síntomas dolorosos y nocivos del trauma transgeneracional. Se debe aprender a aceptarlos para no dejarse superar por estos (lo que el protagonista no pudo hacer). Desde el inicio, tenemos la información de que algo va mal con Canossa. Se menciona que toma medicamentos desde hace años y se habla del resplandor del cuchillo que le ha amenazado por años pero que paulatinamente se ha convertido en “un brillo de alhaja en su cabeza”¹⁸². Entendemos que se habla de una enfermedad mental que ha mejorado mucho (dado que ahora solo se trata de un brillo de alhaja). Sin embargo, se dice aun así eso: “La variación del filo tendrá que ver, cómo no, con una mujer”¹⁸³. En otras palabras, se advierte que uno puede pasar años construyéndose una psicología estable pero que todo puede arruinarse con solo un encuentro, en este caso el con Amanda. Este encuentro primero va a contribuir a la estabilidad de Canossa dado que Amanda está descrita como “la mujer que extirpara los aguijones que hasta hoy lo hieren”¹⁸⁴. Los aguijones, como las llamas, es una metáfora para hablar de la enfermedad de Canossa, y esta metáfora realmente puntúa el

¹⁸² *Ibid.*, p. 135

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

cuento. Canossa decide no compartir su enfermedad con esta mujer, aunque parece que se trata de una enfermedad bastante seria:

Tampoco habla del surtido de medicamentos que traga todos los días para mantenerse en pie, ni de los múltiples diagnósticos del siquiatra, que siempre terminan marginándolo de algún empleo y de otras cosas menos relevantes pero placenteras¹⁸⁵.

Callar su desequilibrio es probablemente el mayor error de Canossa: comunicar su enfermedad mental a Amanda habría probablemente impedido el final funesto de la historia. Los peligros de una mala comunicación siempre están en el meollo de las obras de Alejandra Costamagna. En “El último incendio”, comunicar su fragilidad habría dado a Amanda las herramientas necesarias para entender las reacciones raras de su novio y para lidiar positivamente con estas. Al inicio de su relación amorosa, Canossa tiene la impresión de que nunca va a recaer. Pero paulatinamente, se constata que acontecimientos mínimos van a perturbarle. Comienza con el hallazgo en el equipaje de Amanda de una servilleta donde está escrito algo raro. La explicación de Amanda no le conviene, y las primeras huellas de su paranoia destructiva aparecen. El hecho de que se siente rechazado por los habitantes del pueblo en el que se instalan contribuye a su sentimiento naciente de inseguridad y de malestar. Es sobre todo la cena con el tío bastante hostil de Amanda la que va a desencadenar todo: Canossa acumula los comportamientos extraños e inadecuados. Es lo que va a alejarle de su amada, y este alejamiento empeora su desequilibrio. Durante la cena, su paranoia puede observarse en su comportamiento descortés pero también en sus pensamientos con un vocabulario bélico, por ejemplo cuando designa al tío como “el adversario”¹⁸⁶. Se siente “víctima de una fuerza ciega”¹⁸⁷ e interpreta el silencio como “una señal oculta”¹⁸⁸, aunque reconoce que no sabe que presagia. Amanda va a interpretar el comportamiento de Canossa como mala educación. Esta mala interpretación se debe de nuevo a una falta de comunicación que nunca va a mejorar: “Al día siguiente apenas intercambian algunos monosílabos”¹⁸⁹. Es finalmente la inauguración del bar la que va a ser el golpe de gracia. No pasan la noche de inauguración juntos dado el alejamiento y la frialdad que se instalan entre ellos. Amanda pasa la noche rodeada de hombres entre los cuales hay su tío Juan, y Canossa pasa la noche solo

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 137

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 146

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 149

detrás del mostrador. Aislado y lleno de dudas, su enfermedad mental da un gran paso adelante: “Lo que siente en realidad es el filo de miles de agujones en su cabeza”¹⁹⁰.

3.3.1. La escisión psíquica de Canossa o la desaparición de la conciencia

A diferencia de Amanda, el lector está muy al corriente de la fragilidad mental de Canossa, y puede observar muy pronto las huellas de una escisión psíquica. Esta escisión se manifiesta de nuevo con una confusión entre la realidad y la ficción. En el extracto siguiente, esta confusión se manifiesta cuando mira a Amanda que conversa con su tío: “Amanda abre y cierra la boca como en un película muda”¹⁹¹. Haciéndose eco del cuento “La invención del silencio”, el cine también ha sido el lugar de encuentro de la pareja, y la presencia de algunas referencias cinematográficas no es una casualidad. La importancia concedida al mundo del cine subraya la tendencia de Canossa a imaginarse en una ficción. Otras referencias reaparecen al final del cuento, cuando tenemos la impresión de que Canossa cae definitivamente en un mundo fuera de toda realidad. Amanda acaba de regresar al bar después de haber pasado dos días en casa de su tío Juan y rechaza a Canossa con fuerza. Se dice eso: “Juan permanece de pie en la puerta y mira la escena como el director de una película [...]”¹⁹². Parece que Canossa no logra hablar: “[...] peor que en una película muda, su boca ni siquiera se abre”¹⁹³. Quiere protestar y agarrarla, pero solo se produce eso:

Pero ella está lejísimos, en otra curva visual; se diría que ya no forma parte del universo de Canossa. Súbitamente la figura de la muchacha comienza a diluirse frente a sus ojos. Entonces, combatiendo las señales de una ceguera irreversible, la mira por última vez [...] ¹⁹⁴.

La escisión psíquica está en su apogeo. Si Amanda ya no forma parte del universo de Canossa, no es porque ella cambia de universo, sino porque Canossa cae en un universo diferente de la realidad. Empieza a ver con nuevos ojos, dado que se dice que mira a Amanda por última vez antes de que su figura se diluya. Empieza probablemente también a pensar con una mente nueva, la que es capaz de cometer un asesinato. No se trata ahora del mismo hombre, y es precisamente este nuevo hombre el que va a incendiar la cama de su amada.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 158

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 146

¹⁹² *Ibid.*, p. 167

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 168

La escisión psíquica puede también observarse en otra parte que en las referencias cinematográficas. Hay muchos elementos en cuanto al hecho de que se siente progresivamente ajeno a su propio cuerpo, por ejemplo aquí durante la noche de inauguración:

Solo desea que esto sea un sueño. Pero está ahí, despierto, y el miedo que ha sentido esa mañana aflora tímidamente y vuelve a sentirse ajeno en su propio cuerpo, a sobrar dentro de sí mismo¹⁹⁵.

Esta sensación le hace sentir pánico. Se promete ir el día siguiente a la capital para comprar los medicamentos que ha dejado de tomar. Se repite sin parar “control mental, control mental”¹⁹⁶, pero estas palabras no tienen efecto. El tipo pánico que siente durante estos momentos ya había sido descrito antes de la inauguración:

Es un pánico extraño, algo físico: él no habita su cuerpo; es decir, lo habita pero sobra en él. Puede escuchar su respiración, pensar sus pensamientos, observarse desde afuera. No es que pueda verse desdoblado, pero la conciencia de sí mismo figura a kilómetros de su materia corporal, por así decirlo, y de golpe teme perderla para siempre¹⁹⁷.

Canossa describe su sentimiento de pánico pero también formula su miedo a perder su conciencia para siempre. Está presagiando el final de la historia: de hecho su conciencia va a desmayarse. Su escisión psíquica va a convertirle en alguien que no es: un asesino. Durante la noche de inauguración, reformula su sensación de ser ajeno a su propio cuerpo:

Canossa se mira las manos, las piernas, el cuerpo entero, y tiene la sensación de no estar ahí. [...] se arrima al espejo del fondo y lo hace: abre un ojo lentamente y se asoma a su imagen. Ahí está su reflejo, qué alivio. Entonces sabe que sigue existiendo¹⁹⁸.

Este extracto se hace eco del cuento “La faena” cuando Lea, la copia, pasa varias horas sobre un charco de agua mirando su reflejo para comprobar su existencia. Para estos dos personajes, el único medio para asegurarse de que existen en el mundo físico es mirar sus reflejos. Sin estos reflejos, pueden dudar de su existencia por completo. En “La faena”, es solo cuando Lea

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 154

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 155

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 151

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 158

mata a su madre que se siente más real que nunca porque fue ella la que cuadró las cosas. Se podría suponer que lo mismo ocurre cuando Canossa mata a Amanda. Ha encontrado una manera de autoafirmarse y de mostrar que es él quién es el dueño, como sigue repitiéndolo durante sus momentos de frustración. Merece la pena señalar que cada trauma transgeneracional, y que por extensión cada escisión psíquica, se expresa de manera singular. Hemos formulado la hipótesis de que la escisión psíquica en “La faena” había llevado a la protagonista a un desdoblamiento. En “El último incendio”, se dice en el penúltimo extracto más arriba que Canossa *no puede verse desdoblado*. La escisión psíquica de Canossa no va a llevarle hasta un desdoblamiento de personalidad, pero va a separar su conciencia de su materia corporal. Al final del cuento, la separación se acaba: solo queda su materia corporal.

3.3.2. Una proliferación de desajustes

Como ya se ha mencionado, consideramos que este cuento funciona como la conclusión y la culminación del libro. De hecho, volvemos a encontrar en “El último incendio” casi todos los síntomas presentes en los otros cuentos, específicamente la escisión mental y los desajustes de los cuatro aspectos del símbolo psíquico. Mientras que en otros cuentos un desajuste en particular se destaca, aquí se encuentran los desajustes de los cuatro aspectos. Primero, el aspecto afectivo se muestra desajustado por una excesiva alternancia de emociones muchas veces opuestas. Por ejemplo, Canossa sufre una alternancia de lo que llama *control mental* y de paranoia. Eso puede observarse aquí:

El pánico de hace unos minutos ha desaparecido por completo. Déjate de tonteras, Martin, se tranquiliza en voz baja. [...] En este instante se le ocurre que es él quien elude al mundo y no al revés”¹⁹⁹.

Tiene un breve momento de lucidez, y la paranoia desaparece. Se da cuenta de que es el único responsable por su exclusión y por el alejamiento con Amanda. Sin embargo, eso no va a durar mucho tiempo dado que esta reflexión precede la noche de inauguración del bar (que da lugar a un pico de paranoia y de pánico extremo). Se trata de un pánico que se vuelve completamente desmesurado e incongruente: tiene miedo de que la pared delante de él le absorba y que se convierta en un pedazo más del cemento verdoso. La calma y el pánico siguen alternándose a lo largo del cuento. También se observa accesos de ira súbitos e inesperados, por ejemplo con un simple gesto de Amanda (taparse la cabeza con las frazadas) que no le gusta: “Canossa se siente agredido por ese gesto y algo – algo que puede estar

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 152

vinculado con las horas en vela o con el largo periodo sin medicamentos – lo lleva a reaccionar agresivamente”²⁰⁰. Se indica claramente que este acceso de rabia se debe a su mala salud mental. Su reacción agresiva consiste en sacar las frazadas de un tirón y gritar: “¡Se acabó, Amanda, a mí no me engañan!”²⁰¹. La escena parece más ridícula que preocupante a los ojos de Amanda, que le dice: “Estás mal, Martín. Hazte ver”²⁰². Es bastante irónico dado que dice eso para herirle sin saber que realmente necesitaría hacerse ver.

Segundo, el aspecto verbal de Canossa también se muestra perturbado. Hemos visto con Serge Tisseron que la herencia comprende la herencia del silenciamiento del acontecimiento traumatizante. El secreto no puede tomar una forma verbal, y eso empeora de generación en generación: en la tercera generación, el individuo se crea una zona muda psíquica. Es la razón por la que no sabemos los orígenes del sufrimiento de Canossa: no los conoce tampoco. Canossa es a propósito extremadamente malo para comunicar su malestar y su enfermedad mental: Amanda ignora todo de su condición hasta el final. Cada vez que hay intentos de comunicación, fracasan por múltiples razones. El acontecimiento secreto no puede estar representado verbalmente, pero su trauma transgeneracional puede aun así observarse en las incongruencias y en los excesos de su aspecto verbal. Durante la noche de inauguración, va a “oír” frases que nadie probablemente dice. Es él mismo el que crea estas frases en su cabeza, deformando la realidad:

A sus oídos llegan frases sueltas que él recoge y ordena arbitrariamente, como si armara un puzzle de letras. Que estás guapísima, Amandita. [...] Que nos extrañabas tanto. Que me extrañabas a mí. [...] Que yo era un imán para ti. [...] Que tú eres el rey, Juan Rey Boetto²⁰³.

Se supone que oye de veras el inicio de esta conversación, pero que su paranoia deforma el resto de esta última. Pasamos de simples elogios de múltiples personas a una casi declaración de amor entre Amanda y su tío Juan. Este desajuste de su aspecto verbal sigue siendo un poco más lejos, cuando Canossa fija los ojos en una pared para calmarse:

Pero la pared ahora parece hablarle también. Del hollín comienzan a salir otras palabras: Que se imaginan que soy un paño de aseo, un perro amarillo botado por ahí,

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 162

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 157

pero yo soy el patriarca. Que yo soy el dueño, el rey, el mandamás. [...] Que yo no soy un perro amarillo, que yo no soy un paño de aseo, que esa mujer es mi reina²⁰⁴.

Este extracto funciona como una respuesta a lo que Canossa ha oído previamente. La construcción de oraciones que empiezan con *que* es la misma que en el extracto precedente, y eso refuerza la idea de que todo eso se desarrolla en su cabeza. Este extracto también ilustra el desajuste del tercer aspecto, el representativo, que concierne la simbolización mental de imágenes. El hecho de mencionar un perro amarillo es particularmente incongruente en este contexto. Esta imagen se cuela en su cabeza por alguna razón que nunca se conocerá. Otra imagen que no para de insinuarse en su mente es el fuego. La atención particular que Canossa presta a los incendios es interesante. Canossa asocia inconscientemente el fuego con su depresión, como se puede constatar aquí: “La depresión parece apenas un mal recuerdo, un punto borroso de algún pasado ajeno; algo que está muy lejos de amenazarlo con sus llamas infernales”²⁰⁵. Este interés especial por los incendios nos informa primero sobre el avance de su depresión, y nos da también una pista en cuanto al final del cuento: “Entre Retiro y el corazón del infierno caso no hay diferencias, se le ocurre pensar. Huele a quemado, a cuero quemado”²⁰⁶. Este pensamiento surge en su cabeza, pero como lo demuestra la continuación del extracto, no sabe porque hace esta comparación entre el pueblo y el infierno:

No sabe que los árboles, la maleza y los insectos de Retiro se están quemando juntos. No sospecha que cualquier día pueden amanecer todos convertidos en cenizas²⁰⁷.

Eso ilustra el principio principal de los mecanismos inconscientes de la tercera generación: sienten y piensan cosas sin saber por qué. No considera que su comparación está plenamente justificada: este lugar va a ser malo para su salud mental y Canossa anticipa eso.

Últimamente y en cuarto lugar, el desajuste de su aspecto motor se observa evidentemente por su acto criminal final, pero también por la falta de reacciones que precede este acto. Canossa actúa varias veces como si estuviera paralizado. Quiere actuar pero algo se lo impide. Eso ocurre especialmente en la víspera del incendio, cuando Amanda regresa al bar en compañía de su tío tras dos días de ausencia:

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 158

²⁰⁵ 141

²⁰⁶ 152

²⁰⁷ 152

Canossa no atina a nada. [...] De mi nadie se ríe, quiere decir Canossa, a mí no me hacen esto. ¿Creen que soy un idiota?, quiere reclamar. [...] ¿Qué es esto?, querría protestar y acaso tironearla a traerla a la fuerza de su bando²⁰⁸.

No logra ni actuar ni hablar. Está completamente inmovilizado. El hecho de que no puede decir lo que quiere es algo recurrente en el cuento. Pero aquí, su cuerpo tampoco responde a su mente. Cuando confiesa su acto al policía, Canossa no describe el acto en sí mismo. No dice de hecho claramente que mata a Amanda:

Que todo esto, que Amanda, que los agujones que lo herían, que verla ahí sentadita, que el cine, que el Cecil, que el resplandor de esa especie de cuchillo y después el fuego, que todo en general le parece un cosa tan asombrosa²⁰⁹.

Con sus explicaciones, parece que ha encontrado a Amanda ya en llamas. Es probablemente como ha vivido esta noche: su cuerpo ha actuado independientemente de su conciencia. No controla su cuerpo: este último no hace lo que desea y hace cosas que no quiere.

Para concluir esta primera parte sobre el trauma de los personajes, podemos decir que hay que retener una palabra: diversidad. Parece que la diversidad es el lema de Alejandra Costamagna. En *En voz baja*, la diversidad se expresa con una plétora de consecuencias resultantes de un trauma, ya que sea del trauma psíquico o del trauma transgeneracional. Tenemos la impresión de que se aborda cada síntoma concebible, pero sin eclipsar en absoluto la trama. La diversidad se manifiesta también con un énfasis en la individualidad de cada personaje. Nos demuestra que las generalizaciones no son compatibles con una representación adecuada del trauma. Desvela las líneas generales del trauma, como la dificultad de simbolizar y comunicar, pero siempre recordándonos que cada individuo es distinto de otro y reacciona a su manera. Todo eso se aplica también a *Últimos fuegos*, con la diferencia de que el libro de cuentos hace mayor hincapié en la transgeneracionalidad, y por extensión en lo escondido. El trauma transgeneracional es mucho más difícil de identificar. No se manifiesta con síntomas tan evidentes como la anorexia o el alcoholismo, que son consecuencias más típicas de la experiencia directa de un trauma. Los síntomas presentes en *Últimos fuegos* se tratan de pequeñas huellas discretas. La sutilidad debe ser el segundo lema de Alejandra Costamagna.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 167

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 168

Hay que prestar atención a cosas mínimas tales como un tic de lenguaje, una torpeza comunicativa, una mente fácilmente distraída o una personalidad bastante contradictoria. Sin embargo, Costamagna elige algunos cuentos para ponernos en guardia sobre las peligrosas proporciones que pueden tomar estas sutiles manifestaciones: el desdoblamiento de personalidad, la pura locura o intenciones de asesinar.

SEGUNDA PARTE: HUELLAS ESTILÍSTICAS DEL TRAUMA

La mayoría de las características observadas en los comportamientos de los personajes de Alejandra Costamagna pueden encontrarse en su estilo miso. Hemos observado el carácter obsesivo de ciertos personajes, sobre todo el de Amanda en *En voz baja*. Veremos que la escritura de Costamagna también tiene un carácter muy obsesivo. Hemos también examinado las dificultades de comunicación en ambas obras: en *En voz baja*, se deben mayoritariamente a las tensiones irreconciliables entre memoria y olvido así como a un desajuste del aspecto que contamina los diálogos; y estas dificultades de comunicación se observan en *Últimos fuegos* con un desajuste del aspecto verbal que bloquea la discusión más común. Hemos abordado en el preámbulo lo oculto de los libros explicando que el lector está siempre a la expectativa de respuestas en cuanto al malestar de los personajes (sobre todo en *Últimos fuegos*, dado que se conoce el trauma de Amanda en *En voz baja*). Sin embargo, lo oculto en la escritura de Costamagna no se limita a eso: se manifiesta, como el trauma, con una multitud de distintas formas.

1. Un lenguaje obsesivo

En la entrevista de Alejandra Costamagna en el diario digital chileno El Mostrador, se dice que: “Sus personajes están llenos de obsesiones, de pequeñas mañitas, de tics estructurales, si se quiere. Es una característica de su escritura”²¹⁰. El reportero está entonces de acuerdo con nuestro punto de vista: lo obsesivo es antes que todo una característica de su escritura. Pensamos que es la razón por la que estamos tentados de buscar vínculos entre los diferentes cuentos: todo tiende a repetirse. Nos sentimos aún más tentados de hacerlo por el hecho de que existen definitivamente nexos entre ciertos cuentos: el joven en “Noticias de Japón” es el protagonista de “Chufa”, y el profesor de piano apodado “el solitario” en “Violeta azulado” es la misma persona que en “Domingos felices”. En la misma entrevista de Alejandra Costamagna por, se le pregunta porque hay personajes como el solitario que reinciden. Responde eso:

No me interesa establecer una verdad absoluta, sino los puntos de vista. La perspectiva tiene que ver con quién y cómo está contando. Repetir a estos personajes es darles la

²¹⁰ EL MOSTRADOR, *op. cit.*

posibilidad de que sean ellos los que cuenten la otra verdad, o verlos en otra situación, que los delata y define de otra manera²¹¹.

El hecho de que el solitario de “Violeta azulado” inventa su vida mientras que el solitario de “Domingos felices” no lo hace puede parecer desconcertante por primero. El lector estaba esperando a un hombre inestable cuando comienza a leer “Domingos felices”, dado que en el otro cuento que había leído a propósito de este hombre, este último estaba definido por la locura. Este contraste no sólo sirve a crear la sorpresa, sino que también permite dar al personaje la posibilidad de contar otra verdad. El solitario no es está definido por su locura, no queda necesariamente congelado en ella. Sin embargo, no existe tales nexos entre cada cuento, aunque hay muchas veces grandes parecidos. Por lo tanto, la tentación de vincular Muñeca del cuento “Domingos felices” con Victoria del cuento “La epidemia de Traiguén” es fuerte. Se buscan los puntos comunes: ambas han conocido una pena de amor pesada y ambas utilizan la expresión “me has sacado, me has saqueado todo el tiempo”²¹² para hablar del hombre que les ha decepcionado. Hay que tomar también en cuenta las dos referencias a una muñeca en “La epidemia de Traiguén”, que podrían tener un vínculo con la Muñeca de “Domingos felices”: primero, Victoria recoge una muñeca de porcelana al suelo y pregunta a la madre del bebe que debe cuidar dónde la compró. Segundo, imagina que Santiago, el hombre que ama, está amasando los “pechos de muñeca amarilla, de muñeca de porcelana”²¹³ de la mujer japonesa que vio en su compañía. Sin embargo, nunca se confirma que se trata de la misma persona. De hecho, después de haber leído los dos cuentos, no resulta plausible que sea el caso: el hombre que ha decepcionado a Muñeca es un poeta mientras que en el caso de Victoria se trata de su ex jefe. Además, encontramos más lejos similitudes esta vez entre Muñeca y la mujer de “Noticias de Japón”: ambas conducen un Volkswagen blanco (o un escarabajo blanco como lo dicen a veces) un domingo y ambas tienen un accidente. Sin embargo, en “Domingos felices”, Muñeca muere en el accidente mientras que la mujer en “Noticias de Japón” atropella un gato. Otros personajes incitan a la comparación: parece que la pareja de “Noticias de Japón” es la misma pareja (envejecida) que en “Cigarrillos, el diario, el pan” debido a esta frase: “Lo que más le sorprende, en realidad, no es el chiste sino la raza del animal. Algo, vaya a saber qué, algo ha ocurrido en su vida con un perro siberiano”²¹⁴. Si se trata de la misma mujer que en “Noticias de Japón”, algo por supuesto ha ocurrido con un

²¹¹ *Ibid.*

²¹² A. COSTAMAGNA, *Últimos fuegos*, p. 76

²¹³ *Ibid.*, p. 78

²¹⁴ *Ibid.*, p. 127

perro siberiano: durante una Navidad, el adolescente que envió a vigilar su departamento quería comprarse un perro siberiano con su remuneración. Además, cuando regresó a su departamento, encontró su *Enciclopedia ilustrada de perros del mundo* abierta a la letra ese. La protagonista de “Cigarrillos, el diario, el pan” desayuna con la misma enciclopedia abierta a la página de los siberianos. Tenemos primero la impresión de que no pueden solo ser coincidencias. Sin embargo, estos dos únicos elementos son escasos para poder estar seguros de que se trata de la misma pareja. Es tanto más incierto que cuando el adolescente de “Noticias de Japón” dice que quiere comprarse un perro siberiano, “habla tan bajo que casi no le oyen”²¹⁵.

Otro vínculo que estamos tentados de hacer pero es entre el cuento “Cuadrar las cosas” y el cuento “La epidemia de Traiguén”. En “Cuadrar las cosas”, mientras que todo el vecindario está tratando ayudar a la mujer a poner su bebe en su cabeza, se menciona la existencia de una vecina que sabe bien lo que es construir y destruir un hijo dado que “una tarde calurosa olvidó a su bebé dormida en el asiento de su automóvil estacionado, y al volver lo encontró seco como una pasa”²¹⁶. Esta historia es totalmente la misma que la de Victoria en “La epidemia de Traiguén”. Sin embargo, aunque parece que no puede haber duda con este vínculo, un detalle demuestra que quizás hay uno: Victoria no es la madre del bebé que olvida en su coche. Sin embargo, otro detalle cuestiona de nuevo esta última conjetura: la prensa atribuyó maternidad a Victoria. En conclusión, no se puede zanjar claramente la cuestión. Lo único que podemos decir, es que el hecho de abandonar un bebé en un coche aparece dos veces en el libro. Es por este tipo de repeticiones que estamos siempre tentados de buscar vínculos. De hecho, la narración se desarrolla de manera obsesiva. La recurrencia de ciertas imágenes, expresiones y acontecimientos atraviesa ambas obras de Costamagna. Si decidimos hablar de un lenguaje obsesivo en general es porque diferentes personajes de diferentes libros conocen el surgimiento de las mismas imágenes. Entonces, no se trata solamente de desajustes del símbolo psíquico propios a algunos personajes. Pensamos que, al igual que la mayoría de los personajes, la voz narrativa de *En voz baja* y de *Últimos fuegos* sufre un trauma transgeneracional.

En la tercera categoría de las manifestaciones debidas a un trauma psíquico, es decir las manifestaciones en diferido, hay un síntoma que se llama *el síndrome de repetición*. Louis Crocq da una definición de este síndrome en *Victimologie et criminologie*: se trata de “[...] un

²¹⁵ *Ibid.*, p. 97

²¹⁶ *Ibid.*, p. 31

conjunto de manifestaciones clínicas a través de las cuales el paciente traumatizado revive intensamente, contra su voluntad y de manera iterativa, su experiencia traumática”²¹⁷. Pensamos que la voz narrativa de ambas obras sufre un trauma transgeneracional y que es la razón por la que tampoco tenemos acceso a las raíces de su trauma (dado que, al igual que los personajes de *Últimos fuegos*, no las conoce ella misma). Parece que esta voz tampoco revive el trauma que heredó de manera clara sino con señales sutiles. Encontramos estas señales en un lenguaje obsesivo marcado por las repeticiones no sólo de palabras sino también de sonidos.

1.1. El síndrome de repetición con palabras

El síndrome de repetición de la voz narrativa puede observarse en la recurrencia de la estructura de los cuentos en *Últimos fuegos*: cuando se menciona un día, siempre es un domingo; cuando se habla de un accidente, muchas veces se trata de un accidente ferroviario; cuando hay un coche, siempre es un escarabajo blanco; cuando se hace mención de un perro, siempre es un siberiano; cuando los cuerpos de las mujeres están descritos, siempre son delgados como los de adolescentes; cuando se habla de un pueblo, siempre se llama Retiro... La lista es larga, y aparentemente difiere de una persona a otra. David Lacalle, en un artículo titulado “La risa de la tortuga degollada”, cita las recurrencias siguientes:

[...] una pila de exquisitas obsesiones: la presencia de automóviles escarabajos de color blanco, la impresión de vivir bajo un permanente incendio, las noches de Navidad, los perros siberianos, los bares, la muerte de los padres”, un tránsito de lugares, la repetición del eslogan “pascua feliz para todos”²¹⁸.

Las recurrencias en los cuentos son tan diversas que uno no puede darse cuenta de todas. Sin embargo, todas estas recurrencias afectan de manera global el conjunto del libro. Como David Lacalle lo destaca su artículo, los dieciséis cuentos, que parecen primero no tener vínculos entre ellos, atrapan paulatinamente al lector con “una serie de situaciones recurrentes que terminarán por otorgarle al conjunto un valor aun mayor que la espléndida suma de las partes”²¹⁹. Estas situaciones recurrentes son más típicas en *Últimos fuegos*, pero algunas de estas situaciones se extienden hasta *En voz baja*. Por ejemplo, el hecho de describir el paso de

²¹⁷ L. CROCC, « Le syndrome de répétition. Formes cliniques et significations », in BESSOLES Philippe, MORMONT Christian (ed.), *Victimologie et criminologie*, Paris, Champ Social, 2004, p. 13: [On désigne sous le vocable « syndrome de répétition » un ensemble de manifestations cliniques par lesquelles le patient traumatisé revit intensément, contre sa volonté et de manière itérative, son expérience traumatique.]

²¹⁸ D. LACALLE, “La risa de la tortuga degollada”, in *Las Últimas Noticias*, 23, 2005, p. 35

²¹⁹ *Ibid.*

una mujer diciendo que mueve las caderas como en un baile figura varias veces en ambas obras. En *En voz baja*, esta expresión está mencionada en un sueño de Amanda. Este sueño aparece dos veces en la novela y conoce algunos cambios la segunda vez. En el extracto siguiente, la expresión *mover las cadera como en un baile* concierne Cali: “Los tres la miraban alejarse, mover sus caderas de un lado a otro pensaba que ese baile le pertenecía”²²⁰. Un poco más lejos, siempre en la primera ocurrencia del sueño, la expresión atañe a Gustavo también:

El mozo soltaba una carcajada cuando le describirán el movimiento de caderas de la mujer, bailando por la avenida después del portazo. [...] El conductor desviaba la mirada hacia la puerta y le comentaba al mozo que mi padre movía las caderas igual que mi madre²²¹.

En el segundo sueño de Amanda, la expresión tiene que ver con Amanda ella misma:

Don Tito suelta una carcajada cuando le describen mi movimiento de caderas, bailando por la avenida después del portazo. [...] el taxista desvía la mirada hacia la puerta y comenta que Gustavo mueve las caderas igual a mí²²².

Esta manera de caminar particular no se limita entonces a un solo personaje. Salvo el hecho de que estos tres personajes pertenecen a la misma familia, no tienen mucho en común: hay diferencias de edad y de sexo. Lo que es común a estos tres extractos es el hecho de que este paso particular causa la hilaridad y la burla entre los otros personajes. Sin embargo, no encontramos esta característica en cuanto a esta expresión en *Últimos fuegos*. Uno de los dos cuentos donde volvemos a encontrar esta expresión es “Violeta azulado”. La expresión aparece dos veces: la primera vez en el comienzo mismo del cuento, y la segunda vez al final. Hay un contraste fuerte entre el primero extracto y el segundo. En el primero, el solitario usa esta expresión para desvelar todo su amor y su admiración por la inolvidable: “Desde el balcón la ve mover las caderas como en un baile y llevarse tímidamente un dedo a las labios”²²³. Es al inicio del cuento que aprendemos que pasa sus días pensando a ella. En el segundo extracto, la admiración se ha vuelto en una locura asesina: “Desde el balcón la veo mover las caderas por el aire, intentando llevarse los brazos a la cabeza antes de que su cuerpo

²²⁰ A. COSTAMAGNA, *En voz baja*, p. 95

²²¹ *Ibid.*, p. 96

²²² *Ibid.*, p. 170

²²³ ID., *Últimos fuegos*, p. 33

toque la superficie”²²⁴. La expresión se usa para describir el acto asesino del solitario, a saber empujar a la inolvidable del balcón. El solitario pasa del amor al odio, y es esta expresión la que subraya este cambio radical. Como en *En voz baja* donde las personas objetos de la expresión son opuestos, hay un fuerte contraste en los dos usos de esta última. El segundo cuento donde encontramos la expresión es “Bomberos en las colinas”. Aparece cuando el protagonista, Palma, decide salir del bar: “Palma sale del bar con el cuerpo flojo, moviendo las caderas en un baile involuntario. [...] Por unos minutos ha olvidado la amargura que lo trajo esta noche a la cantina”²²⁵. Esta vez no se trata ni de hilaridad, ni de amor, ni de odio. Se trata de un momento de ligereza. Se deshace por un instante de su amargura y de su tristeza. También en *Últimos fuegos*, no hay muchas similitudes entre los dos personajes que mueven sus caderas como en un baile: Palma es un hombre maduro mientras que la inolvidable es una chica adolescente. El uso obsesivo de esta expresión anima de nuevo al lector a buscar vínculos entre los extractos, pero no hay ninguno.

Otra manifestación importante de este lenguaje obsesivo se observa con el uso repetitivo de la palabra *ojeras*. En *En voz baja*, el padre de Amanda está descrito varias veces como ojeroso, como en esta frase: “Mi padre se veía débil y ojeroso, pero no parecía de mal ánimo”²²⁶, o en el extracto siguiente:

Tenía ganas de pensar en cosas flacas como la cara contraída y ojerosa de mi padre, por ejemplo. No estoy segura si tuvo ojeras toda la vida, pero yo se las heredé. El siempre decía que los ojerosos veían prolongado, y yo no entendía qué me estaba diciéndolo con eso²²⁷.

Este tema parece ser muy importante para Amanda. Está intrigada en saber si realmente heredó las ojeras de su padre así como en saber lo que significa tener ojeras. Concede mucha importancia a este tema, aunque puede parecer bastante insustancial. Su interés por las ojeras de su padre y las suyas no se acaba aquí. Están en el centro de la conversación entre Amanda y Cali que sigue el extracto más arriba. El síndrome de repetición puede obviamente observarse con esta obsesión por las ojeras pero también con lo absurdo de la conversación. Amanda pregunta a su madre porque tiene ojeras, y su madre responde que es porque, como Gustavo, puede ver prolongado. Amanda le pregunta después lo que significa *ver prolongado*.

²²⁴ *Ibid.*, p. 42

²²⁵ *Ibid.*, pp. 53-4

²²⁶ A. COSTAMAGNA, *En voz baja*, p. 10

²²⁷ *Ibid.*, p. 92

A eso, Cali responde: “Tener ojeras, por ejemplo”²²⁸. Otro momento donde las ojeras integran la discusión es cuando Amanda y su hermana escrudiñan una fotografía para determinar si el hombre fotografiado es Gustavo o no. Amanda está convencida de que se trata de su padre e intenta demostrarlo: “Pero el gesto es el mismo. Mira esa boca. [...] Y las ojeras son iguales”²²⁹. Las ojeras parece ser algo positivo desde el punto de vista de Amanda, dado que dice que tiene ganas de pensar en la cara ojerosa de su padre. Además, idealiza encarecidamente a Gustavo como se señaló previamente. Parece que está orgullosa de compartir este rasgo con él. Sin embargo, Amanda dice eso a propósito de su madre al final de la novela: “Seguro que ella no se miraba sus nalgas mofletudas ni sus ojeras”²³⁰. De repente, este rasgo ya no parece ser tan positivo, muy al contrario, dado que hemos visto la aversión de Amanda por las curvas femeninas.

En cuanto a *Últimos fuegos*, las alusiones repetitivas a las ojeras pueden ya observarse en la primera frase del primer cuento (“Santa Fe”). De hecho, las dos protagonistas están llamadas la ojerosa y la triste. Sus personalidades son resumidas a un solo rasgo, y en el caso de la ojerosa se trata de un rasgo físico: sus ojeras. Se puede constatar que este rasgo juega un papel en la relación entre las dos amigas. Cuando la triste quiere expresar algo, son las ojeras de su amiga las que van a disuadirla de hacerlo:

Va a decirlo en voz alta, pero mira a la ojerosa y la ve tan extenuada, tan marcadas sus ojeras, que mejor no interrumpe el precario silencio y se calla, benévola, muy prudente, un poco triste²³¹.

A diferencia de *En voz baja*, las ojeras están aquí asociadas con su causa verdadera: la fatiga. Se dice de la ojerosa que está extenuada. Estos dos personajes reaparecen de manera indirecta en el cuento “Noticias de Japón”: el hombre narra a su pareja la historia de la triste y de la ojerosa para distraerla. Conoce esta historia porque la triste es su madre. Decide rebautizar las dos protagonistas: llama a su madre (que es la triste en “Santa Fe”) *la canosa* y llama a la ojerosa *la atractiva*. El hombre precisa que la atractiva tiene un cierto encanto: “[...] un encanto oscuro el suyo, marcado por unas ojeras que parecen chuparle los ojos”²³². Las ojeras no han estado asociadas mucho tiempo a la fatiga: aquí, están de nuevo asociadas a algo positivo (como en el caso de Gustavo): la belleza. Merece la pena subrayar que la expresión

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 112

²³⁰ *Ibid.*, p. 171

²³¹ ID., *Últimos fuegos*, p. 11

²³² *Ibid.*, p. 99

unas ojeras que parecen chuparle los ojos aparece previamente en *Últimos fuegos*, en el cuento “La epidemia de Traiguén”, pero con un cambio leve. Para describir a Victoria, se dice eso: “Parece que sus orejas fueran unos remolinos que se los van a chupar. Que se van a chupar sus ojos”²³³. Hay que prestar al hecho sutil de que no se habla de sus ojeras sino de sus orejas. Alejandra Costamagna juega con los sonidos y con nuestras expectativas: el lector podría tender a leer la palabra *ojeras* en vez de *orejas* dado que es un término muy utilizado por la autora. Se podría hablar de paronomasia, dado que una paronomasia es un recurso fónico que consiste en emplear palabras que tienen sonidos semejantes, pero significados diferentes. Sin embargo, estas dos palabras no figuran en la misma frase. No es el único caso donde Costamagna juega con los sonidos: desarrollaremos más ejemplos en la parte siguiente.

El lenguaje obsesivo se manifiesta también en las descripciones de los cuerpos femeninos en *Últimos fuegos*. En cuanto a *En voz baja*, ya hemos destacado en nuestra primera parte la clasificación de Amanda entre las cosas gruesas y las cosas flacas (la primera categoría concierne todo lo que tiene una connotación negativa ante sus ojos, mientras que la segunda concierne todo lo que aprecia) así como su aversión por las formas femeninas. Amanda es ella misma extremadamente flaca debido a sus trastornos alimenticios. El hincapié en la flacura está entonces muy presente en la novela. Volvemos a encontrar esta tendencia en *Últimos fuegos*, donde casi todos los personajes femeninos son muy delgados y entre la adolescencia y la adultez. Primero, en el cuento “Violeta azulado”. No estamos seguros de que la inolvidable exista en carne y hueso. De hecho, en una parte sobre la confusión entre realidad y ficción, habíamos desarrollado la alta probabilidad de que la inolvidable sea solo una fantasía, un producto de la imaginación del solitario. Entonces, es el solitario el que elige el físico de su amada (supuestamente su físico ideal): la inolvidable “no debe pesar más de cuarenta y cinco kilos”²³⁴. Segundo, el solitario es de nuevo el protagonista en el cuento “Domingos felices”, pero esta historia no parece ser un producto de su imaginación. Sin embargo, su amada (en este caso Muñeca) tiene la misma apariencia que la inolvidable. Se dice de ella que tiene “esa voz de adolescente perpetua”²³⁵, se habla de “su emoción de adolescente mimada”²³⁶ y tiene un “edad indefinida (¿diecinueve? ¿treinta y cuatro?)”²³⁷. Tercero, se dice eso de la chica en “Noticias de Japón”: “[...] parece una adolescente. Quizás por sus mejillas rosadas, o por los

²³³ *Ibid.*, p. 68

²³⁴ *Ibid.*, p. 33

²³⁵ *Ibid.*, p. 60

²³⁶ *Ibid.*, p. 63

²³⁷ *Ibid.*, p. 65

rizos que apenas bordean sus hombros, o por sus brazos, demasiado delgados”²³⁸. En cuarto lugar, en “Chufa”, la misma chica está descrita con estas palabras: “La mujer se pone muy alegre, al muchacho le da la impresión de una adolescente rabiosamente feliz”²³⁹. Finalmente, en “El último incendio”, el encanto de Amanda “se desprende más bien de su delgadez adolescente”²⁴⁰. En todos estos casos, la *delgadez adolescente* parece constituir una ventaja fundamental para agradar a los hombres.

1.2. El síndrome de repetición con sonidos

El síndrome de repetición es una de las manifestaciones de efectos retardados del trauma y consiste en revivir intensamente el acontecimiento traumatizante. El acontecimiento secreto se convierte cada vez más borroso a través de las diferentes generaciones. La voz narrativa de ambas obras demuestra eso, especialmente con repeticiones de palabras y expresiones que acabamos de comentar. El secreto de la primera generación no puede revivirse claramente, sino con pequeños signos. Estos signos se vuelven aún más sutiles en esta parte, dado que se trata solo de la repetición de sonidos. Ya hemos abordado este fenómeno de repetición con el hecho de que Costamagna utiliza la expresión *chupar los ojos* tanto con *ojeras* como con *orejas*. En este caso, juega con los sonidos de dos palabras que se asemejan mucho. Lo mismo ocurre en la expresión *me has sacado, me has saqueado todo el tiempo*. Esta expresión aparece en varias ocasiones en *Últimos fuegos*, con diferentes personajes. La primera vez que aparece es en el cuento “Domingos felices”. Es Muñeca la que la utiliza para decir lo que ha escrito al poeta que le rompió el corazón: “Pero antes le escribió una carta. Me has sacado, me has saqueado todo el tiempo [...]”²⁴¹. Un poco más lejos en este cuento, es el solitario el que va a utilizar esta expresión, hablando de Muñeca. Acaban de tener el accidente de coche y Muñeca está muerta. El solitario tiene múltiples fracturas pero dice que su mayor lesión es de no haber muerto al mismo tiempo que su amada:

Me has sacado, me has saqueado, reza, y puede que de esta forma esté acusando involuntariamente al poeta de los zapatos o a los domingos o, quién sabe, a sí mismo. ¿Qué dice?, pregunta alguien desde la cabina del carro. Me has sacado, me has saqueado, responde el solitario, y vuelve a masticar, tartamudo, la misma letanía²⁴².

²³⁸ *Ibid.*, p. 91

²³⁹ *Ibid.*, p. 120

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 136

²⁴¹ *Ibid.*, p. 62

²⁴² *Ibid.*, p. 65

Algo muy interesante en este extracto es que parece que, al morir, Muñeca transmite su trauma a solitario. De hecho, parece que el solitario integra los problemas no resueltos de Muñeca: su expresión *me has sacado, me has saqueado todo el tiempo* así como su odio por los domingos y por el poeta. Probablemente no entiende la expresión, y Muñeca nunca le ha explicado el motivo de su odio por los domingos y por su exnovio el poeta. Esta transmisión ilustra el principio mismo de la transgeneracionalidad (con la salvedad de que el solitario y Muñeca no son familia): el solitario hereda un trauma que no es directamente el suyo y que se debe a un acontecimiento que no conoce. Merece la pena interesarse por el adjetivo utilizado para calificar al solitario: *tartamudo*. Primero, esta palabra es particularmente de interés en español, dado que contiene otra palabra: *mudo*. Veremos más lejos que las obras de Costamagna utilizan numerosas palabras que provienen del campo léxico del silencio. Segundo, porque la tartamudez es un concepto que ilustra perfectamente el síndrome de repetición, sobre todo en el caso de la expresión en cuestión. La tartamudez se considera como un trastorno de la comunicación y puede manifestarse con la repetición incontrolable de la mismas sílabas. Es la razón por la que el solitario suena como un tartamudo: repite sucesivamente dos segmentos de frases casi idénticos. Se trata de una verdadera paronomasia: *sacado* y *saqueado* son parónimos, dicho de otro modo son palabras que tienen sonidos semejantes pero significados diferentes. El contraste entre los dos términos es significativo: pasamos de un simple rechazo al acto violento que es un saqueo.

El otro cuento donde aparece esta expresión es “La epidemia de Traiguén”. Ya hemos comentado la tentación fuerte de vincular Muñeca de “Domingos felices” con Victoria de “La epidemia de Traiguén” por varios motivos y especialmente por la utilización común de esta expresión. Otro factor significativo en cuanto a esta comparación es el hecho de que ambas escriben esta expresión en una carta dirigida al hombre que aman, como se puede observar aquí con Victoria: “Comienza a escribir la carta. Me has sacado, me has saqueado todo el tiempo, escribe”²⁴³. Una gran diferencia en los dos cuentos es que Muñeca utiliza la expresión solo una vez, mientras que Victoria va a utilizarla en muchas ocasiones. Podemos entonces decir que Victoria combina la repetición de sonidos con la repetición de palabras. El síndrome de repetición de Victoria es doble, y entonces muy significativo. Se puede constatar que Victoria se hunde más y más en su locura cada vez que usa la expresión. En el extracto siguiente, acaba de divisar a Santiago acompañado de una mujer japonesa: “Esto es mucho

²⁴³ *Ibid.*, p. 76

para la muchacha. Me has sacado, me has saqueado, repite en su cabeza perdida [...]”²⁴⁴. Cuando se dirige hacia la habitación de hotel, se dice eso: “Me has sacado, me has saqueado, se dice como en un rezo mientras golpea la puerta y espera muy firme, en posición de alerta”²⁴⁵. La expresión se acerca ahora a un rezo, como si intenta en vano tranquilizarse. Victoria está lista para cometer un crimen pasional: su locura llega a su culminación. El hecho de comparar esta cantinela a un rezo hace mucho pensar al solitario cuando pierde a su amada Muñeca. Se dice también de él que reza y la frase está comparada a una letanía. Esta palabra tiene varios significados, y uno de estos tiene una connotación religiosa: se trata de una forma de oración usada en los servicios y procesiones en el culto cristiano y en algunas formas de adoración judía. Ambos personajes, desamparados, parecen encontrar consuelo en el uso casi religioso de esta expresión, o por extensión en el lenguaje obsesivo.

Otra paronomasia puede encontrarse en *En voz baja*, cuando Amanda está aplastando hormigas y dice “¡toque de queda, toque de queda!”²⁴⁶. Juega con la repetición de sonidos semejantes pero también con los significantes. Un toque puede significar una palmada, y eso tiene bastante sentido dado que está aplastando hormigas con su mano. Sin embargo, la expresión entera *toque de queda* significa cualquier otra cosa. Se trata de una prohibición, generalmente en situaciones de guerra, de circular libremente en la ciudad en las horas nocturnas. El cumplimiento del toque de queda es especialmente vigilado por fuerzas armadas. El toque de queda de la dictadura chilena fue impuesto a partir del doce de septiembre de 1973 por la junta militar. No solo concernía las horas nocturnas, dado que para la provincia de Santiago estaba en vigor entre las 18 y 12 horas. Es muy probable que Amanda oye mucho acerca de esta medida y que eso tiene un impacto en ella. El hecho de dar un significado diferente a la palabra *toque* solo añadiendo el fragmento *de queda* (que contiene sonidos similares o cercanos) nos muestra como la mente de Amanda funciona. La represión está siempre presente en su cabeza, aun cuando está jugando y aplastando hormigas. Con una elección de palabras sutil, Costamagna logra a mostrarnos que la represión dictatorial está omnipresente en las mentes. Pasamos de algo anodino como una palmada a algo en el centro de la dictadura y de su violencia. Tenemos también aquí una doble repetición: la repetición de sonidos semejantes así como la repetición inmediata de la expresión. Sin embargo, esta expresión solo aparece una vez en la novela y por lo tanto no se puede hablar de letanía o de rezo. No obstante, el lenguaje de Amanda es extremadamente obsesivo, como

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 77

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 79

²⁴⁶ ID., *En voz baja*, p. 34

lo hemos visto en la parte sobre los desajustes de su aspecto verbal. En cuanto a sus fijaciones, hay una que tiene su equivalente en *Últimos fuegos*, y más precisamente en el cuento “Chufa”: las hormigas. En la escena que acabamos de comentar, Amanda se divierte matando hormigas. Reconoce estar “absorta en el camino de una hormiga”²⁴⁷. A medida que avanza la novela, parece que está más absorta en la palabra por sí misma que en el insecto: le gusta utilizar palabras que se parecen morfológicamente a la palabra *hormiga*: “[...] sus palabras siempre tenían este efecto de hormigueo cuando le costaba pronunciarlas”²⁴⁸. Merece la pena subrayar que la palabra *hormiga* reaparece en la misma página, cuando Amanda dice eso hablando de su hermana: “Ella me había visto siempre con las hormigas y ahora hizo lo mismo con la mosca”²⁴⁹.

Tenemos esta misma impresión con Chufa. De hecho, parece que le gusta al joven utilizar la palabra *hormiga* así como sus derivados:

[...] aquí está: en el rodoviario [...] con un par de billetes y algunas monedas sueltas en el bolsillo, y la intuición de hallarse en la mitad de un hormiguero, de ser él mismo una hormiga cualquiera. Peor: una hormiga cualquiera y sin trayectoria definida²⁵⁰.

Aquí, la palabra *hormiga* está mencionada dos veces así como un derivado, *hormiguero*. Un poco más lejos, Chufa reutiliza estas mismas palabras: “Pero qué va a hacer: el tío es su hormiga más conocida en este hormiguero”²⁵¹. Chufa compara el mundo con un gran hormiguero y los humanos con hormigas. Amanda también personifica las hormigas que está observando, primero diciendo que “se saludaron con las antenas”²⁵² y segundo comparándolas con su madre y Lucas: “[...] aparecieron tres, cuatro, diez hormigas más y me di cuenta de que hacían menos ruido que mi madre y Lucas en la cama”²⁵³.

Las expresiones obsesivas de los personajes alternan constantemente entre diferencias y puntos comunes. Las diferencias se observan en el hecho de que una misma expresión puede asociarse con personajes que tienen nada en común, con sentimientos opuestos (tales como el amor o la burla), con palabras distintas (tales como *orejas* y *ojeras*) o con connotaciones a veces positivas, a veces negativas; y destacamos puntos comunes en las fijaciones similares

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 118

²⁴⁹ ID., *Últimos fuegos*, p. 118

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 115

²⁵¹ *Ibid.*, p. 117

²⁵² ID., *En voz baja*, p. 34

²⁵³ *Ibid.*

por ciertos sonidos (por ejemplo, los sonidos constitutivos de la palabra *hormiga*) y por ciertas descripciones (como la delgadez adolescente). Es precisamente esta mezcla la que da la impresión descrita por David Lacalle con respecto a *Últimos fuegos* (pero que vale también para *En voz baja*), esto es la impresión de que los relatos son sacados de “la más profunda intimidad y del inmenso baúl de la pura imaginación”²⁵⁴. Por una parte, la voz narrativa nos abre las puertas de su intimidad dispersando algunas similitudes entre los personajes que parecen extraídas de su propia experiencia. Por otra parte, las numerosas diferencias de contextos nos dan la impresión de que los relatos han sido extraídos del inmenso baúl de la pura imaginación.

2. Perturbaciones del diálogo

Serge Tisseron nos ha enseñado a propósito de la escisión interior en su artículo “Toujours le secret suinte...”. Habla de escisión interior porque un individuo que posee un secreto está completamente dividido: hay una parte de él que quiere hablar y aliviarse, y otra parte que tiene miedo de hacerlo y se lo prohíbe. La transmisión del secreto a las generaciones siguientes comprende la transmisión de este comportamiento paradójico. Además de provocar un desdoblamiento de personalidad o una confusión entre realidad y ficción como ya hemos visto, pensamos que la escisión interior puede también generar perturbaciones de la comunicación. Los descendientes heredan una relación muy compleja con el acto de comunicar. Alejandra Bottinelli habla de “fracaso de la palabra”²⁵⁵. Este fracaso de la palabra, o dicho de otro modo esta dificultad para expresar el trauma, se ilustra perfectamente a lo largo de ambas obras de Alejandra Costamagna. Como lo veremos, Costamagna ilustra las perturbaciones de la comunicación en todas sus formas, siempre subrayando la diversidad incluso si existen patrones recurrentes. Bottinelli escribe eso: “Todo se quema o está amenazado con quemarse en las historias de Costamagna. El fuego opera en ellas como un límite y amenaza (ese pulso detrás de los sucesos, de los nombres), horizonte en llamas que se ejecutará como condena, pero también como revelación”²⁵⁶. Esta descripción podría por completo ajustarse al estado de la comunicación en ambas obras. De hecho, la comunicación siempre se quema o está a punto de quemarse: en cada intento de comunicación, el silencio vence y arruina todo; nadie parece saber cómo organizar correctamente un diálogo; y se esconde cosas al lector con un vocabulario vago o con la omisión de elementos narrativos.

²⁵⁴ D. LACALLE, *op. cit.* p. 35

²⁵⁵ A. BOTTINELLI, *op. cit.*, p. 21

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 22

Las conversaciones aparecen rápidamente limitadas, sin salida; y entonces amenazan las posibles buenas armonías entre los personajes.

2.1. El fracaso de la palabra

2.1.1. El silencio o la carga del pasado

Bieke Willem, una investigadora postdoctoral afiliada con el departamento de literatura de la Universidad de Gante, escribió un artículo sobre el lenguaje silencioso de Costamagna en *En voz baja* y en un cuento titulado “Había una vez un pájaro”. Willem piensa que los silencios presentes en estas obras tienen una función positiva:

Los silencios en la escritura de la autora chilena son como los blancos en una conversación entre buenos amigos o una pareja de ancianos: pausas que invitan al otro a pedir disculpas, a confesarse, a disfrutar de la compañía del otro o, simplemente, a aburrirse al lado del otro²⁵⁷.

Según ella, la predominancia del silencio no impide el buen desarrollo de la comunicación. Al contrario, piensa que los silencios la favorecen, dado que incitarían a dar un paso hacia los demás. Considera por lo tanto que “un lenguaje íntimo es un lenguaje silencioso, a través del cual se establece una conversación en la que lo importante no es lo que se dice sino lo que se quiere decir”²⁵⁸. Disentimos con esta visión muy optimista en cuanto a la presencia significativa del silencio. Como ya hemos dicho, pensamos que el silencio es una manifestación nefasta del trauma y del trauma transgeneracional. Nunca hemos observado algo positivo que deriva de los largos silencios presentes en las obras.

En el estilo de Costamagna, un rasgo bastante inusual es la especial atención que está dedicada a describir los silencios: se detalla aún la más pequeña de las pausas. En *En voz baja*, se comenta siempre la duración de estas pausas de manera muy precisa: “Nos quedamos cinco, siete, doce minutos en silencio. Supongo que podríamos haber preguntado muchas cosas, pero optamos por no decir nada”²⁵⁹. Este extracto sigue una información que da Cali a sus hijas: ya no van a visitar a Gustavo. Cuando Amanda pregunta a su madre porque ya no van a verle, esta última responde: “Porque las cosas son así”²⁶⁰. Es después de eso que se

²⁵⁷ B. WILLEM, “El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* *En voz baja* y ‘Había una vez un pájaro’”, in *Letras Hispanas*, 12, 2016, p. 210

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ A. COSTAMAGNA, *En voz baja*, p. 31

²⁶⁰ *Ibid.*

instala un silencio de doce minutos. Este silencio ciertamente no incita a *pedir disculpas o a confesarse*, en palabras de Bieke Willem. Este tipo de silencio simboliza el punto muerto en el que los personajes están estancados. De hecho, ¿para qué formular más preguntas cuando las hijas ya saben que no van a obtener las respuestas esperadas?

Otro momento donde se comenta la duración de un silencio ocurre justo después de una disputa vehemente entre Amanda y la Nana, en presencia del amado de esta última, Tito: “Después de un silencio de más de diez minutos, Tito propuso que fuéramos a tomar un té a la confitería de enfrente”²⁶¹. La disputa había provocado las lágrimas de la Nana, y es Tito el que la consuela. El resto de la tarde está marcada por el silencio. Solo se toma la palabra para pedir bebidas y comida. Ni Amanda ni la Nana dan el primer paso para reconciliarse. Se dice que toman el té en silencio, que Amanda va al baño “para no tener que esperar en silencio en la mesa”²⁶² y que Amanda casi no habló durante el paseo por la ciudad. Una situación similar, es decir una discusión vehemente seguida por un silencio, ocurre al regreso de Berta y de Camila. Amanda se muestra demasiado inquisidora a los ojos de Camila, y esta última lo hace saber: “Tal vez fue inoportuno el modo que usé para averiguarlo porque todos quedaron en silencio después de la seca respuesta de mi prima”²⁶³. Estos tipos de silencio no incitan a *disfrutar de la compañía del otro*, siempre en palabras de Bieke Willem. Se trata de contextos tensos y no agradables en los que el diálogo está completamente cerrado.

El silencio va incluso a servir de aprobación a la mentira, por ejemplo cuando Berta intenta averiguar si Cali ha informado a sus hijas sobre algo que concierne a Gustavo. Cali responde que lo ha hecho, pero se dice que Berta no parece confiar en sus palabras. Sin embargo, se dice justo después que “se quedaron en silencio hasta que Berta insistió en lo de la carta”²⁶⁴. Aunque sabe que su hermana está mintiendo, elige quedarse en silencio y cambiar de tema. En las obras de Costamagna, se detalla aún la más pequeña de las pausas. Costamagna no teme utilizar repeticiones. La misma construcción de frase aparece dos veces en una misma página: “Nos quedamos en silencio un par de minutos hasta que Lucas terminó de pelar la manzana [...]”²⁶⁵ y “Nos quedamos en silencio unos segundos y sentimos el gemido de mi

²⁶¹ *Ibid.*, p. 85

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 144

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 114

madre”²⁶⁶. Esta insistencia en el silencio está presente a lo largo de la novela, de manera que es imposible olvidar su presencia aun el tiempo de una sola página.

Últimos fuegos contiene también numerosas manifestaciones de la inexpresabilidad del trauma. Se aborda los silencios con la misma insistencia y con igual cantidad de detalles, como se puede observar en el extracto siguiente:

Al diálogo le sigue un nuevo silencio. Un silencio que no es el del estremecimiento de la muerte. No es liso, rígido ni estruendoso: esté es un silencio atorado, de esos que sobrevienen cuando no hay palabras a mano²⁶⁷.

En cuanto a este extracto, dos elementos merecen destacarse. Primero, en la primera frase, parece que hay algo sistemático en las ocurrencias del silencio. Es como si un silencio tiene que seguir cada diálogo (es casi lo que ocurre en ambas obras). Segundo, el hecho de calificar el silencio de *atorado* recuerda mucho a una reflexión en *En voz baja* formulada por Amanda: “Estábamos estancadas en el diálogo y nadie permitía que la conversación avanzara”²⁶⁸. La conversación ya no puede avanzar y están estancadas en el diálogo (habría sido más realista decir que están estancadas en el silencio). El silencio no posibilita, como lo dice Bieke Willem, una conversación en la se transparenta lo que se quiere decir. En ambos ejemplos mencionados más arriba, el silencio funciona como un peso que impide a los protagonistas que avancen en sus conversaciones y por lo tanto en sus relaciones. De manera general, se puede decir que el silencio se vincula muchas veces a un contexto de sufrimiento, y que por lo tanto encontramos difícil sacar algo positivo de su presencia.

2.1.2. El campo léxico del silencio o la degradación del lenguaje

Bieke Willem ve en el proceso estilístico de Costamagna “una búsqueda de comunicarse, o sea, de reinventar un lenguaje “común” basado, paradójicamente, en el silencio”²⁶⁹. Acabamos de observar que el silencio funciona como una verdadera carga en los diálogos, y que por lo tanto no pensamos que puede tratarse de una nueva búsqueda de comunicarse. Sin embargo, es verdad que el lenguaje utilizado por Costamagna está definitivamente basado en el silencio. En *En voz baja*, además de ser omnipresente y desmenuzado hasta el último detalle, el silencio se utiliza con una plétora de verbos distintos: se dice de la Nana que

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ ID., *Últimos fuegos*, p. 22

²⁶⁸ ID., *En voz baja*, p. 120

²⁶⁹ B. WILLEM, *op. cit.*, p. 214

comprende el silencio de Amanda²⁷⁰, que Amanda sigue en silencio²⁷¹, que se toma el té en silencio²⁷², que Amanda no quiere esperar en silencio²⁷³, que la Nana estaba en silencio en un rincón de la cocina²⁷⁴ o que Cali está en silencio con los ojos cubiertos de lágrimas²⁷⁵, que Cali y Amanda permanecen en silencio en un trayecto de quince kilómetros²⁷⁶, que Gustavo y Berta se miran en silencio²⁷⁷, que Amanda aprovecha el silencio de la Nana para decir algo²⁷⁸, que Amanda se aleja de la Nana en silencio²⁷⁹, que Amanda guarda silencio un minuto²⁸⁰, que Amanda escucha en silencio a su prima²⁸¹, que todos se ponen silenciosos en casa²⁸², etcétera. Como ya hemos dicho, Costamagna no teme utilizar repeticiones: la expresión “mantenerse en silencio”²⁸³ y “quedarse en silencio”²⁸⁴ figuran en la misma página.

Últimos fuegos no es excepción. Todo tipo de acción puede asociarse con el silencio en las obras de Costamagna. En el cuento “Violeta azulado”, va a vincularse incluso con un acto sexual: “En silencio [...] se aguachó y se metió entre las piernas de su aprendiz”²⁸⁵. Encontramos las mismas asociaciones en *Últimos fuegos* que en *En voz baja*, como por ejemplo en “La epidemia de Traiguén”, donde se dice de la protagonista que escucha en silencio a su amante²⁸⁶. En “La faena”, el silencio va a vincularse con el horror cuando se dice que el tío “cerraba la puerta en silencio”²⁸⁷ antes de violar a las mellizas. Sigue siendo vinculado al horror cuando, después del asesinato de su madre, se dice de Lea que “no quiere repasar lo que las mellizas ahora repasan en silencio”²⁸⁸. En el cuento “Chufa”, el silencio se asocia con la reflexión. Parece que el adolescente necesita silencio para pensar: “A lo mejor, recapacita en silencio, puede pasar unos días en el departamentito [...]”²⁸⁹. Podemos también observar la asociación del silencio con la reflexión en el extracto siguiente: Chufa acaba de

²⁷⁰ A. COSTAMAGNA, *En voz baja*, p. 83

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Ibid.*, p. 85

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 92

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 162

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 120

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 130

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 86

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 164

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 149

²⁸¹ *Ibid.*, p. 141

²⁸² *Ibid.*, p. 155

²⁸³ *Ibid.*, p. 153

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ ID., *Últimos fuegos*, p.39

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 69

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 82

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 85

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 119

decir a la pareja que su sobrenombre es Chufa, y el hombre responde eso: “Bonito en todo caso, dice el hombre, solo por llenar un silencio minúsculo pero notorio que se les ha cruzado de golpe. Todo lo hallan bonito, piensa Chufa en medio del silencio”²⁹⁰. Merece la pena subrayar que aquí, de nuevo, se dedica una atención especial a un silencio que es sin embargo calificado de *minúsculo*. Lo mismo ocurre en el otro cuento en torno a estos personajes, “Noticias de Japón”, en una escena donde el hombre acaba de hacer una pregunta a Chufa: “El mocoso mira por la ventana y no dice nada sobrevienen unos minutos de silencio, una pausa que congela la escena”²⁹¹. Chufa está de hecho reflexionando sobre la pregunta. Probablemente no se da cuenta de que el tiempo que toma para hacerlo *congela la escena*. Estos silencios no están propicios para el buen desarrollo de la conversación, máxime considerando que Chufa se guarda su pensamiento para él solo.

El campo léxico del silencio está excesivamente desarrollado en ambas obras. Bieke Willem lo destaca en su artículo:

La repetición de las referencias al silencio y al mutismo, y la sobre-explicitación de gestos de comunicación no-verbales crean la impresión de que se está escuchando un vozarrón en vez de una voz baja²⁹².

Costamagna hace incluso figuras literarias tales como oxímorones usando el campo léxico del silencio. Un oxímoron consiste en usar dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión. Por ejemplo, en *En voz baja*, se dice de una respuesta que es muda²⁹³. Normalmente, una respuesta consiste en la acción de contestar verbalmente o por escrito. Dado que lo opuesto de contestar es callarse, la expresión una *respuesta muda* usa definitivamente dos conceptos de significado opuesto. Encontramos otro oxímoron en *Últimos fuegos*, en el cuento “Chufa”, donde se dice que hay “un silencio con grillos”²⁹⁴ en el living. Lo opuesto del silencio es sin lugar a dudas el ruido, y los grillos hacen ruido. Entonces, dos conceptos de significado opuesto se unen de nuevo en una sola expresión. Encontramos en el cuento “Cigarrillos, el diario, el pan” otra figura literaria que utiliza un vocabulario del campo léxico del silencio: el pleonasma. Un pleonasma consiste en reforzar una expresión con la adición de una o más palabras que no son necesarias al sentido de la expresión. Dos pleonasmos se siguen en el cuento. Primero, se dice de la protagonista que “se lamenta en voz

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 122

²⁹¹ *Ibid.*, p. 97

²⁹² WILLEM B., *op. cit.*, p. 215

²⁹³ ID., *En voz baja*, p. 19

²⁹⁴ ID., *Últimos fuegos*, p. 120

alta”²⁹⁵. Segundo, se dice que “murmura algo en voz muy baja”²⁹⁶. Dado que uno debe hablar en voz alta para poder lamentarse y que el acto de murmurar supone que uno se expresa en una voz baja, la adición de las expresiones *en voz alta* y *en voz muy baja* no es necesaria al sentido de la frase: es redundante. Sirve a intensificar el sentido de la oración, y eso funciona dado que nuestra atención está llamada por estas formulaciones.

El adjetivo *mudo* es omnipresente a lo largo de ambas obras. Por ejemplo, Amanda habla de su “madre muda”²⁹⁷; se dice en el cuento “Cigarrillos, el diario, el pan” que “las manos agrietadas de los ancianos que hablan con las palomas reflejan una especie de condena muda”²⁹⁸; y se dice del solitario en “Violeta azulado” que deja el teléfono y un lado y que queda mudo²⁹⁹. En un extracto de *En voz baja*, no solo este adjetivo está presente sino que además sus derivados: “Gustavo enmudece. [...] Gustavo no sale de su mutismo y Berta lo mira mudo”³⁰⁰. A Costamagna le gusta multiplicar varias palabras o expresiones del campo léxico de silencio en una misma frase, como se puede observar también en este extracto de “Noticias de Japón”: “Tras unos segundos de silencio, él habla en voz baja”³⁰¹. El campo léxico del silencio se ofrece en una variedad de presentaciones: los derivados del adjetivo *mudo* pero también del verbo *callarse* (y de su otra formulación *no hablar*) o del nombre *silencio* se diseminan a lo largo de ambos libros. En “Cuadrar las cosas”, se dice que “los vecinos enmudecen”³⁰² después del discurso del bebé; se dice del solitario de “Violeta azulado” que dice algo solo “por no quedarse callado”³⁰³; la pantalla del televisor en “Bomberos en las colinas” está descrita como “un hormigueo silencioso”³⁰⁴; y cuando las mellizas de “La faena” regresan a su casa y divisan al tío, se dice que “se apoyaron en el muro, silenciosas”³⁰⁵ y que “no hablaban; no había nada que decir”³⁰⁶.

El cuento “Cigarrillos, el diario, el pan” es particularmente rico en cuanto a este vocabulario del silencio. Será objeto de comentarios suplementarios más lejos, dado que ilustra perfectamente las dificultades para comunicar. Se dice que los protagonistas toman café

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 124

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *ID.*, *En voz baja*, p. 41

²⁹⁸ *ID.*, *Últimos fuegos*, p. 128

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 39

³⁰⁰ *ID.*, *En voz baja*, p.137

³⁰¹ *ID.*, *Últimos fuegos*, p. 96

³⁰² *Ibid.*, p. 31

³⁰³ *Ibid.*, p. 40

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 53

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 87

³⁰⁶ *Ibid.*

“silenciosamente”³⁰⁷ y que “nadie diría que la mudez de esta mañana sea una cosa forzada”³⁰⁸. Cuando los hombres del pueblo ven la protagonista acercarse a ellos, “enmudecen coordinadamente”³⁰⁹. Cuando la vendedora del almacén pregunta algo a la protagonista, lo hace “después de un silencio hueco”³¹⁰, y “se produce un silencio ahogado”³¹¹ cuando la protagonista entra en el bar. Esta última expresión podría también considerarse como un oxímoron, dado que el verbo *ahogar* significa *atenuar el ruido*. Un silencio consiste en una ausencia total de sonidos, entonces uno no puede ahogar un silencio. Entonces, podemos decir que en la expresión *un silencio ahogado*, tenemos dos conceptos de significado opuesto. Otro cuento donde el vocabulario acerca del silencio es rico, incluso en su título, es “La invención del silencio”. Por ejemplo, cuando Fuentes (el hombre que engañó a la protagonista) dice “qué silenciosos son los cementerios”³¹², se dice que la protagonista repite mecánicamente esta frase. Además, Fuentes quiere a toda costa recitar su poema *La invención del silencio*, y cuando llora se dice que parece que “llora inventando el silencio”³¹³. Se enoja cuando la protagonista no le deja recitar su poema, y dice: “¿No puede escuchar callada unos minutos? ¿A usted no le han enseñado que existe el silencio?”³¹⁴. Cuando la protagonista se calla, Fuentes dice: “Su silencio la delata, ¿sabe? Es tan hermoso su silencio”³¹⁵. Merece la pena subrayar que el silencio parece tener una connotación positiva a los ojos del hombre, al contrario de la protagonista.

En cuanto a las diferentes connotaciones que puede tener el silencio, Fuentes no es el único personaje que parece apreciar el silencio. Se habla del “adorado silencio”³¹⁶ de la protagonista de “Cuadrar las cosas”, y Victoria Melis del cuento “Noticias de Japón” compara la habitación donde se reúne con su jefe con un templo, porque “es un sitio muy silencioso”³¹⁷. Sin embargo, el silencio tiene más frecuentemente una connotación negativa desde la perspectiva de los otros personajes. Se dice del solitario que se calla intencionalmente porque sabe que a la inolvidable “le incomoda el silencio”³¹⁸; y en “Bomberos en las colinas”, se

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 123

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 126

³¹⁰ *Ibid.*, p. 128

³¹¹ *Ibid.*, p. 131

³¹² *Ibid.*, p. 22

³¹³ *Ibid.*, p. 26

³¹⁴ *Ibid.*, p. 22

³¹⁵ *Ibid.*, p. 25

³¹⁶ *Ibid.*, p. 29

³¹⁷ *Ibid.*, p. 70

³¹⁸ *Ibid.*, p. 40

habla de un “silencio desértico que aleja a los hombres durante unos segundos”³¹⁹. También se dice de Canossa, el protagonista de “El último incendio”, que se pone nervioso después de “un prolongado silencio”³²⁰ y que “no atina a decir nada”³²¹. Se dice también eso: “Canossa sospecha que el silencio que reina en el comedor es una señal oculta”³²². El silencio consiste un malo presagio para él. Un poco más lejos, cuando todo el supermercado se pone silencioso a su llegada, se dice que ve el silencio como “un tenue gesto de displicencia”³²³. Finalmente, califica el silencio de “abrupto”³²⁴ cuando el tío de su amada cruza el bar. En suma, el silencio le frustra, le irrita, le da miedo y le pone nervioso. Para él, no hay nada bueno en el silencio. El silencio tiene también una connotación negativa para las mellizas de “La Faena”: cuando Lea rompe el silencio para preguntar la hora, se dice que “su pregunta obedece más a una necesidad de hablar, de oír una voz humana, que a resolver una duda”³²⁵. El silencio la angustia.

Bieke Willem habla del estilo de Costamagna como de una reinención del lenguaje. Costamagna no reinventa el lenguaje, solo incluye la inexpresabilidad del trauma. Este fracaso de la palabra ocupa demasiado espacio, y es la razón por la que el lenguaje se vuelve deteriorado y las conversaciones atoradas. Se trata más de una degradación que de una reinención. Todas estas repeticiones de palabras vinculadas al mutismo y todo este interés acerca de las numerosas pausas en los diálogos dan al silencio una dimensión imponente, y es probablemente por qué Willem habla de *vozarrón*: el silencio está tan presente que se vuelve atronador. Cuando algo ocupa demasiado espacio, eclipsa fatalmente al resto: no hay espacio para un lenguaje adecuado a una buena comunicación.

2.2. Las dificultades y las trampas de la comunicación

En las obras de Costamagna, no son solo las numerosas pausas y el campo léxico del silencio los que son superdesarrollados. También se detalla minuciosamente cada etapa de los diálogos: el tiempo de reflexión antes de la formulación, el proceso de elaboración de la repuesta, las consecuencias de esta respuesta para el hablante y para el interlocutor. Son todos estos detalles los que nos dan la impresión de que los personajes tienen dificultades para comunicar. En la vida cotidiana, se supone que estas etapas se desarrollan naturalmente, sin

³¹⁹ *Ibid.*, p. 49

³²⁰ *Ibid.*, p. 138

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*, p. 146

³²³ *Ibid.*, p. 150

³²⁴ *Ibid.*, p. 153

³²⁵ *Ibid.*, p. p. 83

deber pensar mucho. Sin embargo, ninguna conversación en *En voz baja* o *Últimos fuegos* parece desarrollarse de manera innata: es cada vez una prueba y un tormento. En *En voz baja*, nos damos rápidamente cuenta de eso con Amanda, aunque es la persona más comunicativa de la novela. En un artículo de Ximena Faúndez, Marcela Cornejo y Jean-Luc Brackelaire sobre la transmisión transgeneracional del trauma psicosocial, se dice que se requiere la elaboración de modelos particulares de comunicación en familias víctimas de la dictadura militar chilena: los niños de la dictadura “aprenden a escuchar un relato fragmentado, enigmático, lleno de silencios e interrupciones”³²⁶. Eso no tiene consecuencias positivas para el desarrollo de una buena comunicación, como podemos particularmente observarlo en el caso de Amanda.

Primero, no sabe cómo contar algo. En el extracto siguiendo, su hermana le pide que narre una conversación que Amanda oyó entre su madre y la Nana: “No sabía cómo contarle la conversación que había escuchado [...]. Entonces reproduje el diálogo completo”³²⁷. Parece que Amanda tampoco sabe cómo hacer para que alguien le cuente algo. Obviamente, eso es uno de los asuntos centrales de la novela, dado que Amanda intenta en vano a lo largo de todo el relato sacar informaciones sobre su padre. Esta dificultad para hacer hablar la gente puede observarse en el extracto siguiente: “Después me abrazó entre sus pechos blandos y balbuceó algo que no alcancé a entender. Yo también la abracé”³²⁸. Amanda estaba conversando con la Nana en cuanto a la relación de Cali y Lucas. Cuando la Nana abraza a Amanda y balbucea algo, Amanda no le pide que repita su oración: solo le devuelve su abrazo. Eso es bastante raro, dado que Amanda está obsesionada por lo que se pasa entre su madre y Lucas.

Segundo, parece que Amanda no sabe cómo guiar una conversación. No parece que se trata de un proceso innato para ella. En el extracto siguiente, irrita a Carlos a causa de su torpeza para comunicar: “-¿Qué es esto? -. ¿Me pides que confiese mi vida privada a una desconocida y cuando voy a hablar me haces callar?”³²⁹. Amanda y Carlos deben establecer una verdadera estrategia para poder hablarse sin nerviosismo: “-Si quieres yo te pregunto y tú sólo me respondes”³³⁰. Otro momento donde Amanda pierde el control de la conversación ocurre con la Nana. Amanda está hablando de una bufanda roja que pertenecía a su padre, y la Nana le

³²⁶ X. FAÚNDEZ, M. CORNEJO, J.-L. BRACKELAIRE, “Narration, silence. Transmission transgénérationnelle du trauma psychosocial chez des petits-enfants de victimes de la dictature chilienne”, in *Cahiers de psychologie clinique*, 43, 2014, p. 12

³²⁷ ID., *En voz baja*, p. 27

³²⁸ *Ibid.*, p. 14

³²⁹ *Ibid.*, p. 70

³³⁰ *Ibid.*, p. 71

pregunta adonde quiere llegar con esta bufando: “-Mire, Nana, le voy a contar – comencé con toda seguridad y no supe bien cómo debía continuar-”³³¹. Amanda se pierde en sus alusiones.

En tercer lugar, vemos que Amanda tampoco sabe cómo decir que lo que piensa. En el extracto siguiente, se puede ver que no sabe decir que no quiere hacer algo: “Ya me arrepentía de no haber sido capaz de decirle que no a la Nana cuando nos invitó a conocer a don Tito a Curicó”³³². El diálogo siguiente con su hermana demuestra no solo la incapacidad de Amanda para decir lo que piensa y para ir hasta el fondo del asunto, sino que además el lado totalmente absurdo que ciertas conversaciones pueden tener.

- ¿Tú qué piensas? ¿Lo mismo que yo?
 - ¿Y qué es lo que piensas tú?
 - No sé, a lo mejor es ridículo – le dije.
 - ¿Qué es?, dímelo – insistió mi hermana.
- Pero yo no sé lo que quise decir³³³.

Lo mismo ocurre con muchos personajes en *Últimos fuegos*, y especialmente con la inolvidable en “Violeta azulado”: “Le tiemblan las manos a la aprendiz, y abre la boca para comenzar a decir algo que no logra expresar”³³⁴.

Si Amanda parece no saber cómo guiar una conversación, su madre Cali es aún peor. Representa lo imprevisible, como lo demuestra este extracto: “Uno no sabía nunca si iba a atacar o a retroceder con sus frases”³³⁵. Cuando no ataca o retrocede, intenta manipular a sus interlocutores: se dice de ella que “siempre lloraba cuando quería manipular a alguien”³³⁶. Cali utiliza las lágrimas como una estrategia de comunicación, pero no funciona en absoluto: eso empeora el diálogo, dado que Amanda se da cuenta de que se trata de una manipulación. Amanda precisa por cierto que es la razón por la que nunca quiere hablar con su madre. Además de sus dificultades para comunicar, Cali tiene también dificultades para entender lo que su entorno, y sobre todo su hija Amanda, le dice. En *Últimos fuegos*, en el cuento “La

³³¹ *Ibid.*, p. 87

³³² *Ibid.*, p. 79

³³³ *Ibid.*, p. 97

³³⁴ ID., *Últimos fuegos*, p. 41

³³⁵ ID., En voz baja, p.118

³³⁶ *Ibid.*, p. 119

faena”, la madre de las mellizas aparece también como una figura de incomprensión: “Ni muerta llegará a comprender nada”³³⁷.

Para Gustavo también se ve que la comunicación consiste en una verdadera prueba, sobre todo en su encuentro con su cuñada Berta: “Berta le toma las manos y las acaricia. Sabe que el gesto es compasivo, pero no logra dar con la palabra adecuada para convertir el monólogo en diálogo”³³⁸. En este encuentro, la conversación es unilateral. Gustavo toma todo el espacio de la conversación: no deja Berta expresarse y está llevado por un flujo incontrolable de palabras. Sin embargo, se dice que querría convertir el monólogo en diálogo. No tiene ni idea como proceder. Además, dice en repetidas ocasiones lo contrario de lo que quiere decir y también se contradice. Por ejemplo, formula esta pregunta a Berta: “¿Te parece que estoy hablando mucho?” y justo después le pide callarse: “No me digas nada – reclama Gustavo [...]”³³⁹. Manda a Berta que le diga algo, antes de pedirle callarse. Eso no tiene mucho sentido.

Se puede destacar numerosas desviaciones nocivas para una comunicación beneficiosa. Primero, las insinuaciones como en el extracto siguiente son numerosas: “Yo no lo hubiera hecho – dijo esa vez mi padre. Se refería a que si él hubiera sido Lucas, no habría ido a la visita carcelaria”³⁴⁰. Segundo, se busca otras maneras para comunicar dado que la manera oral no funciona:

Pienso que tal vez con esta nueva forma de comunicación podamos llegar a entendernos en esos puntos en los que antes no logramos hacerlo. Pero Camila es poco clara y uno tiene que descifrar sus cartas³⁴¹.

Resulta que la comunicación por escrito es todavía peor. Después de haber leído de carta de Camila, Amanda dice que tiene que releer la carta porque hay cosas que no entiende. Tercero, hay algunos intercambios que hacen mucho pensar al juego del teléfono inalámbrico, como la conversación que ocurre entre Amanda y el estudiante Carlos. Carlos cuenta que Berta le ha dicho que había llevado panqueques a la prisión de Ramón y que “se despidieron como en los mejores tiempos”³⁴². Amanda interpreta esta información de la manera siguiente: “-¿Te dijo que se despidieron en la cárcel? – pregunté asombrada porque sabía que eso no era cierto -.

³³⁷ ID., Últimos fuegos, p. 85

³³⁸ ID., En voz baja p. 138

³³⁹ *Ibid.*, p. 138

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 39

³⁴¹ *Ibid.*, p. 61

³⁴² *Ibid.*, p. 74

¿Qué habían hecho el amor en la cárcel también?”³⁴³. A eso, el estudiante responde que Berta no le dijo expresamente, “pero podría haber sido”³⁴⁴. Berta nunca dijo que ha tenido relaciones sexuales con su cuñado, pero a partir de una frase suya un poco ambigua, Amanda y Carlos sacan conclusiones apresuradas deformando sus palabras. Finalmente, hay muchas frases de doble sentido, como en la carta que Gustavo escribió a Amanda antes de morir pero que Amanda recibe después de su muerte:

Mi padre había muerto y en la carta que tenía en la mano me comentaba que estar allá era más parecido a una cárcel que a un paraíso. Supongo que entonces no se refería a la muerte sino a México, pero no podía estar segura³⁴⁵.

Lo que escribió Gustavo puede aplicarse tanto al más allá como a México. Aunque parece bastante lógico que habla de México, no lo es tanto para Amanda que está conmocionada con la muerte de su padre: en este momento, no parece tan loco que su padre escribe desde el más allá.

En cuanto a *Últimos fuegos*, hay un cuento que ilustra perfectamente las dificultades para comunicar: “Cigarrillos, el diario, el pan”. Ya hemos visto que contiene un léxico acerca del silencio muy rico, pero merece la pena subrayar que se trata quizás del cuento donde la comunicación es la más complicada y estancada, como lo demuestra el extracto siguiente:

La mujer sospecha que la pregunta no ha sido formulada para ella, y que tampoco ha sido una pregunta. Lo más lógico sería responder algo, un monosílabo al menos. ¿Qué? ¿Ah? Pero ella no dice nada³⁴⁶.

La protagonista ha creído entender su marido preguntarle algo. No sabe cómo reaccionar frente a una simple pregunta, y prefiere ignorarla. Su marido no insiste, y la conversación se acaba aquí. Más lejos, cuando la protagonista pregunta a un hombre si ha visto a su compañero, responde que no y se dice que “sus palabras parecen cerrar una puerta”³⁴⁷. Todo el mundo parece tener el mismo comportamiento frente a la comunicación: se intenta evitarla. Cuando la protagonista está en un bar, se dice en dos ocasiones que sus palabras se pierden: la primera vez, “en el murmullo del bar”³⁴⁸; y la segunda vez “entre las paredes del bar”³⁴⁹.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 164

³⁴⁶ ID., *Últimos fuegos*, p. 124

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 126

³⁴⁸ *Ibid.* p. 130

Todo el relato consiste en algo muy simple: la protagonista busca a su marido en su pequeño pueblo. Ambos tienen problemas de memoria, y es por qué que tienen tantas dificultades para volver a encontrarse. Sin embargo, el mayor obstáculo para la protagonista es la gente del pueblo y sus palabras que siempre cierran puertas. La gente del pueblo no quiere ayudar o hablar a la protagonista. El final del cuento es amargamente irónico: la protagonista acaba sentándose en el bar justo al lado de su marido, pero sin darse cuenta de que se trata de él. Nadie se toma la molestia de informar a la protagonista que ha finalmente encontrado a su marido.

3. Las elipsis narrativas

Para representar la inexpresabilidad del trauma y del trauma transgeneracional, Costamagna va también a utilizar muchas elipsis. No se trata aquí de las elipsis gramaticales que consisten en la supresión de un término sin que cambie el sentido de la frase. Hablamos aquí de elipsis en su sentido por extensión, y consisten en no mencionar en un relato un periodo de tiempo y sus acontecimientos, para obligar al lector a reestablecer mentalmente lo que el autor omite. Este tipo de elipsis se llama las elipsis narrativas. En el caso de *En voz baja*, se intenta ocultar el trauma a la protagonista. Aunque el lector siempre sabe más que ella, hay fragmentos del acontecimiento traumático sobre los cuales ni Amanda ni el lector tienen informaciones. En cuanto a *Últimos fuegos*, las elipsis consisten sobre todo en callar las raíces del trauma transgeneracional de los personajes. Tenemos exactamente las mismas informaciones que ellos: somos conscientes de su malestar, pero no podemos explicarlo. Además de ocultar los orígenes del malestar, hay también ciertos puntos a los que no tenemos acceso. Cristóbal Allende, en un artículo titulado “Costamagna en llamas”, tiene una opinión bastante negativa en cuanto a la presencia del silencio (ya comentado previamente) y de las elipsis narrativas en *Últimos fuegos*:

Es decir, *Últimos fuegos* estaría tomándose demasiado en serio la fijación textual de lo no dicho, de ese ‘silencioso liso, rígido, casi estruendoso’ que trata infructuosamente de ocultar y delatar a la vez³⁵⁰.

Contrariamente a Allende, pensamos que esta fijación textual por lo no dicho así como las elipsis narrativas dan una dimensión especial a la lectura. Aunque el lector no puede reestablecer lo que falta, no solo su imaginación está estimulada (dado que intenta destacar

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ ALLIENDE Cristóbal, «Costamagna en llamas », in *El Mercurio*, 2-10-2005, p. E22

indicios acerca del trauma), sino que además debe ponerse en el lugar de personas que sufren un trauma transgeneracional.

3.1. Cuadrar las cosas

Las elipsis narrativas se manifiestan en primer lugar por el uso de un vocabulario muy vago, específicamente con el uso significativo de la palabra *cosas*. Este término va a utilizarse para cualquier tipo de situaciones. El lector nunca puede realmente estar seguro de lo que se quiere decir con esta palabra. Parece que los interlocutores tampoco saben de qué se trata. Aún peor, parece que los hablantes ellos mismos tampoco saben lo que quieren decir con este término.

No es un asar si Amanda es uno de los personajes de *En voz baja* que utiliza el más un vocabulario vago: es también el personaje que sabe el menos (con su hermana Virginia) a propósito de su condición familiar. En el artículo sobre la transmisión transgeneracional del trauma psicosocial, se explica que los niños de la dictadura solo pueden tener una idea vaga y abstracta de la experiencia de la violencia política que han vivido sus padres³⁵¹. Es porque estas familias han formado “un consentimiento tácito de respeto del silencio, evitando hablar de este tema o de hacer preguntas”³⁵². Aunque Amanda está obsesionada por la verdad, ha sido educada en esta lógica de silencio y de respuestas elusivas. Eso puede observarse desde el comienzo de la novela, cuando se dice que no se atreve a decir a su padre que odia el olor a cigarrillos: “Nunca reclamaba, porque se me ocurría que a veces era mejor no decir las cosas”³⁵³. Otro momento donde podemos ver que no puede prescindir de la palabra *cosas* es cuando irrita al estudiante Carlos por culpa de su torpeza comunicativa. Amanda se disculpa de esta manera: “Disculpa, Carlitos, era sólo para ordenar las cosas”³⁵⁴. Amanda dice también que escucha a su madre preguntar “otras cosas en murmullos”³⁵⁵, que quiere pensar en “cosas más interesantes”³⁵⁶, que hay cosas que no entiende³⁵⁷, etcétera.

Este uso abusivo de la palabra *cosas* puede también observarse por parte su entorno, que es probablemente al origen de esta vaguedad ambiente. Por ejemplo, Berta repite dos veces en unos minutos que “hay muchas cosas de las que no se pueden hablar”³⁵⁸, y la Nana dice que

³⁵¹ X. FAÚNDEZ, M. CORNEJO, J.-L. BRACKELAIRE, *op. cit.*, p. 5

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ ID., *En voz baja*, p. 9

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 70

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 94

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 144

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 65

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 24

“hay edades para saber cosas”³⁵⁹. Cali también utiliza este término inoportunamente, por ejemplo cuando dice a sus hijas que no van a ver a su padre durante un cierto tiempo, porque “los cosas son así”³⁶⁰. Cuando Amanda le pregunta hasta cuánto va a durar esta situación, Cali responde “hasta que las cosas mejoraron”³⁶¹.

Aunque Amanda sigue el camino de su entorno, observamos en una conversación entre la Nana y Amanda que esta última está completamente harta del uso excesivo de la palabra *cosas*, como en el extracto siguiente:

¿Por qué dice “cosas” si aquí no hay más que “hechos”? -reclamé-. Hechos tan reales como que mi tía se acuesta con un alumno, como que mi madre se acuesta con Lucas, como que mi padre está quizás muerto y todos quieren decir que anda en viaje de negocios. Esas no son “cosas”, ésa es pura mierda³⁶².

Ya no puede aguantar lo sobreentendido. Querría que la gente se expresara francamente. La última frase del extracto demuestra hasta qué punto no puede soportar el lenguaje implícito: está tan harta que se dirige hacia un lenguaje crudo y vulgar. En una conversación con su madre, podemos de nuevo destacar la irritación de Amanda:

- [...] Desde adentro las cosas se veían muy distintas.
- ¿A qué cosas te refieres? –pregunté³⁶³.

Amanda se da cuenta de que están “estancadas en el diálogo”³⁶⁴ por causa del vocabulario imprecisa de su madre. Entonces, podemos concluir diciendo que Amanda tiene una relación paradójica con el lenguaje impreciso: no lo soporta pero lo utiliza.

El libro de cuentos *Últimos fuegos* no se queda atrás en cuanto a este lenguaje impreciso. Uno de los cuentos lo incluye incluso en su título, “Cuadrar las cosas”. Se recoge por cierto esta expresión en otro cuento, “El tono de un noble”: se dice que si el hombre ha viajado veintitrés horas es “para al fin cuadrar las cosas”³⁶⁵. Canossa, en “El último incendio”, dice que debe ir con calma “para no echar a perder las cosas”³⁶⁶; y el solitario en “Violeta azulado” dice que

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 85

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 31

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*, p. 85

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 120

³⁶⁵ ID., *Últimos fuegos*, p. 57

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 139

“hasta entonces las cosas, la vida, nunca le habían afectado demasiado”³⁶⁷. Hay algo irónico cada vez que se usa este tipo de expresiones. Primero, el cuento “Cuadrar las cosas” es el cuento el más chiflado del libro, al contrario de lo que el título puede dar a entender. Segundo, el hombre de “El tono de un noble” no *cuadra las cosas* en absoluto: viaja veintitrés horas para insultar a una mujer que dice no conocerle. Tercero, como ya hemos visto, Canossa va a completamente *perder las cosas*, dando rienda suelta a su paranoia y matando a su amada. Finalmente, no hay duda de que el solitario está completamente afectado por la vida y *las cosas*, considerando su escisión interior que le impide que haga la diferencia entre la realidad y lo que se pasa en su cabeza.

3.2. Lo oculto del estilo

En *En voz baja*, como ya hemos dicho, hay muchas informaciones a las cuales no tenemos acceso. Al comienzo de la novela, se dice que Amanda oye un sonido de balas en la calle y que su madre llora y la abraza fuerte. Cuando Amanda le pregunta lo que pasa, Cali le dice que no está en edad de entender y que un día le explicará. Amanda dice que empieza a entender lo que ocurrió solo unos años después, gracias a una compra de pantalones para ir a visitar a Gustavo y a Ramón, el marido de Berta, en prisión. Nunca hubo verdaderas explicaciones como lo había prometido Cali. Amanda tiene que entender por sí misma, al igual que el lector que debe ayudarse del contexto chileno. Más lejos, Amanda observa de lejos una conversación vehemente entre Gustavo y Lucas. Cuando Amanda pregunta a su madre lo que se han dicho, Cali responde que no lo sabe. Amanda dice que tiene la impresión de que “algo nos oculta”³⁶⁸. Nunca sabrá lo que se han dicho, y nosotros tampoco. En un extracto que ya hemos comentado, Virginia escucha a Berta preguntar a Cali si ha informado a sus hijas acerca de algo. Cali responde que sí, y que las hijas lo han tomado muy bien. Es evidente que Cali no ha dicho ese algo a sus hijas, porque ni Amanda ni Virginia entienden de qué se trata. El lector tampoco puede saber exactamente de qué se trata (solo que concierne Gustavo): podría ser que Gustavo nunca regresará a Chile, que Gustavo y Berta se han visto, que Gustavo y Berta han tenido relaciones sexuales, que Gustavo está muy mal y se ha vuelto alcohólico, etcétera. Otro ejemplo de informaciones escondidas ocurre cuando Amanda escucha una conversación telefónica entre su madre y su tía, y dice: “Vaya uno a saber de qué hablaron, pero al final subió el tono de voz y le dijo «cuanto más te pregunto más dejo de

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 37

³⁶⁸ *ID.*, *En voz baja*, p. 40

entender ». [...] No supe qué es lo que le preguntaría sin entender”³⁶⁹. Ni Amanda ni el lector van a descubrirlo.

Lo escondido toma todavía más espacio en *Últimos fuegos*. Nunca vamos a conocer el contenido de ciertas conversaciones, como podemos observar en el extracto siguiente de “La epidemia de Traiguén”:

Pero el hombre sella su boca con un manotón y le dice algo al oído. Debe ser algo muy duro porque la muchacha solo atina a decir, a murmurar apenas: Eres un concha de tu madre³⁷⁰.

En este caso, es solo el lector el que está en la ignorancia. Hay otra conversación en este cuento donde el lector está dejado de lado: “*Koroshita no ka*, dice él. *Koroshimashita*, corrobora la japonesa, con el cuchillito caliente en las manos”³⁷¹. Es Santiago, el ex jefe de Victoria, que está conversando en japonés con la prostituta japonesa. Alejandra Costamagna intencionalmente no proporciona una traducción. En “Cigarrillos, el diario, el pan”, en un extracto ya comentado, se dice que las palabras de la protagonista se pierden “en el murmullo del bar”³⁷² así como “entre las paredes del bar”³⁷³. Se precisa que se trata de una información. El lector nunca podrá saber el contenido de esta última.

Como lo sabemos, también se esconde las raíces del trauma de la mayoría de los personajes. Por ejemplo, sabemos que el solitario en “Violeta azulado” perdió a su madre, pero parece que su locura y su malestar se deben a algo otro. Se dice por lo tanto que “desde que murió su madre, todo se desordenó”³⁷⁴ y que “desea que la inolvidable se encargue del aseo, el orden y la administración de su vida”³⁷⁵. Eso significa que, aun cuando su madre estaba viva, ya necesitaba ayuda y especial atención para ordenar su vida. No es la muerte de su madre que le volvió loco, se trata de algo previo a su muerte. El lector puede adivinar eso, pero no puede identificar las raíces del trauma del solitario.

No se conoce tampoco el origen del trauma de Victoria Melis en “La epidemia de Traiguén”. Se repite constantemente que “es muy pero muy loca”³⁷⁶, pero nunca tenemos más

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 94

³⁷⁰ *ID.*, *Últimos fuegos*, p.71

³⁷¹ *Ibid.*, p. 79

³⁷² *Ibid.*, p. 130

³⁷³ *Ibid.*,

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 34

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 35

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 67

informaciones en cuanto a su locura. No sabemos desde cuánto tiempo está loca, no sabemos a qué se debe su locura y no sabemos cómo se expresa esta locura (salvo por su acto desesperado del final del cuento). Sabemos que sus padres murieron en un accidente ferroviario, pero no podemos estar seguros de que es eso lo que desencadenó su desequilibrio mental, sobre todo que Victoria casi no habla de la muerte de sus padres.

Tampoco se conoce los orígenes del malestar de Martín Canossa en “El último incendio”. Sabemos que también perdió sus padres en un accidente ferroviario. Sin embargo, no parece tratarse de su trauma no resuelto, dado que cuando Amanda le dice que siente su pérdida, responde primero: “Gracias, pero ya no sufre por eso –la consuela-. Fue hace mucho tiempo”³⁷⁷; e insiste después: “De verdad no sufro”³⁷⁸. Esconder las raíces del trauma de los personajes es interesante porque permite mostrar que no se necesita conocerlas para entender su sufrimiento y para percibir sus sentimientos definidos por la herencia de un trauma.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 139

³⁷⁸ *Ibid.*

CONCLUSIÓN

El objetivo de esta tesina era determinar cómo Alejandra Costamagna logra denunciar y luchar contra las problemáticas intrínsecas a su época con una representación del trauma y del trauma transgeneracional desde dos ángulos: al nivel de la representación de los personajes, y al nivel de su escritura.

Nuestra conclusión en cuanto al primer ángulo, es decir el estado psicológico de los personajes, era la siguiente: Alejandra Costamagna nos presenta una multitud de síntomas resultantes del daño, pero siempre insistiendo en la individualidad. El daño puede tomar igual cantidad de formas que existen individuos heridos. En *En voz baja*, parece que todos los aspectos del trauma se abordan y que podrían resumirse con dos dificultades: las de simbolizar y de comunicar. Sin embargo, Alejandra Costamagna nos disuade de hacer esta conclusión apresurada, recordándonos que cada individuo es distinto de otro y reacciona a su manera. Mientras que la novela *En voz baja* nos presenta una mezcla de trauma psíquico y de trauma transgeneracional, el libro de cuentos *Últimos fuegos* trata verdaderamente sobre la transgeneracionalidad. Sin embargo, pensamos que la única diferencia entre estos dos tipos de trauma que merece subrayarse es el hecho de que el trauma transgeneracional es mucho más difícil de identificar. De hecho, la transgeneracionalidad concierne lo escondido, y por lo tanto se debe prestar atención a manifestaciones muy sutiles del daño. Pensamos que Alejandra Costamagna logra denunciar la crisis del lenguaje de la posdictadura, primero incluyendo las incoherencias de su época en sus obras, y segundo demostrándonos las proporciones devastadoras que estas incoherencias pueden traer (incluso cuando las manifestaciones del daño pueden parecer mínimas).

En cuanto al segundo ángulo, es decir las huellas del daño presentes en la narración, la sutilidad es todavía más de rigor. De hecho, destacar la transgeneracionalidad ya requiere la atención del lector, y la requiere máxime considerando que no se trata de un personaje concreto. Si Alejandra Costamagna concede tanta importancia a representar el trauma también al nivel de su escritura, es probablemente porque quiere mostrar que todo el mundo se ve afectado por el trauma transgeneracional. También permite demostrar la gravedad del fenómeno. La diversidad tampoco se queda atrás en esta perspectiva: todavía es la llave para entender el trauma y el trauma transgeneracional.

En primer lugar, Alejandra Costamagna ilustra eso utilizando un lenguaje obsesivo (con repeticiones de expresiones, palabras y sonidos) que atraviesa ambas obras. De nuevo, se trata de una diversidad que hace hincapié en la individualidad: cada individuo hace suyo este lenguaje obsesivo. Cada expresión tiene su propia lógica según el contexto y el personaje que la utiliza.

En segundo lugar, Alejandra Costamagna ilustra la inexpresabilidad del trauma que se debe, primero, a la transmisión de los trastornos de comunicación resultantes de una transmisión del trauma; y segundo, al fortalecimiento de estos trastornos por la política del silencio de la posdictadura. En ambas obras, vemos que todo el mundo se ve afectado por la carga del silencio, incluso las personas que intentan combatir lo no dicho. El silencio está por todos lados. Está tan presente que se asocia con toda clase de cosas hasta mezclarse con anónimos, como en expresiones tales como *una respuesta muda*. Se puede constatar hasta qué punto el silencio ha degradado la comunicación en las grandes dificultades que los personajes encuentran para mantener un simple diálogo. La voz narrativa disecciona cada etapa de una conversación como si se tratara de una ecuación compleja.

En tercer lugar, Alejandra Costamagna sigue ilustrando la inexpresabilidad del trauma, pero esta vez con elipsis narrativas. Estas últimas se manifiestan por el uso de un vocabulario muy vago. Se puede constatar que incluso los personajes que quieren salir de esta vaguedad ambiente no logran expresarse sin este tipo de vocabulario. Eso demuestra hasta qué punto lo no dicho tiene sus raíces en medio de las familias: las generaciones de la posdictadura han sido educadas en una lógica de respuestas elusivas. Las elipsis narrativas se manifiestan también con el hecho de esconder ciertas informaciones al lector: a veces, se trata de informaciones que el lector ignora igualmente que el protagonista; y a veces se trata de informaciones escondidas solo al lector. En ambos casos, pensamos que este proceso sirve a ponernos en el lugar de personas que han heredado un trauma transgeneracional. Es la razón por la que, a modo de ejemplo, Alejandra Costamagna no proporciona una traducción a una oración en japonés: quiere poner el lector en la misma ignorancia que lo son los personajes en cuanto a su malestar.

Para concluir, podemos decir que su denuncia de la situación posdictatorial es muy sutil, y es por eso que uno podría equivocarse considerando el silencio como una invitación a la comunicación o como una reinención del lenguaje, o pensando que la fijación textual en lo no dicho impide cualquiera denuncia. Alejandra Costamagna decide denunciar los problemas

de su época *poniendo el horror a distancia* (en palabras de Nelly Richard). No quiere imponernos las imágenes traumatizantes de la dictadura, pero prefiere mostrarnos sus dolorosas consecuencias. Las imágenes violentas de la dictadura nos habrían aprendido nada en cuanto a la cronicidad y a la gravedad del daño transgeneracional. Uno podría también equivocarse buscando el sentido de los relatos en sus posibles nexos. Para alcanzar la significación de las obras, uno debe prestar atención a los detalles: no importa que tal o cual personaje se parecen mucho, o que tal historia se imbrica en otra. Lo importante consiste en la alarma discreta intrínseca a cada relato. Si uno tiene dificultades para identificarla, basta con prestar atención en algo mucho más evidente: las llamas, que rodean los personajes de *Últimos fuegos* y que carcomen las entrañas de los en *En voz baja*.

BIBLIOGRAFÍA

ALLIENDE Cristóbal, «Costamagna en llamas », in *El Mercurio*, 2-10-2005, p. E22.

BIEDERMANN Niels, « Detenidos desaparecidos: consecuencias para la segunda generación », in CINTRAS (ed.), *Derechos humanos, Salud Mental, Atención Primaria: Desafío Regional: II Seminario de la Región del Maule*, Santiago, Cintras, 1991, p. 211-215.

BOTTINELLI Alejandra, « Narrar (en) la “Post”: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra », in *Revista Chilena de Literatura*, 92, 2016, p. 7-31.

BRINKMANN Beatriz. (ed.), *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur*, Santiago, Cintras, 2009.

CHIDIAC Nayla y CROCQ Louis, «Le psychotrauma II. La réaction immédiate et la période post-immédiate », in *Annales Médico-Psychologiques*, 168, 2010, p. 639-644.

CINTRAS, *Derechos humanos, Salud Mental, Atención Primaria: Desafío Regional: II Seminario de la Región del Maule*, Santiago, Cintras, 1991.

CONTARDO Oscar, *Volver a los 17: Recuerdos de una generación en dictadura*, Santiago, Editorial Planeta, 2013.

COSTAMAGNA Alejandra, *En voz baja*, Santiago, Lom Ediciones, 1996.

COSTAMAGNA Alejandra, *Últimos fuegos*, Barcelona, Ediciones B, 2005.

CROCQ Louis, « Le syndrome de répétition. Formes cliniques et significations », in BESSOLES Philippe, MORMONT Christian (ed.), *Victimologie et criminologie*, Paris, Champ Social, 2004, p. 13-24.

EL MOSTRADOR, « Alejandra Costamagna: ‘Mis personajes son hijos del insomnio’ », <http://www.elmostrador.cl/cultura/2005/09/13/alejandra-costamagna-mis-personajes-son-hijos-del-insomnio/> [página consultada el 28 de mayo de 2018]

FAÚNDEZ Ximena, CORNEJO Marcela y BRACKELAIRE Jean-Luc, « Narration silence. Transmission transgénérationnelle du trauma psychosocial chez des petits-enfants de victimes de la dictature militaire chilienne », in *Cahiers de psychologie clinique*, 43, 2014, p. 173-204.

LACALLE David, « La risa de la tortuga degollada » en *Las Últimas Noticias*, 23, 2005, p. 35.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne : Introduction*, París, L’Arche, 1997 (Le sens de la marche).

MARTÍNEZ ECHEVERRÍA Claudia, « La memoria silenciada. La historia familiar en los relatos de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández », in *Taller de letras*, 37, 2005, p. 67-76.

RICHARD Nelly, *Residuos y Metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001.

SARGET Marie-Noëlle, *Histoire du Chili de la conquête à nos jours*, París, L’Harmattan, 1996.

TISSERON Serge, « Toujours le secret suinte ... », in *Enfances & Psy*, 38, 2008, p. 88-96.

TISSERON Serge (ed.), *Le psychisme à l’épreuve des générations*, 2ª ed., París, Dunod, 2012 (Inconscient et Culture).

VARGAS LLOSA Mario, *Les bonnes nouvelles de l’Amérique Latine. Anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine du monde entier*, París, Gallimard, 2010, <http://www.elboomeran.com/obra/651/les-bonnes-nouvelles-de-lamerique-latine/> [página consultada el 6 de abril de 2018]

VERBURGH Goedele, *La cotidianidad desde una perspectiva femenina en dos libros de relatos breves de dos autoras chilenas: (Des)encuentros (des)esperados y No decir de Andrea Maturana y Últimos fuegos y Animales domésticos de Alejandra Costamagna* (Tesina de maestría), Universiteit Gent, Gent, <http://lib.ugent.be/catalog/rug01:002060357> [página consultada el 29 de marzo de 2018]

WILLEM Bieke, « El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y ‘Había una vez un párajo’ », in *Letras Hispanas*, 12, 2016, p. 210-220.

