



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**AUTOFICCIÓN, FICCIONALIZACIÓN E IRONÍA: ELEMENTOS DE
REPRESENTACIÓN ESTÉTICA PARA UN TRABAJO DE MEMORIA EN LA
DIMENSIÓN DESCONOCIDA DE NONA FERNÁNDEZ.**

CECILIA MARÍA CARRASCO BANOS

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA HISPÁNICA, MENCIÓN LITERATURA

PROFESORA GUÍA: ALEJANDRA BOTTINELLI WOLLETER

Santiago de Chile
2020

DEDICATORIA

in memoriam

David Marín Vilches
Poeta, músico, compañero, eterno amigo.

AGRADECIMIENTOS

A mi padre Néstor, por regalarme sus memorias de la dimensión desconocida, por enseñarme que el mundo debe ser un lugar más justo.

A mi profesora de latín Constanza Martínez, por ser una fuente inagotable de conocimiento y amor para todos/as quienes la rodean, pero especialmente por su gran apoyo y cariño durante la carrera.

A mi amigas Darlyn Palza y Bárbara Guzmán, por ser familia para mí y abrazarme cada vez que lo necesité, sobre todo estos últimos y difíciles meses.

A mis compañeros/as, que hicieron de la carrera un lugar amable de trasmisión de saberes y afectos. Por constituirnos como un gran núcleo inquebrantable cada vez que alguno/a estuvo débil en el camino.

A mi profesora guía, Alejandra Bottinelli, por leerme, enseñarme y darme ánimo en la escritura de esta tesis, en un complejo contexto de docencia y virtualidad.

“Lo que viene ahora es otra vez La Moneda bombardeada, otra vez los bandos militares, otra vez el Estadio Nacional y los detenidos. (...) Las imágenes proyectadas (...) siempre han estado pisándome los talones. Quizás por eso las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas a un álbum familiar que no elegí ni organicé.” (Fernández 65).

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	6
Capítulo I. Memoria y Literatura.....	9
1.1 Trabajos de memoria.....	9
1.2 Literatura de postdictadura.....	14
1.3 Elementos narrativos: ficcionalización, autoficción e ironía.....	16
Capítulo II. Narradora: autoficción e ironía.....	20
II.1 El lugar de la niña.....	21
II.2 La artista del siglo XXI.....	27
Capítulo III. Sujetos en dictadura: ficcionalización y memoria.....	35
III. 1 La figura del hombre que torturaba.....	35
III.2 Detenidos desaparecidos.....	44
Conclusiones.....	56
Bibliografía.....	60

PRESENTACIÓN

Pensar en la construcción de la memoria en la literatura contemporánea chilena, nos dirige automáticamente a pensar las violaciones a los derechos humanos (DD.HH) reproducidas de forma sistemática por la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet (1973-1990) y en el rol del arte en la producción nacional de los trabajos de memoria y el compromiso con la defensa de la democracia. En este contexto, la generación de los “hijos” en la literatura nacional dará cuenta de reflexiones y preocupaciones en relación al pasado reciente y dictadura, periodo donde gran parte de los/as escritores de esta generación vivieron su infancia. Una de estas autoras es Nona Fernández, quién desde diversos géneros literarios ha mantenido un constante interés por reflejar en su escritura la realidad chilena de postdictadura y el escenario actual desde donde se mira el pasado reciente como recuerdos que claman con urgencia ser reconstruidos.

Nona Fernández, nacida en Santiago de Chile (1971) es escritora y actriz. Ha publicado cuentos, novelas, obras de teatro y ensayo. La narrativa de Nona Fernández entra en concordancia con una narrativa chilena que en los años dos mil desarrolla tópicos de reconstrucción de memoria, reflexión del pasado y cuestiona la identidad personal de los “hijos” de la Dictadura. De acuerdo con Rubí Carreño, la narrativa de Nona Fernández responde a “las memorias de adultos jóvenes (los escritores tienen entre treinta y cuarenta años) que revisan su infancia y su juventud, y con ello, los últimos treinta años de la historia chilena.”(14).

La obra *La dimensión desconocida* de Nona Fernández (Premio sor Juana Inés de la Cruz), publicada el año 2016, se instala en el presente para iluminar un pasado reciente que ha quedado oscurecido, camuflado, cuyos efectos en todos los procesos individuales y colectivos están presentes cada día. Hablamos de la Dictadura Cívico-militar chilena que inició con el Golpe de Estado (1973) y que dio fin al gobierno democrático y socialista del presidente Salvador Allende.

La dictadura impulsó el proyecto neoliberal, generando la transformación estructural del país (Constitución de 1980). Mientras el despliegue cívico-militar provocó el terror a partir de las violaciones de los DD.HH. El nuevo régimen militar, desde sus prácticas represivas sistemáticas recurre a la detención, desaparición, tortura, ejecución y más tarde exilio de todos/as quienes podían ser una amenaza al nuevo régimen. En 1984, Andrés Valenzuela Morales, agente de la Fuerza Aérea de Chile (FACH) y perteneciente al Comando Conjunto Antisubversivo, decide declarar ante una periodista (Mónica González) sobre los crímenes que él cometió, las formas en las que se desplegó la represión y el destino de varios detenidos. Fue el primero y el único en hacer una declaración que aportó datos concretos a investigaciones que aún no cierran.

En este sentido, *La dimensión desconocida* ocupará tanto la fuente de la declaración de Andrés Valenzuela Morales, cómo la historia de la confesión, para la caracterización de sus personajes en un marco contextual que viaja desde el lugar de enunciación de la obra hacia los más inhumanos y desconocidos pasajes de la historia nacional. En la novela se retrata a una narradora con tintes autoficcionales que mantiene vivo un recuerdo de infancia: el rostro de Andrés Valenzuela Morales o El torturador. Imagen que vio en la revista chilena *Cause*, que contenía la declaración del ex agente. Este hecho, da cuenta para la narradora de la dimensión que estaba oculta, de los crímenes que se cometían mientras ella iba al Liceo. Este recuerdo la persigue, por lo que busca información entre sus memorias familiares, su imaginación y los relatos institucionales de la memoria. Los individuos del relato son detenidos desaparecidos, agentes y familiares de la narradora. La dimensión desconocida logra imaginar y narrar el quiebre que produjo el Golpe Militar en sus vidas. La transición a la democracia, también será debatida desde su narrativa y en esta obra en particular, pues nos muestra cómo la Dictadura determina una democracia llena de sujetos en constantes contradicciones existenciales e ideológicas, dando como resultado una comunidad nacional en crisis.

Sobre la crítica que ha recibido Nona Fernández por su escritura, Patricia Espinosa nos dice que la narrativa de la autora “establece un contrapunto entre el pasado y el presente” (176) y que “el mal es representado por la dictadura y sus agentes” (176). Además Espinosa, la ubica

dentro de las narrativas de mujeres que logran constituir en su trabajo “un lugar de memoria: del dolor, del trauma, de la sobrevivencia” (170). Bongers cataloga sus novelas como “intermediales” (103) Mientras que Amaro destaca que sus novelas contienen “parodia y autoroparodia” (122), similar a esto Maier dirá “ironía y parodia” (38). Finalmente, Peller dice que las obras suelen cruzar las fronteras de los géneros “ficción, crónica y biografía” y las define dentro de “textualidades con pactos de lectura ambiguos” (1). Específicamente sobre *La dimensión desconocida*, escribe que es “un libro indispensable para comprender el pasado reciente latinoamericano y reflexionar sobre las complejidades de la memoria (...) – y- los efectos del terrorismo de Estado sobre una diversidad de sujetos” (1).

La hipótesis de este trabajo, propone que la obra *La dimensión desconocida* de Nona Fernández, se constituye como un trabajo de memoria. Por un lado, recrea la memoria individual de los sujetos que vivieron el trauma y, por otro, intenta influir en la memoria colectiva en tanto aspira a que los lectores puedan añadir a sus recuerdos el imaginario de quienes vivieron el trauma. Con este fin, se puede observar el despliegue de elementos narrativos: como la autoficción de una narradora adulta que ha vivido su infancia en la dictadura chilena; la ironía, como posición crítica hacia la democracia neoliberal postdictatorial y la ficcionalización como forma adoptada de recrear y trazar una narrativa de los sujetos en dictadura. En este sentido, la literatura se posiciona como una fuerte arma contra el olvido, teniendo un lugar privilegiado para la representación tanto ética como estética de las fracturas del pasado reciente.

Para comprobar la hipótesis, este trabajo tiene el objetivo de analizar cómo la obra *La dimensión desconocida* de Nona Fernández se puede leer como un trabajo de memoria y descubrir cómo cooperan los elementos de construcción narrativa como la ficcionalización, la autoficción y la ironía en la construcción y representación de los personajes de la narradora, detenidos desaparecidos y del “hombre que torturaba”. Por lo tanto, se analizará la posición de la narradora como sujeto autoficcional desde el presente (adulthood) y el pasado (infancia) y su crítica a la democracia neoliberal posdictatorial desde el uso de la ironía. También descubriremos cómo la ficcionalización de las vidas de los de los detenidos desaparecidos se articula para dar sentido al rescate de la memoria del pasado reciente que lucha contra el

olvido. Como también, interpretaremos la forma en que se ficcionaliza el individuo/personaje Andrés Valenzuela Morales en la obra y su fundamental papel en relación con la memoria y los DD.HH.

CAPITULO I

LITERATURA Y MEMORIA

I.1 Trabajo de memoria

La narrativa de Nona Fernández entra en concordancia con una narrativa chilena que en los años dos mil desarrolla tópicos de reconstrucción de memoria y reflexión del pasado desde el presente. Los trabajos de memoria, para Elizabeth Jelín, especialmente en el Cono Sur de América Latina, responden a la urgencia y preocupación político cultural por las huellas de las dictaduras de los años sesenta y la década de los ochenta. Así mismo, con los procesos postdictatoriales de los años noventa y la difícil democratización en relación al contenido de las democracias en la región (4).

El término memoria, alude a una gran cantidad de discursos y experiencias: por un lado, la posibilidad de conservar y retener ideas antes adquiridas, como también el activo proceso simbólico de construcción y elaboración de los sentidos sobre el pasado. Por otro lado, la memoria es importante en tanto refiere a lo privado (procesos individuales y subjetivos de vinculación con el pasado), como a lo público (colectivo e intersubjetivo); por ende tanto la dimensión privada, como la pública nacen de la vinculación entre el pasado, el presente y el futuro (Franco y Levín 40). Por lo tanto, la noción de memoria nos permite anclar un puente entre lo íntimo y lo colectivo, ya que, como dice Hugo Vezzetti, la memoria cumple una “función performativa” (5) en tanto los sentidos construidos colectivamente influyen en las memorias individuales.

Los trabajos de memoria y el proceso que implica dar sentido al pasado suponen una reconstrucción de sentidos individuales y colectivos en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma, nos dirá Jelín (5). El objetivo será, interpelar los horizontes y expectativas del pasado de una determinada sociedad e incidir en el propio horizonte de expectativas del presente (Pittaluga 63), por lo tanto, aspira a la transformación del mundo social, Jelín dirá que el objetivo de los trabajos de memoria aspira a ser parte de “la difícil tarea de forjar sociedades [más] democráticas” (5).

La memoria es un quehacer cotidiano “involucra recuerdos y olvidos, narrativas, actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay huecos y fracturas” (Jelín 17). En este sentido, desde la narrativa, Nona Fernández invocaría en sus textualidades contextos y sujetos inmersos en lo que Maurice Halbwachs llamará “marcos sociales” que para el autor implica que la memoria colectiva se gesta desde la familia, la religión, la clase social y sus tradiciones. El sociólogo habla de la problemática del recuerdo y de su localización será imposible de descifrar sin el punto de aplicación o marcos sociales, pues ellos sirven de referencia para la reconstrucción de la memoria (7).

Maurice Halbwachs, se instala desde la llamada teoría sociológica de la memoria y con ella deja atrás la corriente bergsoniana o los análisis psicologistas y filosóficos que habían primado hasta la primera parte del siglo XX. Halbwachs se manifiesta desde la escuela sociológica durkhemiana donde afirma que el colectivo influye en lo individual. Desde allí trabaja su obra *Los marcos sociales de la memoria* de 1925 y posteriormente *Memoria colectiva*, obra póstuma publicada en 1950. Ambos conceptos, tanto marcos sociales como memoria colectiva, los usaremos desde esta tradición sociológica para el análisis de la obra de Nona Fernández.

Los marcos sociales, son principios o códigos de lecturas que organizan la experiencia del pasado y permiten producir su representación desde el presente. En otras palabras, los marcos sociales facultan la representación de la experiencia del pasado en sujetos que conforman un colectivo. En este sentido, el pasado es reconstruido desde parámetros socialmente establecidos y desde su valoración colectiva en el presente “Todo sucede como si

confrontásemos diversos testimonios. Como en lo básico concuerdan, aun con algunas divergencias, podemos reconstruir un conjunto de recuerdos con el fin de reconocerlo” (Halbwachs 25).

Existen entonces categorizaciones fundamentales para analizar cómo se articula la memoria tanto individual como colectiva en el presente: por un lado, las compartidas como el tiempo, el espacio y el lenguaje y por otro lado las específicas, como la familia, la religión o la clase. Las categorías nos dan pie para pensar que en el interior de una sociedad convergen una multiplicidad de memorias y por ende, es importante pensar en el colectivo para la elaboración del pasado. Porque la capacidad del recuerdo responde en medida que es posible recordar junto a otros/as.

De acuerdo con Halbwachs, la memoria colectiva obtiene su fuerza y duración en el conjunto de individuos que recuerdan como miembros de un grupo. De esta manera, la memoria colectiva se conforma como un amasijo de recuerdos comunes, que se basan unos en otros, donde no todos tendrán la misma intensidad en cada recuerdo. Por eso cada memoria individual sería un punto de vista sobre la memoria colectiva. Sin embargo, esos puntos de vista pueden modificarse, según el lugar que ocupa y con las relaciones que mantiene con otros (50).

La memoria está más allá de los individuos, es decir, se constituye en un orden supraorgánico. En este sentido, no importa que el colectivo comparta vivencias similares del pasado o haya sido testigo o actor de un evento/recuerdo elaborado, más bien lo que importa es la posibilidad de compartir un imaginario común. Según Jelín, la experiencia de los sujetos incorpora vivencias propias y también las de otras que han sido transmitidas. El pasado puede ser condensado y expandido en medida que aquellas experiencias del pasado pueden ser incorporadas por los individuos (13).

En *la dimensión desconocida*, los personajes son individuos insertos en marcos sociales muy específicos, principalmente en el lugar familiar y de los afectos “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación

general de la sociedad, de sus necesidades y valores” (Jelín 20), es decir, de su visión de mundo.

Lo anterior es significativo, para analizar el rol de la narradora y la identificación en los marcos sociales del torturador y de los detenidos desaparecidos. La reconstrucción de los marcos sociales de cada sujeto/personaje podría ser un intento por revitalizar las memorias tanto individuales como colectivas dentro de una estructura narrativa que viaja desde la contemporaneidad al pasado reciente.

Centrar la atención en la memoria del pasado reciente implica pensar la ruptura de los marcos pasados en relación con los actuales. De acuerdo con Halbwachs “solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva” (172). Por lo tanto, el olvido, es la desaparición parcial o total de los marcos sociales. Esto implica que el carácter social se encuentra también en los sujetos de forma individual, que los recuerdos de otros también son los nuestros al compartir códigos culturales. Si vemos la memoria como una reconstrucción de los marcos sociales que están en permanente cambio, lo que no encuentra lugar en aquel marco, es material para el olvido.

El proceso de construcción – o reconstrucción- de memoria demanda objetivar o externalizar la memoria, para su posible divulgación en forma de producciones narrativas e imágenes; estas deben servir como referentes que engloben las memorias individuales compartidas en la memoria colectiva. Hablar del concepto “trabajo de memoria” que nace con Freud, implica la necesidad de elaboración del recuerdo, definido como “elaboración novelada del pasado, tejida por los afectos o las fantasías, cuyo valor, esencialmente subjetivo se establece en la medida de las necesidades y deseos presentes del sujeto” (ctd en Candau 18). Desde el punto de vista psicoanalítico era convocado en patologías donde existía ausencia del recuerdo/memoria, como en la melancolía o imposibilidad de duelo.

Volviendo a la conjetura de la memoria colectiva, el trabajo de memoria también reúne los elementos necesarios para esbozarse desde el distanciamiento con el pasado para poder objetivarlo. En este sentido Pollack (2006) nos habla de la acción de “encuadramiento de la

memoria” y su correspondiente sustantivación de “memoria encuadrada”. El autor nos explica que el trabajo requiere un control de la imagen, que implicaría la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo para la reconstrucción de hechos, reacciones y sentimientos personales (Pollack 26-27).

Las características de los discursos, por lo tanto, son estrategias de encuadramiento, pero también lo son los objetos, los lugares, los personajes y las fechas, porque proporcionarían la materialidad de la memoria. Esto nos será importante a la hora de analizar la vinculación de los discursos de la novela, con la memoria. De acuerdo a lo anterior, Stern llamará “nudos convocantes” (11-33) ya que los referentes concretos tienen la capacidad de anudar las memorias sueltas, interpelar la normalidad de los sujetos que los llevaría a tomar consciencia.

Los nudos convocantes como las fechas, los lugares y las personas, deben ser activados desde alguna acción narrativa que los ate al pasado, en este caso al pasado reciente. De esta manera la memoria colectiva es capaz de ser reconstruida “las memorias sociales se construyen y establecen a través de prácticas y de “marcas”. Son prácticas sociales que se instalan como rituales; marcas materiales en lugares públicos e inscripciones simbólicas, incluyendo los calendarios (Jelín 2).

Finalmente, podemos decir que la memoria es un proceso de reconstrucción del pasado, que es compartido por un grupo o por la sociedad. Su representación está orientada desde los marcos sociales actuales (sus principios de organización e interpretación). Es por ello que los trabajos de memoria son importantes en tanto se compromete desde los marcos sociales del presente dando cuenta de las experiencias seleccionadas en el discurso como de aquellas que han estado olvidadas. Las operaciones para su materialización simbólica son múltiples, sin embargo, en este estudio nos encargaremos de vislumbrar como *La dimensión desconocida* podría ser un trabajo de memoria que se constituya desde la cristalización de los recuerdos, y su trasmisión.

I.2 Literatura de postdictadura y memoria

En el subcapítulo anterior, trabajamos la memoria con el fin de poder concebir un marco para poder analizar los trabajos de memoria. Sin embargo, nos preguntamos cuál es la función que tendría la literatura de postdictadura chilena en relación a la memoria y qué elementos narrativos/estéticos contenidos en *La dimensión desconocida* de Nona Fernández posibilitarían el trabajo.

De acuerdo con Carolina Canave, la literatura postdictatorial refiere a “aquellas producciones simbólicas que tematizan, de una manera crítica, los acontecimientos sucedidos en nuestra historia reciente, claramente no de una manera que se agote y clausure en aquellos significados convenidos sino, por el contrario, como relectura y reapertura a un pasado que se nos presenta poblado por las sombras de la duda” (18). En este sentido Nelly Richard nos dice que en el Chile postdictatorial solo las constelaciones simbólicas del arte y de la literatura son capaces de hacer el trabajo de “recordar por los huecos de la representación, por las fallas del discurso oficial y sus lapsus” (191), esto frente a la gobernabilidad y los “tecnicismos políticos de la reconciliación” (191) que presentaron las políticas públicas frente a los agudos conflictos de la memoria de la Transición.

La literatura tuvo que desconfiar y apartarse de las racionalidades exitosas de la modernidad y el consenso para imposibilitar que la reconstrucción del pasado se agote en las lógicas oficiales “del *documento* o del *monumento*” (Richard 191). En este sentido, Richard desclasifica la idea de proyectar la imagen estática de un pasado detenido. Más bien, dirá la autora, la memoria debe seleccionar y montar los materiales inconclusos del recuerdo (191) en un imperativo tanto ético como estético:

Por el lado de la estética, el arte y la literatura deben explorar las fallas del sentido, las opacidades de la representación: todo lo que el recuerdo oficial o la memoria institucional tienden a suprimir para que estos desechos rebeldes no *inquieta*n su tarea de *aquietamiento*

del pasado. Pero por el lado de la ética, nos espera a los intelectuales una tarea crítica que va más allá del compromiso solidario con las luchas ciudadanas en el campo de los derechos humanos; nos espera una responsabilidad que va también por el lado del lenguaje y de la representación, de los dilemas del sentido. (Richard 192).

De esta manera lo fragmentario y lo inconcluso cobra sentido en tanto la literatura es capaz de adquirir la responsabilidad de trabajar temáticas de memoria que se configuren creativamente en la representación del pasado reciente. Los traumas de la dictadura son recuerdos “intratables” en palabras de Richard, donde el horror no debe perder su valor de negatividad y refacción. *La dimensión desconocida* se inscribe justamente en el paisaje del recuerdo y del horror. El lenguaje será importante a la hora que interviene con discursos del presente para evitar a toda costa la insensibilidad del recuerdo tramitado desde la Transición o incluso el olvido.

Las novelas del siglo XXI “son como un paisaje después de la batalla” (Carreño 13), por un lado, se ve la influencia de los medios masivos de comunicación y por el otro, la experiencia de haber vivido tanto la infancia como la juventud en un país en dictadura. Son novelas que cuando hablan del “otro” hablan desde su propio lugar de enunciación, el objetivo será huir de la violencia simbólica, es por ello que será tan importante el análisis de la narradora en *La dimensión desconocida*. De acuerdo con Carreño “al abordar lo social y lo político debieran considerar interacciones entre lo micro y lo macropolítico, toda vez que tanto los llamados mega relatos como las políticas de la diferencia han exhibido el auge y caída de sus promesas de emancipación” (13-14).

Existe en los textos del siglo XXI, un énfasis autoreflexivo en relación a lugar de la palabra literaria, en la denuncia de los crímenes de la dictadura mientras el papel del escritor se plantea desde un paradigma globalizado. De acuerdo con Carreño “Las novelas revelan ese pasado ominoso aunque en el presente la ciudad de trabajadores, artistas y jóvenes pretenda exhibir la cara edulcorada del turismo” (17). Así mismo, los medios de comunicación, las series de televisión, no solo sirven para recuperar experiencias, sino que señalarían al mismo

tiempo, los modelos de subjetividad deseables que se impusieron desde la instalación estructural del neoliberalismo en la dictadura.

Desde las novelas chilenas que tienen lugar en la generación del dos mil, encontramos lo que Carreño llama “las novelas de memorias juveniles” (24) en diversos formatos. En ellas, como *La dimensión desconocida*, retratan el golpe y la dictadura desde una percepción infantil o juvenil, así como nuestra narradora de trece años. Esto influye, en su interpretación, pues los hechos son dibujados de manera incompleta o diferente a las explicaciones adultas. Desde este prisma, prevalecerán discursos afectivos, familiares y de amistades lo que sería más importante en la narrativa que un discurso político o patriótico.

Finalmente, podemos decir que la memoria para la narrativa nacional del siglo XXI, es un ejercicio destinado al presente que no opera con la lógica empresarial de la nostalgia. Como nos indica Carreño, si bien “los muertos pululan como almas en pena” (17) en las ficciones, también se expresa que es imposible acceder a la reconstitución de aquellas vidas sin el trabajo que realizan las novelas.

I.3 Los elementos narrativos: ficcionalización, autoficción e ironía

La obra a analizar abre huecos, perforaciones, donde no encontramos relato, donde lo desconocido es abierto con el fin de posibilitar su representación. Recurre a figuraciones y simbolizaciones en elementos narrativos como lo son la *ficcionalización* en momentos de fractura, la *autoficción* para posicionarse como voz desde el presente y la *ironía* en tanto crítica a procesos modernizadores. Es por ello, que revisaremos cada elemento afín de poder estudiar la forma estética en la cual se configura la obra.

En primer lugar, para comenzar a trabajar el término ficcionalización, Wolfgang Iser propone que la ficcionalización se evidencia como epítome en el cruce de fronteras, pues son dos mundos divergentes que son reunidos para exponer dinámicamente su diferencia (2). Así mismo, el autor nos comenta que la fórmula básica es traer a la presencia “la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente” (2). De esta manera la ficcionalidad literaria tendría una estructura de doble significado “que no es el significado por sí mismo, pero una matriz para generar significados. El doble significado toma la forma del ocultamiento y revelación simultáneos siempre diciendo algo, que resulta diferente de lo que mentaba, para anunciar algo que se sobrepone a lo que esto refiere” (2).

Entonces, en la novela coexisten lo real y lo posible, porque es sólo la selección y representación textual del mundo real hecha por el autor, lo que puede crear una matriz para lo posible, cuyo carácter efímero permanecería sin forma, si no fuera por la transformación de algo ya existente. Pero también se mantendría sin significante, si no sirviera para atraer lo escondido hacia áreas de realidades dadas. (Iser 5).

De acuerdo con el autor y tomando en cuenta el concepto, se pretenderá que nos guíe hacia entender las dualidades expuestas en la novela y su fin; si bien, el autor comenta que la novela encierra en sí misma el proceso de ficcionalización, creemos que su manifestación más literal se haya en la formación con la cual está construido el texto y su intención. El autor nos dice “la ficcionalización en la literatura (...) parece tener un objetivo para transgredir las realidades que de otro modo resulta inaccesibles” (5). Esta frase es significativa en tanto el pasado reciente en términos de memoria solo puede ser reconstruido es una apuesta por representar sentidos que “solo puede lograrse mediante la especulación de lo sostenido” (5).

Por lo tanto, la dualidad de significados, el plano individual versus el plano colectivo, lo que desconocemos y el sentido que provoca el esfuerzo de sensibilizar el horror serían ejemplos de este espejo que engloba el concepto de ficcionalización. Finalmente, el filósofo social Cornelius Castoriadis nos expone: “El hombre puede existir sólo al definirse a sí

mismo... pero siempre rebasa estas definiciones – y, si las rebasa... esto sucede porque estas surgen de él, porque él las inventa--- y por consiguiente él las *hace* al hacer cosas y al hacerse a *sí mismo*, y porque ninguna definición racional, natural, o histórica nos permite establecerlas de una vez por todas. ‘El hombre es aquello que no es lo que es y es lo que no es’, como Hegel ya ha dicho” (135).

Hablaremos de *ficcionalización* para referirnos a la transgresión del mundo conocido, de los saberes oficiales, de la jerarquía de los conocimientos sobre el periodo de la Dictadura Cívico-militar chilena, pero además, encontraremos las marcas textuales que posibilitan la ficcionalización como herramienta de escritura para develar lo oculto y darle sentido. Una de las ficcionalizaciones a analizar será la autoficción.

En segundo lugar, hablaremos de *Autoficción*, donde podríamos caer en la definición -simple- de pensar como diría González que “El litigio está nada menos que la zona intermedia entre la autobiografía y la novela, entre lo ficcional y lo factual” (González 9). Sin embargo, lo factual es imposible de definir en torno a la escritura y específicamente a la novela. Vera Toro nos dice “El núcleo poetológico de una autoficción lo forma indudablemente el uso frecuente de un personaje - más o menos parecido al autor y que muchas veces es el mismo narrador autodiegético” (13). De esta manera, la autora propone su hipótesis que la etiqueta *autoficción* debiera aludir a los textos literarios que “refuerzan su ficcionalidad” creando ambigüedades insolucionables a través de ciertos recursos textuales, tanto a nivel de enunciado como en el nivel de la enunciación (13).

Frente a esto, estaremos de acuerdo al aporte que creemos más significativo de Vera Toro para el presente estudio: la autoficción como una característica de la ficcionalización literaria que de alguna manera enuncia el desdoblamiento reflejando metafóricamente el acto de escritura - o narración- con la referencia del autor/personaje dentro de su texto. Ella dirá que es un “juego del escondite constitutivo e inherente con la propia ficcionalidad y la tematización de la supuesta referencialidad de lo narrado (...) - dando énfasis- al fenómeno

de la autorreflexividad y la metaficcionalidad” (14). Es decir, la autora nos propone ver la autoficción como un procedimiento que encarna dos ejes inherentes: por un lado el texto refiriéndose a la composición del mismo y la posibilidad que la ficción pueda ficcionalizar al autor/personaje.

En tercer lugar, la conceptualización de la ironía también es relevante en este estudio, asociaremos este concepto desde la existencia de una sociedad moderna (o postmoderna) que quiere desestabilizar la tradición siendo crítica con los discursos dominantes. Es por ello que destacaremos a Octavio Paz quien distingue “la crítica, la ironía, son también un saber (...) que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la ruptura de la unidad” (83). De esta manera la utilización de la ironía se contemplará desde su punto de vista retórico, pero también desde la epistemología que alcanza en el contexto que es enunciada. Esta resistencia a lo canónico, a lo establecido o bien a lo que es silenciado es encarnada por un narrador o una textualidad que de forma lúdica transmite un enunciado de forma indirecta (o antífrasis) vinculada a determinado contexto y que encarna a su vez la crítica social.

Así mismo, Linda Hutcheon nos comenta que la ironía “es a la vez, la estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud que permite y exige, al lector-decodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo” (177). De acuerdo con la cita, la narración irónica depende de un lector activo que interprete el enunciado en el contexto que es emitido. En concordancia, Bergson expresa que lo cómico alude a la inteligencia (13), es porque la risa va a venir acompañada por el cuestionamiento personal pero a la vez con un significado social, pues para Bergson, la risa tiene sentido como gesto social para acentuar y para corregir (57). Finalmente, Bergson, define “La más general de dichas oposiciones sería tal vez la de lo real y lo ideal, la de lo que es y lo que debería ser. Aquí también la transposición podrá hacerse en las dos direcciones contrarias. Por un lado se enunciará lo que debería ser fingiendo creer que es precisamente lo que es: en esto consiste la ironía” (79).

Por lo tanto, la ironía que está presente en la obra de Nona Fernández, toma un papel preponderante a la hora de pensar el contexto enunciativo de la narración y la postura crítica que engloba. A partir de esto, se analizarán los usos de la ironía como enunciados antifrásticos, desde la risa incómoda y su correlativo social.

CAPÍTULO II

NARRADORA: AUTOFICCIÓN E IRONÍA

*“He dedicado gran parte de mi vida a escudriñar esas imágenes.
Las he olfateado, cazado, coleccionado (...) he escrito libros sobre ellas
(...) las he visto proyectadas en innumerables pantallas (...)
las he fotocopiado, las he robado, las he consumido (...)
buscando claves que puedan ayudarme a
descifrar su mensaje” (Fernández 65).*

El presente capítulo pretende analizar la figura de la narradora en *La dimensión desconocida* y un elemento narrativo que la caracteriza: la autoficción. La voz de ella, guía la narración en primera persona y se construye desde recuerdos de infancia hasta el presente y lugar de enunciación. La mujer que hoy nos habla, alterna su protagonismo con “el hombre que torturaba” en un lugar desde donde la narradora puede observar, tal cual testigo: la dimensión desconocida del golpe militar.

Hemos podido observar en la novela, que conviven dos planos que refieren y construyen a nuestra narradora/personaje: por un lado, la infancia o “el lugar de la niña”, la que vive la dictadura, donde comienza la curiosidad y la observación de lo que ocurre en Chile. Este plano, ubicado en una temporalidad pasada, aparece como recuerdos y lo más importante: son los cimientos de nuestra narradora/personaje y gracias a los rasgos autoficcionales que veremos a continuación podemos decir que es el inicio o leitmotiv de toda la obra. Por otro lado, desde el presente y la adultez hemos de categorizar a “la artista del siglo XXI” a la buscadora de huellas, de lo inconcluso, la mujer que no se conforma con la información escuálida que los lugares de memoria institucionales o privados ofrecen. La mujer que crítica

desde la retórica irónica “la Transición” y con ella a la democracia neoliberal, de la cual y sin embargo, no puede salir.

En ambos subcapítulos, repasaremos el lugar el lugar desde donde surge la narración, los elementos que interceden, como los medios de comunicación masiva o el olvido como política de Estado desde la perspectiva crítica. Y finalmente, como la niña y la adulta se funden para crear una estética narrativa propia.

II. 1 El lugar de la niña

“Tengo grabada esa sensación de inquietud que me seducía y la voz de un narrador que me invitaba a participar de ese mundo secreto, un universo que se desarrollaba más allá de las apariencias, detrás de los límites de lo que estamos acostumbrados a ver” (Fernández 47).

Nuestra narradora comienza su construcción de personaje a los trece años, cuando llega a sus manos la revista *Cause* y por ende la figura del “torturador” que desatará la vértebra de toda la novela. La llegada del hombre que torturaba a la vida de la narradora/personaje a través de la lectura de sus declaraciones, marcará el punto de inflexión en su vida “quede hechizada por sus palabras, por la posibilidad de descifrar con ellas el enigma” (Fernández, 26) de entender y descubrir los macabros sucesos que estaban ocurriendo en su país, a quiénes y por qué. Desde entonces, su vida cambió.

Mi lectura del mundo a los trece años era delineada por las páginas de esas revistas, que no eran más eran de todos (...) cada ejemplar iban armando un panorama confuso donde nunca lograba hacerme el mapa de la totalidad, pero que en el que cada detalle oscuro me quedaba rondando en algún sueño. (17)

Las revistas, las fuentes impresas de la oposición a la dictadura informaban atentados, secuestros, operativos, crímenes, estafas, querellas, denuncias entre muchos otros del tipo “

“Presunto autor de bombazo era jefe local de la CNI”, “Degollados siguen penando en La Moneda”, “Así tramaron matar a Tucapel Jiménez”, “La DINA habría ordenado el fusilamientos de Calama” ” (Fernández, 17). Desde allí la narradora comienza su propia definición y sintomatología que producirían los horrores en su adolescencia. Desde haber vivido la falta de información y la confusión de que en algún lugar cerca de casa se estaban ejecutando los crímenes; el universo que correspondía a la dimensión desconocida. En la obra, la narradora del presente recurre a la niña que fue en el pasado reciente, buscando lo que Idelber Avelar llama la “intempestividad”: “Lo intempestivo sería aquello que piensa el fundamento del presente, desgarrándose de él para vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para construirse en cuanto tal – lo que, en otras palabras, a ese presente le falta” (17). La inquietud de nuestra narradora infante, que con escasos conocimientos de lo que ocurría en la dictadura chilena, recolecta huellas y comienza a completar sucesos del trauma “Recuerdo una escena inventada. Yo misma la imaginé a partir de la lectura de un artículo” (17). Esta curiosidad que mantiene hasta la adultez y desde allí pretende completar las fisuras de los relatos truncos “El trabajo de recordar por los huecos de la representación, por las fallas del discurso social y sus lapsus” (Richard 191). Al mismo tiempo y de acuerdo con Julia Musitano, la autoficción corresponde a un fenómeno en la novela donde el carácter imaginario y la irrupción de los recuerdos se funden (3).

La autoficción y su doble recepción poseen un carácter referencial del narrador, que en este caso, referencia a la infancia de Nona Fernández, quien comparte con la narradora el contexto social/histórico, la edad, entre otras tantas cosas. Y al mismo tiempo, la autoficción nos remite a una característica ficcional que responde a la justificación de una evocación memorial del marco narrativo. Donde encontramos su justificación en la memoria de la Dictadura.

En otras palabras la tensión entre el proceso autofigurativo de Nona Fernández y sus experiencias íntimas (figuraciones familiares, de experiencia, género) es algo desconocido de quien escribe su vida, ya que la instancia de enunciación sostiene un diálogo que se orienta a las expectativas culturales situadas para enmarcarse e identificarse dentro de un tipo de

valoración social. Como afirma Giordano, los escritores se autorepresentan para otros desde otros, conforme a las posibilidades e imaginarios de cada época y apelan a algún tipo de intersubjetividad (3).

Es por ello, que no vamos a analizar aquí como la narradora y su infancia son autobiográficamente Nona Fernández, pues como dice Musitano, distinguir entre realidad y ficción lleva al estancamiento teórico que no aporta resultados (109). Se trata más bien de afirmar de forma simultánea ambas dimensiones “y la incapacidad explícita de discernirlas” (109). Además, si bien la narradora cumple una función importantísima a la hora de inyectar la duda (que nace en su infancia) e ir en búsqueda de respuestas (en la adultez), creemos que su figura es la voz que nos conecta con el pasado y media entre los relatos fragmentados que muchos de nosotros/as lectores vivimos, escuchamos o averiguamos. Por lo tanto, no nos importa aquí si la autora nos dice la verdad con respecto a su pasado y su presente o si tan solo es una ilusión. Compartimos la idea de Musitano: la autoficción debe alejarse de sus dos progenitores (la novela y la autobiografía) y repensar la comprensión de una subjetividad que está siempre en el devenir, en otras palabras, es un acontecer continuo muy lejos de ser una unidad.

La dimensión desconocida además, juega con verbos en primera persona del pretérito perfecto simple que aluden pragmáticamente al espacio ficcional de lo posible, versus el de lo imaginado “yo sé”, “inventé”, “soñé”, “recordé”, “imaginé”, etc. Estos verbos que se encuentran en abundancia en toda la novela pueden ser analizados desde dos aristas: por un lado establecen reglas consensuales que presuponen la existencia de un imaginario social y de un régimen de intercambio de valores simbólicos (Musitano 111) a partir de la autoficción “Soñé con ese lugar y desperté de ese sueño muchas veces. Ahora mismo no termino de espantarlo y quizá por eso lo escribo aquí como una forma de sacármelo de encima” (Fernández 18). Mientras por la otra arista, son los mecanismos estéticos para la reconstrucción de una memoria tanto individual como colectiva a través de la literatura, que se proyectan en una necesidad autoreferenciada de volver al pasado reciente a “resucitar las huellas de la balacera” (Fernández, paratexto del inicio).

También notamos cómo la obra nos invita a sumergirnos en una dimensión imaginada, y aunque pareciera que existiera certeza de lo contado, como si fuera lo vivido por Nona Fernández (que además es una persona pública y muchos de los lectores que la seguimos, también hemos podido oír de su boca sus experiencias), la verdad es que como dice Giordano, “la obra – autoficcional- es una búsqueda impersonal, determinada por su indeterminación” (5) Es decir, entre la subjetividad de la representación de la persona (autora) de sí misma y la impersonalidad que existe al traspaso ficcional en la obra literaria. Pero valoramos la riqueza que existe cuando lo íntimo y lo público aunque sea desde la indeterminación nos revela una estética propicia para tocar temáticas que van más allá de la vida íntima, sino que sugieren lo importante desde la identidad nacional –y generacional - y el acontecer de una infancia en la dictadura chilena y una adultez que presencia el olvido como política de Estado.

La narradora comienza a imaginar, a inventar escenas que sin duda ocurrieron pero que por aquel momento ella no tendría acceso al conocimiento certero (que hoy tampoco tenemos), sin embargo, esa muestra es la marca de inflexibilidad que construye a una joven con ansias de búsqueda, con el ojo puesto en el trauma. Por la noche, ella imaginaba escenas de su invención que se configuraban desde palabras que había leído en alguna revista, de dibujos que acompañaban dichos signos, de los testimonios de las víctimas del horror. Volvemos a las premisas con respecto a la memoria, pues apunta a prestar atención al rol activo de los sujetos como productor de sentido del pasado y al lugar asignado para la memoria en diferentes sociedades, climas culturales y espacios de luchas políticas e ideológicas. Además incluiría los compromisos políticos y cívicos que encarnaría el personaje autoficcional de la narradora.

Desde las novelas chilenas que tienen lugar en la generación del dos mil, encontramos lo que Carreño llama “las novelas de memorias juveniles” (24) en diversos formatos, esto como resultado de que sus autores vivieron su infancia en dictadura, rasgo que apoyaría la idea del elementos autofccionales en la construcción de la narradora. Así como *La dimensión desconocida*, retratan el golpe y la dictadura desde una percepción infantil o juvenil, como

nuestra narradora que viaja hacia un “yo” de trece años. Esto influye, en su interpretación y narración, pues los hechos son dibujados de manera incompleta o diferente a las explicaciones adultas. Desde este prisma, prevalecerán discursos familiares y de amistades lo que sería más importante en la narrativa que un discurso político o patriótico. Lo afectivo es el discurso primordial y desde allí la empatía que nace al querer comprender el mundo que rodeaba al hombre que torturaba:

¿Qué habría hecho yo si a los diecisiete años, igual que a usted, hubiera ingresado a un servicio militar obligatorio y mi superior me hubiera llevado a hacer guardia a un grupo de prisioneros políticos? (...) ¿Qué habría hecho mi pareja? ¿Qué habría hecho mi padre? ¿Qué habría hecho mi hijo en ese lugar? (Fernández 26).

Desde allí se comprende cómo la narradora comienza a tener contacto con el hombre que torturaba “Una historia de terror contada y protagonizada por un caballero común y corriente, parecido al profesor de ciencias naturales” (Fernández 19) y el imaginario y ficcionalización de los personajes y detenidos desaparecidos, relatados desde los apegos y metáforas que intentan aludir a la retórica de los medios masivos como una superposición a la retórica literaria. Como si nuestra narradora de trece años estuviera encarnando a la artista del presente para descubrir las historias de las víctimas en un intento desesperado por entrar y entender la dimensión desconocida desde la subjetividad construida en los momentos vivenciales de la dictadura.

Hemos constatado aquí que la motivación de la obra se detalla y se instala en la infancia de la narradora, en aquellos recuerdos confusos de lo que ocurría en el país, y cómo la declaración de Andrés Valenzuela Morales, viene a ser una apertura a la dimensión desconocida, al enigma de lo que ocurrió. Los rasgos autoficcionales de la narradora, también están motivados debido a que la autora vivió su infancia en dictadura y como resultado vemos una escritura que se escribe desde una perspectiva infantil y con un hincapié en los afectos. Por último, veremos la influencia de los medios masivos de comunicación y la fascinación de la obra por estrecharse con tópicos que vienen desde series de televisión y canciones ochenteras.

Encontramos un sinnúmero de comparaciones con la cultura pop que también son apariciones de remembranzas de ella y su infancia. Principalmente la serie de televisión estadounidense “La dimensión desconocida o “the twilight zone” que da origen al nombre del libro. “Ella volvía al trabajo – la madre- y yo me quedaba en medio de esas largas tardes setenteras en las que *La dimensión desconocida* era un hito al ponerse el sol” (Fernández 48) Que es a su vez la gran metáfora de todo el texto, el nombre de la serie, es ahora aquella dimensión de la cual no sabemos, la zona oscura donde se encuentran los detalles de lo sucedido en dictadura, como si fuera un mundo paralelo.

De igual manera, los recuerdos de aquel programa de televisión son visitados por la narradora, a veces con personajes como por ejemplo “el coronel Cook” (48) o “Bárbara Jean Trenton” (64), protagonistas de episodios a los cuales la narradora/personaje recurre para personificar lo inconcluso pero siempre con una función comparativa y explicativa, pues representan “la Twilight Zone”(49). Así mismo hallamos la recurrencia comparativa de un tiempo espacio otro, como la recurrencia al personaje histórico Yuri Gagarin. “El 12 de abril de 1961 el mayor Yuri Gagarin se convirtió en el primer cosmonauta que viajó al espacio exterior (...) mi profesor de ciencias naturales (...) nos contó entusiasmado del programa espacial soviético y de la gran hazaña de Gagarin.” (95). Los medios masivos de comunicación funcionan como un sustrato de la escritura, otro ejemplo es la narración y sonoridad que se describe a partir de la banda sonora de *Los Cazafantasmas* y un joven Bill Murray “Desde los parlantes comienza a escucharse algún tema de la época (...) If there’s something strange/ in your neighborhood, / who you gonna call? Ghostbusters!, repetía el coro muchas veces” (125). Una canción de Billy Joel (197) o una navidad al ritmo del “Jingle Bells” (164).

El rescate de las canciones, películas y personajes de la época tiene un doble sentido en la novela, por un lado intenta incansablemente volver al pasado y recuperar la experiencia, es decir la representación del periodo y los marcos sociales, y por otro lado, señalan los modelos de subjetividad deseables en el periodo dictatorial de los setenta y los ochenta, impulsado por Estados Unidos e impuesto en Chile por el régimen militar.

II.2 El lugar de la artista del siglo XXI

“Usted tenía razón.
Nada es bastante real para un fantasma.”
(Fernández 233).

Siguiendo con el análisis de la configuración de la narradora, pero esta vez, desde la adultez, es decir, desde el presente y lugar de enunciación, los rasgos autoficcionales se profundizan y a su vez, las temáticas planteadas en la infancia se acrecentarán y tomarán acciones concretas pese a que la ensoñación, invención y trauma de lo sucedido también irá en aumento. Ella se describe: “Soy una actriz decadente y solitaria que toma whisky el día entero intentando descifrar imágenes añejas que se repiten y se repiten” (75). La narradora/personaje se describe a sí misma desde el vacío, la rutina y el cansancio, donde el presente es visto como la consecuencia del pasado. De acuerdo con Carreño “Los personajes de estas novelas, encuentran gran dificultad para conciliar la familia, el trabajo y la literatura” (16), la vida parece estar representada por una permanente incomodidad e insatisfacción, “Miedo y soledad, paranoia y esquizofrenia, he allí el mundo que se le ofrecía a *La Post* chilena. Su *riff* digamos, generacional, tiene que ver con esa muerte y con esa soledad como repetición cotidiana de aquélla.” (Bottinelli 11).

Hablamos del vivir en el llamado “Retorno a la democracia” o “Transición” que comprende desde el año 1989-1990, donde Patricio Aylwin fue el primer presidente electo. Vivir después de la dictadura o como Bottinelli denomina “*La Post*” implica que “No había futuro porque nuestro presente estaba atascado en el pasado, una gran polea invisible de historias que no terminaban de morir nos tiraba hacia ese pasado” (8) y es desde allí donde la narradora/personaje se ubica, en el descontento en donde el pasado no muere.

La sintomatología es consecuencia de la dictadura que antecede y el discurso institucional de la “vuelta a la democracia”, que desde el primer gobierno democrático postdictatorial se ha emitido; un discurso que apela a la nombrada “vía chilena de reconciliación política”, a partir de amnistías, políticas de olvido y “paz social”. La impunidad que se presencia en Chile ante

la demanda de justicia y memoria es un padecer que encarna la protagonista y los sujetos en un Chile en transición. De acuerdo con Salazar “la memoria política de los chilenos debe ser, por tanto, revisada e intervenida. Reestructurada según criterios cívicos y democráticos, a objeto de rescatar y reconstruir el gran “capital humano que ha perdido” ” (21).

Este es el marco social que comparte la generación de literatura de postdictadura, de la autora Nona Fernández y a su vez la narradora/personaje de la obra. Se comprende entonces que la motivación de escribir y personificar las memorias individuales de los detenidos desaparecidos, buscar entre sus propios recuerdos de infancia y el interés que suscita el hombre que torturaba, no solo implica el haber vivido su infancia en dictadura y el desconocimiento del acontecer durante los años del golpe militar. También existe un relato motivado por un Estado no hizo frente al genocidio sucedido, que intenta “pasar página” desde la impunidad.

Al mismo tiempo, se agudizan los efectos del sistema neoliberal impuesto en la década de los ochenta, por lo tanto lo que hizo la “transición” chilena fue reagentar una economía de mercado. En palabras de Richard “El engranaje neoliberal del mercado y sus proyecciones mediáticas fueron los encargados durante la Transición, de desplegar la serie “mercancía” como horizonte de gratificación consumista para hacer olvidar la humillación de los cuerpos dañados por la violencia de la tortura y la desaparición.” (188).

La homogenización social que las políticas chilenas instalaron reprimió toda heterogeneidad y antagonismo, en Chile se simuló seguir la vida como un frenesí neoliberal, donde se puede apreciar la liquidez en términos de Bauman; es decir, lo transitorio y lo fugaz o como nos dice Richard “se disuelven –electrónicamente- la memorialidad de las huellas” (190). Pero para nuestra protagonista y narradora dejar el pasado atrás no estaba dentro de sus pretensiones ni posibilidades, pues pese a que se mueve en esta contemporaneidad rápida y mercantil, de la cual es imposible salir. El camuflaje de las políticas económicas y (poco) éticas chilenas no resuelven su padecer interior, ni el de toda la generación que ella representa desde los marcos sociales compartidos. Se retrata la memoria del desarraigo como una circunstancia vital y existencial (Carreño 25).

Los cuestionamientos e interrogantes que nacieron en la actriz en su infancia, permanecen en el presente, estos se agudizan en el momento en el que ella vuelve a ver la cara del hombre que torturaba en un documental en el que trabaja. Viaja en el tiempo, recordando la primera vez que lo vio (que lo detallamos en el subcapítulo anterior) y su interés en él y en los detalles de su declaración aumentan. Comienza así una búsqueda y un rastreo de información de las víctimas que aparecen en las palabras del Papudo, donde viajará a lugares de “memoria emblemática” como el Museo de la Memoria o Nido 20. También simula una posible carta para enviarle al hombre que torturaba, declarando el interés en lo que este hombre representa. Un elemento que caracteriza la narración de la protagonista adulta es la ironía, desde allí podemos interpretar una fuerte crítica al actual sistema económico entrelazado con varios ejes. El primero que veremos será la ironía en relación a una crítica de la configuración de los lugares y discursos de memoria en Chile. Un ejemplo claro de esto está en su visita al Museo de la Memoria:

He venido aquí muchas veces. La primera con mi hijo y mi madre cuando recién se inauguró. (...) mi madre miraba todo sorprendida (...) por la similitud del espacio a un museo de arte contemporáneo y no a un cementerio o algo lúgubre y terrible como habríamos imaginado (40).

Repasamos otra vez, la insistencia en los afectos como la compañía de su hijo y su madre, que expusimos en el subcapítulo anterior y a su vez la ironía y crítica en contexto. Como dice Bergson, una de las formas de ironía es “La más general de dichas oposiciones sería tal vez la de lo real y lo ideal, la de lo que es y lo que debería ser.”(79) Por lo tanto ¿Cómo podría ser un lugar de memoria de un genocidio más similar a un museo de arte contemporáneo que a un cementerio? Desata comicidad.

Continúa narrando que una vez allí en el Museo de la Memoria y los DD.HH, junto a su familia hicieron el recorrido “poniéndonos audífonos para escuchar los testimonios, apretando botones de consolas, echando a andar videos, atendiendo a cada pantalla que apareció delante nuestro” (40) . Esta repetición que pareciera hiperbólica de los elementos tecnológicos que se encuentran en el recinto y que sin embargo no lo es, se debe igualmente a un recurso de enumeración para activar la ironía. Y como resultado, también el propicio

cuestionamiento de la postmodernidad, las pantallas que se instalaron durante el shock de la dictadura y que hoy paradójicamente, funcionan para recordarla.

Otro relato marcado por la ironía del mismo evento está en la narradora simulando la voz institucional del museo “los tiempos, las progresiones, las causas y los efectos y los por qué son sutilezas que es mejor ahorrarse” (40). En pocas palabras, el discurso de la transición, donde la ironía “permite y exige, al lector-decodificador, interpretar y evaluar” (Hutcheon 177) y ser críticos con el discurso dominante.

En fin, el viaje al Museo de la Memoria con la familia fue “una especie de montaña rusa emocional” (41) donde el rito del llanto y la rabia se repetía en cada “zona”, rito que cumplían todos los asistentes hasta que llegan a “La zona fin de la dictadura” y aparece la cara de Aylwin “estamos a salvo, los buenos triunfaron” narra de forma irónica en especial sabiendo que el ex presidente apoyó el Golpe de Estado del 1973, a lo que ella reflexiona crítica “esa información no es parte de esta memoria”(41). El recorrido termina de esta manera:

Las felices consignas de la vuelta a la democracia indican que ha llegado el final del recorrido, ya todos quedan libres para ir a tomarse, como lo hicimos nosotros, una refrescante Coca-Cola a la cafetería, y luego en la tiendita de recuerdos comprar, como también lo hicimos nosotros, ¿por qué no?, un par de chapitas con la cara de Allende y una postal con La Moneda en llamas (41).

La ironía narrativa, que apela a la risa incómoda, de la que se es parte: el lugar de memoria se funde con un centro comercial, la objetivación fetichizada del trauma para la venta y el consumo. La idea de un feliz retorno democrático falseado ¿dónde está la memoria? Repasar este evento del libro es importante, pues el museo contiene la división temática por “zonas” las que se cuentan en la obra “zonas de la libertad, de la esperanza, de la verdad, de la reconciliación, de la solidaridad y otras palabras amables” (42) que para nada reflejan ni completan un relato que se asemeje a lo ocurrido, ni a lo sentido. Esta descripción crítica que relata la narradora tiene sentido a una escala estructural del libro, que puede ser leída en tanto ironía y reconstrucción de la memoria, pues la obra *La dimensión desconocida* está dividida en cuatro: zona de ingreso, zona de contacto, zona de fantasmas y zona de escape.

Fragmentación que para nada es azarosa pues sería una referencia a la división por zonas del Museo de la Memoria y Los DD.HH.

Otro momento de álgida ironía en relación al estado de la memoria en Chile la encontramos en la visita al hoy sitio de memoria y ex centro de tortura Nido 20. Donde desde el lado opuesto a las pomposas plataformas estructurales del Museo de la Memoria y DD.HH, este se mantiene en un estado precario como muchas otras sedes que son mantenidas por familiares de detenidos desaparecidos y miembros de los partidos comunista y socialista.

El segundo lugar de memoria visitado por la narradora será la Casa Museo de los Derechos Humanos Alberto Bachelet Martínez, se describe así “algo destartada, llena de escombros y cachureos en su antejardín. (...) Un alambre cubierto de plástico envuelve las dos puertas de la reja intentando unir las, haciendo ingenuamente de cadena de seguridad.”(100). El ex Nido 20, es hoy un triste lugar de memoria. Sin embargo la ironía no tarda en aparecer: “Haciendo algunos arreglos podría ser un lugar acogedor. Yo misma podría haberla elegido para vivir con mi familia. Excelente locomoción, comercio cercano, todo lo necesario para tener una vida feliz” (101). La crítica corresponde a que la casa está ubicada en una villa creada en los setenta donde nadie podría imaginar siquiera que se trataba de un centro de detención de la FACH (Fuerza Aérea de Chile) y donde hoy tampoco es un “claro” lugar de memoria.

La ironía se mantiene en la totalidad de la descripción que engloba el clima precario del establecimiento. Es administrado por el partido comunista y socialista, y en este sentido los diálogos antecederán a la palabra “compañero. Comenzar a describir las conversaciones y los sucesos desde la tradición de la izquierda tradicional, también es una forma irónica del contraste, que enmarca una determinada forma de hablar como un estilo del uso de la lengua que sugiere una diferenciación ideológica y que hoy parece estar obsoleta. O bien, en un tiempo otro. Se enfatiza en la pobreza y la poca estima que conservan también los sitios de memoria independientes del Estado y al mismo tiempo es una denuncia a la ausencia. “El director del centro tiene que llevar su propio reclamo porque al memorial ex Nido 20, le han

tirado ratones muertos y le han puesto pegamento a la chapa de ingreso, por eso está mala (...) sin duda la compañera concejala y el compañero alcalde atenderán sus peticiones” (105).

Las fotocopias de las fotografías de los prisioneros están en murales hechos a mano y escritos con plumón “El Quila Leo me mira algo chueco, inclinado a la derecha, a punto de caer al suelo” (105). Pero fuera de lo precario del lugar y de las rencillas que se cuentan del cotilleo entre comunistas y socialistas con respecto al espacio y otras cosas burocráticas. Hay dos cosas que nos llaman la atención de la forma en que se describe con particular ironía el lugar o más bien la representación de la experiencia. Por un lado, el director cuenta a la narradora que un compañero terapeuta hace sesiones de biamagnetismo en la pieza de atrás por un precio módico. Por otro lado, el director del centro es taxista en la noche y por el día atiende el memorial, mientras estaciona su taxi en el patio. Ambos relatos se entrecruzan para dar un panorama desalentador de la realidad, con respecto al estado de los lugares y trabajos de los sujetos que habitan la Transición, y también al estado de conservación de la memoria, resaltarlos – de forma irónica- es una crítica a la democracia liberal instalada en el país.

Otro punto a destacar con respecto al tono irónico de la narración que representa a una protagonista adulta que relata con suspicacia, es la permanencia de los medios de comunicación masivos. Ya lo vimos en su infancia, hasta el nombre de la obra nace de una serie de televisión anglosajona. En el presente los medios están totalmente incorporados al habitar chileno-santiaguino, su presencia en la obra no hace más que intensificar una perspectiva crítica y enmarcar la sociedad en la que vivimos. De acuerdo con Richard, lo técnico y lo mediático funcionan como forma de disciplinamiento de las subjetividades sociales que se potenciaron en dictadura y que funcionó a la perfección durante la Transición Chilena (188). Así mismo Brunner, habla de la cultura autoritaria y dice que la dictadura militar en Chile ocupó “represión”, “mercado” y “televisión” para dinamizar su gestión modernizadora, mientras que el retorno democrático se había centrado en la “televisión” y el “mercado” para desvanecer lo político-ideológico (cit. en Richard 188). Hoy por supuesto, podemos afirmar que la “represión” también estaba y está incluida.

En las últimas páginas del texto, existe una lista de sucesos, más bien un recuento de la vida de la narradora/personaje, del hombre que torturaba, los cambios políticos en Chile, las muertes de algunos de los presos políticos que han sido nombrados en la novela y también la influencia de los medios de comunicación y el mercado. En esta última sección podemos nombrar: El Chapulín Colorado, Volver al Futuro (uno, dos y tres) o Sábado Gigante debutando en Estados Unidos y Superman. A su vez, se nombran cantantes y eventos como el suicidio de Kurt Cobain y un concierto de David Bowie en el Estadio Nacional. Todo a la par de la inauguración del centro comercial Apumanque y la del centro comercial Parque Arauco. Entremedio, deambulan los secuestros, desaparecimientos de personas, detenciones selectivas y familiares de detenidos desaparecidos buscando respuestas, justicia y prendiendo velas afuera de la catedral (212-225). La trilogía de medios, mercado y represión desde el Golpe militar hasta los gobiernos de la concertación, que viene a declarar como se da el cambio ideológico por una presencia cada vez más fuerte de los medios y del mercado. Igualmente el hecho de que el “yo”, esté presente en términos autoficcionales Musitano nos dice que “viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado” (104).

Para finalizar lo irónico del relato, visitaremos un último episodio de la vida de la narradora. Ella ha participado en la creación de un documental acerca de la Vicaría de la Solidaridad, sobre descubrir cuerpos de personas que fueron detenidas en el 1973 y otras declaraciones asociadas al rescate de la memoria y la justicia (o la falta de ella). Su documental estará en el cine Hoyts y ella invita a su madre a verlo: “Como si hubiera ingresado a un hall de entrada de este cine, de pronto se vio inmersa en una oferta de posibilidades que nunca antes manejó. Versión 2D doblada, versión 2D subtitulada, versión 3D doblada (...) versión 4DX doblada y subtitulada” (67). Su madre inmersa en una cantidad de estímulos donde parecía que el pasado había quedado obsoleto y ella con él. La madre es comparada metafóricamente con la protagonista de una serie de televisión que envejece y muere viendo imágenes de su tiempo pasado de fama. La madre vivía ahora en este lugar, que bien representa el cine, “un lugar angustioso y veloz, pauteado por psiquiatras, antidepresivos, ansiolíticos y pastillas para dormir” (67) un lugar, como dice la narradora, donde habita el ochenta por ciento de sus

compatriotas. Se advierte el daño familiar y nacional, desde el consumo y la narración televisiva.

La sala del cine donde se expone su documental está vacía, solo se encuentra su madre y ella. Su mamá llora viendo el documental y ella cree que en parte es porque le bajaron la dosis del Sentidol. La sala se estremece con la vibra de las explosiones de los Avengers 2 de la sala consecutiva, ella lo sabe bien, porque ya fue a verla con su hijo. Se aprecia en toda la obra como “La retórica de los medios masivos está presente de manera superpuesta a las retóricas literarias” (Carreño 25). La protagonista se cuestiona por qué la sala está vacía y la compara irónicamente con la película Avengers.

Quizás debimos haber hecho reconstrucciones de escena, con peleas descarnadas, con algún encuentro cuerpo a cuerpo con un milico malvado. Quizás debimos haber contratado estrellas como Robert Downey o, siendo más realistas, como algún rostro de la telenovela de la tarde. Quizás debimos haber puesto algún efecto especial, o por lo menos haber fotoshopeado arrugas y canas (Fernández 71)

Otra vez, vemos consecutivamente el estado de la memoria y el interés que suscita, vemos como ha triunfado la subjetividad impuesta en la dictadura a través del mercado y el consumo. Vemos las consecuencias en la salud mental de toda una generación. El relato es irónico y estremecedor, se utiliza una estrategia de un discurso donde proliferan diversos significantes para ocultar intencionalmente el significado. Se escribe para que el lector decodifique los significados reales del trauma. La narradora tiene el objetivo desde la representación irónica, mostrar cómo la tensión ideológica ha desaparecido desde la influencia de los medios, la represión y por supuesto la democracia de mercado “lo que no implica que los problemas que causaron nuestras pérdidas hayan cesado, ni por un momento” (Carreño 42).

Si bien la ironía no solo respecta a estos casos (entre cultura de masas y memoria) que visitamos, es más, se encuentra de forma más sutil en el resto del relato, se entremezcla muy bien con la autoficción que revisamos en el subcapítulo anterior. Pues la inocencia de la niña, es decir, la narración con una perspectiva infantil, muy propia de la generación nacional de

escritores de postdictadura se funde con la autoficción de la visión adulta irónica de la narradora, que tiene una perspectiva crítica sobre las causas y consecuencias tanto del periodo dictatorial como del actual. Es por ello, que la ironía se manifiesta desde la inocencia aparente, pero no es más que una estrategia con fines estéticos y éticos de representar los marcos sociales en los que vivimos y la ruptura con los marcos sociales del pasado, es decir el olvido de la memoria a partir de los mecanismos de las políticas públicas de la Transición.

CAPÍTULO III

FICCIONALIZACIÓN DE LOS SUJETOS EN DICTADURA

*“Cada una de esas fotos es una postal enviada desde otro tiempo
Una señal de auxilio que pide a gritos ser reconocida” (Fernández 79).*

En este capítulo entraremos a ver los actores de “La dimensión desconocida”, es decir, analizaremos dos figuras antagónicas en la dictadura chilena, por un lado, la presencia del “hombre que torturaba”, es decir, Andrés Valenzuela Morales (alias Papudo) y la reconstrucción narrativa que hace la narradora/personaje de los prisioneros políticos y detenidos desaparecidos. Intentaremos develar si existe aquí un trabajo de reconstrucción de la memoria y de ser así, cuáles son los elementos estéticos y éticos que cooperan en este relato. Indagaremos en lo conflictivo que es Papudo como personaje y de qué manera la narradora se sitúa ante él y por qué retiene su atención. Intentando responder cómo él podría ser interesante –de alguna manera- para nosotros/as lectores. Para finalmente navegar entre recuerdos imaginados, metáforas, secretos y hechos que puedan acercarnos a las muertes de los prisioneros políticos y el operar de la dictadura, desde lo más humano: los afectos.

III.1 La figura del hombre que torturaba

*“¿Por qué escribir sobre usted?
¿Por qué hablar otra vez de corvos, parrillas eléctricas y ratas?
¿Por qué hablar otra vez de desaparecimiento de personas?”*

¿Por qué hablar de un hombre que participó de todo eso y en un momento decidió que ya no podía hacerlo más? ” (Fernández 26).

Andrés Valenzuela Morales, alias Papudo, fue un ex agente de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), quién en plena dictadura el año 1985 declara ante una revista opositora, lo que ha visto, oído y hecho, pero sobre todo entrega detalles de los detenidos desaparecidos. “Andrés Valenzuela Morales, soldado 1º, carnet de identidad 39.432 de la comuna de La Ligua” (Fernández 16). El vínculo de la narradora con “El Papudo” nace en el momento en que llega sus manos la revista “Cauce”, con un titular que decía “Yo torturé”, desde entonces el impacto de sus palabras cala en la narradora/personaje liceana, quién siente que leer sus declaraciones ha sido una puerta de entrada a la dimensión desconocida. Puesto que en la revista:

El hombre que torturaba hacia un recorrido por todo su paso como agente de inteligencia, desde que era joven conscripto de la Fuerza Aérea hasta el momento mismo que llegó a dar su testimonio a la revista. Eran hojas y hojas con información detallada sobre lo que había hecho, con nombres de agentes, de prisioneros, de delatores, con direcciones de centros de detención, con la ubicación de lugares donde se enterraron los cuerpos, con la especificidad de métodos de tortura, con el relato de muchos operativos (Fernández 18).

El personaje del Papudo, guía toda la novela, es quién entrega la información para que podamos retener datos y ahondar en los imaginarios de cada sujeto/actor en la dictadura. Fuera de la ficción, Andrés Valenzuela Morales significa el primer testimonio y el más extenso de un ex agente quién denuncia el operar en la Dictadura. Gracias a sus declaraciones se tumbaron más de diez generales por Violaciones a los DD.HH en dictadura y también se supo que el expresidente y exsenador Eduardo Frei fue asesinado por envenenamiento en cooperación con la clínica Santa María, declaración que dio en el año 2014. Alicia Lira y presidenta de la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos (AFEP) sobre el Papudo dijo “es relevante que esta persona, a pesar que fue un victimario, colabore en estas causas porque es necesario saber quiénes asesinaron a nuestros ejecutados políticos o quiénes fueron responsables de las desapariciones y escondieron sus cuerpos y saber dónde pueden estar sus

restos. Para nosotros es violento y contradictorio el escuchar o leer las declaraciones de esta persona, porque él está comprometido con violaciones a Derechos Humanos" (cit en Memoria viva).

El Papudo es un ser conflictivo de analizar, sin embargo, sus aportes han sido valiosos en relación a los DD.HH en Chile y al esclarecimiento del operar cívico-militar. En la novela también se plasma desde ese conflicto moral, por un lado, fue un agente y por el otro, se arrepiente y declara en plena dictadura asumiendo que por esa causa morirá. Es por ello, que en la novela es tratado cómo "El hombre que torturaba", donde el pretérito imperfecto de torturar indica la crisis existencial que tendrá el hombre toda su vida por ser parte del horror, algo que lo constituye, pero que al mismo tiempo señala pasado.

El relato de Andrés Valenzuela Morales en la novela parte desde el momento que el sujeto va hacia la oficina de la revista Cause a declarar "Lo imagino caminando por una calle del centro. Un hombre alto, delgado, de pelo negro, con unos bigotes gruesos y oscuros" (Fernández 15), descripción con la que parte la novela. "Específicamente la mañana del 27 de agosto de 1984 (...) pero eso no lo imagino, eso lo leí" (Fernández 15). Es interesante señalar que la apuesta por tratar al personaje incluye un plano imaginado y otro leído o sabido, intercambiamente, que sugiere que la narradora con rasgos autoficcionales hace una investigación de lo que es público con respecto al "hombre que torturaba" y al mismo tiempo, genera una ficcionalización del personaje en medida que quiere llenar las fisuras del discurso, con datos del plano íntimo, psicológico y hasta afectivo, ocupando la literatura para recrear las situaciones (que se encuentran públicas). Un ejercicio que atraviesa toda la novela, pero que también revela la manera en que se conforma la escritura, aportando datos – ficcionalizados- del trabajo creativo de la obra en cuestión.

De acuerdo con Iser, "la ficcionalización en la literatura (...) parece tener un objetivo para transgredir las realidades que de otro modo resulta inaccesibles" (5). Esta frase es significativa en medida que el pasado reciente en términos de memoria solo puede ser reconstruido, justamente como la ficcionalización "solo puede lograrse mediante la especulación de lo sostenido" (5). Siendo esta, la manera en que se figura y se construye el

hombre que torturaba en clave personaje. En otras palabras, solo podemos pretender imaginar y escudriñar en su historia desde las marcas que este hombre deja en sus declaraciones reales, mientras el resto, es obra de la literatura como un espacio abierto a la reconstrucción de los sentidos.

El encuentro del individuo con la periodista Mónica González es el inicio de los acontecimientos que se narran sobre Papudo, que irán desde la declaración: “Quiero informarle cosas que yo he hecho, le dice el hombre mirándola a los ojos e imagino un leve temblor en su voz en el momento de pronunciar estas palabras que no son imaginadas. Quiero hablarle de desaparecimiento de personas” (Fernández 16), que involucra a prisioneros políticos, detenidos desaparecidos, operativos y riñas entre instituciones. Viajes con el abogado de la Vicaría de la Solidaridad para reconocer lugares, personas a partir de fotografías y comprobar lo testimoniado. Y finalmente su salida del país, oculto, y su nueva vida en Francia. Una línea del tiempo del Papudo donde los viajes al pasado se detendrán tanto en el punto de quiebre en la vida de los prisioneros políticos, como los momentos de máxima tensión de la vida del “hombre que torturaba”, todo entremezclado como ya dijimos, con la vida y recuerdos de la narradora.

Para la narradora, su primer contacto con el hombre que torturaba era “una historia de terror contada y protagonizada por un caballero común y corriente, parecido al profe de ciencias naturales, así pensamos, con ese bigote igual de grueso” (19). Sin embargo, “no parecía un monstruo o un gigante malévolos” (19), tampoco “se veía como esos carabineros que con bototos, casco y escudo nos daban lumazos en las manifestaciones callejeras. El hombre que torturaba podía ser cualquiera” (19). Esta última afirmación, o percepción que tuvo nuestra narradora infante, dará el pie para poder interpretar aquí el proceso de ficcionalización en la construcción del personaje de Papudo en la obra y la obsesión que tiene la narradora con él. No obstante, pese a parecer un hombre “común y corriente”, había sido un agente y había participado de la máquina del horror chilena:

El hombre que torturaba no hablaba de ratas en la entrevista, pero perfectamente podía ser el domador de todas ellas (...) un encantador de ratones interpretando una melodía que obligaba

a seguirlo, que no dejaba otra alternativa más que avanzar en fila y entrar a ese lugar perturbador en el que habitaba (Fernández 19).

Aquel lugar perturbador, aquella dimensión desconocida de la cual una vez adentro, ya no se puede salir jamás, pues cada conocimiento se incorpora a nuestra memoria individual. Ya que los recuerdos de otros, también son nuestros al compartir códigos culturales. Creemos que la obsesión de la narradora con las palabras y la figura contradictoria de Papudo, viene a tener un fin en la memoria misma, como proceso permanente de construcción simbólica del pasado. Pues la permanencia en el desconocimiento absoluto en el que vivía antes de la aparición de dicho personaje, implicaría la omisión absoluta de la represión chilena o bien la colaboración al actual proceso de Transición y sus políticas de Estado, con sus medios de comunicación y su democracia liberal, rompiendo toda huella de un discurso incompleto. La importancia del hombre que torturaba con respecto a la memoria tiene varios ejes: el primero es el impacto que tiene en la narradora en medida que la niña/actriz incorpora las vivencias que el hombre cuenta a su propia memoria, en un proceso personal de incorporar las vivencias de otros a las suyas, tal como funciona la memoria colectiva. Este proceso de adquisición gradual, es narrado alrededor de toda la obra, ella va sumando recuerdos de otros, tanto como nosotros/as lectores/as junto con ella al leer.

El segundo eje, tiene que ver con el rescate y confrontación de discursos de cada uno/a de los/as actores que aparecen en la declaración del Papudo. Donde ella se centrará sobre todo en la memoria que suscita la desaparición de personas y el valioso papel del hombre que torturaba con respecto al reconocimiento o datos que aporta sobre cada uno de ellos/as. Para obtener una memoria colectiva amplia que ilumine tanto las figuras de las víctimas como al estado nacional de la memoria, frente al trauma de la dictadura y la reivindicación de los DD.HH. Este eje en particular, será tratado de forma detallada en el siguiente subcapítulo, dedicado a las víctimas.

El tercer eje, tiene que ver con un proceso creativo que se manifiesta –autoficcionalmente– de forma literal en la narración donde la narradora sigue las pistas, añade imaginación y datos desde el presente a las declaraciones del hombre que torturaba. Y la conformación de un

trabajo de memoria que ficcionaliza las figuras tanto de Andrés Valenzuela Morales como de las víctimas para recrear e imaginar los sucesos y completar las fisuras del discurso de manera crítica. Es decir, en la obra podemos ver aspectos ficcionales del proceso metaliterario de la narradora con respecto a la construcción de un trabajo de memoria.

Es en este punto, donde el elemento de la ficcionalización del Papudo se hace evidente, pues la narradora quién representa a una escritora y actriz, mostrará marcas textuales que invitan al lector a imaginar más allá de lo que se conoce públicamente sobre el hombre que torturaba. En otras palabras, el elemento de la ficcionalización en esta obra se evidencia al hablar de un sujeto real Andrés Valenzuela Morales y de su testimonio o narración real, pero que adquiere características ficcionales, con el fin de provocar tanto la sensibilización como la imaginación sobre lo que no sabemos, para construir un relato de la memoria.

Wolfgang Iser propone que la ficcionalización se evidencia como epítome en el cruce de fronteras, pues son dos mundos divergentes que son reunidos para exponer dinámicamente su diferencia (2). En este caso nos encontramos con Andrés Valenzuela o Papudo, como ex agente en un plano de lo real de la historia, como un individuo que ha declarado sobre la dictadura chilena y el cruce con “el hombre que torturaba” personaje ficcional que encarna tanto al individuo real como los añadidos declarados imaginados. Wolfgang Iser, dirá que se evidencia “la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente” (2). En este sentido, Andrés Valenzuela Morales y “el hombre que torturaba” manifiestan una representación textual del mundo hecha por la autora, pero encarnada - o mejor dicho- referenciada en una narradora que declara ser “la mujer que está dispuesta a pintarse un bigote para asumir su rol” (Fernández 27). La narradora se pregunta “¿Existe un lugar donde usted – interpela a Papudo- y yo soñamos con una pieza oscura llena de ratas?” (27), “¿son parte de una escena suya o de una escena mía?”(27) aquél lugar donde la narradora autoficcionalada y Papudo se encuentran es en la obra. Para ella configurar un personaje imaginado de Andrés es la manera de “mirar dentro del saco” (27).

Es importante tanto recorrer ficcionalmente las declaraciones del Papudo como el propio Papudo. Esto se manifiesta en la obra y a nuestro juicio es debido a que las memorias individuales están enmarcadas socialmente (Jelín 20), siendo los marcos, los portadores de

una representación general de la sociedad. Por lo cual, el personaje y su relato ayudan a prefigurar una representación de la época, incluyendo una visión del mundo que antes no conocíamos (la de las fuerzas armadas), que son animadas por valores de un grupo.

Volví a entrar en esa dimensión oscura, pero esta vez con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro. La luz de ese foco ilumino mi recorrido y tuve la certeza de que todos los datos entregados por el hombre que torturaba no sólo estaban allí para sorprender al lector de esa época y abrirle los ojos a la pesadilla, sino que también habían sido lanzados y publicados para detener la mecánica del mal. Eran una prueba clara y concreta, un mensaje enviado desde el otro lado del espejo, irrefutable y real, para comprobar que todo ese universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantasioso como muchas veces se dijo (Fernández 21).

Aquel farol, aquella luz era Andrés Valenzuela Morales, y por supuesto su testimonio, por lo que da paso al interés de la narradora por su figura, debido a la vinculación que tendría al aportar datos a la memoria colectiva. El hecho de que él hubiera sido agente confirmaba las dudas de las violaciones a los derechos humanos que la prensa y las autoridades negaron durante el autoritarismo y olvidaron durante la transición. Su figura, su declaración y su rol en la obra legitiman las demandas a las violaciones a los derechos humanos y a la necesidad de los trabajos de memoria.

La memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo son cruciales en relación a la vinculación de estos con acontecimientos con carácter político y a eventos de represión, aniquilación, catástrofes sociales profundas y de sufrimiento colectivo (Jelín 10-11) como lo fue la dictadura chilena. Es por ello, que el relato de Papudo, es importante a nivel nacional, como bien lo demuestra la obra. En lo individual, tanto para la narradora/personaje y para el hombre que torturaba, las familias que rodean a las víctimas, y para nosotros/as “la marca de lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar” (Jelín 11). Puesto que, en un sentido político, las responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional en las “cuentas con el pasado” son urgencias como bien lo dice Jelín, éticas y morales (11). Las que no son fáciles de resolver si pensamos que los lazos sociales se tienden a destruir en situaciones de catástrofe social.

Parte de lo que significa nombrar, definir la violencia política y el terrorismo de Estado, lo lleva la figura del hombre que torturaba en la obra. Es por ello, que en la novela se le dará la oportunidad al personaje, no solo a contar detalles del contexto en el que se movía, sino también a abrir las emociones como un sujeto construido por el trauma.

Al observar el personaje del hombre que torturaba en la novela coexistirán dos voces que le darán vida, por un lado, la narración que la narradora hace de él y por el otro, su propia voz. La narración propia reflejará la subjetividad del personaje, está escrita en cursiva en forma de verso, pero siguiendo una estructura narrativa. Además tiene una función dialógica en el texto. Es decir, Papudo, contestará en parte a la escritura de la narradora y a su deseo de escribir un libro sobre su figura. Aunque se desarrolle en algunos casos casi como un monólogo interiorista que repasa de forma cronológica su vida, aunque desde el futuro.

Estaban el Negro, el Yoyupulos, el Pelao Lito, el Chirola.

Yo era el único que venía de allá, por eso me pusieron esa chapa.

Y así quedé. Papudo.

(...)

Era cabro, estaba recién entrando, no ponía problemas.

Ahora nadie me dice así. (Fernández 56)

El relato en voz del hombre que torturaba simula un diálogo que narra su propia historia, es como la ficcionalización del primer testimonio que dio en 1984, o bien, la declaración que le continuo en 2004. Sin embargo, su función en el texto no recae solo en la simulación, sino en acercarnos al plano subjetivo del personaje, aquél que en las declaraciones no podemos divisar, por elementos como la falta de adjetivación y las respuestas concretas y cortantes que dio en sus entrevistas ¿Cómo podemos conocer al Papudo? ¿Qué puede sentir un ex agente que se arrepiente y declara en pos de la justicia? Esta es la interrogante que se resuelve en el texto, que en alguna medida nos hace sentir cercanos al observar su sentir culposo.

La gente salía con carteles de sus familiares desaparecidos.

(...)

*Miraba las fotos que andaban trayendo y yo decía:
Ellos no saben, pero yo sí sé dónde está esa persona,
Yo sé qué pasó con él. (Fernández 24).*

La ficcionalización del discurso al incluir la subjetividad del personaje, dotar de sentimientos a un ex agente, ver sus recuerdos fragmentados, inconclusos, tristes, obsesivos, provoca tanto que aumente la credibilidad de su testimonio real, cómo dotar de algún sentido ético al discurso del Papudo. Pensar que el hombre que torturaba no solo muestra un arrepentimiento real, sino que las huellas del horror también lo construyen, que la culpa lo persigue, terminan por sellar y confirmar la violencia de la dictadura chilena y el impacto que generan las relaciones de poder en las cuales él estaba imbricado.

Los procesos personales, inconscientes ligados al trauma, pueden implicar una fijación con el objeto perdido y un permanente retorno (Jelín 14) incluso los actores pueden llegar a sentir cierta identificación con las víctimas. Se plantea un personaje que se ve imposibilitado de hacer un proceso de duelo, pese a que sus declaraciones han sido un actuar valioso. Es imposible para él, liberarse del recuerdo.

*Mi cabeza se quedó en el Nido 18.
Y en el Nido 20. Y en el Remo Cero.
También en Colina y en esa escalera (...) en el AGA
(...)
Nos dijeron que todo lo que íbamos a ver teníamos que olvidarlo
Sacarlo de la cabeza
Que el que recordaba era hombre muerto (Fernández 76).*

Estos rasgos repetitivos y recuerdos que se vuelven culposos engloban la subjetividad representada por el hombre que torturaba. Él ex agente es humanizado en el texto, lo vemos llorando en silencio, yendo al psiquiatra “*Vi mi cabeza en una radiografía. / Busqué ahí las ratas para cortarlas con una tijera, / pero no estaban, se camuflaban en las sombras del negativo.*” (Fernández 159). Incluso ahora, en su nueva vida en Francia, no puede salir de la

dimensión desconocida “no importa donde me esconda/ (...) en la noche sueño con ratas” (175-176).

En último caso, podemos decir que Andrés Valenzuela Morales y su ficcionalización en la obra opera como un activo creador de lo que llamamos “encuadramiento de la memoria” (Pollack), el proceso de encuadrar la memoria es vincularla a ciertas imágenes y expresiones públicas, por ejemplo: el de la violencia. El motivo del personaje, implica resaltar esta cualidad, pues su declaración hace identificable la experiencia tanto como para los miembros de la dimensión desconocida como para quienes la pueden recepcionar como propia (la narradora y nosotros/as lectores). “Ese trabajo de control de la imagen de la asociación implica una oposición fuerte entre lo ‘subjetivo’ y lo ‘objetivo’, entre la reconstrucción de hechos y las reacciones y sentimientos personales.” (Pollack 26-27).

El encuadramiento de la memoria implica, entregar conceptos, relaciones, organización de discursos, lugares, fechas y personajes que aportan de forma concreta a la materialidad de la memoria. La obra logra muy bien un estilo argumentativo que aporte y haga relaciones que organizan el discurso del trauma, desde la influencia (nombrada y usada) de la primera fuente (las declaraciones del Papudo). Sin embargo, el personaje también cobra un sentido protagónico en la narración ficcional. Debido a que en la obra el personaje logra definirse como un “nudo convocante” de la narración, es decir permite anudar o atar memorias sueltas e interpelar a la normalidad del sujeto, donde encontramos la tensión del nudo (situado en el estómago o en la garganta) que lleva al receptor a tener actitudes más conscientes. No obstante, los nudos convocantes como personas, lugares o fechas deben ser activados, para inscribirlos en una narrativa del pasado, posibilidad que la presente obra literaria recoge y despliega.

III.2 Reconstrucción de los detenidos desaparecidos

“Recuerda quién soy, dicen.

Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron.

Dónde me mataron, donde me enterraron.” (Fernández 80).

La reconstrucción de los detenidos desaparecidos en la obra también comprenderá un elemento narrativo del que hablamos en el subcapítulo anterior, la ficcionalización intencionada y expresada literalmente para convocarnos como lectores a conocer y sentir las vidas de las personas que se encuentran tanto en las declaraciones de Papudo como en la obra. La obra ficcionaliza el lugar de los afectos, de las relaciones familiares y sus cotidianidades. En este sentido, no importa que el colectivo comparta vivencias similares del pasado o haya sido testigo o actor de un evento/recuerdo elaborado, más bien lo que importa es la posibilidad de compartir un imaginario común, lo que refiere a que la obra nos permite como lectores incluir las vivencias más traumáticas de la dictadura a nuestras propias memorias en lo que Pollack denomina “acontecimientos indirectamente vividos”.

Los trabajos de memoria, como los memoriales de las víctimas de las violaciones a los derechos humanos, se consideran en cierta medida parte de las políticas con carácter reparativo, sin embargo estas han sido potenciadas en la mayoría de los casos por y para un grupo en específico. Este grupo es el de los/as afectados/as directamente, familiares o amistades de las víctimas que buscan hacer una acción compensatoria para honrar a caídos/as. Igualmente, el Estado solo se ha manifestado para reparar a aquellos a quien considera que debe responder desde el duelo y no en la potencialidad de los trabajos de memoria que se constituyan como un espacio de reflexión y alerta.

Es entonces donde la literatura cobra un papel importante a la hora de tener la posibilidad de generar trabajos de memoria que no solo honren a las víctimas, sino también alerten y generen reflexión al resto de la población. Hablar de memoria alude a un proceso de reconstrucción continua desde el presente que tome en cuenta las expectativas de futuro. Es por ello que el proceso de ficcionalización de los sucesos y de los individuos desde el presente, nos dirige a pensar que existen nuevas maneras tanto éticas como estéticas de influir en la refiguración del pasado reciente desde la obra literaria. De acuerdo con Halbwachs, los olvidos se producen desde sujetos o grupos que no sienten vinculación con las víctimas o bien el grupo interesado por la retención del periodo desaparece. Ante esto el teórico nos dice

que “olvidar un periodo (...) es perder contacto con aquellos que nos rodeaban entonces” (Halbwachs 33). Es por ello que esta sección es muy importante dentro de la obra literaria y a nivel nacional, para no perder el contacto con los marcos sociales y por supuesto con los sujetos que habitaron el periodo dictatorial.

En *La dimensión desconocida*, apreciamos como se elaboran las memorias individuales del trauma de catorce personas que perdieron la vida de manera brutal de las fuerzas armadas. La descripción de cada caso es relatado tanto desde la ficcionalización del mundo afectivo del individuo como a la comparación con la propia vida de la narradora desde el presente (y sus recuerdos de infancia), entremezclando o superponiendo a los medios de comunicación. El retrato de la singularidad de cada proceso de reconstrucción tiene sentido en lo que Todorov dice, “Para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta puede tener en común con otras.” (Todorov 38). Es en este sentido, que la ficcionalización de los afectos y de las subjetividades de cada persona es un recurso valioso en la obra para dar con un elaborado trabajo de memoria. Para comprender el análisis que estamos llevando a cabo, comenzaremos a trabajar con los individuos que forman parte de la dimensión desconocida como detenidos desaparecidos y la ficcionalización como procedimiento ético y estético para la reconstrucción del sentido. Analizaremos aquí tres casos individuales: José Weibel (1943-1976), Carlos Contreras (1946-1976) y Alonso Gahona (1942-1975).

El primero en ser nombrado en la obra es **José Arturo Weibel Navarrete**, quien fue un reconocido subsecretario del partido comunista chileno y que fue detenido el año 1976. Antes de continuar, debemos señalar aquí que José Weibel fue uno de los primeros en aparecer en la declaración oficial de Andrés Valenzuela Morales, es por ello que tenemos antecedentes sobre su muerte y desaparición; así como también señalar que la obra toma esa fuente, como ya hemos dicho, como pie de entrada a la reconstrucción y rememoración.

“Desconozco como habrá sido la rutina mañanera en casa de los Weibel Barahona en 1976” (30) comienza a relatar la narradora, “con un poco de imaginación puedo ver esa casa ahí en

La Florida y a esa familia comenzando su jornada” (30). Al continuar, comienza a comparar su propia rutina con la de la familia en cuestión “no creo que su rutina haya diferenciado mucho de la que día a día yo ejecuto con mi familia, o de la que día a día todas las familias con niños de este país desarrollan” (30). Es interesante el lugar desde donde la narradora, aterriza la historia para crear una conexión entre la rutina familiar, como podría ser la nuestra, tal cual lectores/as con la de los Weibel Barahona, es una manera conectar desde la identificación de la pluralidad con la singularidad de esta familia. Al mismo tiempo, es importante señalar algo que ya veníamos trabajando y que ya habíamos nombrado, que es la presencia del mundo afectivo para retratar la conformación de los individuos. No hablaremos aquí de José Weibel como un ente político importante para la oposición o un dirigente con grandes potencialidades de articulación de masas. Sino, como un padre de familia.

De acuerdo con Pollack, (siguiendo la línea de Halbwachs) nos dice que contrarrestar el olvido, no solo basta con comunicar testimonios de lo ocurrido, “es preciso también que ella – pensando en las memorias individuales- no haya dejado de concordar con sus memorias y que haya suficientes puntos de contacto entre nuestra memoria y las demás para que el recuerdo que los otros nos traen pueda ser reconstruido sobre una base común” (2). Por esta razón, la ficcionalización de los afectos tanto de los individuos, como la concordancia de las memorias con la narradora cooperarían para conectar las memorias individuales y evitar el olvido.

Lo que parece una crónica comparativa entre la ficcionalización de aquel día de la familia Weibel y la suya, continua “El 29 de marzo de 1976 a las 7:30 horas, la misma hora en la que mi hijo y su padre se van a diario de nuestra casa, José y María Teresa salieron con sus niños para llevarlos al colegio. En un paradero cercano a la casa esperaron la micro”, no solo los nombres son reales en la narración, también las fechas son nudos convocantes para la memoria que serán activados en la obra a partir de la representación de los hechos que pudieran haber ocurrido aquel día.

Aquella mañana la familia se subió a una micro que iba llena, porque aunque la narradora no lo sabe, dice “supongo porque a esa hora las micros van llenas en cualquier parte del país” (31). La misma operación que nombramos arriba de identificación con el marco social. José Weibel al sentarse “se arrimó a su familia lo más cerca posible para no separarse”, los afectos nuevamente como parte esencial del personaje. Otro dato que no es ficcionalizado del todo es que, “el hermano de José ha desaparecido hace algunos meses”, el hermano de José, de nombre Ricardo Weibel había sido detenido el año 1975, por lo cual José “se sabe vigilado” (31). En este momento, es donde la narradora imagina no solo la dinámica familiar, sino también recrea una subjetividad desde el temor. Es importante señalar que palabras como “quizás”, “supongo”, “me pregunto si...” significan por un lado, el trabajo de ficcionalización del suceso, como por otro lado, la declaración de la narradora que nos informa que no existen muchos antecedentes sobre los casos de los detenidos desaparecidos, por lo que legitima el rellenar las inconsistencias que por ejemplo, la justicia chilena no se ha predispuesto a hacer.

Lo que sigue sucede con mucha rapidez, seis hombres suben por las puertas trasera y delantera. El Alex y el Huaso gritan que el responsable del robo de la cartera es José. Este desgraciado infeliz fue, dicen (...) los niños Weibel Barahona miran a su padre desconcertados. Además es su papá (...) el que los cuida, el que los va a dejar al colegio, no un ladrón. Pero lo que opinen los niños no importa porque el hombre que torturaba y sus compañeros se acercan a José y apuntándolo con un arma (...) sacan a empujones a José y en menos de un minuto lo suben a uno de los autos para llevárselo para siempre (Fernández 33).

El relato que aquí se convierte en novela fue declarado por el hombre que torturaba, quien iba dentro de la locomoción con un radio donde se conectó con los vehículos que intersectaron la micro en la que viajaba la familia Weibel Barahona, las chapas de los agentes que se usan en la obra, son las mismas que él entregó. Datos que fueron aportados el año 1984, es decir, ocho años después de la detención y hasta ese momento “ni María Teresa, ni los niños, ni la periodista –Mónica González- tenían información del paradero de José” (Fernández 34). Retener estos datos, suponen lo que Vezzetti identifica como una “forma de

resistencia frente al carácter clandestino que adoptó la acción represiva” (Vezzetti 21) y la falta de información controlada por parte de la dictadura.

José paso por distintos centros de detención donde fue interrogado y torturado “El hombre que torturaba dijo que una noche en la que estaba de franco (...) lo hicieron desaparecer (...) como sabe de procedimientos puede imaginar que fue llevado al Cajón del Maipo” (35) también imagina que “le cortaron las primeras falanges para dificultar la identificación y le amarraron con alambre piedras a los pies para lanzarlo al río” (35). La narradora dice carece de palabras y de imágenes para escribir lo que continua en el relato, que le cuesta imaginar ejecuciones, que cualquier intento sería “pobre al querer dar cuenta de ese íntimo momento final de alguien a punto de desaparecer” entonces interpelando(se), también a un posible lector exclama “¿Qué vio José? ¿Qué escucho? ¿Qué pensó? ¿Qué le hicieron?” (35).

Estos vacíos, que de alguna manera la narradora quiere completar desde la ficcionalización pero sin embargo, el horror y el desconocimiento real de la situación no le permiten abusar de la escritura. Las posibilidades indeterminadas de lo ocurrido son múltiples. En este sentido se entrega una libertad al lector necesario para que pueda ser completado desde la reflexión dando margen también a la reconstrucción de memorias pasadas de quien recepcione la obra.

Lo que nos puede entregar la narradora “cosas que están fuera de la zona oscura” (36) es que imagina que antes de ser detenido José, el graba una instantánea mental de su familia. Y en sus últimos segundos de vida en el Cajón del Maipo ella imagina que “José observa mentalmente esa foto” (36). Finalmente pensando en ráfagas descargándose sobre José, declara que su imaginación aunque desbocada no puede ante esto.

La declaración final, tiene que ver con la importancia del sentido que el texto quiere transmitir y la postura que mantiene la narradora con respecto a las víctimas. Para el análisis de la memoria Jelín tiene tres ejes: el primero respondería a quién recuerda, si es un individuo

o refiere a memorias colectivas. El segundo, los contenidos de la rememoración, qué se recuerda y qué se olvida. El tercero, cómo y cuándo se recuerda y se olvida. (17-18). En este sentido, podemos responder según el análisis narrativo de la obra.

El primero, es que es la narradora quien recuerda, es más, rememora, tanto memorias individuales como colectivas – nacionales, generacionales- , al mismo tiempo el recuerdo de la narradora ha sido activado por las declaraciones del hombre que torturaba. También la adquisición gradual de la narradora y su personaje autoficcionalizado de quien escribe es un signo apelativo al lector para que junto con ella, recuerde. En cierta manera la narradora se convierte en una activadora de la memoria.

El segundo, es que en este caso quien es recordado es José Weibel y su familia, el momento en que su vida cambió para siempre por los crímenes de la dictadura y las violaciones a los derechos humanos y por supuesto es un referente también frente a los casos de los detenidos desaparecidos. El decir, recordarlo a él precisamente es importante en la obra, singularizar las identidades, sin embargo las comparaciones por ejemplo, con la generalización de las rutinas familiares chilenas, los lazos sociales “Patrones de comportamiento, sentimientos, emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización y en las prácticas culturales de un grupo” (Jelín 18). Por lo que el recuerdo de José Weibel refiere tanto a lo valioso del recuerdo de su persona, como también importa la ficcionalización que puede hacer la narradora de su persona imaginando todos los códigos culturales que nos sirven también para recordar(nos) bajo cierto contexto y periodo en Chile. Es decir, lo que se recuerda es tanto individual como colectivo.

El tercero, responde a un recuerdo que nace desde el presente, desde el periodo de transición, - inacabable por cierto- y la crítica que se anuncia respecto a un periodo que ha evitado cualquier tipo de activación performativa de la memoria del trauma. Es por ello que la obra cobra urgencia. Responder al cómo se recuerda, en la novela, diremos que es a través de un proceso de ficcionalización de individuos reales, de sus fechas, de sus afectos, de sus

momentos finales, qué también se guía en la primera fuente que sería las declaraciones del Papudo, ficcionalizando también el actuar y hasta la imaginación de este personaje.

Destinos no muy distintos corrieron **Carlos Contreras Maluje** y **Alonso Gahona Chávez** como veremos a continuación. El análisis de José Weibel, nos muestra un modelo en los cuales son representados los sujetos que padecieron los horrores de la dimensión desconocida. En primer lugar está la superposición entre la vida de la narradora y la vida de los sujetos, muchas veces toma posición como una comparación, pero se estrecha en medida que están dispuestos los afectos. Luego está la superposición, metáfora o incluso alegoría a los medios de comunicación, fotografías, programas, etc. Tanto la vida de la narradora (pasado-presente) como los medios ayudarán a la reconstrucción ficcionalizada de los sujetos en dictadura, así como también la ficcionalización, de la declaración del hombre que torturaba.

Un recuerdo sobre un capítulo de la *Twilight Zone* que la narradora veía en la televisión cuando era infante: “El coronel Cook, viajero en el océano del espacio, con su nave destruida e incendiada, no volverá a volar jamás” (48), será la introducción para un relato de esa misma tarde que la madre de la narradora vio y le contó “en plena calle Nataniel, a unas cuadras de nuestra casa, un hombre se había lanzado a las ruedas de una micro” (49) luego de eso llegó mucha gente a ver y carabineros se acercó al lugar “el hombre cuando vio a estas personas, comenzó a gritar como si hubiera visto al demonio o a un grupo de gnomos que lo acosaban”(49). El hombre gritaba que “eran agentes de inteligencia, que se lo querían llevar para seguir torturándolo, que por favor lo dejaran morir en paz, que por favor avisaran a la farmacia Maluje de Concepción (50). La narradora cuenta que el reloj mágico lo suyo y que el terror de las personas por caer en manos de los gnomos anuló cualquier posibilidad de reacción (5). Y que el Carlos Maluje “se fue para desaparecer definitivamente de los límites de la realidad.”(50). De acuerdo con Carreño, “la memoria u olvido del genocidio (...) lo que va a definir las formas de habitar y concebir los espacios urbanos, así como también va a determinar lo que los narradores – autores- van a entender como *trabajo literario*.”(63).

En el incidente estaba el hombre que torturaba, quien testimonió que Carlos había sido secuestrado el día anterior y lo habían dejado ir a la calle Nataniel para hacer “contacto” con otro individuo, de esa forma los agentes “podrían detener a otro comunista” (50). No obstante, al llegar al lugar, Carlos se lanzó hacia una micro en movimiento. Luego de eso habría sido trasladado al cuartel de la calle Dieciocho, donde lo golpearon y lo enterraron. Finalmente fue fusilado y enterrado en una fosa (51).

La narradora hace un paralelo de los sucesos con su vida “probablemente ese día, mientras almorzábamos (...) Carlos Contreras Maluje soportaba combos y paradas (...) probablemente mientras nos servíamos jalea (...) Carlos Contreras Maluje enviaba mensajes mentales a los suyos para que alguien fuera a rescatarlo a ese planeta” (51). La narradora, conecta y hace reflexionar sobre la vida aparentemente normal que se hacía mientras el horror de la dictadura oculto en otra dimensión sucedía. Al mismo tiempo Carlos, se convierte en parte de aquella serie de televisión y en la que se encontraba “asustado, sin una nave que pudiera devolverlo a su casa allá en la farmacia Maluje de Concepción”(51).

La serie de televisión como superposición de la narración de Carlos Contreras o la instantánea que José Barahona tomó del último recuerdo con su familia, funcionan como Carreño dice en modo globalizado. Es de alguna manera una resistencia al contexto escritural globalizado que se realiza “precisamente – desde- los formatos expresivos asociados a ella” (18) por lo que también gozará, a juicio de la crítica, sus beneficios. A nuestro juicio, ocupar elementos tecnológicos/mediáticos corresponde a reflejar el periodo tanto como a denunciar la forma en que hizo ingreso la globalización. Pero también, es una forma de poder dar palabras a lo innombrable desde lo conocido, como una poética visual y una forma de presentación desde la imagen. Como decíamos arriba, la alegoría con los medios de comunicación nos puede servir para la identificación entre lectores y sujetos del periodo dictatorial.

“¿Aló? ¿Control en Tierra? ¿Hay alguien ahí? ¿Alguien me escucha?” (52) Decía el heroico Contreras Maluje, sin embargo, nadie lo escuchaba. Aquel lugar solo se puede ingresar “con la llave de la imaginación” (Fernández 52) En este sentido, la llave de la imaginación podría dar voz sobre “lo errático, lo desintegrado y lo inconexo” (Richard 191). Donde “solo las constelaciones simbólicas del arte y la literatura sepan deslizar el trabajo de recordar por los huecos de la representación, por las fallas del discurso social y sus lapsus; por todo lo que entrecorte la sintaxis ordenadora” (Richard 191).

El caso de Carlos Contreras Maluje es otro de los casos de detenidos desaparecidos y de personas que sufrieron violaciones a los derechos humanos en Chile. La historia ficcionalizada con naves, como si fuera contemplara otro espacio/tiempo y recuerdos de la madre de la narradora sucedió el 3 de noviembre de 1976 a quien tenía el cargo de Regidor de la Municipalidad de Concepción. Sus restos aún no han sido encontrados.

Alonso Gahona Chávez, se suma a la lista de los mencionados en la obra. Para comenzar a narrar sobre este personaje la narradora recurre a un recuerdo, de su profesor de ciencias naturales, quien les contaba que el 12 de abril de 1961, Yuri Gagarin se convirtió en el primer cosmonauta que viajó al exterior (95). “Imagino a don Alonso Gahona Chávez, trabajador de la Municipalidad de La Cisterna, mirando el rostro de su hijo recién nacido y pronunciando el nombre que lo bautizaría” (96). Yuri Gahona, hijo de Alonso Gahona el 8 de septiembre de 1975 “apenas tenía siete años” (97). Aquel día el pequeño arregló un tablero de ajedrez esperando a que su padre volviera del trabajo.

Los recuerdos afectivos de la narradora con el profesor de ciencias naturales, se homologan a los recuerdos de la madre, revisados en el caso de Carlos Maluje, en ambos casos para invocar el recuerdo de quienes padecieron el trauma de la época. Así mismo el recuerdo ficcionalizado del hijo de Alonso Gahona, se ve de igual manera con los recuerdos de la familia Weibel Barahona. Los personajes no son retratados desde el ámbito político, sino, afectivo y surge también su presencia desde el lugar amable de los afectos de la narradora.

Esto tendrá estrecha relación con lo que decíamos en el capítulo 2.1, donde explicamos por qué los relatos se explican desde una mirada infantil. No obstante, también tendrá un especial énfasis con quienes eran niños en aquel momento; es decir, a hora de posicionarnos frente al recuerdo de las víctimas de la violencia, los hijos del periodo también se verán desamparados ante la pérdida y tendrán un rol protagónico en esta obra. Generación a la cual pertenece tanto la narradora como la autora de la novela. Por lo tanto sugerimos, que esta narrativa no solo enfatiza en la memoria de quienes han perdido la vida, sino también de quienes sufrieron dichas pérdidas.

La narradora cuenta, que el pequeño Yuri “imagina que se eleva por la mesa (...) por la casa completa, hasta cruzar la puerta de la calle donde se asoma a mirar si su padre se acerca”, el hijo de Alonso, lo busca “es su único objetivo de rastreo” pero no distingue “su figura menuda, su pelo corto y crespo y sus lentes gruesos” (98). Entonces el pequeño sube por las nubes con visión de “cosmonauta liliputiense a detectar el lugar (...) donde viene caminando su padre” (98).

Su padre había sido intersectado entre el paradero 25 y 26 de Gran Avenida, por tres hombres, uno de ellos Carol Flores, con quien había trabajado y miembro del partido comunista que comenzó a ser agente después de una detención. “Imagino que es difícil para don Alonso entender por qué su compañero lo apunta con un arma” (98). Dice la narradora, ficcionalizando la subjetividad del personaje. Alonso Gahona Chávez fue trasladado al centro de detención Nido 20. Mientras sus hijos, Evelyn y el pequeño Gagarín sobrevuelan la ciudad buscándolo. La narradora declara: “No imagino, sé, que don Alonso Gahona fue trasladado a este lugar. No imagino, sé, que cruzó la puerta del número 037 de la calle Santa Teresa y desde ese mismo momento ingreso a una dimensión de la cual nunca regresaría.”(99).

El relato se entrecruza con la visita de la narradora adulta al ex Nido 20 y con el testimonio del hombre que torturaba, quien narró el funcionamiento del lugar durante la dictadura. A Gahona, cuenta la narradora (a partir de lo que dice Papudo) “lo amarraron a la parrilla (...)

le aplicaron corriente” (107), luego de eso lo colgaron en el baño y como tenía sed, dejaron correr el agua sobre él. “El compañero Yuri amaneció muerto de una bronconeumonía fulminante” (108). Para finalizar el relato la narradora nos cuenta “imagino que el compañero Yuri observa a través de esa ventana imaginaria una noche estrellada. (...) de pronto en medio del cielo (...) Una pequeña nave alfil blanca que desde la altura le hace señas intentando un rescate” (110). La narradora, nos hace sentir, que en el último minuto de vida de Alonso, su hijo llega y él lo divisa de forma imaginaria y en su mente: lo rescata. Hasta la fecha tampoco se sabe de restos de Alonso Gahona, alias Yuri, apodo o chapa que imagina que su hijo heredó.

El lema “nunca más” que se ha repetido por todo el Cono Sur, señala una forma de representación de la memoria donde los actores “luchan por definir y nombrar lo que tuvo lugar durante periodos de (...) violencia política o terrorismo de estado” (Jelín 11) toma la forma de identificar a los responsables y de homenajear a las víctimas. Para la narradora, estos datos aportados “conforman una especie de panorama de la represión” (Fernández 22), que como ya citamos están para “detener la mecánica del mal” (Fernández 21) y formar una sociedad más democrática, es decir, dotar de un sentido al trabajo de rememoración en función de un futuro deseado.

Es importante precisar, que en la obra los nombres, las fechas y los lugares son reales. Hay testimonios que han colaborado para que esto se sepa, así como recursos de amparo que han intentado impulsar los familiares sobre José, Carlos y Alonso. El relato del hombre que torturaba, quien compartió espacio con las víctimas como agente y colaboró con su detención, también está de forma íntegra, junto con otras personas que estuvieron en los mismos lugares que los individuos. Sin embargo, esta reconstrucción no ha sido fácil, aun por ejemplo, sus cuerpos no han sido encontrados. La obra, tal cual narrativa selecciona la información que debe ocupar un lugar central. Como lo hace la memoria, rescatando así estas historias, que parecen individuales pero que señalan un pasado reciente que es compartido tanto a nivel nacional como latinoamericano frente a los casos de desaparición forzada. Esperamos, como dice Jelín que aquellas personas y situaciones de violencia que parecían olvidadas cobren

“vigencia a partir de los cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a las huellas (...) a los que no se les había dado ningún significado” (29) o más bien, significado que hasta la fecha solo se lo daba el núcleo que rodeaba a estas personas. Es por ello, que trabajos literarios como la presente novela ayudan no solo a la visibilización o a honrar a quienes ya no están. Sino también, ayudan a producir identificación, reflexión, alerta y sentido de justicia.

Otras personas de las que habla el relato *La dimensión desconocida* son: el detenido desaparecido Miguel Rodríguez Gallardo, alias Quila Leo, que se relata desde la ficcionalización del testimonio de Andrés, en voz del Papudo y no de la narradora como vimos en los casos anteriores. Se repasa la figura de Carol Flores (también detenido desaparecido) y su familia, pero se sitúa en un lugar gris, al haber cooperado con los agentes de inteligencia y haber dado nombres de otros integrantes del partido comunista. Al mismo tiempo se repasan varios operativos, hoy ya conocidos montajes “Janequeo 5707” que dio muerte a los militantes miristas, Alejandro Salgado y Hugo Ratier. Y el operativo “Fuenteovejuna 1330” donde asesinaron a Lucia Vergara, Sergio Peña y Arturo Villavella, ambos operativos con fecha 7 de septiembre de 1983. También habla del caso Degollados que dio brutal muerte a Manuel Guerrero, Santiago Nattino y José Manuel Parada el año 1984.

CONCLUSIONES

LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA DE NONA FERNÁNDEZ: UNA APUESTA CREATIVA POR LA RECONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN (ÉTICA Y ESTÉTICA) DE LA MEMORIA CHILENA DE LA DICTADURA

“Para mi escribir significa fijar sus palabras (...) fijar el mensaje para que el mensaje no se borre, para que lo que aún no entendemos alguien en el futuro lo

descifre. Fijar para anclar a tierra, para dar peso y gravedad, para que nada salga disparado al espacio y se pierda.”(Fernández 73-74).

En conclusión, después de analizar a los personajes según los objetivos planteados, hemos constatado en el trabajo cómo la motivación de la obra se instala en la infancia de la narradora, quien se traslada del presente y lugar de enunciación a aquellos recuerdos fracturados del periodo dictatorial. Mientras se guía por la lectura de Andrés Valenzuela Morales como una apertura a conocer la dimensión desconocida. También afirmamos que la narradora se constituye como un personaje autoficcional, donde el recuerdo y lo imaginario se funden. Posiblemente influenciado porque la autora vivió su infancia en dictadura; por ello, desprendemos que el relato es escrito desde una perspectiva infantil o juvenil y con un fuerte énfasis interpretativo de los hechos desde el lugar de los afectos (principalmente la familia), por sobre un discurso político. Sumado a esto, vemos una influencia de los medios de comunicación tanto en su infancia como en la narradora/personaje adulta. La narradora niña, se basará sobre todo en “the twilight zone”, serie televisiva que da nombre a la obra y como metáfora de la dictadura como una dimensión en un tiempo/espacio otro. Los recuerdos de esta serie son recorridos durante la novela, así también otros sustratos de la época de los ochenta, como lo son “Los cazafantasmas” o una navidad al ritmo de “Jingle Bells”. El rescate de estos elementos, pueden interpretarse tanto como la representación de la experiencia de un pasado que se quiere recordar, como el modelo de subjetividad que impuso la dictadura con la instalación del modelo neoliberal.

La narradora adulta (en el presente) se construye el contexto postdictatorial, donde encuentra dificultad, vacío y cansancio, producto del periodo chileno denominado “transición”. Lo que produce la sintomatología del descontento de un pasado que no muere. De esta manera, observamos una crítica directa a la democracia neoliberal, que ha impulsado políticas de olvido y “paz social” para reagenciar una economía de mercado desde la gratificación consumista y la anulación de la heterogeneidad. La contemporaneidad es tratada como un lugar fugaz y transitorio, sin embargo, es en este contexto donde la narradora va en busca de aquellas huellas de su pasado y del pasado reciente nacional. Desde allí surge el uso de la

ironía como crítica a la configuración de los discursos que refieren a la memoria, como el Museo de la Memoria y los DD.HH o el ex Nido 20. La ironía apelaría a una risa incómoda, donde la objetivación fetichizada de la memoria se mezcla con el consumo, la falsa esperanza y la precariedad. La obra da cuenta de la trilogía “represión”, “mercado” y “televisión” para dinamizar las políticas modernizadoras y olvidar las huellas de la dictadura. Los medios de comunicación en el presente están incorporados en todas las áreas de la vida y la ironía se encargará de conjugarlas junto con el retrato del padecer de los sujetos que (sobre)viven en el periodo de transición (con múltiples trabajos y fármacos). Desde esta perspectiva, se muestra una línea del tiempo que ha anulado cualquier muestra de subjetividad que apele a una memoria. De esa manera el contexto de enunciación legitima toda urgencia de reconstrucción y representación de la memoria. Donde la ironía se manifiesta como una reacción crítica que nace desde la adultez en el siglo XXI, pero con forma inocente, propia de la narradora infante.

Al entrar a la dimensión desconocida o dictadura encontramos a los sujetos retratados desde la ficcionalización. Andrés Valenzuela Morales, o el Papudo es quién guía de toda la novela. La obra repasa su vida desde que entra a la fuerza aérea hasta su huida a Francia. Su función con respecto a la memoria tendrá tres ejes fundamentales: el primero, es el impacto que su declaración a la periodista Mónica González, tiene en la narradora. Desde donde podemos observar la adquisición y conformación gradual de nuevas memorias en la narradora, al nutrirse del conocimiento del Papudo. En tanto las vivencias de otros pueden adquirirse como propias, como nos guía la definición de memoria colectiva. El segundo eje, tiene que ver con él rescate y la confrontación de discursos que aparecen en la propia declaración del ex agente. Lo que posibilita el rescate de la memoria de las víctimas y el esclarecer del operar cívico-militar con respecto a las violaciones a los DD.HH. El tercer eje, comprende un personaje que posibilita a la narradora, actuar desde la creatividad y la imaginación para poder rellenar las fisuras del pasado reciente. Como respuesta, encontramos la ficcionalización para construir una narrativa de memoria. Es por estos tres ejes, que la encarnación del personaje de Andrés Valenzuela Morales se torna importante en la obra, y su construcción estética posibilitará dos mundos divergentes para exponer dinámicamente su diferencia, es decir se

ficcionalizará, tanto su discurso, como su subjetividad. Esto último, a partir de memorias íntimas que revelarán su devenir y el trauma que le genera haber sido parte de la mecánica del mal. La ficcionalización operará como un encuadramiento de la memoria, mientras el Papudo, se distingue como en términos de memoria como un nudo convocante. Además, su testimonio será un indicativo de legitimación de la veracidad e intensidad de las violaciones a los DD.HH en dictadura y a la necesidad de hacer trabajos de memoria en el contexto nacional como un imperativo ético.

Finalmente en la reconstrucción de los detenidos desaparecidos, analizamos en profundidad los casos de José Weibel (1943-1976), Carlos Contreras (1946-1976) y Alonso Gahona (1942-1975). En los tres casos, las vidas de los individuos estarán retratadas desde la ficcionalización, operando como mecanismo estético una superposición de los planos afectivos, tanto de la narradora como de los sujetos, la declaración del hombre que torturaba afirmando lo ocurrido y elementos como una fotografía instantánea o un pequeño Yuri Gagarin sobrevolando la ciudad buscando a su padre. Los hechos traumáticos mantienen su dureza y también logran hacer de los espacios de vacíos un lugar de reflexión para el/la lector/a. Además, en el retrato ficcionalizado de los personajes se intenta dar paso con una identificación de la vida de la narradora con la de los sujetos. Apelando a la recreación de una realidad nacional común tanto pasada como presente. De esta manera, se muestran las prácticas culturales y sentimientos que facilitan el contacto con los marcos sociales del pasado reciente para evitar su fractura y futuro olvido. La obra se despliega desde una poética visual que no solo da cuenta de lo ocurrido con respecto al periodo, sino que también integra a la generación de los hijos como víctima del Estado, en tanto cae en la pérdida de sus familiares, en el desconocimiento o en el habitar la desesperanza desde el actual sistema.

Volvemos a la hipótesis y la reafirmamos, pues creemos que el análisis de la narradora, el hombre que torturaba y los detenidos desaparecidos en *La dimensión desconocida* de Nona Fernández. Se muestra una obra que puede ser leída como un trabajo de memoria. Donde la construcción ficcionalizada de los personajes muestra una memoria individual que pretende incluirse en las memorias de los/as lectores/as, para conformar una memoria colectiva del

trauma. La narradora se construye con rasgos autoficcionales y desde la ironía despliega la crítica a la democracia neoliberal de la transición y sus políticas de olvido. La rememoración de los detenidos desaparecidos desde la ficcionalización de los afectos, logra un rescate de la memoria del pasado reciente y lucha contra el olvido evitando fracturas de los marcos sociales y potenciando su identificación. Finalmente el papel de la literatura se observa como una vía privilegiada y única para hacer estos procesos de memoria y crear una narrativa que pueda recordar a pesar de los huecos de la representación y de las fallas del discurso. La literatura puede instalarse desde lo incompleto y encontrar un lugar para unir fisuras sin caer en un saber lineal ni totalizante. En este sentido, afirmamos que *La dimensión desconocida* de Nona Fernández, es una apuesta creativa por la reconstrucción y representación (ética y estética) de la memoria chilena de la dictadura, por ende, siempre podrá ser leída como un trabajo de memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelver. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: SARPE, 1985.
- Bongers, Wolfgang. “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández y Zambra)”. *Revista de Humanidades*, n.º 37 (2014): 103-130.
- Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la “post”: la escritura de Alvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista Chilena de Literatura*. Abril n.º 92 (2016): 7-31.
- Canave, Carolina: “Mapocho de Nona Fernández y En voz baja de Alejandra Costamagna: Espacio público y espacio privado, escenarios para representación del pasado nacional”. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura. Universidad de Chile. 2014.

- Candau, Joel. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva visión, 2002.
- Carreño, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity, 1987.
- Espinosa, Patricia. "Memoria e insubordinación en la narrativa de mujeres chilenas del siglo XXI". *Taller de letras*. 59 (2016): 169-182.
- Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Madrid: Penguin Random House, 2017.
- Franco Mariana, Levín Florencia. *Historia Reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Giordano, Alberto. "Autoficción: entre literatura y vida". *Boletín 17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Diciembre (2013).
- González, José. "La autoficción hispánica en el siglo XXI". *Pasavento*. Invierno. (2005): 9-14.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Vol. 6. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" *Poétique*. Febrero (1981): 173-193. (Traducción de Pilar Hernández Cobos).
- Iser, Wolfgang. "Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias". *Cyber Humanitatis*. Invierno del 2004. http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D499,00.html
- Jelín, Elizabeth. *Los trabajos de Memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- LaCapra, Dominik. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1998.

- Meier, Gonzalo. “Bruce Lee en Chile: ironía y parodia en *Fuenzalida* de Nona Fernández”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 71, n° 1 (2017). 38-49.
- Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria*. Primer semestre n° 52 (2016): 103-123.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar, 2008.
- Peller, Mariela. “La dimensión desconocida”. *Crolar.org*. 2017. <http://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/277/608>
- Pittaluga, Roberto, “Apuntes para pensar la historia del pasado reciente”. *El rodaballo*. Invierno. (2004): 61-64.
- Pollack, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Al margen, 2006.
- Proyecto Internacional de Derechos Humanos. “Andrés Valenzuela Morales”. *Memoria viva*. 2015. https://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_v/valenzuela_morales_andres_antonio.htm
- Richard, Nelly. “La crítica de la memoria”. *Cuadernos de Literatura*. Enero-junio (2002): 187-193.
- Salazar, Gabriel. *Construcción de Estado en Chile (1800-1837): Democracia de los “pueblos”. Militarismo ciudadano. Golpismo oligárquico*. Santiago: Editorial Sudamericana. 2005.
- Stern, Steve. “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998).” *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX* (2000): 11-33.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

- Toro, Vera. *Soy Simultáneo, el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid: Iberoamericana, 2017.

- Vezzetti, Hugo. “Activismos de la memoria: el escrache”. *Punto de vista*. Dic. (1998): 1-7.