

## HACIA OTRA NARRATIVA DE LA MEMORIA: LO FANTASMAL Y LO LÚDICO EN LA *DIMENSIÓN* *DESCONOCIDA* DE NONA FERNÁNDEZ

*Elizabeth Osborne*  
*Worcester State University*

En *La dimensión desconocida* (2016), novela autoficcional de Nona Fernández, la invención imaginativa juega un papel esencial a la hora de procesar los efectos de la dictadura chilena, cuando la narradora sin nombre investiga y escribe sobre detalles desconocidos del pasado centrados en Andrés Antonio Valenzuela Morales, a quien se refiere como "el hombre que torturaba". Oficial de las fuerzas armadas, en la vida real Valenzuela Morales participó en la violencia sistemática impartida por la dictadura y más tarde sirvió de testigo contra otros oficiales, primero ante La Vicaría de la Solidaridad, organización de lucha por los derechos humanos que le ayudó a exiliarse en Francia donde permanece todavía, y después ante los tribunales, una vez finalizada la transición a la democracia en Chile. La narradora imagina a este hombre y a aquellos otros a quienes afectaron sus acciones partiendo de evidencias provenientes de varias fuentes, incluyendo, entre otros, la prensa, medios audiovisuales, testimonios e historias personales, en un intento por entender las áreas grises de la historia y sus posibles contradicciones.

La novela, al tiempo que pone de relieve el proceso de la memoria y evita sacar conclusiones definitivas, explora las incognoscibles dimensiones de la violencia y sus continuos e inquietantes efectos, como queda recogido en el título, traducción al castellano de la serie de televisión estadounidense *The Twilight Zone*. El uso de perspectivas que van desde la de espectros a la de representantes de las "zonas grises" desafía a la vez narrativas sobre la dictadura más tradicionales y la característica división binaria del arte y la memoria. El aspecto performativo de esta novela enfatiza la transparencia, dejando al descubierto los procesos de la escritura y la rememoración, para invitar al lector a habitar la dimensión desconocida y establecer una conversación con sus fantasmas. A continuación, partiendo de la investigación de Avery Gordon sobre *haunting* y del

trabajo de Jordana Blejmar sobre la memoria lúdica, analizo la contribución de *La dimensión desconocida* al paisaje de la memoria (*memoryscape*) del Chile posdictatorial. En mi lectura, invocar fantasmas ejemplifica un enfoque lúdico a la memoria posdictatorial que Blejmar define como un experimento semificticio con posibles y probables experiencias, que permite establecer nuevas interpretaciones y relaciones con el pasado, diferentes a las ofrecidas por los documentos legales y las anteriores narrativas de memoria.

Mientras que documentos, informes y testimonios sobre la violación de derechos humanos son de gran utilidad en el momento de denunciar y servir como prueba ante los tribunales que persiguen a los oficiales del ejército, por las atrocidades cometidas, todavía falta algo en dichos textos que ayude a entender las desapariciones (Gordon 80; Blejmar 16-18). Aunque sentidos, estos ausentes “ghostly elements” son analizados en *La dimensión desconocida* por la narradora, quien –a través de su trabajo como guionista– utiliza la ficción y la imaginación para llenar las lagunas en la información obtenida en los archivos, y comunicar lo que atormenta a la sociedad chilena (Gordon 80).<sup>1</sup> El uso de la imaginación permite conversar con fantasmas porque su lenguaje no está constreñido por las normas lingüísticas de otros géneros textuales, como es el caso, por ejemplo, del lenguaje jurídico. Una perspectiva feminista también permite a la narradora incorporar “sensations and reflections” que no se atenían a los hechos o no eran relevantes para los tribunales, junto con “more private, domestic and unofficial forms of remembering” que estaban ausentes en otras épicas narrativas encontradas en testimonios que presentan a las víctimas como militantes heroicos (Blejmar 17-8). En referencia a la autoficción, Blejmar insiste en el papel que juegan la imaginación y las “playful aesthetics” a la hora de explorar otras perspectivas, como las de los perpetradores y sus hijos, o la de aquellos quienes no estuvieron directamente envueltos en las políticas de la dictadura, proporcionando así “alternative forms of witnessing” (6).<sup>2</sup> Da por supuesto que esas historias acceden a “areas of the dictatorship previously unexplored by more conventional testimonies” (Blejmar 5). En el caso de *La dimensión desconocida*, la narradora dialoga con testimonios convencionales, incorporando algunos de ellos e inventando otros. La combinación de los testimonios, narrativas y experiencias, reales e imaginados, enfatiza la importancia de explorar otras maneras de concebir el pasado y evitar narrativas totalizadoras.

1 Nona Fernández, al igual que la narradora, trabaja como guionista. Ambas conocen a Valenzuela mientras trabajan en el documental *Habeas Corpus* y en la serie televisiva *Los archivos del cardenal*.

2 A pesar de estudiar a artistas de la post dictadura argentina de los que nacieron o crecieron durante la dictadura, varias ideas que Blejmar expone en *Playful Memories* se pueden aplicar igualmente al contexto chileno.

Puesto que se trata de una obra de autoficción, rasgos caracterizadores de la narradora anónima coinciden con los de Nona Fernández, creando una ambigüedad que “complica la clara distinción de realidad y ficción para el lector” (Carrasquer 28). Para Blejmar, la ambigüedad de la autoficción muestra la imposibilidad de contar verazmente una historia real y el hecho de que ni la memoria ni el lenguaje son fidedignos o infalibles. Como tales, las autoficciones posdictatoriales son capaces de imaginar otras posibilidades para el pasado a través de lo que ella considera aproximaciones lúdicas, interpretadas en sentido más amplio como experimentales (Blejmar 6). Basándome en esto, interpreto que en la novela el conjurar fantasmas es otra manera lúdica de abordar el pasado de Chile. La obra también experimenta con el género narrativo mostrándolo como texto “híbrido,” una docuficción compuesta de referencias a documentos y archivos históricos, ya sean textos, imágenes o lugares, junto con formas de escritura típicamente asociadas con el “documental”, como la carta, el diario o la crónica. Estas “hybrid aesthetics” reflejan “the broken, semifictionalized nature of memory”, así como “the affective and bodily nature of recollections” presentan otra perspectiva del pasado que a menudo queda fuera de otros testimonios y narrativas (Blejmar 206).

Lo lúdico, lo performativo y lo híbrido, como docuficción y autoficción, que conviven en la novela comparten características con lo que Stella Bruzzi ha denominado “performative documentary”, donde la subjetividad del director se inserta explícitamente en el documental, rechazando la “objetividad” y “realidad” típicamente asociadas con el medio (154).<sup>3</sup> Se caracteriza como performativo en el sentido de que la verdad del documental aparece en el momento de la filmación. La autoficción deshace también las nociones tradicionales de la verdad al romper los pactos con el lector establecidos por la ficción y la autobiografía. En *La dimensión desconocida*, cuando la narradora distingue entre lo real y lo imaginado, con frases como “no imagino, sé”, “quizá” e “intento imaginar”, rompe el equivalente en la ficción a la cuarta pared. Tanto el documental como la autoficción demuestran que la división entre la realidad y la ficción no está claramente delimitada. De esta manera, la novela de Fernández apoya la existencia de una dimensión desconocida con múltiples significados: es desaparición, muerte, un reino espectral, una realidad paralela de tortura y detención, una zona gris, un lado oscuro, un programa de televisión, un mundo diferente al otro lado de la

---

3 Claudia Barril, que colaboró con Fernández y Sebastián Moreno en los documentales *La ciudad de los fotógrafos* y *Habeas Corpus*, es la autora de *Las imágenes que no me olvidan* en el que estudia documentales autobiográficos realizados por los “hijos de la dictadura”. En su libro, ella delinea las características que estas películas reflejan con respecto al concepto de “documental performativo” creado por Bruzzi (Barril 74).

pantalla o el espejo. Es al mismo tiempo materia real y materia surgida de la imaginación. La información que Valenzuela compartió en su testimonio de 1984 comprobó “que todo ese universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantástico como muchas veces se dijo” (Fernández 21). En otras palabras, esta dimensión fantasmal es mucho más real, pero, para entrar en ella, la narradora debe usar su imaginación.

Usando a Roland Barthes para explicar el concepto de *haunting*, Gordon interpreta el *punctum* de la fotografía como prueba de una presencia inquietante puesto que no es visible en la evidencia material ni en el archivo, pero sí sentida (107).<sup>4</sup> Análoga a esta existencia externa de la fotografía, la dimensión desconocida existe más allá de y paralela a la vida cotidiana de la narradora, aunque únicamente alcanzable para ella a través de su imaginación. Las imágenes del testimonio de Valenzuela y otras que aparecieron en la revista *Cauce* continúan atormentándola, motivándola a escribir y regresar a las imágenes tanto de Valenzuela como de los desaparecidos, ya sean reales o imaginarias. Durante su entrevista en la Vicaría de la Solidaridad, Valenzuela saca su carnet de las Fuerzas Armadas (“soldado 1º, carnet de identidad 39.432 de la comuna de La Ligua”), descrito detallada y repetidamente a lo largo de la novela para señalar su condición de desaparecido, haciéndolo visible incluso en ocasiones en las que a menudo no lo es. El carnet sirve para anclarlo en la realidad, ya que según la narradora es algo “que no imagino, que veo aquí, en una fotocopia que el mismo abogado me pasó años después” (Fernández 116). La narradora también imagina fotos de la vida personal o familiar de los desaparecidos, “[r]ostros sonrientes, ojos luminosos, todos posando por la cámara en algún paseo, reunión o fiesta, con un familiar a un lado, con hijos, hermanos, amigos” (Fernández 116). Mientras que los retratos de las víctimas son a menudo tratados “with solemnity and gravity” como si únicamente debiéramos contemplarlos “with awe and passivity”, la novela juega con ellos y los dota de otras posibilidades de interpretación (Blejmar 118). Imaginar nuevos usos para estas fotografías revitaliza el paisaje de memoria de Chile renovándolo más allá del estancamiento simbolizado por la emotiva exhibición de fotografías de los desaparecidos.

En otros momentos, *La dimensión desconocida* juega con el pasado y la memoria a través de apariciones y resiste las narrativas restauradoras mediante la ironía y el humor, como en la ocasión en que la narradora visita el Museo de la Memoria y Derechos Humanos en Santiago. Durante una de sus visitas, describe imágenes que habían sido censuradas de portadas de revistas durante la dictadura como

4 La famosa reflexión acerca de la fotografía que Barthes desarrolla en *Camera Lucida* constituye también una reflexión sobre la muerte de su madre, explicando la lógica conexión entre el *punctum* y lo fantasmal.

“recuadros en blanco, imágenes fantasmas que despiertan aún más la imaginación y la suspicacia” (Fernández 42). Aquí las imágenes en blanco atormentan a la narradora, empujándola a imaginar lo que podría haber sido, haciendo explícito el lazo entre lo inquietante y la imaginación. Al mismo tiempo, lo inquietante coexiste con lo lúdico, que a veces resulta perturbador, contradiciendo las expectativas de los lectores. La narradora señala durante sus múltiples visitas que Valenzuela también está ausente de esta interpretación oficial de la historia: “no está escrito aquí en el museo, es como una de esas fotos en blanco de las portadas de estas revistas, un relato invisible y fuera de libreto, que quizá sólo ocurre en mi cabeza que busca darle protagonismo a este hombre que intento imaginar” (43). Más tarde, el tono irónico de la narradora llama la atención a la ausencia de él y critica la organización del museo: “Esta es la Zona Ausencia y Memoria, no la Zona de los Torturadores que se dan Vuelta, no la Zona de los Desertores, no la Zona de los Arrepentidos, no la Zona de los Traidores de la Reconchasmadre. El hombre que imagino no ha muerto ni tampoco está catalogado como una víctima. Un hoyo negro lo consumió igual que al resto” (52). A pesar de esta notable ausencia, ella identifica información que claramente procede de su testimonio y, de nuevo, aunque no oficialmente reconocido, él sigue siendo una presencia inquietante para el museo. En cierto sentido, ella lo hace aparecer en un lugar en el que de otra manera no hubiera estado, incluso cuando no es cómodo hacerlo.

El enfoque del museo, en el cual “no hay términos medios”, es opuesto al de la novela (Fernández 41). Para la narradora, la figura de Valenzuela “no es parte del bien o del mal, del blanco o del negro. El hombre que imagino habita un lugar más confuso, más incómodo y difícil de clasificar, y quizá por eso no encuentra espacio entre estas paredes” (42). Además de criticar de manera explícita al museo, la novela propone una versión alternativa organizada en “zonas” que se corresponden con las del museo. Leída como parodia, esta estructura alternativa sirve como “a textual operation that questions the legitimacy of the originals without completely replacing them” (Blejmar 76). Al retener rasgos del referente original, la parodia, en este sentido, es una técnica narrativa inquietante. La narradora también reflexiona, de manera irónica, sobre el turismo de la memoria del que ella misma es cómplice. Por ejemplo, ella sucumbe al atractivo emocional del espacio cuando llora ante las fotografías de los desaparecidos expuestas en la velación, y explica que este sector es “el favorito de todos porque fue ideado para seducir a los visitantes, incluso a los aguafiestas como yo” (Fernández 45). Ella también participa de la comercialización del museo cuando a punto de salir, “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” (Fernández 41). La narradora critica la manera en que el museo recuerda y olvida, así como lo contradictorio de sus propias acciones durante la visita. Lo valioso de esta opinión está en la constante autorreflexión, en el sentido de que ella, como todo en la novela, está llena de complejidad y contradicciones.

En *La dimensión desconocida*, la televisión, un medio completamente controlado por la dictadura, conjura fantasmas y alude a lo que está al otro lado de la pantalla o lo que es censurado. La mayoría de las referencias son a la televisión estadounidense, una posible alusión a la participación de la CIA en la Operación Cóndor y al modelo económico impuesto por la dictadura. Mediante el uso de la televisión, y más específicamente a la programación estadounidense, para acercarse a la dictadura chilena, la narradora señala la violencia económica detrás del golpe y se apropia de los mensajes y el medio para escribir su propia interpretación y experiencia del pasado junto con sus efectos en el presente. Las referencias televisivas “reintroduce a memorial role to childhood objects of consumption whose own history and politics have been erased by the neoliberal forces of the market, thus connecting state violence to the violence inherent in everyday objects and practices during both dictatorship and democracy” (Blejmar 46). El título de la novela refleja este juego: es una serie de televisión estadounidense importada y, al mismo tiempo, la realidad paralela de las detenciones, desapariciones y asesinatos que ocurrieron como consecuencia de la intervención de los Estados Unidos, y también la novela misma.

Estas reflexiones lúdicas, y a veces humorísticas, sobre la memoria permiten acercarse al pasado de otra manera. Algunos artistas posdictatoriales inventan recuerdos alternativos mediante el uso creativo de juguetes, juegos e historias de su infancia para superar las limitaciones encontradas en monumentos y testimonios, como las que tiene el museo (Blejmar 54). Además, a estos objetos se les dan “alternate uses to those prescribed by the market” (Blejmar 45). En el caso de *La dimensión desconocida*, la televisión, que atormenta y es atormentada, sirve de referencia a infancias “marked by the coexistence between play and horror” (Blejmar 39). Al mundo subjetivo y doméstico de la infancia se hace referencia a través de series de televisión tales como *Los pitufos* o videojuegos como *Space Invaders* que contrastan “the oversized monuments” cuyo referente es “part of the (national rather than the domestic) landscape” (Blejmar 46). En los textos posdictatoriales, el uso de objetos de la infancia contradice nuestras expectativas sobre el juego, ya que “they are able to bring to light hidden political narratives of childhood in objects of consumption that link those objects to violent events of

the past” (Blejmar 49). En *La dimensión desconocida*, la pantalla de la televisión era a la vez donde aparecían los muertos y donde la narradora y sus compañeros de clase veían las series de televisión y jugaban videojuegos. Refiriéndose al veredicto televisado en 1994 del Caso Degollados –los asesinatos de Santiago Nattino, Manuel Guerrero Ceballos y José Manuel Parada ocurridos en 1985– la narradora dice “[e]n la misma pantalla televisiva en la que antes se jugaba al Space Invaders ahora vimos aparecer a los carabineros responsables de las muertes” (Fernández 191). Ellos también vieron la noticia del asesinato en 1991 de la que había sido su compañera de clase Estrella González: “En la misma pantalla donde antes vimos *Perdidos en el espacio*, *Tardes de cine*, *Sábados gigantes* o *La dimensión desconocida*, nuestra compañera apareció en las noticias de la crónica roja” (Fernández 193). González fue asesinada después de la dictadura por su pareja, que además era carabinero, antes de dispararse a sí mismo. Como prueba, su recurrente presencia en otras novelas de Fernández, Estrella González y el Caso Degollados atormentan a la autora y sus narradores.<sup>5</sup>

Hay un elemento fantasmal, de otro mundo, en la televisión cuando trae al hogar “[s]ound and image without material substance” y “virtual beings that appear to have no physical form” (Sconce 248). De hecho, es en diferentes pantallas donde la narradora se encuentra con espectros. Valenzuela atormenta a la narradora desde el otro lado de la pantalla de televisión, cuando ella mira por primera vez su entrevista:

ahora su rostro cobraba vida en la pantalla . . .  
 Ahora mismo que escribo, vuelvo a encuadrar esa imagen en mi pantalla.  
 Es él. Está ahí, del otro lado del cristal. (Fernández 23)

Es más, incluso la pantalla de cine donde ella ve el documental *Habeas Corpus* es espectral; ella siente que está siendo observada “[p]robablemente por el operador desde la cabina de proyección. O quizá por alguien del otro lado de esa enorme pantalla en blanco” (Fernández 63). No sólo trae el pasado al presente, sino que la pantalla también exige imaginar lo que no es visible y lo que existe detrás de ella.

Las experiencias de la narradora con lo inquietante, sin embargo, no son nuevas, ni tampoco surgen únicamente de pantallas. Desde su infancia, la narradora ha sentido una cierta afinidad con los fantasmas: “[d]e niña siempre tuve debilidad por las historias de fantasmas . . . Si todo era real o parte de mi delirio

<sup>5</sup> *Space Invaders* se centra en la figura de González vista desde la perspectiva de sus compañeros de clase mientras que *Fuenzalida* incluye una sección basada también en su historia. Es importante notar que el padre militar de González estaba envuelto en el Caso Degollados.

infantil nunca lo sabré, pero supongo que gracias a ese imaginario de niña sintonicé enfermizamente con las historias de ánimas” (Fernández 161). La narradora reconoce no saber si los espectros eran reales o imaginados, de manera similar a su técnica narrativa que distingue entre lo que sabe y lo que conjetura. Aun así se siente llamada por y conectada con las historias de fantasmas, comparable a cómo Valenzuela y los demás espectros de la dimensión desconocida le hacen sentir. Un número de artistas posdictatoriales usan cuentos de hadas, historias transmitidas de generación en generación, de manera similar al trauma, para abordar “the tension between *historical knowledge* and the *emotional understanding* that marked their childhood” (Blejmar 94). De la misma manera, la narradora reflexiona acerca de historias que ella ha oído, a menudo de fantasmas, así como en novelas, películas, canciones y programas de radio y televisión, para entender mejor el pasado de su país. Para Blejmar, los cuentos de hadas en la autoficción posdictatorial redefinen “the conventionalities of testimony” y “politicize and historicize bedtime stories” (95). En esta misma línea, *La dimensión desconocida* muestra que las historias de fantasmas evocan casi necesariamente “the atrocities committed by the perpetrators of the dictatorship in the real world” (Blejmar 95).

Entre las numerosas referencias intertextuales que aparecen en la novela, destaca *Frankenstein* de Mary Shelley. Antes de la carta a Valenzuela con la que termina la novela, la narradora presenta una discusión con M, su pareja, sobre *Frankenstein* una noche mientras lavan los platos. En lo que se refiere al personaje, la narradora comenta: “el monstruo es un monstruo. Pero hay una salvedad: él no eligió ser lo que es. Fue parte de un experimento macabro” (Fernández 228). M, sin embargo, no está de acuerdo: “eso explica sus acciones, pero no lo absuelve de haber sido un monstruo. En esa lógica todos los monstruos se justificarían con su propia historia” (228). La novela, particularmente en esta escena, destaca la necesidad de humanizar al culpable. De permanecer en el ámbito de lo puramente monstruoso o sobrenatural –si la dimensión desconocida no es reconocida ni es tratada como real–, entonces éste no sería considerado responsable de sus acciones. Asimismo, mientras Valenzuela puede verse afectado por lo que hizo y vio, esto no lo convierte en una víctima de la dictadura equivalente a los detenidos y desaparecidos. Que Valenzuela se arrepintiera y testificara “no lo exime de culpa ni deshace lo hecho”, y la comparación final con *Frankenstein* sirve para comunicar la ambivalencia de la narradora hacia su figura (Genschow 58).

Esta referencia a *Frankenstein* constituye también un ejemplo de la aproximación benjaminiana a la historia materialista en su acumulación de detalles y posibilidades al conectar materiales, acontecimientos, gente y recuerdos aparentemente dispares con Valenzuela y la dimensión desconocida. En la obra de

Fernández, “el trabajo de memoria rehúye de la selección o la exclusión, inclinándose más bien por la acumulación de posibles”, e incluye “objetos banales, cotidianos, y encontrados” en su narrativa (Miranda Mora 266). Esta inclusión de objetos y escenas comunes enfatiza aún más la permeabilidad de la violencia perpetrada por la dictadura en la vida cotidiana. Dado el trabajo de Fernández en televisión y cine, la narrativa y la estructura de *La dimensión desconocida* resuenan con el concepto de “montage-based constructivism” propuesto por Walter Benjamin y con la noción de “blasting,” descrita como “entering through a different door, the door of the uncanny, the door of the fragment, the door of the shocking parallel . . . Through this door a certain kind of search is established, one that often leads along an associative path of correspondences” (Gordon 66). La dimensión desconocida, “the shocking parallel”, es donde uno encuentra a menudo conexiones inesperadas cuando está en sintonía con los elementos inquietantes de la historia y la sociedad. La narradora se embarca en una senda similar y fragmentada, haciendo conexiones entre la vida personal y varios textos y lugares. La senda no es casual, pero sigue una trayectoria imaginativa y no lineal, sin un final estable a la vista.

El montaje permite al receptor imaginar “a new, artificial arrangement of time that refers to what has happened in the past but most importantly what could have happened in a conditional temporality”, inmediatamente aparente en el uso que hace la narradora de *Canción de Navidad* de Charles Dickens (Blejmar 117). Ella hace referencia a los fantasmas que se le aparecen a Scrooge, terminando con el Fantasma de las Navidades Futuras, quien “trasladó a Ebenezer Scrooge a un tiempo diferente, sin un orden lógico en su relación a las escenas recién vistas, un momento futuro, editado por su propia y arbitraria mesa de montaje” (Fernández 167-8). Aquí, como en el resto del pasaje, la interacción de la narradora con Valenzuela se ve reflejada en la de Scrooge y el fantasma. En la carta final de la narradora a Valenzuela, ella afirma: “No sabe quién soy. No imagina el mensaje que traigo desde las navidades futuras” (232). Equiparándose con el Fantasma de las Navidades Futuras, la narradora se mueve entre diferentes tiempos y espacios y atormenta a Valenzuela desde el futuro sin que tenga idea de lo que va a suceder.<sup>6</sup>

En la novela, el montaje también combina lugares de diferentes tiempos. Como en todas las novelas de Fernández, los lugares son centrales, saturados con

<sup>6</sup> Blejmar sostiene que la alegoría y el montaje “assume there is no image of horror—there are only broken pieces” (25). Puesto que las primeras narrativas del pasado dictatorial usaron la alegoría, donde “the subject faces the ruins melancholically, emphasizing the destructive nature of ruins”, las narrativas que usan el montaje apuntan a “the possibility of constructing something else with those ruins” (Blejmar 25).

capas de significado e historia, y, a menudo, atormentan y son atormentados.<sup>7</sup> La narradora entrelaza los sitios y sus recuerdos de ellos, tales como el mencionado museo, así como otros sitios de memoria y acontecimientos conmemorativos. Sus experiencias en estos sitios crean una narrativa de memoria más compleja, con múltiples visiones del pasado. La inclusión de específicas direcciones da a los lugares mayor peso, realidad y corporeidad –similar a la referencia al carnet de Valenzuela– y traza otra cartografía de la memoria dentro de Chile y más específicamente de Santiago.<sup>8</sup> La narradora entrelaza sus visitas actuales a estos sitios del pasado, principalmente sitios de detención, convirtiéndose así en testigos, tanto ella como dichos lugares. Por ejemplo, en lo referente al prisionero Alonso Gahona, ella dice: “[d]esde mi presente, que alguna vez fue el futuro de don Alonso Gahona, imagino esa camioneta en la que fue raptado” (101). También su imaginación se convierte en testigo de la última vez que los prisioneros fueron vistos antes de entrar en la dimensión desconocida. Tales lugares y momentos funcionan así, como portales a otra dimensión.

Otra ocasión de montaje espacial e inquietud lo constituye el reportaje televisivo que ve la narradora sobre el asesinato de militantes del MIR (Sergio Peña, Lucía Vergara, Arturo Villavela) ocurrido en 1983 en el vecindario de M. La narradora y M deciden visitar el lugar, específicamente el número 1330 en la calle Fuenteovejuna (Fernández 137). Ella describe el vecindario como “fantasmal”: “Algo inquietante circula en este lugar, puedo sentirlo. Es como si las construcciones tuvieran conciencia de lo que estoy narrando y frente al recuerdo el paisaje se quedara mudo intentando dar espacio a lo que nuestros ojos no pueden ver, a lo que aparentemente ya no está” (139). El performance metaliterario de la narración intersecta con la personificación del lugar y los edificios para comunicar qué y quiénes están ausentes. Los elementos inquietantes transmiten veneración mientras que cuestionan la manera en que la vida diaria continúa en este lugar. La narradora se pregunta si la gente que vive en el vecindario y en esa misma casa, alguna vez reflexionan acerca de los asesinatos que una vez sucedieron allí. Aunque se trata de un vecindario específico, podría estar refiriéndose a múltiples lugares en Chile, donde los tormentos son sistemáticos.

La descripción de los militantes asesinados ese día, “[i]gnorantes de mí que los convoco hoy, e ignorantes también de los agentes que los vigilan desde hace

7 Santiago es el escenario principal de *Mapocho*, *Av. 10 de Julio Huamachuco* y *Chilean Electric*, además de las novelas ya mencionadas.

8 Carrasquer describe los elementos cronísticos de la novela, referidos a las indicaciones cronológicas del tiempo. Añadiría que ese uso específico de lugares y direcciones es un elemento cronístico más, especialmente cuando se tiene en cuenta la crónica urbana.

tres meses”, sitúa a los fantasmas/muertos y a la narradora misma en dos planos temporales diferentes pero conectados (Fernández 140). No hay distinción entre el “hoy” de la escritura y la visita y el “hace tres meses” del asesinato de 1983.<sup>9</sup> En el lugar donde fueron asesinados los militantes, la imaginación de la narradora vigoriza aquello que ha sido ignorado: “Mi cerebro hace cortocircuito, completa las zonas oscuras, intenta ver más allá de la información dada y siento la efervescencia de las múltiples posibilidades que mi mente puede explorar en este paisaje dormido” (140). Además de hacer regresar a los fantasmas y cuestionar la falta de información, la narradora se alegra de las múltiples posibilidades que es capaz de imaginar. Esta “efervescencia” ofrece otra manera de concebir el pasado, a la vez un contraste y un complemento de otras narrativas que se centran melancólicamente en la información que está siendo ocultada. La narradora usa la imaginación –la misma que había sido censurada durante la dictadura– para protestar y rebelarse en contra de “la información dada”, ya proceda de canales oficiales o de su propia y limitada experiencia de su juventud. La alegría que encuentra en el contacto con los fantasmas, con el otro lado, supone por sí misma una rebelión.

El acto de investigar las partes de la historia y la memoria que han sido oscurecidas es paralelo al empuje feminista que reclama la importancia de escuchar perspectivas marginadas. En la novela, la narradora cuestiona el testimonio de Valenzuela sobre el asesinato de Lucía Vergara y pone en duda lo que no está allí. La narradora evoca el cuerpo sin vida de Vergara, despojado de su ropa, desnudo y expuesto para ser fotografiado por la prensa, un detalle que Valenzuela no había mencionado en su testimonio: “Pero no lo señala. No lo asume. Me da una instrucción en su testimonio y pretende que vuelva la mirada hacia otro lugar” pero ella no lo hace, le resulta imposible puesto que las ausencias y cuerpos tales como el de Vergara, la atormentan (143). Aunque breve, esta escena destaca la violencia dirigida específicamente a las mujeres que a menudo no es explícitamente aludida o discutida, similar a la violencia sufrida por Estrella González. La narradora, sin embargo, pide al lector que se fije en esos detalles incómodos, que analice las conexiones entre actos de violencia cometidos tanto en el pasado como en el presente y que cuestione las narrativas que le son dadas, independientemente de donde procedan.

Lo que en su testimonio Valenzuela no cuenta sobre Vergara pone de relieve su ambigüedad ética como representante de la “zona gris”, al modo descrito por

---

<sup>9</sup> De la misma manera, cuando visita el Nido 20, la narradora señala que “[p]resente, futuro y pasado se amalgaman en esta calle detenida en un paréntesis por el reloj de la dimensión desconocida” (Fernández 103).

Primo Levi en el contexto del Holocausto. Susana Kaiser usa la noción de Levi en referencia a la sociedad argentina a la que describe como

una zona de privilegio y diferentes niveles de colaboración, un espacio de ambigüedad. Al analizar la estructura y el funcionamiento del terrorismo de Estado quizás podamos identificar, como lo hiciera Levi, las líneas borrosas entre “nosotros” (los buenos) y “ellos” (los malos) para poder entender mejor que [sic] pasó y por qué pasó. (119)

La novela explora varias de las mencionadas “zonas grises”, de la sociedad en general, de Valenzuela y de otros “quebrados”, imaginando qué deberían decir o sentir para entender mejor el pasado y evitar semejantes atrocidades en el futuro porque la “identification with the perpetrator can help us to realize how easy it is to become an accomplice of crimes, to connect with certain aspects of ‘others’ that attract us despite what we rationally and ethically think of them” (Blejmar 48). Precisamente la facilidad con la que se convierte en cómplice y la atracción por tales figuras incomodan al lector en su propia exploración de las zonas grises. La novela ofrece así una perspectiva en la literatura chilena posdictatorial que no había sido explorada en anteriores narrativas. Como sucedió con la discusión entre la narradora y M sobre Frankenstein, los lectores se quedan con la pregunta acerca de cómo juzgar, vivir y aprender de estos “monstruos” y sus fantasmas.

La narradora, en su “vocación de médium y de tira”, se comunica con Valenzuela y otros fantasmas en la dimensión desconocida (Fernández 233). Aunque la narradora acaba enfrentándose a su incomodidad hacia la ambigüedad ética de Valenzuela, se ve a sí misma en él y se pregunta qué es lo que empuja a una a participar en actos violentos. Como observa Torres Agüero, “la narradora lleva a cabo efectivamente ejercicios por ponerse en el lugar del otro (el victimario) . . . Lo desconocido se nos vuelve familiar. Como si algo de nosotros habitara en él, como si él habitara un poco en nosotros. Es precisamente esa zona gris de indeterminación moral (materializada aquí en la pantalla como metáfora de ese limbo)” (68). Anticipando su identificación con el fantasma de Dickens, la narradora, en uno de sus primeros encuentros con Valenzuela mientras investiga el caso, reflexiona: “Mi rostro se refleja en la pantalla del televisor y mi cara se funde con la suya. Me veo detrás de él, o delante de él, no lo sé. Parezco un fantasma en la imagen, una sombra rondándolo, como un espía que lo vigila sin que se dé cuenta” (Fernández 24-5). Aquí, la imagen en la pantalla constituye una *mise-en-abyme* en la cual la narradora se ve ilimitadamente reflejada en su arte, de manera similar a los momentos metaficcionales de la novela. Las dos caras distintas –la de la narradora y la de Valenzuela– se hacen borrosas, superponiéndose y fusionándose como lo hacen su propia vida y la dimensión desconocida.

Además de mostrar a Valenzuela como representante de la zona gris, se vislumbra “the other ‘monstrous’ participant in the dictatorship, civil society, which watched impassively” (Blejmar 192). La narradora alude a quienes sabían qué estaba sucediendo y no dijeron nada y a aquellos otros que siguieron adelante con su rutina diaria, como la propia madre de la narradora, convirtiéndose así en “testigos por un momento de esa grieta por la que se asomaba la dimensión desconocida” (Fernández 51). *The Twilight Zone* constituye una metáfora similar, “una puerta, una pequeña fisura que dejaba ver esa realidad análoga”, el otro lado de la pantalla o la dimensión desconocida (47-8). A través de estas grietas y fisuras, la narradora intenta entender, a menudo imaginando escenarios paralelos, su propia infancia y juventud y la de otros como ella, que no eran totalmente conscientes de lo que estaba pasando. Un ejemplo lo constituye el momento en el que, mientras almorzaba en casa, la narradora imagina lo que le sucedía a Carlos Contreras Maluje, otro de los desaparecidos: “Probablemente ese día, mientras almorzábamos y comíamos la cazuela o el guiso que mi abuela había preparado, Carlos Contreras Maluje soportaba combos y patadas en ese calabozo de la calle Dieciocho, a unas cuadras de mi vieja casa” (51). En otro momento, la narradora recuerda una tarea escolar que había realizado durante una navidad sin saber lo que ocurría en la dimensión desconocida: “Mentiría si dijera que pensé en cómo era la nochebuena en las cárceles clandestinas, en los centros de detención. Mentiría si dijera que imaginé cómo eran las navidades de todos aquellos que habían perdido a alguien en alguna de esas celdas” (168-9). La yuxtaposición de estos escenarios –que recuerdan a una pantalla dividida o a un montaje fílmico espacial– destaca, ya sea voluntario o no, el acto de no ver la imagen completa que podrá ser rectificado más tarde, en la edad adulta. Estas ocasiones de contacto con la dimensión desconocida sujetan a la narradora y así ella también asume su responsabilidad con el pasado.

En su rol de detenido convertido en confidente, Carol Flores representa otra zona gris en la novela. Su colaboración con el oficial de policía conocido como el Pelao Lito hace reflexionar a la narradora acerca del “delgado límite que cruzó para acercarse a su adversario, para recibirlo en su casa, para dejar de temerle cuando llegó a buscarlo” (88). Ella nota un parecido entre Valenzuela y Flores basado en su ambigüedad ética e imagina una fotografía de Flores que Valenzuela examina, en la que la sonrisa de Flores “es extraña, incómoda, ajena. El hombre que torturaba sabe de esa expresión, la reconoce porque la lleva tatuada en su propia cara” (90). El mismo “delgado límite” que Flores había cruzado reaparece en el testimonio de Valenzuela, ya que él nunca había imaginado “cuál era el delgado límite que separaba a sus compañeros de sus enemigos” después de haber

visto a su amigo el Pelao Lito ser asesinado delante de él por haber “traicionado al grupo develando información secreta” (91). Esta sección de la novela termina con la narradora recordando un episodio de *The Twilight Zone* en el cual “el hombre de las mil caras” (92) cambia su rostro según diferentes situaciones. La narradora imagina lo que este hombre habría hecho en Chile en la década de 1970, similar a cómo imaginó a Flores o Valenzuela, para señalar la complejidad de la zona gris que ellos representan. Las preguntas retóricas con las que concluye esta sección les piden a los lectores enfrentarse a la zona gris poniéndose en el lugar de otras personas:

- ¿Cuántos rostros puede contener un ser humano? . . .
- ¿Cuántos tiene este abogado que escucha al hombre que torturaba?
- ¿Cuántos tiene él mismo? ¿Cuántos yo? (Fernández 92)

Después de hacerles las preguntas a diferentes personas, la narradora usa de nuevo la primera persona para implicar al lector en este cuestionamiento autorreflexivo. Esta llamada a ponerse en el lugar de otros es un elemento clave en el trabajo de memoria que la novela realiza. Al escribir desde la perspectiva de otros imaginando lo que éstos dirían y sentirían –una especie de juego de rol– la narradora sitúa al lector en posiciones distintas y le invita a formar parte de un trabajo de memoria similar.

Por momentos, la narradora se vale de su condición de madre para imaginar las experiencias de los detenidos y sus familias. Cuando trata la muerte de Lucía Vergara incluye una carta de ella a su hija (141-2). De la misma manera, menciona a Mario, el hijo de unos militantes desaparecidos, que le recuerda a su propio hijo o a alguno de sus amigos (147, 153-4). Al poner a los lectores en una situación paralela a lo maternal, destaca las experiencias de las mujeres y les empuja a reconocer la existencia de otras narrativas del pasado que no han sido contadas y que rodean a esos detenidos. Al mismo tiempo sirve de homenaje al trabajo que organizaciones por los derechos humanos fundadas por madres y abuelas habían realizado. De manera sutil, al imaginar otras posibilidades, la novela está renovando y continuando con el activismo iniciado años antes. Al mismo tiempo, la imaginación de la narradora tiene límites que ella admite rápidamente. Por ejemplo, le resulta imposible imaginar el regreso de Boris Flores, hermano de Carol Flores, después de haber estado detenido durante un mes cuando sólo tenía tres años más de edad que el propio hijo de la narradora: “No puedo imaginar lo que su madre sintió al ver su detención. No puedo ni siquiera acercarme a lo que cruzó su mente cuando vio cómo lo golpeaban y se lo llevaban. No sé cómo resistió ese

mes completo sin saber nada de él, buscándolo e imaginándolo” (Fernández 82). Aunque intenta comprender a la madre de Boris, le es imposible debido a la existencia de un algo que resulta incomprensible incluso en la dimensión desconocida. La narradora reconoce que la madre de Boris, mientras él estaba ausente, lo imaginó en la realidad paralela de la dimensión desconocida, como ella misma hace en su novela.

Al final de la primera sección de la novela, cuando la narradora visita el Museo de la Memoria, se dirige directamente a Valenzuela: “Si yo le contara, estimado Andrés, en estos tiempos que todavía no son archivados en un museo, la cantidad de buenos que no lo son y nunca lo fueron. La cantidad de héroes que no lo son y nunca lo serán. Me pregunto cómo contaremos la historia de nuestros días. A quién dejaremos fuera de las Zonas Amables del relato” (54). Ella se sirve del pasado y de la narrativa del museo para reflexionar sobre la manera en que el presente será recordado en el futuro. Con el uso de la forma “nosotros”, la narradora incluye a los lectores para preguntarnos esta importante pregunta sin respuesta, en la cual también somos fantasmas del futuro, como el de Dickens. Esta apelación al futuro es también evidente en la reflexión que hace la narradora acerca de la necesidad de nuevas narrativas para las generaciones siguientes. En la ceremonia en honor a las víctimas del Caso Degollados, ella señala que su hijo está “aburrido de seguirme a ceremonias como ésta” y, por lo tanto, en cierta manera, su novela respondería a esta necesidad de un tratamiento novedoso del tema (Fernández 202). La organización del museo, culminando con el “feliz triunfo” que supondría la presidencia de Patricio Aylwin en 1990, invita a olvidar y dejar atrás los sentimientos incómodos hacia la dictadura. En lugar de dejar a los lectores “exultantes de alegría y esperanza, más tranquilos, más apaciguados” (41), como hace el museo, la novela nos deja perturbados. A pesar de que la última sección se titula “Zona de escape”, la novela demuestra que no hay escape del pasado sobre el que leemos, ya que sus fantasmas nunca nos abandonan.

### *Obras citadas*

- Barril, Claudia. *Las imágenes que no me olvidan: Cine documental autobiográfico y (pos)memorias de la Dictadura Militar chilena*. Editorial Cuarto Propio, 2013.
- Blejmar, Jordana. *Playful Memories: The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Palgrave Macmillan, 2016. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-40964-1>
- Buzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge, 2000.

- Carrasquer, Luna. "Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en La dimensión desconocida, de Nona Fernández". *Taller de letras*, núm. 67, 2020, pp. 22-40. [ojs.uc.cl/index.php/TL/article/view/26693/21415](https://ojs.uc.cl/index.php/TL/article/view/26693/21415)
- Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Random House, 2016.
- Genschow, Karen. "Un torturador arrepentido, tensiones entre corporalidad y subjetividad". *Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía*. Editado por Alicia Montes y María Cristina Ares. Argus-a, 2020, pp. 37-62.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press, 2008.
- Kaiser, Susana. "Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, núm. 88, 2010, pp. 101-125. [repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=ms](https://repository.usfca.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=ms)
- Miranda Mora, Macarena. "Superposición y coalescencia, el mecanismo titilante en la narrativa de Nona Fernández". *Romanica Olomucensia*, vol. 19, núm. 2, 2019, pp. 255-268. <https://doi.org/10.5507/ro.2019.018>
- Sconce, Jeffrey. "From Introduction to *Haunted Media*". *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Editado por Maria del Pilar Blanco y Esther Peeren. Bloomsbury, 2013, pp. 245-255.
- Torres Agüero, Antonia. "Memoria, literatura y derecho: La representación del testigo en la literatura sobre violaciones de derechos humanos en Chile". *Alpha*, núm. 49, 2019, pp. 57-75. [dx.doi.org/10.32735/s0718-2201201900049742](https://doi.org/10.32735/s0718-2201201900049742)