Lo crepuscular como indagación de lo real en *La dimensión desconocida* de Nona Fernández

Cécile QUINTANA
Université de Poitiers, CRLA-Archivos

Resumen: El título de la novela *La dimensión desconocida* de Nona Fernández es una traducción directa del título original de la serie norteamericana, *The twilight zone*. La escritora hace de lo crepuscular una herramienta del pensamiento e investigación de lo real que nos lleva a la figura del torturador Andrés Antonio Valenzuela Morales, quien en 1984 decide entregar informaciones de primera mano sobre las víctimas de la dictadura. La escritura rescata y procesa parte de este testimonio para cuestionar los esquemas binarios generadores de falsas certidumbres en las que se sustenta nuestra interpretación del mundo. Así, nos proponemos rastrear las interrogantes que genera en el plano íntimo, moral y político la actitud inédita de aquel torturador, para revisar nuestro modo de leer la Historia que no cesa de verse cuestionado a lo largo de la novela.

Palabras clave: torturador, testimonio, Chile, posmemoria, binarismo.

El título de la novela de Nona Fernández, *La dimensión desconocida*, publicada en 2016, corresponde a la traducción española del título de la serie norteamericana de ciencia ficción, *The twilight zone*, de los años sesenta. Dicha referencia se ve rematada con las palabras inquietantes que se escuchaban al inicio de la serie, colocadas a modo de epígrafe: "Más allá de lo conocido hay otra dimensión. Usted acaba de atravesar el umbral. THE TWILIGHT ZONE". El tono amenazador de aquella voz en *off* se ve realzado visualmente por la espiral en blanco y negro impresa en la tapa del libro que reproduce la que giraba en la pantalla de televisión, en forma hipnótica, para significar lo irreversible y terrífico de la entrada en un mundo paralelo a la normalidad:

> En los años setenta, sentada frente a un televisor en blanco y negro del comedor de diario de mi vieja casa, veía los capítulos de la *Twilight Zone*. Mentiría si dijera que recuerdo con detalle la serie, pero tengo grabada esa sensación de inquietud que me seducía y la voz del narrador que invitaba a

> participar de ese mundo secreto, un universo que se desarrollaba más allá de las apariencias, detrás de los límites de lo que estábamos acostumbrados a ver. (Fernández *La dimensión desconocida* 47)

En un primer nivel de lectura, la dimensión inquietante de la serie traspasada a la novela remite a la que conocieron las víctimas y los desaparecidos de la dictadura chilena de 1973-1990, periodo que ya había abordado Nona Fernández en *Fuenzalida* (2012), situándonos en el territorio de la posmemoria que muchos escritores del Cono Sur han explorado. Ahora, si volvemos al título original, *The Twilight Zone*, aquella dimensión se contamina de una luz crepuscular que constituye la matriz epistemológica de la novela sustentada en una antinomia, ya que el crepúsculo (*twilight*) remite tanto al amanecer como al anochecer, a la promesa de una plena luz o de una oscuridad total. En la novela, Nona Fernández metaforiza aquel momento crepuscular donde se funden y confunden dos temporalidades para cuestionar nuestros esquemas binarios generadores de falsas certidumbres en las que se sustenta nuestra interpretación del mundo. Lo crepuscular como herramienta del pensamiento e investigación de lo real nos lleva a la figura del torturador Andrés Antonio Valenzuela Morales, quien en 1984 acude a las oficinas de la revista *Cauce* para entregar informaciones de primera mano sobre las víctimas y los desaparecidos. La escritura procesa e integra parte de este testimonio real que constituye, junto con la serie, la base de los cimientos extratextuales de la novela. Las interrogantes que genera en el plano íntimo, moral y político la actitud inédita de aquel torturador, construyen un modo de leer la Historia que no cesa de cuestionarse a lo largo de la novela. La narradora, en la que reconocemos a Nona Fernández, se obsesiona por encontrar una respuesta a una serie de preguntas que taladran su conciencia autoficcionalizada: ¿seguirá representando Valenzuela Morales el mal absoluto después de cruzar el umbral que lo lleva al campo adverso? ¿Si él se sitúa del lado del mal y las víctimas del lado del bien, a cuál pertenecen los millones de chilenos que no eran ni torturadores ni opositores perseguidos y torturados? Estas preguntas, que nos sacan literal y metafóricamente hablando de nuestras casillas, fundan las premisas y la originalidad de esta narración. Si bien la narradora desestabiliza nociones y lecturas cristalizadas, nunca manifiesta la menor empatía, vale decirlo, con los verdugos; pero tampoco elude la responsabilidad de quienes se encargan de construir y transmitir la memoria colectiva del trauma. A partir de las premisas expuestas, la apuesta principal de este trabajo consiste en abordar y explorar aquella dimensión crepuscular como marco epistemológico donde se ven derrotados los binarismos del pensamiento así como los de la ficción y no ficción desde lo que se ha interpretado como un "giro documental" (Nash 2008) a partir de los años 2000 por una parte, y desde lo que perdura como autoficción por otra; tras ubicar la novela en el marco de dichos géneros transfronterizos, nos adentraremos en el territorio de la moral donde la frontera entre el bien y el mal se desdibuja para entender, desde una perspectiva ética y política, trayectorias individuales así como roles y discursos institucionales en la fabricación y transmisión de la memoria.

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

1 De la no ficción a la autoficción de la posmemoria

Los fragmentos de la entrevista de Andrés Antonio Valenzuela Morales, expuestos en la novela, cumplen una función matricial en sintonía con el impacto inicial que le provocó la lectura del documento a la narradora cuando tenía trece años: "Su rostro en la portada de una de esas revistas y sobre su foto un titular en letras blancas que decía: YO TORTURÉ" (18). Las mayúsculas que reproducen las originales de la revista imprimen la conmoción y obsesión sufridas duraderamente por la narradora tanto en su intimidad como en su trayectoria profesional. Veinticinco años después de la publicación en 1984 de este número de *Cauce*, vuelve la narradora a leer la entrevista para una serie que está preparando y, de nuevo, la exhuma al trabajar en un documental sobre la *Vicaría de la Solidaridad*, un organismo de la Iglesia católica creado en plena dictadura para ayudar a las víctimas. Antes de ahondar en la función de Valenzuela Morales como figuración deconstruida del mal, ubicaremos el gesto de recurrir al documento dentro del llamado giro documental de las artes. No se trata de pensar este tipo de literatura como algo sustancialmente nuevo sino de contextualizarla en lo que ubicamos como una tendencia para preguntarnos más bien de qué es sintomática. A esta cantidad explosiva de obras publicadas, ha correspondido una producción frenética de etiquetas por parte de la crítica para dar cuenta de la diversidad de formas y géneros: "*narrations documentaires*" (Ruffel 2012), "*littératures factuelles*" (Genette 1991; Jeannelle 2007), "*oeuvres-documents*" (Bessière 2006), "*factographies*" (Zenetti 2014), o "novela sin ficción" de Jorge Volpi teorizada en su canónica novela *Una novela criminal* (2018) de la que sacaremos algunos contenidos propositivos. Dentro de esta heterogeneidad emergen, con todo, andamiajes y figuras que se repiten; tanto A. Louis, como J. Volpi o P. Klein, han destacado el recurso a la investigación como parte del dispositivo narrativo de muchas obras. A. Louis (2013) lo enfoca desde la transdisciplinariedad, evocando la tradición de la investigación policial y periodística, histórica, familiar, jurídica o científica. Para ilustrar este afán de investigador, citaremos a un nombre relevante de la literatura colombiana de hoy, Juan Gabriel Vásquez; su novela *Volver la vista atrás* del 2021, premiada por Alfaguara y calificada por Jordi Gracia, en *Babelia* de *El País* del 17 abril de 2021, de "libro sin ficción", es fruto de un intenso trabajo de investigación sobre las víctimas del maoísmo revolucionario, más allá de la China de Mao, que recalca Jordi Gracia en términos admirativos: "Entre la víctimas voluntarias de esa pasión política y solidaria, redentora y religiosa estuvo una familia a la que buscó, interrogó, sondeó, exploró y anatomizó como un investigador enloquecido y obstinado [...]" (Gracia 2021).

Desde la advertencia al lector[1] de su *Una novela criminal*, Volpi expone su metodología como investigador del caso de Israel Vallarta y Florence Cassez, a partir de las 20.000 fojas del expediente. No se conforma con reproducir parte de los documentos,

[1] "Lector, estás por adentrarte en una novela documental o novela sin ficción. Ello significa que, si bien he intentado conferirle una forma literaria al caos de la realidad, todo lo que aquí se cuenta se basa en el expediente de la causa criminal contra Israel Vallarta y Florence Cassez, en investigaciones periodísticas previas o en las declaraciones y entrevistas concedidas por los protagonistas del caso. Si bien me esforcé por contrastar y confirmar los testimonios contradictorios, muchas veces no me quedó otra salida que decantarme por la versión que juzgué más verosímil. Para llenar los incontables vacíos o lagunas, en ocasiones me arriesgué a conjeturar –a imaginar– escenas o situaciones que carecen de sustento en documentos, pruebas o testimonios oficiales: cuando así ocurre, lo asiento de manera explícita para evitar que una ficción elaborada por mí pudiera ser confundida con las ficciones tramadas por las autoridades" (Volpi 11).

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

sino que subraya lo contradictorio e incoherente de muchas piezas e interpretaciones que postularon, más de lo que demostraron, la culpabilidad de la pareja. Acorde con las prioridades y preocupaciones de Volpi como escritor, el lector percibe que la novela se interesa tanto en la investigación como en el relato de dicha investigación: "Habría dos maneras de narrar el siguiente capítulo de esta historia […]. Pero, como me he propuesto escribir una novela documental o una novela sin ficción […], prefiero contar lo ocurrido en el orden inverso" (Volpi 61). En *La dimensión desconocida*, se reflejaría un nivel de investigación más personal que buscaría resolver el enigma de una obsesión por la figura y psicología de Valenzuela Morales: "¿Por qué escribir sobre usted? […] ¿Por qué hablar de un hombre que participó de todo eso y en un momento decidió que ya no podía hacerlo más? ¿Cuál es el límite para tomar esa decisión? ¿Existe un límite? ¿Tenemos todos el mismo límite?" (26). Al documentar un pasado colectivo y unas vivencias personales, el propio texto se vuelve a su vez un documento; esta característica la destaca Bessière como propia de las obras-documentos para diferenciarlas de las obras realistas[2]. Para seguir afinando las aristas genéricas de la novela de Nona Fernández, optamos por recurrir a una categoría juiciosamente identificada por P. Klein: la de "obras que ubican la *performance* del escritor en el centro de la escena presentando el texto que resulta como documentación de dicha experiencia" (Klein 51). Desde una doble dimensión memorística y afectiva, la escritura se vuelve en sí una experiencia en la que se abisma el proceso de constitución del mismo relato, como lo recalcábamos también en Volpi. En la novela de Nona Fernández, resaltan coordenadas específicas que identifican esta experiencia escritural dentro de un proyecto de autoficción, otra tendencia muy desarrollada en América Latina[3]. Frente a las consabidas definiciones de la autoficción, preferimos abrir la discusión con un comentario de la narradora de *Fuenzalida*, que interpretamos como una modelización del doble autoficcionalizado del autor a partir de la imagen de "autor-marioneta":

> Toma los hilos de esa marioneta, préstale tu voz y pon en mi boca las palabras que necesites. Convoca imágenes sueltas, recuerdos olvidados, olores y sabores añejos, y organízalos a tu gusto. Inventa un cuento que

[2] "*Parce que l'œuvre littéraire document se donne à la fois pour ce qui reprend le document et pour ce qui constitue un document, elle n'outre-passe pas la singularité du document : la présentation du document se veut elle-même document*" (Bessière 325). También Ruffel insiste en este aspecto: "*Ce point la distingue de l'œuvre réaliste dont le modèle s'est formé au XIXe siècle et qui pourtant utilise elle aussi le document. C'est parce qu'elle s'expose comme document que la narration documentaire se distingue du roman réaliste*" (Ruffel 18).

[3] En su tesis de doctorado titulada *La autoficción, una escritura de la memoria en América latina: la "Generación del Después"*, defendida en la Universidad de Poitiers, en enero de 2022, Claudia Reyes establece el corpus de las obras en las cuales se manifiesta el binomio autoficción y memoria histórica: "*La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, así como el libro de cuentos *76* (2000) de Félix Bruzzone y la novela, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron, en las cuales se trata sobre la última dictadura argentina. *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane, *En voz baja* (1996) de Alejandra Costamagna, que tienen como tema la dictadura chilena. *Mañana nunca lo hablamos* (2011) de Eduardo Halfón, *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa y *Dios tenía miedo* (2011) de Vanessa Núñez Handal, libros en los que se abordan los años de guerra civil en Guatemala y El Salvador. *Humo* (2017) de Gabriela Alemán, sobre la dictadura de Paraguay; *La forma de las ruinas* (2015) de Juan Gabriel Vásquez e *Historia oficial del amor* (2016) de Ricardo Silva Romero, sobre los momentos clave de la historia colombiana, *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra, novela que aborda los años de éxodo masivo que antecedieron el periodo especial en Cuba.

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

> te sirva de memoria. El resultado será una especie de relato, una historia mitad verdad, mitad mentira, en la que el protagonista se disfraza, se traviste de ti y de otros, será uno y todos al mismo tiempo. (Fernández *Fuenzalida* 236)

En *La dimensión desconocida*, algunas informaciones biográficas nada disimuladas y de innegable referencialidad ubican a la narradora como el doble de la autora; si bien este criterio de identificación es necesario para hablar de autoficción, tal como lo define el crítico Manuel Alberca[4], la idea explícita de disfraz y/o marioneta evocada en *Fuenzalida* resalta más claramente la especificidad del género autoficcional. En efecto, la figura autoral mantiene, a conciencia, indicios de ambigüedad e indeterminación; si bien algunos hechos son perfectamente verificables, otros no. Escribir consiste ante todo en mover los hilos de la marioneta, de manera más o menos declarada, lúdica o crítica. Así, consciente de que el propio autor juega con su doble, el lector no tiene por qué aplicar un criterio de veracidad para saber si tal acontecimiento que no puede comprobar sucedió o no; lo que sí importa en cambio es la verdad que se expresa en la intimidad y proximidad con la palabra, no con los hechos, que terminan por no importar, así como lo sugería Doubrovsky (1977) al declarar que la autoficción no era ni verdad ni mentira: era simplemente la ficción que él había escogido darse a sí mismo y, desde este punto de vista, su ficción era su verdad. Nona Fernández hace hincapié en lo mismo al convocar la imagen del autor-marioneta organizador de sus recuerdos, voz y palabras "a su gusto". Veremos más adelante, desde una perspectiva crítica arruinadora de subjetividades cristalizadas, cómo la narradora agenda aquellos recuerdos y palabras con el fin de encontrar las respuestas a las preguntas que la obsesionan.

Así, el tratamiento de la información se fundamenta en datos verificables, en otros que tipificamos como propiamente autoficcionales, y en otros reiteradamente enunciados como productos de la imaginación hasta el punto que el gesto de la escritura parece abismarse en un sugestivo proceso de archivación de la propia imaginación de la narradora, iniciado desde el poder expansivo del primer verbo de la primera frase: "Lo imagino caminando por una calle del centro. […] Lo imagino apurado, fumando un cigarrillo […]. Lo imagino entrando a un edificio […]. Me cuesta imaginar a la mujer. Imagino que intenta disuadirlo" (15). Así se ve introducido, desde el primer párrafo, el personaje de Valenzuela Morales determinado a acudir a las oficinas del periódico *Cauce* para confesar sus crímenes. La imaginación como proceso de archivación, y no sólo como recurso ficcional, adquiere mayor potencia desde la perspectiva de la posmemoria. El concepto teorizado por Marianne Hirsh (2008), a partir de la experiencia del Holocausto, pone el acento en el carácter mediado de una memoria recreada a partir de recuerdos o de un acto creativo sustentado en el poder de la imaginación. La imaginación remite así a la manera de relacionarse con un pasado borroso, hecho de recuerdos propios o familiares que se van hilvanando con datos sacados de archi-

[4] "Una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor […]. El signo clave o la cifra textual de la propuesta autoficticia, sin el cual ésta pierde su especificidad, es la correspondencia nominal inequívoca entre autor, narrador y personaje […] ésta puede aparecer bajo diferentes formas y procedimientos, pero que remiten siempre a la firma de la portada" (Alberca 158).

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

vos o documentos oficiales. Esta generación, también llamada la Generación de los.as Hijos.as., reactiva sus vivencias de niños o adolescentes para impulsar el proceso creativo. En nuestra novela, el recuerdo central a partir del cual se van expandiendo todos los demás es el descubrimiento, por la narradora adolescente, de la foto de Valenzuela Morales en la portada de la revista *Cauce*, junto al título: *YO TORTURÉ*. Así, escribir es volver una y otra vez, como en un acto de autoanálisis, a esta secuencia matricial de la foto descubierta para terminar de entender lo que revela acerca de la relación que la narradora establece con su propio pasado advenido en pasado histórico. Entendemos con Ricoeur que la imaginación como sustento de la construcción de la memoria remite a una lucha mental contra el olvido, más aún en contextos posdictatoriales: "*le devoir de mémoire fonctionne comme tentative d'exorcisme dans une situation historique marquée par la hantise des traumatismes subis par les dictatures* […]" (Ricoeur 537). Los relatos autoficcionales de la posmemoria traducen así una necesidad íntima de recordar, y una necesidad ética y política de asumir parte de la herencia que les corresponde a los hijos: "[…] *nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes*" (Ricoeur 108). Para indagar en esa conciencia de lo común, el sujeto de la novela se posiciona a contrapelo de los discursos predecibles, desde aquella perturbadora zona crepuscular cuya función desborda el marco anecdótico de la serie. Así, nos lleva a movernos más allá de los umbrales conocidos y estabilizados del pensamiento, aquel que Glissant llama "pensamiento de sistema" en oposición a los "pensamientos de desplazamiento". Se nos hace relevante la metáfora de la movilidad sugerida por Glissant para ver en la figura del espectador de la serie *The twilight zone* invitado a franquear el umbral de la normalidad, la del lector de la novela, quien, al pasar el umbral de la primera página se verá perturbado por un abordaje *desplazado* de lo real, o sea, por un pensamiento de la ambigüedad, así como lo define Glissant:

> […] es lo que invita al ser a abandonar los pensamientos de sistemas por los pensamientos, no de exploración, porque este término tiene un matiz colonialista, sino de investigación de lo real, los pensamientos de desplazamiento que también son pensamientos de ambigüedad y de no certidumbre que nos preservan de los pensamientos de sistemas, de su intolerancia y su sectarismo. (Glissant 130; *nuestra traducción*)

Desde aquella zona crepuscular veamos concretamente cómo se elaboran las modalidades discursivas de la ambigüedad.

2 La zona crepuscular del bien y el mal

Hemos definido el crepúsculo como el momento en que dos temporalidades se superponen para generar una percepción confusa, *entre perro y lobo*, como se dice en francés. Situado en esta perspectiva, "el hombre que torturaba" aparece como una figura flotante: "Su figura no es parte del bien o del mal, del blanco o del negro. El hombre que imagino habita un lugar más confuso […]" (42). A partir de ahí, se pregunta la narradora dónde empieza dicha zona gris; dónde se ubica la frontera que separa a aquel hombre de los otros, del Otro; quién es, en definitiva, el Otro. Una

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

escena impactante sirve de dispositivo visual para figurar aquellas confusiones y percepciones desacomodadas. En la pantalla de televisión, en un documental, se ve la cara de Valenzuela Morales y, en ella, a contraluz, el reflejo de la propia narradora: "Mi rostro se refleja en la pantalla del televisor y mi cara se funde con la suya" (24). La cara de Valenzuela Morales y la de la narradora terminan por no formar sino una sola en que se evidencia la idea de que el mal puede revestir los rasgos de cualquiera, incluso los de "*un hombre común y corriente, como cualquiera, sin nada particular* […]" (18). Lo inconfesable radica en asumir que un parecido o prójimo podría estar en el lugar de Valenzuela Morales. Esta idea se adscribe a lo que Anna Arendt ha identificado como la banalización del mal. Si bien no se trata de ponerse en el lugar del monstruo, lo volvemos a resaltar, sí nos obliga la narradora a sostener la mirada en el lugar preciso e insostenible en que la frontera entre el bien y el mal se borra, igual que los contornos de las caras superpuestas en la pantalla de televisión. Para consolidar esta reflexión sin transformarla en aleccionamiento, Nona Fernández recurre a las herramientas de la ficción y en especial a la serie *The twilight zone* como marco *desplazado* para indagar en la realidad. En efecto, dicha serie brinda la posibilidad de dar un paso al costado para pensar una posible continuidad entre categorías usualmente antinómicas: lo real y lo ficcional, lo lógico y lo sobrenatural, lo extraordinario y lo ordinario, lo posible y lo imposible, la razón y la locura, el bien y el mal. Así, algunos episodios de la serie, detalladamente relatados, hacen énfasis en el momento crítico en que las cosas, de manera subrepticia, se traspasan irreversiblemente al otro lado de la realidad. Las historias siempre arrancan con una situación relativamente anodina en la que se introduce un elemento perturbador que va contaminando poco a poco el entorno de terror y angustia. Aplicando este esquema, Nona Fernández enfoca situaciones o personajes para entender en qué momento se trastoca el curso de la normalidad, insistiendo en lo frágil y tenue de la frontera que separa mundos aparentemente herméticos. Por ejemplo: "[…]Los gritos que salían de las sesiones de tortura convivían con la música que se escuchaba en el barrio […]" (102); o "los prisioneros que entraban y salían por este portón comenzaron a hacerse parte del paisaje" (102). La detención de un militante, Contreras Maluje, en plena calle, bajo la mirada de transeúntes, constituye otra escena significativa de los posibles puntos de contacto entre dos mundos paralelos, pero cuya frontera se fisura dejando asomar no sólo la dimensión desconocida sino puntos interrogantes que no pueden eludirse: "Los transeúntes, la gente de la calle, mi madre, el chófer del autobús, todos los que habitaban el mundo aparente de la vida cotidiana y normal fueron testigos por un momento de esta grieta por la que asomaba la dimensión desconocida" (51). Estas grietas o brechas también figuran las heridas de la Historia imposibles de cerrarse si se encubren más de lo que se encaran. Encararlas significa enfocar aquellos puntos de contacto que desestabilizan y contradicen la lectura de la Historia como:

> […] una gran masacre, una lucha entre malos y buenos, donde es muy fácil identificar a cada cual porque los malos tienen uniforme y los buenos son los civiles. Y no hay términos medios. No hay cómplices, no hay otros implicados, y la ciudadanía parece libre de responsabilidades, inocente, ciega, víctima absoluta. (40)

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

Desde este punto de vista, la entrevista de Valenzuela Morales no sólo cumple una función informativa sino epistémica con el fin de provocar y *mover* las conciencias más allá de lo conocido y las apariencias, así como lo tematiza la serie. Esta invitación a desplazar el pensamiento también opera para interrogar el rol y la política de consenso de las instituciones en la llamada transición democrática (37).

3 Las grietas institucionales

En plena inauguración del Museo de la memoria y los Derechos humanos, en 2010, algunos miembros de familias de desaparecidos interrumpen los discursos oficiales para reclamar justicia por sus muertos. Estas voces disonantes nos invitan a cuestionar la manera cómo se construye la memoria. Transmitir no significa "bajar los decibeles al recuerdo de la violencia[5]" (37) para mantener la paz a toda costa; no significa allanar, alisar, con el riesgo de omitir y falsificar. La memoria supone un vínculo vivo con el pasado, no es un proceso de reconstitución inerte; Pierre Nora nos invita a considerar lo que aúna el concepto de memoria con la vida, en presente, simbolizada por el grupo de personas que perturba la inauguración del Museo:

> *Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvent et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel : l'histoire une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent….* (24-25)

Las mujeres que gritan en el Museo constituyen un grupo vivo que reivindica la memoria como un vínculo con el presente. Es precisamente aquel carácter vivo lo que dinamiza una de las últimas piezas de la novela que nos atrevemos a leer como un poema-documento, un archivo abierto sobre los hechos de la Historia, nada alisados, hilvanados con hechos de la cotidianeidad. Aquí reproducimos los primeros versos de las quince páginas que ocupa el poema:

> Golpe militar en Chile.
> Muere el presidente Salvador Allende en La Moneda.
> Detenciones masivas,
> Fusilamientos clandestinos,
> Juicios de guerra.
> La Caravana de la Muerte recorre sur y norte.
> Víctor Jara es torturado

[5] "Transición chilena, periodo en el que el discurso oficial fue la reconciliación y la justicia en la medida de lo posible. En esos años se le bajaron los decibeles al recuerdo de la violencia reciente para organizar una política de consensos que mantuviera la fiesta en paz" (37).

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

> Y asesinado en el Estadio Chile.
> El hombre que torturaba llega al AGA.
> Los Quevedo, nuestros vecinos,
> Esconden panfletos en mi casa.
> Mi abuela reclama asustada. (212)

Este poema se vuelve una epopeya de lo íntimo y lo político; es un pedazo de una "memoria histórica", así como lo teoriza Ingeburg Lachaussée, en contradicción con la dicotomía establecida por Pierre Nora entre memoria e historia. Este concepto de "memoria histórica" aparece "bajo el signo de lo indecible, del holocausto, de lo inhumano y la barbarie" (Lachaussée 11), con una voluntad de hacer énfasis en la cuestión de la justicia y reparación de las víctimas. Situado en esta perspectiva, el poema se convierte en una pieza central de la novela que no pretende reconstituir la Historia en su cronología sino encapsular una memoria histórica respetuosa de aquel vínculo entre la sensibilidad de los individuos y la Historia con H mayúscula. Así, en este poema destella la luz reparadora de la memoria como discurso alternativo al de las instituciones. La cronología presentada en el Museo termina con Aylwin, el primer presidente del llamado periodo de la Transición democrática (90-94), sin apuntar que Aylwin, antes de ser el portavoz de aquella nueva era, no había condenado el Golpe de Estado en el 73. Cuando visita el Museo, la narradora hace al respecto este comentario:

> [...] esa información no es parte de los recuerdos de esta memoria, y así, escuchando las felices consignas de la vuelta a la democracia que 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)

Intuimos que la narradora cuestiona de nuevo la frontera entre dos mundos; el del horror recordado en el Museo y el de la normalidad, reintegrado después de la visita, *como si nada*, alrededor de una refrescante Coca-Cola: en esta escena, queda en entredicho el riesgo de volvernos cómplices de aquellas omisiones. Con su novela, en cambio, la autora propone otro tipo de *visita memorial* más viva y reparadora, que suena como un estridente eco a las voces disruptivas escuchadas el día de la inauguración del Museo, no para oponerse a la necesidad de construir una paz duradera, sino para señalar que ésta no puede alcanzarse con un discurso incompleto, hecho de omisiones y falsos binarismos.

4 Conclusión

Si bien Nona Fernández evidencia los puntos ciegos de los discursos o conciencias, aclaramos que nunca lo hace como parte de un proceso estéril de *mea culpa* y arrepentimiento. Su novela, aprovechando las plenas potencialidades de la literatura, articula discursos contradictorios y ambiguos, a imagen de los pensamientos de desplazamiento de Glissant; por eso la *twilight zone* también metaforiza aquella zona propia de la

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

literatura. Por su carácter subversivo, transgresivo y crítico, en la línea de la novela moderna de Rabelais o Cervantes, la literatura es por esencia una zona crepuscular, desacomodadora de esquemas y percepciones, abierta al campo de los posibles e interrogantes que no están ahí para confortar nuestra limitada visión del mundo sino para hacernos cruzar umbrales y ver *más allá* de lo que estamos acostumbrados a ver y entender.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca breve, 2007.

Bessière, Jean. "L'oeuvre littéraire document", *in* Jean-François Chevrier et Philippe Roussin (éd.), "Des faits et des gestes. Le parti-pris du document". *Communications*, n° 79, 2006.

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Galiliée, 1977.

Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Barcelona: Random House, 2016.

—. *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2012.

Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

Gracia, Jordi. "Suplemento *Babelia*", *El País*: 17 avril 2021.

Hirsh, Marianne. "The generation of postmemory". *Poetics Today,* vol. 29, n° 1 (2008): 103-128.

Jeannelle, Jean-Louis. "Littératures factuelles: les problèmes". Fabula.org. Web. 24 mai 2017.

Klein, Paula. "Poéticas del archivo: el "giro documental" en la narrativa rioplatense reciente". *Cuadernos LIRICO* 10 de julio 2019. Web. 28 février 2020. URL: https://journals.openedition.org/lirico/8605

Lachaussée, Ingeburg. *La mémoire historique. Interroger, construire, transmettre*. Angers: PUR Broché, 2007.

Louis, Annick. "Ce que l'enquête fait aux études littéraires: à propos de l'interdisciplinarité". *Littérature et Histoire en débats*, Colloques Fabula, 2013.

Nash, Mark. "Reality in the Age of Aesthetics". *Frieze*, n° 114, 2008.

Nora, Pierre. *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1977.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

Ruffel, Lionel. "Un réalisme contemporain: les narrations documentaires". *Littérature*. n° 166 (2012): 13-25.

Vásquez, Juan Gabriel. *Volver la vista atrás*. Barcelona: Alfaguara, 2021.

Volpi, Jorge. *Una novela criminal*. Barcelona: Alfaguara, 2018.

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864