

**NONA FERNÁNDEZ Y LOS FANTASMAS DE LA DICTADURA.
AUTOFICCIÓN PARA ILUMINAR LA MEMORIA EN *LA DIMENSIÓN
DESCONOCIDA* (2016)**

***NONA FERNÁNDEZ AND DICTATORSHIP'S GHOSTS.
AUTOFICTION TO ILLUMINATE MEMORY IN "LA DIMENSIÓN
DESCONOCIDA" (2016)***

Elios Mendieta¹

Mendieta, Elios. (2024). Nona Fernández y los fantasmas de la dictadura. Autoficción para iluminar la memoria en *La dimensión desconocida* (2016). *Asparkía. Investigació feminista*, 45, 1-24. <https://doi.org/10.6035/asparkia.7821>

Recepción: 10/12/2023 || Aceptación: 08/04/2024

RESUMEN

En este artículo se analiza el modo en que la escritora chilena Nona Fernández concibe la autoficción como una estrategia original para indagar en su propio pasado y en la memoria colectiva de Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet en su sexta novela, *La dimensión desconocida* (2016). Asimismo, se estudia cómo la autora, ante la imposibilidad de reconstruir la historia de numerosos desaparecidos por la represión del régimen militar, apuesta de forma decidida por la imaginación para complementar los testimonios que sí posee y concibe una novela híbrida donde tienen cabida formatos dispares y en la que la figura del fantasma resulta decisiva.

Palabras clave: autoficción, memoria, fantasma, Nona Fernández, Chile

ABSTRACT

This article analyses the way in which the Chilean writer Nona Fernández conceives autofiction as an original strategy for investigating her own past and the collective memory of Chile during the dictatorship of Augusto Pinochet in her sixth novel, *La dimensión desconocida* (2016). It also studies how the author, faced with the impossibility of reconstructing the story of numerous people who disappeared during the repression of the military regime, resolutely relies on the imagination to complement the testimonies she does have, and conceives a hybrid novel in which different formats appear and in which the figure of the ghost is decisive.

Keywords: autofiction, memory, ghost, Nona Fernández, Chile

¹ Profesor ayudante doctor del Departamento de Filología Hispánica y Bibliografía (Área Literatura Española, Sección Departamental de Literatura y Medios) de la Universidad Complutense de Madrid, eliosmen@ucm.es, <https://orcid.org/0000-0001-8753-9102>

1. Introducción

Desde su debut en la novela con *Mapocho*, publicada en 2002, hasta la aparición de su sexto trabajo en este género, *La dimensión desconocida*, de 2016, la escritora chilena Nona Fernández ha retornado una y otra vez en sus escritos a ese periodo negro de la historia contemporánea de su país natal que es la dictadura, iniciada tras el golpe de estado encabezado por Augusto Pinochet y que culminó con la muerte de Salvador Allende, en septiembre de 1973. No obstante, este último trabajo ha supuesto un paso más en su trayectoria, con el reconocimiento del Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz, y su consolidación como una de las voces más aplaudidas en el panorama narrativo hispanoamericano. De la toma del Palacio de la Moneda la escritora no guarda recuerdo —ya que tenía apenas dos años cuando esta se produce—, pero sí vivió su infancia y adolescencia en época dictatorial y en *La dimensión desconocida* viaja a diversos episodios que se desarrollaron en su etapa como estudiante, que apenas recuerda o que no comprendió en su momento, para indagar, desde un yo pretendidamente errático, en algunos momentos oscuros del periodo, los cuales tienen que ver, especialmente, con los desaparecidos por la represión gubernamental.

Para ello, la autora pone nombres y apellidos a muchos personajes silenciados en su momento y relaciona algunas de las vivencias que protagonizaron sujetos de su círculo próximo con diferentes momentos de terror durante el régimen militar. Algunos de los protagonistas de su libro, además, ya habían aparecido en trabajos anteriores de esta polifacética creadora, que ha excavado con reiteración y de muy distintos modos en el pasado de su país. No solo lo ha hecho en sus seis novelas publicadas hasta la fecha: las ya referidas y *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013) y *Chilean Electric* (2015), sino también en sus piezas teatrales o en relatos, así como en el medio audiovisual; pues ha ejercido como guionista del documental *Habeas Corpus* (2015) —el cual tiene un peso notable en *La dimensión desconocida*, aunque no se cite su título— o en el anterior *La ciudad de los fotógrafos* (2006), ambos con la dirección de Sebastián Moreno y centrado este segundo en un grupo de autores y autoras locales que, durante los quince años en que se prolongó la dictadura, fotografiaron las protestas como una manera de reivindicar la libertad desde el arte con el fin de alcanzar un particular lenguaje que consideraban político. La guionista considera que todos los trabajos en los que participa tienen esta vena política y su novela de 2016 no es una excepción, como ha confesado en entrevistas (Espinoza, 2021).

La aproximación a unos hechos reales que se indagan desde la propia escritura sin renunciar al potencial de la ficción es capital en *La dimensión desconocida* y en parte en su obra previa. El juego entre lo verídico y lo inventado no se esconde en ningún momento, y Fernández ya lo muestra en las primeras páginas, con oraciones en las que se incluye la ambigüedad propia de la autoficción (Alberca, 2007), como: «Recuerdo una escena inventada» (Fernández, 2016, p. 17), y que se introducen antes de describir una secuencia protagonizada por el sujeto central del libro, el torturador Andrés Antonio Valenzuela Morales, que se muestra posteriormente arrepentido, o por alguno de los numerosos desaparecidos.

Fernández no es la única creadora chilena que reflexiona sobre el pasado reciente chileno y las consecuencias de la dictadura cívico-militar desde esta mayor introspección con la que la memoria individual y colectiva se funden en el relato. El trabajo de Fernández forma parte del colectivo de obras acuñado por el crítico Grínor Rojo bajo la denominación de «novelas de la postdictadura» (2016), concebidas por un grupo de escritores y escritoras, nacidos en Chile durante los sesenta y setenta del pasado siglo, especialmente, que vivieron su infancia y adolescencia durante la época dictatorial, siendo testigos ingenuos de unos años que no pudieron comprender en su totalidad, y que, décadas después, tratan de interpretar dicho periodo desde la madurez. Se trata de obras donde el presente narrativo es el punto de partida desde el que se investiga el pasado, en un ejercicio que puede albergar una fuerte carga política (Leal Ulloa y Navarrete González, 2023, p. 72) y donde la experiencia infantil tiene un gran impacto en el modo en que se narran los hechos (Amaro, 2014, p. 110). Es algo que se observa, así como se analiza en la presente investigación, en el caso de la novela objeto de estudio: la escritora de más de cuarenta años que es Nona Fernández cuando escribe su libro trata de rellenar los huecos de su memoria que permanecen vacíos desde su etapa adolescente y que no supo entender, otrora, en su totalidad. A esta generación de escritores, en la que aparecen, además de Fernández, nombres como Lina Meruane, Alejandra Costamagna, Diego Zúñiga o Alejandro Zambra, también se la conoce como generación de los hijos, ya que todos nacieron a las puertas del golpe militar o durante el régimen de Pinochet. Fue el último de los citados el que acuñó el término y quien recalcó la importancia de reescribir el relato histórico desde una óptica individual, encajando la historia familiar con la lectura política de los sucesos investigados acaecidos (Zambra, 2018, pp. 270-271). Más allá de la característica cronológica natalicia que une a estos autores y autoras, es más importante para construir una generación particular el modo en que postulan sus trabajos, acercándose a la realidad con las herramientas que les ofrece la ficción y la introducción

decidida en el relato del yo narrativo: «La mirada hacia el pasado dictatorial como un tiempo cifrado que pretenden esclarecer a través del recuerdo individual los materiales documentales y, en algunos casos, la ficción» (Aliaga Alejandre, 2020, p. 121). Por ello, la etiqueta de autoficción resulta pertinente para muchas de las creaciones de los hijos, ya que no son pocos los trabajos que cabe incluir bajo esta denominación en lo que va de siglo. Entre estos se puede citar la novela *Sangre en el ojo* (2012), de Lina Meruane, en la que combina la crítica a la memoria oficial con un inequívoco componente lúdico (Velayos Amo, 2017, p. 169). También se puede referir *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, la cual tiene un componente fundacional, ya que el cuarto capítulo que incluye el escritor se denomina «La literatura de los hijos» (Zambra, 2011, p. 85). Por último, también como caso paradigmático, se ha de aludir a *Camanchaca* (2012), celebrada autoficción de Diego Zúñiga.

Siguiendo esta estela de antecedentes, uno de los propósitos de este artículo es analizar el componente autoficticio de *La dimensión desconocida* y estudiar el modo en que Fernández hace dialogar su memoria y la del país por medio del constante juego entre lo real y lo ficcional, así como indagar en la manera en que ofrece un relato para numerosas víctimas del régimen, pero también para uno de sus victimarios, Valenzuela, al mismo tiempo que hace coincidir sus experiencias infantiles con las de sus protagonistas. Es posible rastrear la materia autobiográfica de la que se nutre la escritora, tanto en lo que refiere a sus vivencias personales como en la faceta creativa mencionada en sus páginas, pero también existe un reclamo por la imaginación que es reiterado y que da cuenta del potencial que la autora otorga a la invención: «Abramos esta puerta con la llave de la imaginación» (Fernández, 2016, p. 47) llega a escribir, ante la imposibilidad de dar cuenta de lo ocurrido desde fuentes verídicas y contrastables. *La dimensión desconocida* es una propuesta híbrida, donde tienen cabida desde géneros más propios de la ficción, como la poesía o la fantasía, hasta aquellos frecuentes en la no ficción, como la novela epistolar o la crónica periodística; de ahí que la figura del fantasma —figura siempre liminal, ubicada en ese umbral que evoca la autora ya en la cita de apertura del libro como una suerte de clave de interpretación (p. 9)— tenga relevancia en el texto. Además, se estudia el modo crítico en que Fernández concibe la memoria reciente de Chile también desde el género, ya que, como se ha apuntado, muchas de las sentencias incluidas están lejos de ser equidistantes o apolíticas.

2. Enfrentarse al hombre que torturaba

Es necesaria una primera pincelada en el entramado argumental de la novela objeto de estudio para entender el análisis acometido en los siguientes apartados. *La dimensión desconocida* está formada por cuatro bloques. En el primero de ellos, «Zona de Ingreso», la propia autora da cuenta de un recuerdo de 1984, a los 13 años de edad: cuando descubrió la portada de la revista *Cauce*, en que aparecía un rostro masculino de enorme bigote bajo el que se leían las declaraciones «Yo torturé». Es algo que le «hechizó», que causó una gran conmoción en su ser pero en lo que no pudo profundizar más debido a su edad. Tres décadas después, en el presente desde el que se construye la narración, Fernández evoca esta portada al toparse con el mismo rostro, dado que ahora trabaja en una serie documental en que se incluye el testimonio de este misterioso sujeto:

Para escribir la serie volví a enfrentarme a la entrevista que había leído cuando era una adolescente. Ahí lo vi otra vez en la portada. Su bigote grueso, sus ojos oscuros mirándome del otro lado del papel y la frase impresa sobre su fotografía: Yo torturé. El hechizo se mantenía intacto. (Fernández, 2016, p. 20)

Este reencuentro inesperado convierte el tema del libro en «una obsesión» (p. 26), algo que es usual de las «novelas de investigación», como ha estudiado Martínez Rubio (2015, p. 199), y entre las que cabría incluir, dadas sus características, esta novela.

En el segundo de los capítulos, «Zona de Contacto», se relata la vida de diferentes desaparecidos durante la dictadura; sujetos anónimos que fueron secuestrados y asesinados de forma macabra y sobre los que sus familiares tardarían mucho tiempo en tener noticias. La historia de estos personajes se relaciona con recuerdos, muchas veces difuminados, de la propia autora y de sus familiares, y de ahí que la ficción se torne necesaria para el «trabajo de memoria» (Leal Ulloa y Navarrete González, 2023) que construye Fernández. El alegato por la imaginación es constante. No obstante, el relato de los desaparecidos no solo se teje con su propio yo: también aparecen transcritos los testimonios de Valenzuela, ya que el torturador, antes de su confesión de 1984, fue triste partícipe de muchas de las historias que se nos narran: «El hombre que torturaba dice que tuvo miedo, que por un momento pensó que a él le podría pasar lo mismo» (Fernández, 2016, p. 91).

«Zona de Fantasmas», el tercer bloque, ostenta una relevancia en el engranaje narrativo y formal de la novela. Aquí se relata el momento en que el hombre que torturaba abandonó las filas de la DINA —Dirección de Inteligencia Nacional— para ofrecer información sobre los crímenes en que había sido partícipe y estaba involucrado, de modo que acaba corvintiéndose en un testigo protegido que ha de huir de forma clandestina de territorio

chileno hasta territorio argentino, primero, y luego francés. Para ello es vital la participación de la Vicaría de la Solidaridad, un organismo de la Iglesia Católica que se creó durante el régimen militar para ofrecer asistencia a las víctimas.

Por último, en «Zona de Escape» se relata la historia de Estrella González, compañera del colegio de Fernández, cuyo padre estuvo implicado en algunos de los más truculentos episodios de desaparecidos durante la dictadura. En este último capítulo, desde el presente narrativo, la autora reflexiona sobre otros temas también asociados a la memoria reciente chilena, como la violencia de género² —Estrella es asesinada, ya durante la Transición, por el que fuera su pareja—, así como sobre la confusión temporal o la posibilidad de redención de un antiguo torturador, como ocurre con el arrepentido Valenzuela.

A lo largo de las páginas la autora desgrana la polisemia del título elegido para su relato. Por una parte, *La dimensión desconocida* es el nombre de un programa de televisión, originario de Estados Unidos, que Fernández veía cuando era un adolescente y que consiste en distintos episodios que en numerosas ocasiones son de temática fantástica o ciencia ficción. No obstante, esa dimensión no conocida la constituyen también esos momentos tenebrosos del pretérito reciente en que sujetos anónimos desaparecieron por las acciones criminales de un grupo de malhechores, entre los que se encontraba el protagonista del libro. La ficción televisiva se une con la realidad de esta original manera y por ello reivindica el poder de la «llave de la imaginación» (p. 47) para acceder a la *Twilight Zone*.

3. La autoficción como estrategia y necesidad

Uno de los propósitos manifiestos de la escritura de los hijos es acceder a una verdad distinta de la proyectada por la versión oficial impuesta, donde la propia voz autoral se convierta en un recurso de indagación y en una herramienta válida para explorar el pasado. El empleo de los mecanismos autoficcionales es una garantía de éxito para tal fin. Escribe Ana Casas que la autoficción, en la narrativa actual, propone una nueva relación de quien escribe con la verdad, tomando de la novela toda clase de recursos y estrategias: «No es tanto el relato histórico o factual de los hechos, sino la manera (novelesca) de narrar esos hechos» (2012, p. 17). *La dimensión desconocida* encaja en esta definición y son varios los críticos que han utilizado el neologismo planteado originariamente por Serge Duobrovsky en la contraportada de *Fils* (1977) para calificar esta novela de 2016 (Peller, 2017; Carrasquer, 2020; Leal Ulloa y Navarrete González, 2023). La apuesta por esta forma estética es, además, una

² Investigadoras como Irene Aliaga Alejandre (2020) han analizado la importancia que el género posee en la trayectoria novelística de Nona Fernández.

estrategia por la que opta Fernández, ya que consigue hacer colisionar lo referencial y lo ficcional en su relato, al mismo tiempo que ella, como autora, se proyecta en el relato con diferentes rasgos ficcionalizados, lográndose esa ambigüedad, refrendada en el paratexto, que es propia de la autoficción (Casas, 2012, p. 11).

La autoficción alude a un hibridismo que admite diversas graduaciones, por ello, encontramos en el libro desde pasajes que se encuentran más cerca del pacto autobiográfico y que podrían calificarse de «autoficción biográfica» —definición cercana a la que estableció Doubrosky al referirse al neologismo como ficción de acontecimientos «estrictamente reales» (1977)—; hasta otros momentos donde lo que prima es lo inventado y que estarían más próximos, en su marco teórico, a lo desarrollado por Vincent Colonna en su tesis doctoral, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989). Al mismo tiempo, no son pocos los pasajes en los que el lector no posee la suficiente información y se ve imposibilitado para determinar con certeza la factualidad de lo narrado, por lo que *La dimensión desconocida* estaría, en este tercer caso, en el terreno del pacto ambiguo definido por Manuel Alberca (2007). A ello se ha de sumar que la referida tensión entre lo real y lo ficcional resulta usual y fructífera en términos diegéticos en la narrativa de memoria contemporánea (Hansen, 2012, p. 84), en la que se sitúa de forma inequívoca la novela. Como escribe Philippe Gasparini, los temas en relación a la memoria colectiva caracterizan a la escritura del yo típica de la contemporaneidad (2012, p. 187), de ahí que memoria y autoficción conformen un binomio recurrente.

Se puede iniciar el análisis autoficticio de la novela atendiendo al componente propio del pacto autobiográfico, pues son numerosos los rasgos del yo autoral que se incluyen en esta. En primer lugar, destaca la coincidencia en el apellido entre la escritora y la narradora, Fernández, lo que es propio de esta corriente literaria, aunque no imprescindible —ya que, como explica Casas (2012, pp. 10-11), la autoficción se ha de entender como un «cajón de sastre» donde tienen cabida formas literarias variadas—, si bien lo cierto es que esta denominación no se introduce hasta bien avanzada la historia (Fernández, 2016, p. 154). El potencial que el yo tiene en la obra para indagar el pasado colectivo chileno no es una excepción. Sostiene Enzo Traverso que «la historia se escribe cada vez con mayor frecuencia en primera persona, desde el prisma de la subjetividad de un autor» (2022, p. 10). Los escritores toman herramientas propias de la historia y de su intención de objetividad para sus narraciones, mientras que los historiadores, a su vez, se dejan seducir por esa introspección más propia del quehacer literario, hasta entender una disciplina inequívocamente factual como una suerte de literatura contemporánea, tal cual ha desarrollado Ivan Jablonka en un

reciente ensayo (2016). Cabría hablar de *La dimensión desconocida*, al querer iluminar espacios oscuros de la historia contemporánea de Chile, como una muestra de «historiografía subjetivista», donde la vía autoficcional es clave: «La nueva historiografía subjetivista no se emancipa de lo real, pero introduce el storytelling» (Traverso, 2022, p. 175). En esta misma línea resultan pertinentes las ideas de Beatriz Sarlo, que afirma que en el presente siglo se ha refrendado, en clave literaria, un inequívoco «giro subjetivo», en el que los relatos de memoria conjugan lo histórico con lo cotidiano, lo social con lo familiar, emergiendo así el relato en «primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada» (2005, p. 22). Esa identidad lastimada aludida es, por una parte, la del propio autor —que suele coincidir con el narrador en las novelas de «giro subjetivo»—, pero es también la identidad de un ente colectivo mayor, como es el caso de los desaparecidos en la dictadura de Pinochet en el caso de la novela de Fernández: con la estrategia de la autoficción Fernández efectúa, por lo tanto, su propio «trabajo de memoria» (Leal Ulloa y Navarrete González, 2023, p. 73) y, de este modo, consigue dar voz a los que fueron silenciados durante tantas décadas.

Lo autobiográfico se muestra en *La dimensión desconocida* a través de dos facetas de la autora: la personal y la laboral. Respecto a lo segundo, ella informa de que se volvió a topar con el misterioso hombre del bigote, con el torturador arrepentido cuyo rostro observó en la portada de la revista *Cauce* en 1984, mientras trabajaba en un documental sobre la Vicaría de la Solidaridad. Como se ha apuntado, el audiovisual en que Fernández trabajó cuando se rememoró este momento de la adolescencia tiene como resultado el filme *Habeas corpus* (2015), en el que Fernández se acredita como guionista. Además, la revista a la que se alude de forma repetida en la novela, y que actúa como punto de partida de la indagación en el pretérito, existió realmente y es fácilmente rastreable en la red. La periodista que tomó el testimonio de Valenzuela para *Cauce*, Mónica González, también publicó un libro sobre ello, *Apuntes de una época feroz. Reportajes y entrevistas en dictadura* (2015), editado por Hueders.

La confrontación con el bigotudo torturador le llevó a rememorar el trauma pasado, ya que reconoce que su memoria infantil durante el régimen es confusa y «escasa» (Fernández, 2016, p. 65), pero, al mismo tiempo, confiesa despertarle miedos en el tiempo presente, por lo que fabula en su mente con que su hijo desaparece una mañana cualquiera al dirigirse al colegio: «Mi mente aprensiva de madre primeriza fabulaba horrores [...], un miedo arcaico que supongo que todos tenemos e intentamos controlar, el de perder inesperadamente a las personas que queremos» (p. 29). Los viajes del pasado al tiempo presente y viceversa son constantes en *La dimensión desconocida*, por lo que la autora busca cierto desorden cronológico

—algo propio de las narraciones autoficcionales (Casas, 2012, p. 34)— que une su realidad cotidiana con los desaparecidos que convoca en sus páginas. En este caso, es José Weibel el que provoca este miedo, ya que este fue secuestrado por los servicios de la DINA en lo que parecía una escena diaria totalmente rutinaria, mientras iba montado en un autobús.

El hijo de Fernández, aunque solo sea nombrado por su inicial, D, también forma parte de los datos rastreables referenciales de la autora y narradora, así como el nombre de su pareja, M, quien toma un mayor protagonismo en el bloque final del libro. Las letras D y M pertenecen a Dante y Marcelo, hijo y novio de Nona Fernández, respectivamente, en la realidad. También su madre forma parte de la narración, así como Estrella González, la compañera de clase asesinada por su antigua pareja en 1988 y cuyo padre había participado en los crímenes del régimen. Cabría, por lo tanto, afirmar que los continuos datos y descripciones factuales con los que Fernández consolida el carácter de veracidad no están reñidos con la ficcionalización a la que somete a su propio personaje como narradora, que no duda en abrazar la ambigüedad para ahondar en un pasado repleto de recuerdos fragmentados. No renuncia a la invención e imaginación para construir el relato, por lo que cabría hablar de la plasmación en la novela de su «identidad narrativa», concepto que debemos al pensamiento de Paul Ricoeur. Para el francés, la identidad personal no tiene mejor expresión que la que se da bajo la forma de una narración y la identidad del personaje se ha de construir en unión con la de la trama: «La identidad, entendida narrativamente, puede llamarse, por convención del lenguaje, identidad del personaje» (Ricoeur, 1996, p. 139).

4. Abrazar la imaginación

Ante la imposibilidad de alcanzar la verdad absoluta sobre la historia de los desaparecidos, la aporía de obtener el testimonio de aquellos que fueron silenciados, Fernández apuesta de forma decidida por la imaginación. Es algo en lo que insiste y que no duda en justificar con honestidad: «A partir de ese momento ya no sé más. Todo es un ejercicio imaginativo» (2016, p. 44). La imposibilidad de acceder a toda la verdad es una de las conclusiones a las que suelen llegar los autores y autoras de «novelas de investigación de escritor» (Martínez Rubio, 2015, p. 32), entre las que se incluyen numerosas autoficciones, como ocurre con *La dimensión desconocida*. Como no se puede conocer en mayor detalle, se imponen las conjeturas. Y, por ello, la imaginación es determinante, pues sin ella no se puede realizar correctamente el trabajo de memoria. En la literatura contemporánea, la imaginación y el artificio han de «convertirse en instrumento de conocimiento», como proclama Lahoz (2022, p. 124).

Son numerosos los pasajes en los que la narradora confiesa al lector que está fabulando, ya que es la única manera de abrir la puerta a una dimensión distinta (Fernández, 2016, p. 47), que ella desconoce; lo cual sucede, especialmente, en el tercer bloque, en el que se nos narra la huida al extranjero del hombre que torturaba. Empieza así:

Lo imagino escondido en el suelo de un furgón. No sé qué ropa viste. Tampoco si se ha afeitado. Es posible que ya no lleve los bigotes gruesos y oscuros o que, por el contrario, los use con una tupida barba para despistar a quien pueda reconocerlo. (p. 123)

En su relato, la escritora utiliza el condicional en diferentes ocasiones y apostilla el carácter imaginativo de sus suposiciones, ya que desconoce la historia completa de la marcha del país de Papudo, más allá de lo poco que ha podido recabar en el propio testimonio del protagonista y de otras personas que le ayudaron en su arriesgada empresa, poco después de confesar en *Cauce*.

El modo en que relata Fernández la huida de Valenzuela y las circunstancias en que numerosos opositores al régimen fueron secuestrados, encerrados y luego asesinados permite a Daniuska González González calificar en la autoficción al personaje del narrador de *La dimensión desconocida* como un «testigo ficticio», capacitado de ofrecer al lector un testimonio «trampantojo»:

Esta novela particulariza una tipología dentro del testimonio: la de una testigo ficticia, que se construye en el presente pero que se ubica presencialmente en el pasado para mirar, en primera fila, el acontecimiento proveniente de la violencia política [...]. Sin embargo, se revela una arista no menor: la testigo ficticia se hace preguntas que, no obstante hallarse frente al incidente, la hacen percatarse de la incompletud que significa testimoniar. (2023, pp. 46-48)

La inviabilidad del testimonio al estar ausentes los desaparecidos provoca que Fernández se valga de la imaginación, pero no solo como un acto retrospectivo respecto a su propio ser en la infancia, sino que en él lo ficcional también entra en el testimonio de los personajes restantes. El ejemplo más claro es Valenzuela: la escritora no solo introduce sus palabras reales, sino que también ficcionaliza muchas de sus declaraciones, especialmente, con unas supuestas cartas que este habría escrito a la autora en el presente narrativo, en respuesta a las misivas e indagaciones de ella.

La apuesta de los escritores y escritoras de la generación de los hijos por el potencial de la ficción es otro de los rasgos comunes en su literatura mnemónica. Para autores como Zambra, Meruane o Fernández,

la construcción ficcional de la memoria no se articula como un relato coherente y cronológico, sino que se estetiza justamente como una suerte de ruina, es decir, como una serie de capas de sentido y de significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto y mediado. Por lo mismo, la memoria es entendida y construida, por estos autores, como un proceso y no como un acontecimiento. (Franken Osorio, 2017, p. 89)

Por este motivo, las historias se construyen como un *work-in-progress*, a base de fragmentos, y es la propia autora y narradora la que empieza a encajar las piezas del puzzle. No obstante, una de las lecciones aprendidas por los hijos es que el puzzle no se puede completar, porque son muchos los espacios imposibles de rellenar. En tal contexto, la ficción aparece como un pegamento necesario y la acción de «imaginar» se convierte en el modo de «iluminar la memoria» (Fernández, 2015), por utilizar la expresión empleada por la propia escritora en su anterior novela, *Chilean Electric*. En toda narración «en proceso» es habitual que el yo autorial manifieste sus dudas creativas, apareciendo aquí la metaficción (Orejas, 2003), como también se observa en *La dimensión desconocida*. Siguiendo un razonamiento similar al de Franken Osorio, pero desde una vertiente más sociológica, Tatiana Torres Agüero explica que el privilegio que otorgan a la ficción las autoras y autores chilenos nacidos en los sesenta y setenta que indagan en la dictadura se debe a que la memoria del periodo a reconstruir es «precaria» (2016, p. 111). Por ello, la vía de la autoficción, además de ser una estrategia para construir una fórmula ética y estética en la narrativa de memoria, se convierte en una necesidad fruto de la carencia de materiales suficientes para configurar un relato absolutamente testimonial.

Son numerosos los materiales que proceden de la imaginación de la autora o, al menos, cuya existencia es prácticamente imposible de comprobar. De entre todos los incluidos en el libro, los de mayor originalidad e importancia en términos dramáticos y estructurales son las cartas que intercambian la narradora y el hombre que torturaba. Estas misivas funcionan, en numerosas ocasiones, como nexo entre las diferentes historias de los desaparecidos. Para Carrasquer (2020, p. 30), lo epistolar en esta novela es un ejemplo de docuficción, ya que hay una incorporación de un elemento documental bajo los parámetros de la ficción. Esta noción se entiende como un modo representativo capaz de superar barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficticias (von Tschilschke y Schmelzer, 2010, p. 26). Por ello, como recuerda Martínez Rubio, «si la autoficción ficcionaliza un ente referencial como es el autor, la docuficción ficcionaliza otra de las categorías referenciales, como es la materia real que se investiga y que se pretende relatar» (2015, p. 129). Con este mecanismo, la autoficción vuelve a hacer emerger la

ambigüedad, la dificultad para discernir lo verídico de lo verosímil —aunque es probable que, en el caso de la correspondencia entre Fernández y Valenzuela, «dado el lenguaje literario que se utiliza en estos fragmentos, es muy probable que no se trate aquí de una correspondencia real, sino ficcional» (Carrasquer, 2020, p. 31)— y se produce una retroalimentación que es beneficiosa también en términos narrativos para la novela objeto de estudio: al mismo tiempo que la ficción gana en verosimilitud al inmiscuirse en la historia reciente chilena, esta también suma expresividad al afrontarse desde la imaginación. Una lección seguida por la literatura de los hijos es que memoria e imaginación no son términos antagónicos, sino absolutamente complementarios, pues se ha de asumir en todo ejercicio narrativo y creativo que mira hacia el pasado la fragilidad intrínseca a todo proceso rememorativo (Ricoeur, 1999, p. 102).

En otros episodios de la novela sí que queda en evidencia la introducción del artificio, ese juego para desbarajustar lo real que tan celebrado ha sido por la crítica. Ocurre, por citar un caso paradigmático, cuando compara personajes de la cultura popular, como el Capitán Cook, con Valenzuela, debido a la soledad que ambos tuvieron que pasar: el primero, por ser el único morador de una isla desierta y, el sujeto de carne y hueso, por vivir en la clandestinidad alpina francesa. También compara a su propia madre —quien acaba de atravesar una depresión— con otro personaje de *The Twilight Zone*, la actriz Bárbara Jean Trenton, otrora estrella del celuloide, quien en la actualidad evoca con nostalgia antiguos tiempos gloriosos del mundo del cine:

Creo que mi madre también es un poco Bárbara Jean Trenton. Todo lo que ve en este momento pertenece a su pasado. Las imágenes proyectadas vuelven presente un tiempo que es más de ella que mío, pero que he intentado sanamente olvidar. (Fernández, 2016, p. 65)

Con las continuas excursiones mentales y oníricas hacia esa realidad paralela, apenas conocida y siempre fragmentada, la autora obtiene el desorden cronológico por el que la imaginación se cuela en los resquicios de su débil memoria. Y se trata de una memoria que no es solamente suya, sino que se construye en diálogo con los demás personajes. Por todo ello, la narradora llega a preguntarse: «¿Son parte de una escena suya o de una escena mía?» (p. 27). Sin embargo, el antiguo torturador sabe que su «identidad narrativa» se construye desde la alteridad; así, expresa: «Me había convertido en otro» (p. 114). Si bien, se ha de apuntar que esta confusión y ambigüedad logradas, auténticos motores de la investigación en el proceso que se nos narra, quedan en suspenso cuando Fernández quiere apuntar un aspecto destacado y remarcar el carácter político de su escritura. Es consciente de que, para

atornillar más aún el mensaje en la conciencia colectiva, se debe remarcar el carácter verídico de lo que sí conoce. De tal forma, llega a escribir oraciones como: «Eso no lo imagino, eso lo leí» (p. 15) o «No es una fantasía pesadillesca, ni una arbitraria invención mía para darle más suspenso a la escena. Es la pura realidad» (p. 176). Estas marcas poseen un notable «impacto al momento de concretizar la lectura y decantarse por uno u otro pacto de lectura» (Leal Ulloa y Navarrete González, 2023, p. 79) y, sobre todo, funcionan como reclamo para recordar el carácter verídico de la historia.

5. Los fantasmas de la memoria

Una de las figuras más recurrentes en *La dimensión desconocida* es el fantasma. Se trata de un símbolo, imagen o distintivo recurrente de la literatura mnemónica reciente, en especial por su carácter límbico entre lo real y lo ficcional, por su potencial metafórico para situarse como una ausencia que aún está muy presente. Es una figura que se puede ubicar en el umbral entre lo conocido y lo fantástico, pero que también puede hacer una aportación en esa continua confusión entre realidad y ficción que anhela buena parte de la novela. Por ello, Fernández refiere mucho no solo el carácter fantasmagórico de la historia que tiene entre manos, sino también el de los personajes —del torturador y de ella misma—, los espacios o el tiempo en que se desarrolla el relato. La polisemia del concepto es ampliamente utilizada en el andamiaje estructural del libro, así como en clave dramática. Así resume la autora la dictadura de Pinochet:

Eran tiempo de marchas y manifestaciones. Eran tiempos de revistas *Cauce* circulando de mano en mano. Eran tiempos de titulares sorprendentes. Tiempos de atentados, secuestros, operativos, crímenes, estafas, querellas, denuncias. Tiempos de fantasmas. (Fernández, 2016, p. 185)

Lo fantasmagórico es convocado de diversas y originales maneras. En primer lugar, desde el título. *La dimensión desconocida* es el nombre del programa televisión que se introdujo en Chile en los ochenta, compuesto por piezas televisivas de ciencia ficción o género fantástico. Algunos de sus protagonistas son rememorados por la autora, que evoca el momento en que se topó con ellos en la imagen televisiva durante su adolescencia. Es el caso del coronel Cook, eterno condenado a la soledad en una isla desierta; o «El hombre de las mil caras», capaz de cambiar el rostro según intereses y necesidades. Este segundo sujeto ficcional funciona como alegoría narrativa de otro sujeto también denominado de forma anónima, «El hombre que torturaba» —este sí real, pero no menos fantasmagórico—, capaz de cambiar de rostro, y de vida, al pasar de ser un torturador a un confidente. Pero también

la propia Fernández queda presa del espejo deformado al ver el rostro de Valenzuela tres décadas después y traer de recordar su trauma: «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» (p. 24).³ La importancia de los formatos de la cultura popular, especialmente aquellos contextualizados en la década de los ochenta (Barrientos, 2021, p. 135), es destacada en la novela, así como también actúan como intertextos otras obras que evocan la presencia fantasmal, como es el caso evidente de *Los cazafantasmas*, que la autora reconoce ver en su adolescencia. La película dirigida por Ivan Reitman y protagonizada por Bill Murray y Sigourney Weaver se estrenó en 1984, año central en la investigación de Fernández. Más adelante, reconoce su gusto por este tipo de historias: «De niña siempre tuve debilidad por las historias de fantasmas. Viví en una casa larga y vieja que crujía por las noches y que según mi fantasía infantil estaba completamente habitada por aparecidos» (Fernández, 2016, p. 161).

Más allá de aquellas presencias procedentes del cine y otras disciplinas artísticas, los principales fantasmas de la novela son aquellos de carne y hueso: los ya desaparecidos por la represión dictatorial y a los que la escritora otorga la dignidad de conceder un nombre y sacarlos del silencio —José Weibel, el niño Mario o los tres hermanos Flores, entre otros tantos—, pero, sobre todo, el antiguo torturador, aún con vida, que habita en un lugar oculto de los Alpes franceses. Valenzuela es el gran fantasma de la novela. Es algo que se constata en el tercer episodio —no por azar denominado «Zona de fantasmas»— en el que la identidad real y criminal del torturador desaparece cuando confiesa y pasa a ser reconocido como «El hombre que torturaba». Es el momento en que su presencia se constituye como ausencia, ya que es un personaje clandestino, que huye de las posibles y temibles represalias del régimen cívico-militar. Así lo describe la escritora: «Un hombre sin identidad. Un verdadero fantasma» (p. 128). El investigador Anthony Nuckols ha estudiado las características de la narrativa postraumática de duelo contemporáneo en el contexto hispánico (2020) y ha descubierto que la figura del fantasma es recurrente en ellas. La obra de Fernández, sin duda, encaja bajo esta denominación, donde se genera una «poética de la ausencia»: «Una política de convivir con los fantasmas del pasado que aún están entre nosotros en el presente y que exigen nuestra atención [...]. Los fantasmas del pasado viven (in)directamente en el presente» (Nuckols, 2020, pp. 65-66).

³ La introspección está muy a menudo relacionada, en las obras artísticas, con el reflejo, como ha analizado Vicente Luis Mora en su libro *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo* (2013).

Valenzuela pasa de habitar una realidad conocida para él, formada por los lugares de tortura que frecuentaba y donde actuaba con impunidad, a habitar un mundo espectral donde también recibe la molesta visita, a la manera del Macbeth shakesperiano, de aquellos desaparecidos asesinados a manos de este personaje y de sus camaradas. Con ello se construye uno de los pasajes más emotivos del libro, que funciona como inequívoco homenaje y memento a los que, hasta entonces, han permanecido en el olvido:

El rostro del hombre que torturaba queda ahí, en la mesa, expuesto desde la tarjeta de identificación. Se encuentra tal como lo imaginó, entremedio de los otros rostros. Del de Contreras Maluje, del de don Alonso Gahona y el de Quila Leo. Ellos y todos los otros comienzan a inquietarse desde sus propios márgenes fotográficos al sentir su presencia. Parecen extrañados. Miran al hombre que torturaba, lo espían curiosos, intentan colarse en su foto para poder observarlo mejor. Imagino que, desde la esquina izquierda, José Weibel se saca los gruesos lentes con los que sale en su retrato y se refriega los ojos intentando aclarar la vista y reconocer a este nuevo hombre que ha llegado a la mesa. Un recuerdo vago del día de su detención le nubla la mente. Saliendo de un rincón, tapado con otras fotografías, Carol Flores se acerca al hombre que torturaba para presentarle a su pequeño hijo que trae en brazos, mientras el compañero Yuri, a torso desnudo, desde esa playa en la que se encuentra fotografiado, llega a invitarlo al mar. Ven, Papudo, le dice, vamos a bañarnos. (p. 117)

La novela entra por momentos en territorios que son próximos a los relatos de terror y, según Carrasquer, se adentra en lo siniestro (2020, p. 37) al mezclar lo cotidiano con el horror, esto es, la vida con apariencia de normalidad durante la niñez de Nona Fernández con las desapariciones de los represaliados. Esta es también la doble dimensión a la que nos invita a entrar Fernández desde las primeras páginas. No extraña que las últimas palabras vuelvan a poner de relieve la inusitada importancia que lo fantasmagórico desempeña: «Nada es bastante real para un fantasma» (Fernández, 2016, p. 233).

El hilo espectral con el que se teje el relato está en constante diálogo con los distintos modos en que aparece la memoria. Consideramos que la reflexión sobre los fantasmas mnemónicos en *La dimensión desconocida* se produce en tres direcciones: en relación con los protagonistas, en relación con la historia reciente del país sudamericano y, por último, en relación con los espacios. Y, en esto, la autoficción también es muy importante, ya que esta fórmula literaria, como explica Casas, suele escenificar «nuestra relación fantasmática con lo real» (2018).

En primer término, respecto a los protagonistas, son cuatro los individuos o el conjunto de personajes que toman un rol fantasmagórico en diversos momentos de la novela: los desaparecidos —como presencias que son veladas en el futuro por sus familiares y que atormentan al torturador en su refugio francés—; los personajes de la serie televisiva *The*

Twilight Zone, y, de forma más clara, los dos protagonistas: la propia Nona Fernández y Valenzuela. La narradora utiliza un mecanismo interesante para convocar lo fantasmagórico en los dos sujetos al mismo tiempo e igualar sus respectivos miedos: el onirismo. Relata Fernández que, desde que vio por primera vez la portada de *Cauce* en 1984, ha tenido un sueño recurrente:

No quise hacerlo, pero inevitablemente imaginé ese cuarto oscuro lleno de ratas. 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, 2016, p. 18)

Mucho más tarde, en una supuesta contestación que el hombre que torturaba da a una misiva previa de la narradora, este confiesa: «Sí, a veces sueño con ratas. Con piezas oscuras y con ratas. Con mujeres y hombres que gritan, y con cartas como la suya, que llegan desde el futuro preguntando por esos gritos» (p. 129). Se trata de una pesadilla compartida, recurrente en la historia, y que une los miedos y fantasmas de ambos personajes por una razón: en la entrevista al terrorista arrepentido en 1984, este contaba que uno de los modos con los que se torturaba a los represaliados era embetunando sus cuerpos con excremento y encerrándolos en un cuarto oscuro lleno de ratas.

En segundo lugar, lo fantasmagórico en la memoria se evoca en relación con el pretérito más reciente de Chile. Fernández asume una postura muy crítica, por momentos irónica (Stern, 2013), no solamente con la dictadura, sino con el modo en que se ha gestionado la memoria desde la Transición, tras el plebiscito de 1988, hasta la actualidad. Ella ironiza sobre el hecho de que la democracia misma se mantuviese cautelada por los militares, con el propio Pinochet aún actuando como comandante en jefe del Ejército y senador en el Congreso. ¿Cómo es posible que los causantes de acabar con la democracia encabezada por el ejecutivo de Salvador Allende en 1973 sean actores protagonistas del nuevo rumbo político del país tras la dictadura? Es algo sobre lo que reflexiona tras una visita con su hijo al Museo de la Memoria y Derechos Humanos de Santiago de Chile:

Cuando le conté que el responsable de todo lo que acababa de ver en el museo era uno de los hombres que hacían las leyes para organizar el país, me miró con desconcierto y se echó a reír como si lo que había dicho fuese un chiste. A los diez años mi hijo ya se daba cuenta de las malas bromas de la historia chilena. (p. 37)

También rememora con sarcasmo que Patricio Aylwin, presidente de la República entre 1990 y 1994, fuese quien acudió a los militares para pedir el golpe de Estado de 1973, así como tampoco sale bien parada en sus meditaciones la presidenta en activo por entonces,

Michelle Bachelet, debido a su discurso inaugural en la citada institución museística en el año 2010. Esto último provocó la reacción de dos mujeres, que protestaron ante el abrazo de Bachelet a la memoria oficial e institucionalizada: «Los gritos de las mujeres despercuden la memoria, la ponen en diálogo con el presente, la sacan de la cripta, le dan un soplo de vida» (p. 39). De este modo, Fernández carga en su discurso contra la retórica del consenso (Gebhard Salomón, 2017, p. 18), ese pacto implícito de silencio que, en los años noventa, se materializó en Chile con el propósito de aplacar la insistente amenaza militar al tiempo que se buscaba normalizar la vida en el país propagando una amnesia frente a los crímenes recientes cometidos en dictadura. Su escritura se aleja, por lo tanto, de la «despolitización» (Barrientos, 2021, pp. 131-132) habitual en los primeros compases de la postdictadura.

En último término, la tercera vía en que se presenta la memoria fantasmagórica es en los emplazamientos. Es el caso del referido Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Fernández critica el modo en que está organizado, primando su concepción como parque temático y no como cementerio:

Mi madre miraba todo sorprendida por la luminosidad del lugar, por los grandes ventanales, por la similitud del espacio a un museo de arte contemporáneo y no a un cementerio o a algo lúgubre y terrible, como habíamos imaginado. (Fernández, 2016, p. 40)

De nuevo, vuelve a cargar contra la poca valentía mostrada desde las instituciones y los organismos públicos para afrontar el ayer con determinación, por el exceso de memoriales (Collins y Hite, 2013), y también critica que el museo funcione más como un intrascendente «lugar de memoria» (Nora, 1997) que como un espacio para la reflexión y la justicia. Lo cierto es que los continuos espacios de memoria instituidos en democracia sobre la dictadura cívico-militar son un verdadero «campo de disputa» político, «geomemorias», como han analizado Joan del Alcàzar y Esteban Valenzuela (2013).

Otras localizaciones fantasmagóricas con relevancia en el libro son más anónimas. Así ocurre con las residencias particulares en que vivían algunos de los secuestrados cuando fueron detenidos. Es el caso del número 1330 de la calle Fuenteovejuna o del 5707 de la calle Janequeo. Para dar vida a estos espacios, auténticas ruinas treinta años después, Fernández vuelve a apostar por el recurso de la imaginación, fabulando cómo debía de ser la cotidianeidad de los silenciados y de sus familiares en los días previos a su triste final: «Veo a Lucía sentada en la mesa del comedor del 1330. Tiene lápiz y papel y escribe una carta de cumpleaños a su pequeña hijita Alejandra que está en Francia al cuidado de su abuela» (2016, p. 141). Si bien, también recorre estos lugares en el presente en que escribe su investigación,

para comprobar el estado en que se hallan en la actualidad; lo que, otrora, fueron lugares llenos de vida, ajenos a la oscuridad que gobernaba el exterior.

El último espacio espectral es, sin duda, el más siniestro. Hace referencia a aquellas direcciones que, durante la dictadura, fueron los lugares de reclusión, detención y asesinato de los detenidos. Es el caso de el Nido 20, uno de los escenarios secretos en los que se encerraban a los apresados en la comuna de La Cisterna, en Santiago de Chile. Fue bautizado así por hacer las veces de recinto de la sección de Inteligencia de la Fuerza Aérea, a la que perteneció Valenzuela. Por ello, la escritora hace uso, de nuevo, del fantasma para entender lo que allí ocurrió durante el proceso dictatorial: «Para entrar ahí y fantasear con lo que pasó solo podemos convocarlo a él, al hombre que torturaba» (p. 103). Dos décadas después del plebiscito de 1988, este lugar es, como tantos otros lugares de presidio, un memorial y Fernández lo visita para comprobar su estado actual y convocar los fantasmas de algunos desaparecidos que saca del silencio con su relato.

Una de las lecciones que parece dejar la autora es que la memoria —como ocurre con otras temáticas con las que Fernández trabaja en su novela—, es aún una dimensión en buena parte desconocida para la sociedad chilena y que su trabajo y el de otros autores y autoras de la generación de los hijos es, además de una de las fórmulas estéticas y éticas elegidas para tratar de iluminar la verdad, un reclamo para no caer en una amnesia que no rinda justicia a todas las familias que quieren saber qué pasó. Por ello, entrar en la dimensión propuesta en el libro, mediante esa hibridez que provoca la tensión constante entre realidad y ficción, no es garantía de encontrar respuestas concluyentes, pero sí una vía original de concederle un espacio al lector en el que emerjan las reflexiones y cuestiones morales, en las que se abra «una puerta» más en la indagación de lo ocurrido. Se trata, en resumen, de iluminar las tinieblas, que es lo propio de la buena literatura, como recuerda Javier Cercas: «Es lo que hace la gran literatura: complicarnos la vida formulando preguntas complejas, planteando paradojas irreductibles [...], encendiendo, en definitiva, como decía Faulkner, una cerilla en medio de la impenetrable oscuridad» (2016, p. 73). Esta cerilla es la que permite ver la oscuridad, y, en el caso de Fernández, su particular fósforo es la imaginación: la llave necesaria para acceder a la dimensión desconocida y empezar a iluminar la memoria.

6. Conclusiones

El desarrollo de la autonarración con vetas ficcionales sobre la que empieza a teorizarse en los ochenta del pasado siglo de forma decidida en la literatura francesa queda muy lejos de la adolescente Nona Fernández que, en 1984, descubre una siniestra portada protagonizada por un hombre de inmenso bigote que confiesa que ha sido un torturador durante muchos años de la dictadura cívico-militar comandada por Augusto Pinochet desde su golpe de estado en 1973. Ese misterioso sujeto del mostacho escapará de la presumible represión y se esconderá, precisamente, en Francia, y tendrán que pasar varias décadas para que aquella niña, ya escritora consolidada, recupere parte de su niñez y, con ella, la historia del torturador en *La dimensión desconocida*. Su novela se construye como una autoficción compuesta por fragmentos y recuerdos de su propia infancia, una reconstrucción histórica con testimonios de Valenzuela, el torturador, y con otras declaraciones ficcionalizadas acuñadas a este, así como con un recurrente uso de la imaginación para indagar en la memoria colectiva de Chile y en su propia memoria íntima y familiar, como niña crecida en una de las etapas más oscuras de su país en la época contemporánea. Es una obra de carácter híbrido, donde tienen cabida la crónica, el diario, la fantasía, lo testimonial, lo epistolar, la ficción de la cultura popular y, en gran término, lo autobiográfico.

Con esta estrategia busca un contraste permanente, un diálogo entre dos polos diferentes para crear ambigüedad y, por lo tanto, un pacto de lectura ambiguo, propio de la literatura autoficcional (Alberca, 2007). Así, la dimensión en la que se adentra Fernández es siempre doble: la conocida, formada por sus propios recuerdos de infancia, por los testimonios de las personas de su entorno y del torturador en la revista *Cauce*, por las imágenes de archivo a las que se confronta o por esos espacios existentes por los que deambula en Santiago de Chile; y la desconocida, formada por esos territorios aún inexplorados, pertenecientes no solo a la época pretérita del caudillaje militar, sino también al presente narrativo, a la necesidad de dar voz a unos desaparecidos sobre los que ha caído el olvido. Y, para ello, la ficción se torna imprescindible en el trabajo de memoria y es el recurso por el que opta la autora para rellenar los huecos ante la imposibilidad de acceder mediante el archivo o el testimonio a una verdad absoluta. El proceso de anamnesis se constituye a partir del conocimiento propio y, sobre todo, de la imaginación, esa «llave» con la que «encontraremos una dimensión distinta» (Fernández, 2016, p. 47). Con ello, la memoria emerge de modos muy originales. Sobre esta temática, central en la novela, se reflexiona en tres vertientes: personal, colectiva —respecto a la historia reciente chilena— y espacial.

Asimismo, la introducción del fantasma funciona como un recurso original en toda la novela a la hora de transitar entre estas dos dimensiones y, sobre todo, para explorar lo desconocido. Son numerosas las zonas grises que aún perviven como herencia de la dictadura chilena y convertir en un sujeto fantasmagórico a Valenzuela dota de muchas posibilidades dramáticas a este sujeto. Además, sobre este edifica la autora algunas de las reflexiones más pertinentes de su libro. En el último capítulo, Fernández debate con su pareja, M, sobre la humanidad de un tipo que estuvo involucrado en cruentos crímenes pero que, después, se arrepintió y ayudó con su testimonio a la verdad. Emerge aquí esa banalidad del mal a la que se refirió Hannah Arendt (2016) en sus crónicas del juicio contra Adolf Eichmann en Israel: el hecho de que una persona en apariencia normal se pudiese convertir en un despiadado sujeto por el cumplimiento de las órdenes, sin plantearse su naturaleza humana. ¿Le ocurrió esto a Valenzuela? Al fin y al cabo, «el hombre que torturaba podía ser cualquiera, incluso nuestro profesor de instituto» (Fernández, 2016, p. 19). Para M, no hay redención que valga, sus crímenes siempre quedarán adosados a su ser, mientras que la propia escritora confiesa su incapacidad para emitir un mayor veredicto. Esto último convierte al arrepentido en un sujeto propio de la «zona gris», sujeto que ha actuado en connivencia con el mal, pero sobre el que el ser humano no debe «precipitarse a emitir un juicio moral» (Levi, 2018, p. 503). Además, el hecho de que combine el tiempo pretérito con el presente narrativo es propicio para que emerja el componente ético, que tan importante es en esta obra: «Si bien el tiempo tiende a considerarse una cuestión formal y estructural, su vínculo con la memoria y la necesidad de considerar el futuro no puede separarse de lo ético» (Bal, 2021, p. 257).

En cualquier caso, Fernández sí emite un juicio de gran envergadura, aunque de carácter metafórico y simbólico, desde su particular trabajo de memoria. Al principio del libro, su protagonista es presentado con nombres y apellidos, pero conforme avanzan las páginas se impondrá como denominación «El hombre que torturaba». Por su parte, el proceso contrario sucede con los desaparecidos: en un principio, el grupo de silenciados que sufrieron la tortura carecen de relato, pero, conforme *La dimensión desconocida* avanza, se reconstruyen sus particulares historias y se les concede un nombre y apellido. Es un sentido homenaje que rinde Fernández desde la literatura, con una fuerte potencia ética: silenciar al antiguo criminal al tiempo que se le devuelve la dignidad a aquellos que la perdieron de forma injusta y vil.

7. Referencias

- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- del Alcàzar, Joan y Valenzuela, Esteban (Eds.). (2013). *Chile 73. Memoria, impactos y perspectivas*. Publicacions de la Universitat de València.
- Aliaga Alejandre, Irene. (2020). Iluminar con la letra la temible oscuridad: Estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández. *Cuadernos de Aleph*, (12), 115-136.
- Amaro, Lorena. (2014). Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Revista Literatura y Lingüística*, 29, 109-129. <https://doi.org/10.29344/0717621X.29.84>
- Arendt, Hannah. (2016). *Eichmann en Jerusalén*. Lumen. Trad. Carlos Ribalta.
- Bal, Mieke. (2021). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. EditUm.
- Barrientos, Mónica. (2021). Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 9(16), 130-152. <https://doi.org/10.5195/ct/2021.513>
- Carrasquer, Luna. (2020). Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández. *Taller de Letras*, 67, 22-40. <https://doi.org/10.7764/tl6722-40>
- Casas, Ana. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual en Casas, Ana (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-44). Arco Libros.
- Casas, Ana. (1 de enero de 2018). *Pensar lo real desde la autoficción*. Cuadernos Hispanoamericanos. Recuperado de <https://cuadernohispanoamericanos.com/pensar-lo-real-desde-la-autoficcion/>
- Cercas, Javier. (2016). *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld*. Literatura Random House.
- Collins, Cath y Hite, Katherine. (2013). Fragmentos de memoriales, silencios monumentales y despertares en el Chile del siglo XXI en Collins, Cath; Hite, Katherine y Joignant, Alfredo (Eds.), *Las políticas de la memoria en Chile: desde Pinochet a Bachelet* (pp. 161-192). Ediciones Universidad Diego Portales.

- Colonna, Vincent. (1989). *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* [Tesis doctoral, École des Hautes Études en Sciences Sociales].
https://www.researchgate.net/publication/257383196_L'Autofiction_essai_sur_la_fictionnalisation_de_soi_en_litterature_1989
- Doubrovsky, Serge. (1977). *Fils*. Galilée.
- Espinoza, Carolina. (11 de septiembre de 2021). *Nona Fernández: «Es hora de tejer un relato colectivo sobre nuestro pasado»*. El Salto. Recuperado de
<https://www.elsaltodiario.com/chile/nona-fernandez-es-hora-de-tejer-un-relato-colectivo-sobre-nuestro-pasado>
- Fernández, Nona. (2015). *Chilean Electric*. Minúscula.
- Fernández, Nona. (2016). *La dimensión desconocida*. Literatura Random House.
- Franken Osorio, María Angélica. (2017). Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente. *Revista chilena de Literatura*, 96, 187-208.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47627>
- Gasparini, Philippe. (2012). La autonarración en Casas, Ana (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 177-210). Arco Libros
- Gebhard Salomón, José. (2017). *El falso subalterno. Testimonio y ficción en la narrativa de tres autores chilenos de postdictadura: Cynthia Rimskey, Eugenia Prado y Juan Pablo Sutherland* [Tesis doctoral, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147159>
- González González, Daniuska. (2023). Cargar la piedra de Sísifo. Los trabajos del/la testigo en tres momentos testimoniales (Nona Fernández, Georges Didi-Huberman e Ibéyise Pacheco). *América Sin Nombre*, 29, 41-56. <https://doi.org/10.14198/AMESN.23393>
- Hansen, Hans Lauge. (2012). Formas de la novela histórica actual en Hansen, Hans Lauge y Cruz Suarez, Juan Carlos (Eds.), *La memoria novelada* (pp. 83-104). Peter Lang.
- Jablonka, Ivan. (2016). *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica.
- Lahoz, Mayka. (2022). *La trama de la memoria. Una filosofía del recuerdo y del olvido*. Tusquets.

- Leal Ulloa, Fabián y Navarrete González, Carolina. (2023). Autoficción y «trabajo de memoria» en *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández. *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 38(2), 72-83. <https://doi.org/10.1353/cnf.2023.a897575>
- Levi, Primo. (2018). *Trilogía de Auschwitz*. Península. Trad. Pilar Gómez Bedate.
- Martínez Rubio, José. (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Anthropos.
- Mora, Vicente Luis. (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- Nora, Pierre. (1997). *Les lieux de mémoire. I*. Gallimard.
- Nuckols, Anthony. (2020). *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Iberoamericana Vervuert.
- Orejas, Francisco. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco Libros.
- Peller, Mariela. (2017). Nona Fernández. «La dimensión desconocida». *Revista Crolar*, 6(2), 64-65.
- Ricoeur, Paul. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo Veintiuno. Trad. Agustín Niera Calvo.
- Ricoeur, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado*. UAM Ediciones. Trad. Gabriel Aranzueque.
- Rojo, Grínor. (2016). *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena: ¿qué y cómo leer?* LOM.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Siglo Veintiuno.
- Stern, Steve. (2013). La ironía de la política de la memoria en una época post-heroica: Chile y la cultura mundial en Collins, Cath; Hite, Katherine y Joignant, Alfredo (Eds.), *Las políticas de la memoria en Chile: desde Pinochet a Bachelet* (pp. 9-21). Ediciones Universidad Diego Portales.
- Torres Agüero, Tatiana. (2016). La nación evocada: cruces epistemológicos entre espacio y memoria en la literatura chilena contemporánea. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 3, 101-119.
- Traverso, Enzo. (2022). *Pasados singulares. El yo en la reescritura de la historia*. Alianza. Trad. Belén Gala Valencia.

Tschiltschke, Christian von y Schmelzer, Dagmar. (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Iberoamericana Vervuert.

Velayos Amo, Beatriz. (2017). Estancia en las fronteras del género: autoficción y posmemoria en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 14, 168-186.

Zambra, Alejandro. (2011). *Formas de volver a casa*. Anagrama.

Zambra, Alejandro. (2018). *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*. Anagrama.