

BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ¹

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM

begopulido@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-9835-4194

POÉTICA DE LA IMAGINACIÓN
EN LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA DE NONA FERNÁNDEZ:
PONERSE EN LA PIEL DEL OTRO
POETICS OF IMAGINATION
IN LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA BY NONA FERNANDEZ:
PUTTING ONESELF IN THE OTHER'S SHOES

PALABRAS CLAVE:

imaginación, memoria,
testimonio, poética,
dictadura.

El artículo analiza la novela *La dimensión desconocida*, de la escritora chilena Nona Fernández, en el marco de las novelas de la memoria sobre la violencia de Estado que han sido publicadas entre la última década del siglo xx y el xxi. Se propone que la poética narrativa se organiza en torno a la *imaginación* entendida como medio para acceder al entendimiento y provocar un juicio reflexivo en el lector. Es con un manejo y una forma particular de pensar la imaginación, como la autora toma posición tanto frente al tema que busca modelizar como frente a los discursos y géneros que dan cuenta del pasado. Desde esta perspectiva, *La dimensión desconocida* se desmarca de otras poéticas de la memoria y elabora una ética y una política de la literatura que pasa por la imaginación.

KEYWORDS:

Imagination, Memory,
Testimony, Poetics,
Dictatorship.

The article analyzes the novel *La dimensión desconocida*, by Chilean writer Nona Fernández, within the framework of the novels of memory about State violence that have been published between the last decade of the 20th and 21st centuries. It is proposed that the narrative poetics is organized around the *imagination* understood as a means to access understanding and provoke a reflective judgment in the reader. It is with a particular way of handling and thinking about imagination that the author takes a position both in relation to the theme she seeks to model and to the discourses and genres that account for the past. From this perspective, *La dimensión desconocida*

¹ Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM. Este trabajo fue elaborado en el marco del proyecto PAPIIT IN404023 “Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos xx y xxi”.

stands apart from other poetics of memory and elaborates an ethics and a politics of literature that passes through the imagination.

*La dimensión desconocida*² es el título de una novela reciente de la escritora chilena (también actriz y dramaturga) Nona Fernández. Publicada en 2016, obtuvo en México el premio de novela Sor Juana Inés de la Cruz en 2017. Anteriormente, Fernández había publicado *Mapocho*, *Space Invaders*, *Chilean Electric*, obras que transitan por el mismo espinoso y doloroso tema por el que lo hace *La dimensión*, el de los procesos de desaparición, muerte y tortura (la llamada violencia de Estado) que llevó a cabo la dictadura de Augusto Pinochet a partir de 1973. La obra se puede ubicar dentro de lo que se ha dado en llamar *narrativa de la memoria* (Carrasquer: 24), un tipo de relatos que se organizaría en torno a dos perspectivas fundamentales sobre los periodos dictatoriales del Cono Sur: la necesidad de “no olvidar”, el mandato de “recordar” el horror con la misión de impedir la repetición; y una segunda que integra a su misión memorística y en cierto modo informativa una perspectiva ambigua sobre las posibilidades del lenguaje para “nombrar lo innombrable”, como lo definió Fernando Reati (1992) en el título de un ya famoso libro, es decir, para transmitir la *experiencia* del horror y el trauma. Autores como Jorge Semprún insistieron en los límites que disciplinas como la historia podían alcanzar en la reconstrucción de estos procesos orientados cada vez más a explorar la dimensión subjetiva de la experiencia; es ahí donde la literatura habría venido a proporcionar otro lenguaje, el de la forma artística, que permitiría un acceso a lo insondable o de muy difícil comprensión (lo que para Nona Fernández constituye una “dimensión desconocida”). Para Semprún, “El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia no es transmisible [...] o mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria” (Semprún citado en Lauge Hansen: 25).

La narrativa de la memoria de Nona Fernández tiene sus características peculiares. Aun cuando la memoria es “el tema”, el problema que

² México, Random House Mondadori, 2022 (cuarta reimpresión de la primera edición de 2017), 240 pp.

plantea y al que nos confronta a nosotros lectores:³ ¿qué se recuerda? ¿cómo se recuerda? ¿cómo se transmite la memoria del horror a las generaciones posteriores? (“¿Quién elige lo que debe ir? ¿Quién decide lo que queda fuera?”, se pregunta la narradora frente a la “versión legitimada de nuestra memoria reciente” que conforma el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile inaugurado en 2010), lo hace desde una posición que podríamos llamar *reversionista* en torno al pasado dictatorial. En este sentido, la forma de su relato, a la que se suman declaraciones explícitas de la narradora, remite a la existencia en nuestro presente de muy diferentes modalidades de memoria y de narración frente a las cuales *La dimensión desconocida* propone su propia “salida” (“Zona de Escape” es el título del cuarto y último capítulo), basada en la consideración de que es la *imaginación* la que puede reabrir los debates impidiendo su clausura o su estancamiento en el círculo vicioso del *mainstream* memorialístico. La imaginación es el hilo de Ariadna para orientarse en el laberinto del pasado de la dictadura, pero es asimismo el pivote desde el que se organiza la forma artística de este relato: es alrededor de ella donde se imbrican las dimensiones éticas, políticas, estéticas de esta narración, y es en relación con ella como su autora, Nona Fernández, toma posición en torno a la literatura de la memoria.

Tres son los ángulos del debate sobre las memorias que organizan la estructura de la novela, el central ya mencionado de la relación entre memoria e imaginación, y otros dos que le son concomitantes, la relación entre memoria e historia (que propondrían lugares y límites diferentes para la imaginación), y memoria y experiencia (la pregunta, inevitable en nuestros días, por el lugar del sujeto a la hora de dar cuenta del pasado y de organizar el recuerdo). Es mediante el análisis de estos tres aspectos

³ Recientemente, la autora refrendaba en una entrevista que la memoria es el asunto central que da sentido a su escritura, es el fantasma recurrente que siempre termina por emerger: “Cada vez que me siento a escribir un libro pienso que voy a entrar en un universo nuevo y termino problematizando la memoria. Y voy completando el libro anterior y luego hilando con el otro. Sin el problema de la memoria yo no existiría como escritora; ha sido el gran determinante de mis obsesiones y de mis fantasmas. La actualidad de la sociedad chilena no se comprende si no se habla de la dictadura; el hecho más traumático y preciso es que nuestro día a día está pautado por una Constitución redactada por los militares. Todos los problemas que tenemos nos devuelven al pasado, aunque queramos salir de esa pesadilla. Cada vez que empezamos a hablar de un problema y empezamos a tejer hacia atrás, nos encontramos con ese hoyo negro del cual no logramos salir. Mis desasosiegos me llevan a ese lugar, que es el caldo de cultivo de mi escritura. El fantasma está ahí; tenemos el elefante en la sala desde el año 73 y no logramos expulsarlo todavía”, en Frieria 2022.

como se estructura este trabajo sobre la poética de la memoria en *La dimensión desconocida*.

Memoria e historia

La magna obra de Paul Ricoeur (2000) sobre las relaciones y diferencias entre la historia, la memoria y el olvido (que incluye asimismo un capítulo sobre el lugar de la imaginación en ambas modalidades de relación con el pasado) es un referente ineludible para abordar las múltiples formas y problemáticas que puede revestir el establecimiento de vínculos entre presente y pasado. La historia como disciplina opera a partir del examen de fuentes y remite a la irreversibilidad del tiempo, a la vez que la memoria trabaja con base en la experiencia y en la reversibilidad del tiempo, por lo que propone otros trayectos de sentido para los acontecimientos y promueve que los vínculos entre pasado, presente y futuro se mantengan abiertos. La atención que nuestra época le otorga a la memoria⁴ es en este sentido reveladora de dos impulsos: la necesidad de que el pasado permanezca abierto al examen (un “pasado que no pasa”, debido a la gravedad y lo incomprensible de ciertos acontecimientos *inhumanos*), una interrogación sobre ese pasado desde el lugar que ocupa el sujeto (la vivencia, la experiencia) en los acontecimientos, pero sobre todo en su intelección; la “memoria” es del sujeto, al menos en una primera instancia, lo que no impide que la memoria individual se abra y sea al mismo tiempo parte de la colectiva. Si la historia se caracteriza por “objetivar” el pasado, la memoria se asocia con la subjetividad, lo que explica que estas narrativas estén fundamentalmente elaboradas en primera persona y formen parte, no sólo

⁴ Andreas Huyssen habló de un *boom* de la memoria; asimismo han surgido en la academia los llamados *Memory Studies*, que revelan nuevos nichos y cotos de interés académico, también modas. La segunda mitad del siglo xx, en particular a partir de los años ochenta, vio el renacimiento de la novela histórica bajo nuevas formas llamadas por algunos críticos (particularmente Seymour Menton) “nueva novela histórica” y por otros “novela histórica contemporánea” (Cristina Pons). Este renacimiento, impulsado, entre otros factores, por las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento y la conquista (1992), suponía en conjunto un revisionismo respecto de la Historia (como modalidad de apropiación y establecimiento de relaciones con el pasado, y también como escritura). A este boom de la novela histórica parecería haberle sucedido el boom de las narrativas de la memoria (otra modalidad de relación con el pasado). En ambas formas narrativas permanece como problema central el de los modos de dar cuenta del pasado y de establecer relaciones con él. Es en este sentido como el estudio de la forma artística de las obras cobra especial relevancia y significación.

del revisionismo respecto del pasado, sino del giro subjetivo⁵ y de la proliferación de narrativas del yo, relatos autoficcionales, testimonios, propios de una época que Annette Wieviorka (1998) llamó “la era del testigo”. En torno a la memoria se dan cita e imbrican varias de las interrogantes de nuestro tiempo, de implicaciones éticas, políticas y epistemológicas, además de, por supuesto, estéticas.

La novela de Nona Fernández se propone y propone a su lector el ingreso a una *dimensión desconocida* y oscura entendida como aquello que es invisible en el ámbito de lo real-cotidiano. El título de una serie de televisión, en inglés “*The Twilight Zone*”,⁶ y el estribillo reiterado, “está usted

⁵ Beatriz Sarlo alertaba en *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, sobre esta vuelta, tanto en la historia como en los estudios culturales, del sujeto y los “derechos de subjetividad” concebidos como los medios más adecuados para entender el pasado “desde su propia lógica”. Sarlo dedica el primer capítulo de su no complaciente libro a explicar el reordenamiento ideológico y conceptual “de la sociedad del pasado y sus personajes”, concentrado en “los derechos y la verdad de la subjetividad”, que tuvo lugar en la disciplina de la historia desde la mitad del siglo xx, cuando el asunto de la “identidad de los sujetos” fue tomando el lugar que antes, en los años setenta, habían ocupado las estructuras. Este llamado *giro subjetivo* ha “restaurado la razón del sujeto que fue, hace décadas, mera ‘ideología’ o ‘falsa conciencia’, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (22). Es así como el objeto de su libro es analizar este proceso de conversión del testimonio en un ícono de la Verdad o “en el recurso más importante para la reconstrucción del pasado; discute la primera persona como forma privilegiada frente a discursos de los que la primera persona está ausente o desplazada” (23). Aun cuando el libro de Nona Fernández no se puede entender fuera de las discusiones que plantea este giro de la experiencia a la hora de abordar el pasado de la dictadura, en este artículo me propongo demostrar que su perspectiva se distancia de este tratamiento de la subjetividad, aun cuando ésta formalmente esté presente en la enunciación.

⁶ La novela de Fernández se hace eco de un medio importante en los años setenta y ochenta para la conformación del imaginario de niños y adolescentes, la televisión. Junto con el mencionado, hay otro programa al que alude la narradora para apuntalar que lo que se propone con su novela es “iluminar” aquellos aspectos de lo *real* (entendido como lo cotidiano) que en su momento no podían ver los que supuestamente vivían los acontecimientos, los habitantes de Santiago de Chile. Este otro programa es *Juegos de la mente*, que se refiere a la manipulación de los medios y de la información en general que ejercía el Estado. La operación de la novela consiste en llamar la atención sobre lo que los formalistas rusos denominaron, enfocándose en el lenguaje, como el “automatismo de la percepción”, pretende desautomatizar, quizá deconstruir, lo que la percepción manipulada nos hace ver y sobre todo dejar de ver. Fernández apunta hacia la manipulación de la llamada realidad, al hecho de vivir la cotidianidad y no percibir (a veces, quizá, no desear percibir) lo que en “realidad” estaba sucediendo. Vivir la vida como si nada extraordinario estuviera sucediendo, algo sin duda similar a lo que se ha dicho para la persecución judía en tiempos

entrando a una dimensión desconocida”, embonan la novela con discursos audiovisuales de carácter más bien popular (asiduos en la televisión de los años setenta) que invitan al lector a “poner atención”, ya que va a descubrir algo que ignora, y eso que ignora, que está ahí en la realidad cotidiana pero que no alcanza a ver, parece de ciencia ficción, algo irreal, pero, sin embargo, más real que lo que percibimos cotidianamente como la propia realidad. De entrada, la ciencia ficción, género que se incluye normalmente entre los populares, invita a considerar un cierto tipo de lector implícito para *La dimensión desconocida*, ciudadanos del común (aquellos que conforman la comunidad, los que comparten un mundo común), dispuestos a ejercer un poco como detectives, y otro poco a jugar con los límites entre lo real y lo irreal. Es importante detenerse en este lector implícito que modela la narración y en el que parecería que la narración quiere despertar una mirada crítica, sacarlo de su espacio de confort, del “no pasa nada”. Estas llamadas al lector son el equivalente de la propia acción de la escritura, impulsan a ejercer el juicio que mueve a la narradora, orientan la lectura hacia la formulación de preguntas, hacia el acto de “mirar” con atención (escrutar las imágenes) para encontrar lo “no visto” que permita avanzar en la comprensión.

La dimensión desconocida se organiza en cuatro capítulos cuyos títulos (“Zona de Ingreso”, “Zona de Contacto”, “Zona de Fantasmas”, “Zona de Escape”) aluden a esa serie televisiva de ciencia ficción que la narradora-autora veía en su adolescencia, allá por el año 1984, en plena dictadura de Augusto Pinochet. La serie llevaba el título que ahora posee la novela. El simbolismo es bastante claro, entrar en la esfera, no del olvido (que sería la recuperación del recuerdo) sino de aquello desconocido, lo que nadie pudo ver, bien porque la “realidad” era constantemente enmascarada con el fin de que los chilenos no pudieran “ver” lo que estaba sucediendo ante sus ojos (una especie de juego, como en *Juegos de la mente*, otro programa de televisión de la época, muy bien llevado adelante por las autoridades con el fin de desviar la atención de lo que verdaderamente estaba sucediendo). Esa es la “realidad desconocida” a la que la novela quiere acceder, lo que supone que no siempre hay “tes-

del nazismo y la actitud del pueblo alemán. En este sentido, la novela deja caer veladamente la necesidad de pensar en la responsabilidad de todos en los sucesos del pasado. El exfuncionario Andrés Valenzuela desanduvo el camino y “se arrepintió”, fue capaz de poner en acción la capacidad del juicio. De hecho, la cuestión de la responsabilidad es una de las preguntas fundamentales de la novela, centrada en una relación de actualización del pasado (la historia como algo no clausurado o inmóvil).

tigos” (y menos, testigos absolutos o privilegiados) y no hay “olvido” (en el sentido de recuerdos latentes, reprimidos, a recuperar). Se trata, en todo caso, de aproximarse a *lo no visto*, de iluminar lo que permanece como la oscuridad de la dictadura, lo que tenazmente se oculta e incluso es imposible conocer (los últimos momentos de la vida de una persona, lo que pensó, la última imagen que pasó por su cabeza). Es debido a esta ausencia de testigos que la puedan guiar o acompañar en este afán de penetrar en la dimensión desconocida, que la narradora debe buscar sus hilos de Ariadna, aquellos que le permitan orientarse en medio de una suma de materiales e imágenes que ha ido recopilando pero que se acumulan aisladas, sin relación entre ellas y, por lo mismo, son confusas. En términos de poética, el hilo principal es la *imaginación*, la cual es convocada desde el epígrafe y la primera frase de la novela: “Imagino y hago testimoniar a los viejos árboles,/ al cemento que sostiene mis pies,/ al aire que circula pesado y no abandona este paisaje./ Imagino y completo los relatos truncos,/ rearmo los cuentos a medias./ Imagino y puedo resucitar las huellas de la balacera” (11). Imaginar es la llave que abre la puerta a esa otra dimensión, pero habría que especificar que es una imaginación profundamente controlada, que pone límites a la fantasía y a la invención. Los límites fundamentales se los proporciona el otro hilo que le permite orientarse en la dimensión oscura que pretende iluminar: el testimonio de Andrés Antonio Valenzuela Morales, el funcionario de los Servicios de Seguridad que el 27 de agosto de 1984 decidió dirigirse a la revista *Cauce* y testimoniar, en una larga entrevista, sobre su paso como agente de inteligencia. Bajo el título de “Yo torturé”, la revista publicó “hojas y hojas con información detallada sobre lo que había hecho, con nombres de agentes, de prisioneros, de delatores, con direcciones de centros de detención, con la ubicación de lugares donde se encerraron cuerpos, con la especificidad de métodos de tortura, con el relato de muchos operativos” (18).

Se trata de un testimonio histórico que podemos encontrar en internet, con la imagen de Valenzuela en la portada que la novela describe puntualmente, poniendo especial hincapié en el bigote grueso y negro sobre la boca. En realidad, todo en la novela es *histórico*, en el sentido de que los hechos a los que se refiere sucedieron en la realidad histórica. Pero la narradora no los relata propiamente (no los reescribe), sino que alude a ellos tejiendo un entramado básico a partir del cual se van a ir llenando huecos oscuros. De hecho, la estructura juega con la serie de ciencia ficción, pero también con el relato de investigación, de enigma a descubrir, un relato un

tanto detectivesco. Esa es la función de la narradora: descubrir, comprender una Verdad que permanece “desconocida”.

La poética revela una preocupación por encontrar la forma adecuada para transmitir, ya no solamente los sucesos (las ejecuciones, las detenciones, las muertes, las desapariciones), lo que los historiadores denominan “los hechos”, sino algo más, y es la experiencia de sus investigaciones a lo largo de muchos años (que incluyen recuerdos, pero sobre todo la revisión de distintas formas de documentos o testimonios: entrevistas, declaraciones, confesiones videograbadas, documentales, fotografías, visitas al Museo de la Memoria). A lo largo de la novela se acumulan en la mesa de trabajo de la narradora multitud de materiales-fuentes con los que debe bregar (y que constituyen modalidades narrativas diferenciadas que giran todas en torno a la memoria), entre los cuales busca detectar “lo no visto” hasta ese momento. A estos materiales suma sus propios recuerdos, que buscan asimismo iluminar las zonas oscuras (los recuerdos se evocan para contar lo descubierto precisamente, lo que había detrás de la apariencia de lo vivido, o para poner en relación partes de la “realidad”, es decir, descubrir relaciones inéditas). Es fundamentalmente el testimonio de Valenzuela (nunca transcrito sino referido), pues estuvo presente en un amplio número de casos de desaparecidos que por distintas razones (a veces personales) ella va seleccionando, el que da la pauta para poner en relación acontecimientos que hasta ese momento no estaban vinculados, algo que es parte del “método científico”, historiográfico. Estos “descubrimientos” sin embargo, se alejan de la forma de la exposición y transmisión de los resultados que seguía el método tradicional, que eludía completamente el uso de la primera persona en favor de la tercera, convención discursiva asociada a la realidad y veracidad de lo relatado. La subjetividad se apreciaba como contraparte de la veracidad, por ello era excluida radicalmente de la forma de la exposición. Nona Fernández desea precisamente lo contrario, pero imponiéndose a sí misma ciertos límites. Hay entonces una doble orientación en el discurso de *La dimensión desconocida*, la transmisión de la experiencia de la investigación (cómo se “descubre”, se elaboran conjeturas, supuestos, se encuentran lazos, relaciones, un “trabajo” que se lleva a cabo en medio de la otra vida, la familiar, la de un entorno social y político concreto) y la imaginación-transmisión de “lo descubierto” (una forma de la comprensión).

Los trayectos de sentido que la novela propone sobre ese conjunto amplio y variado de materiales sobre la historia y la memoria de la dictadura chilena, a los que se suman sus recuerdos, como ya mencioné, son

propios de la modalidad narrativa de la memoria y no tanto de la historia. Por ello no son lineales, las idas y vueltas del presente al pasado, los retornos para reiluminar algo ya previamente iluminado pero cuya opacidad permanece, los regresos al presente con el fin de “ver” los efectos que provocaron aquellos sucesos, son constantes en la novela y revelan que la incomprensión permanece hasta cierto punto, que hay que seguir dando vueltas, escrutando imágenes, hurgando, revisitando, hasta encontrar algo no visto que permita avanzar en la comprensión de una realidad que quizás va a permanecer siempre como inexplicable (en términos absolutos). Esta no linealidad de *La dimensión* revela un pasado presente, un presente en que vive el pasado; los tiempos no se suceden, por el contrario, se entremezclan, de ahí también que sea un relato narrado en presente (el tiempo verbal propio de la memoria, frente al pasado histórico que frecuenta la historia).

Un último aspecto de la relación que la novela propone entre historia y memoria es que procura situarse en las fronteras entre la historia y la ficción, en unos intersticios donde la ficción es concebida como imaginación (fingimiento, fabulación y no fantasía); ésta se inscribe en la forma artística más que en el carácter inventado de una historia o unos personajes. La ficción afecta no a la semántica (al contenido) sino a la poética artística. Nona Fernández parecería conocer que la fuerza persuasiva y convincente de su relato debe descansar en no franquear cierto límite de la ficción, y permanecer, contra toda presunción, en el lado de una intención referencial. ¿Cómo resuelve *La dimensión desconocida* este doble asentimiento que consiste en elaborar un relato que vive de “fuentes” pero también de conjeturas, que apela a la “imaginación”, como reiteradamente se insiste, pero no pierde su carácter de ficción de lo real?⁷ El procedimiento fundamental que pone en ejercicio es renunciar deliberadamente a lo que resulta el privilegio fundamental del creador de ficciones novelescas, la presentación “omnisciente” de la subjetividad, el psiquismo de sus personajes (en este caso, de Valenzuela principalmente), como sucedería en una novela narrada en tercera persona. Al insistir constantemente en que “imagina”, “supone”, al señalar cuándo “sabe” realmente (porque existe la prueba), pone sus límites y se señala la “no ficción” de la historia que leemos. Sus procedimientos son similares a los de un historiador. Creo que en este punto es donde reside la maestría de *La dimensión desconocida*, en la consciente elaboración de un lugar de enunciación y de un sujeto enuncia-

⁷ El término de *ficción de lo real* lo utiliza Alfonso Reyes en *El deslinde*, obra de 1944.

dor que aun cuando adopta procedimientos ficcionales, se detiene ante el procedimiento definitivo que marca los límites (Cohn), la posibilidad de la ficción, en palabras de Käthe Hamburger, de ser el “único espacio cognitivo donde el yo-origen (la subjetividad) de una tercera persona puede ser representado como tal”. De ahí la insistencia en el ejercicio imaginario de orden conjetural. Sin embargo, tampoco quiere imitar la forma de la objetividad hoy quizá anacrónica (la tercera persona), sino incluir su punto de vista subjetivo, el del sujeto concreto que hace conjeturas a partir de su experiencia personal y por lo tanto única. Lo que cuenta es *imaginario* porque es conjetural (lo que es propio de la comprensión), pero no porque sea “inventado”.

Imaginación y memoria: la imaginación como prerequisite del comprender

Es mediante una particular concepción acerca de las funciones y las posibilidades de la *imaginación* como la autora de *La dimensión desconocida* toma posición tanto frente al tema que busca modelizar como frente a los variados discursos sociales y géneros que dan cuenta del pasado. La imaginación no es atributo exclusivo de algún género, por el contrario, es una facultad del conocimiento (junto con la memoria), por lo que todo género se las tiene que entender con ella para apropiarse y modelizar un aspecto de lo real. La poética de *La dimensión narrativa* se organiza en torno a la imaginación entendida como medio para acceder al entendimiento y provocar un juicio reflexivo en el lector. Desde esta perspectiva, *La dimensión desconocida* se desmarca de otras poéticas de la memoria y elabora una ética y una política de la literatura que pasa por la imaginación.

La herramienta que tanto la narradora como el lector deben activar, ya que hace posible el acceso y el descubrimiento de la otra dimensión de lo real, de la historia en particular, se define desde el comienzo de la novela como la *imaginación* (lo vimos desde el epígrafe). No se trata sin embargo de la *imaginación* que asociamos vulgarmente con la fantasía desbocada, sino de la facultad que, junto con la memoria, la percepción y la inteligencia conforma el *conocimiento*, según explicaba tradicionalmente la filosofía. Memoria e imaginación son facultades del conocimiento, y en torno a ellas se organiza la poética narrativa de *La dimensión desconocida*. La imaginación permite las operaciones mencionadas en el epígrafe: hacer testimoniar, completar relatos truncos, rearmar los cuentos, resucitar las huellas, acciones todas ellas no precisamente menores o intrascendentes. No hay

testimonio o memoria sin imaginación, sería la deducción inmediata. Este sentido de la noción de imaginación es similar al que propone la filósofa Hannah Arendt cuando dice que la imaginación es el prerequisite del comprender:

Sólo la imaginación nos permite ver las cosas con su verdadero aspecto, poner aquello que está demasiado cerca a una distancia de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio, colmar el abismo que nos separa de aquello que está demasiado lejos y verlo como si fuera familiar [...] Sin este tipo de imaginación, que en realidad es la comprensión, no seríamos capaces de orientarnos en el mundo (Arendt 1995: 45-46).

Arendt destaca la doble y complementaria operación que permite la imaginación y con ella el comprender: otorgar distancia a aquello demasiado familiar, de modo que se ofrezca a la reflexión crítica, al pensar, o lo contrario, acercar aquello que se nos ofrece como lejano, ajeno, y por lo mismo incomprensible. Sin imaginación no hay comprensión, es la forma de colocarse en el lugar del otro o lo otro, o, como menciona la propia Fernández en una entrevista, de “ponerse en la piel del otro” (citado en Sepúlveda: 249). Sin duda es el sentido que guía a la narradora cuando dice “Estimado Andrés, soy la mujer que está dispuesta a pintarse un bigote para asumir su rol” (27). La imaginación es el medio para ponerse en el lugar del Otro, para ver desde fuera de sí mismo, para ver el mundo desde otra atalaya, incluso (o quizá, sobre todo) la del mal. De hecho, la estupidez, la tontería, se concibe como algo que acompaña a la maldad y que consiste precisamente en la incomprensión del otro. Aquellos que dirigen la maquinaria del mal son “estúpidos” porque “no comprenden el abismo del otro. No tienen lenguaje ni herramientas para eso. La empatía y la compasión son rasgos de lucidez, la posibilidad de ponerse en los zapatos del otro, de transmutar la piel y enmascararse con un rostro ajeno es un ejercicio de pura inteligencia” (53). Asumir esta perspectiva es arriesgado porque en este caso el Otro es el torturador, es asumir una postura de una dudosa corrección política, pero es la vía para comprender lo Otro (el mal). Esa posibilidad de imaginarse otro es lo que también habría permitido el ejercicio del juicio (la inteligencia), la elección, en Valenzuela: “Usted imaginó ser otro. Usted optó por un otro. Usted eligió” (54).

Cuando Hannah Arendt dice que “... podríamos denominar al don de un ‘corazón comprensivo’ la facultad de la imaginación. A diferencia de la

fantasía que inventa algo, la imaginación se ocupa de la particular oscuridad del corazón humano y de la peculiaridad densidad que envuelve todo lo que es real” (1995: 45), no se puede evitar la tentación de asociarla con la imaginación a la que recurre Nona Fernández para entrar en la *oscuridad del corazón humano* que vendría a representar Valenzuela, y en general en la *densidad* que envolvía lo real cotidiano del pasado que se desea abordar y comprender.⁸ Esa densidad de lo real que remite a lo no aparente se designa en la novela como “la dimensión desconocida”; la imaginación sería la llave de entrada a la dimensión distinta (“Abramos esta puerta con la llave de la imaginación. Tras ella encontraremos una dimensión distinta” [47]), y Valenzuela (su testimonio) el mediador y el mensajero, una especie de guía para moverse “más allá de las apariencias, detrás de los límites de lo que estábamos acostumbrados a ver” (47). A esa realidad tan distinta, como decía la voz en off de la serie de televisión, “sólo se puede ingresar con la llave de la imaginación”.

Otro ángulo importante en los vínculos que la novela propone entre imaginación y otredad resulta del modo como la narradora significa el “arrepentimiento” de Valenzuela; éste pudo darse porque el agente de inteligencia supo ponerse en el lugar de los Otros, fue capaz de imaginar la vida de los Otros, ponerse en su lugar (que tenían una familia, un trabajo, hijos, amistades, rutinas, deseos), por lo cual ya no pudo seguir. No solamente la comprensión implica imaginación, cualquier sentimiento derivado de la empatía, como el arrepentimiento, es posible solamente desde la imaginación del Otro; la imaginación es la vía para salir de sí. En el lenguaje de Arendt diríamos que Valenzuela supo “pensar”, ejercer la facultad del “juicio” (distinguir lo justo de lo injusto, el bien del mal) en total oposición de cuantos le rodeaban (Arendt 2003: 175) y decidir. Sin embargo, aun cuando él pudo tomar decisiones a contracorriente de su entorno (superar, hasta cierto punto, el miedo), que evidentemente ponían en peligro su

⁸ Arendt rechaza la asimilación entre la reconciliación que viene implicada en la comprensión (“La comprensión [...] es una actividad sin fin, siempre diversa y mutable, por la que aceptamos la realidad, nos reconciliamos con ella, tratamos de sentirnos en armonía con el mundo”, 1995: 29) y el perdón. Es decir que entender el *totalitarismo* no implica perdonar, sino “reconciliarnos con un mundo en que cosas como éstas son simplemente posibles”. Al ponerse en el lugar de Valenzuela, se podría pensar que la narradora de *La dimensión* pretende algo así como el perdón, o la reconciliación que promovieron distintas instancias que venían fundamentalmente de los gobiernos, sin embargo, creo que el sentido que propone se acerca más al de Arendt, la actividad de comprender el totalitarismo no tiene fin, porque no hay una causa a encontrar, una explicación única. La comprensión es un proceso (y no tanto un fin) por medio del cual “tratamos de reconciliarnos con lo que hacemos y padecemos” (Arendt 1995: 30).

propia vida, queda abierto el juicio del presente sobre su actuar (dificultad que se aprecia en el hecho de que no haya lugar para él en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos). Valenzuela no encuentra lugar ni en la *historia* ni en la *memoria*: “Quiero creer que cada vez que pregunto si está escuchándome, usted responde que sí, que la historia y la memoria lo han abandonado en ese sitio sin clasificación clara, pero sigue con vida, en pie, esperando que alguien vaya a su rescate” (53).

La facultad de la imaginación implica un “poner en imágenes”. La narradora de la novela recolecta obsesivamente fotografías, videos, que vuelve a escrutar y escuchar una y otra vez “por la posibilidad de descifrar con ellas el enigma”. La de Fernández es una novela llena de imágenes y que “imagina” escenas (cómo se dieron ciertas detenciones, algunas redadas). No las evoca propiamente porque no nacen del recuerdo, son escenas sin testigos, que sólo la imaginación puede hacer visibles. La mirada es por ello el sentido de mayor presencia en la obra, ya que se trata de iluminar la dimensión desconocida.

Mediante este particular sentido que se otorga a las imágenes y a la praxis imaginativa, el pasado no es algo ya concluido o consumado, inmóvil, sino que vuelve a hacerse legible en el tiempo del ahora: “La lectura de los hechos del pasado no podrá manifestarse sino a través de una imagen que la intercepta. Dice Benjamin al respecto: ‘La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado’” (en Neuburger: 193). En *La dimensión desconocida* el pasado se lee a partir de imágenes entre las que no hay una lógica causal o cronológica, tampoco un antes y un después, un principio y un fin; el movimiento entre ellas, sus conexiones, proponen un movimiento diferente del tiempo, uno discontinuo, quizá en espiral, puesto que se retrocede a imágenes del pasado y se avanza al presente para inmediatamente dirigirse a otro tiempo. La imagen y la imaginación son las herramientas para pensar una temporalidad distinta, y con ella un movimiento del conocer que puede aprehender otros sentidos.

La primera palabra de la novela convoca ya a la acción de imaginar que rige el relato: “Lo imagino caminando por una calle del centro”; desde ese momento inicial la narradora reitera machaconamente, con visos de poder diferenciar, cuándo la acción de contar es *imaginaria* (“A partir de ese momento ya no sé más. Todo es un ejercicio imaginativo” [44]), cuándo *sabe* (porque lo ha leído en algún testimonio, escuchado o visto en algún documental, en videos o fotografías, en gráficos y dibujos: “que no imagi-

no, que leo aquí, en el testimonio que la misma periodista escribió tiempo después” [16]), cuándo le *cuesta imaginar* (“Me cuesta imaginar a la mujer de la recepción” [15]), cuándo incluso no *quiere imaginar* (actos concretos de tortura, por ejemplo), o simplemente carece “de palabras y de imágenes para escribir lo que sigue de este relato” (35).⁹ En esta primera página define también su función en el relato, aquello que le *toca hacer*, como imaginar (narrar es entonces imaginar): “... y también imagino, porque eso es lo que me toca en esta historia...” Se trata de una tarea que se percibe como ardua, costosa para la narradora, y que de alguna manera se elabora como si fuera el resultado de un proceso de investigación que va colocando, descubriendo, armando piezas. Si la comprensión es un proceso y carece de meta (no tiene principio ni fin), también la imaginación entra a formar parte de este proceso. Las imágenes confusas de la infancia y la adolescencia (vistas en ejemplares de revistas, en las noticias de la televisión, en la calle),¹⁰ que le impedían hacerse un “mapa de la totalidad” de lo que sucedía, han quedado rondando y en el presente de la escritura son como piezas de un rompecabezas; la narradora va poniendo en relación estas imágenes confusas (su memoria personal) con otras extraídas de fotografías u otros medios audiovisuales, con algunas más que imagina como escenas (una especie de reconstrucción-suposición de cómo se desarrollaron los hechos, basadas en los testimonios de Valenzuela, el de *Cauce* y algunas otras entrevistas grabadas), y con escenas que a veces dice inventar (previniendo al lector que se trata de “una escena inventada. Yo misma la imaginé a partir de la lectura de un artículo” [17]). Por un lado, está la acción de imaginar como prerequisite de la comprensión, pero por otro, está la amplia tipología de imágenes con las que va elaborando su relato, como una especie de *patchwork*. Se trata entonces de una doble operación imaginaria, pues aquello que busca acercar o distanciar (comprender) son ellas mismas imágenes. La poética de la imaginación que va elaborando se despliega entonces en diferentes direcciones de la imagen y de la praxis imaginaria.

⁹ Hay incluso un cierto pudor para imaginar ciertas escenas: “Intento imaginar la escena de esta fotografía, pero luego me freno. Creo que ya me he inmiscuido mucho. No es necesario imaginar más” (46).

¹⁰ Para Nona Fernández recordar es “componer” mediante un ejercicio imaginario. “Este ejercicio de recordar, componer algo de lo cual no teníamos ninguna certeza en términos como muy objetivos de ciertas cosas” (en Sepúlveda: 257).

En otro sentido, el énfasis en las imágenes elabora una particular mirada sobre la experiencia, puesto que la narradora no es protagonista de lo que ve, tampoco testigo (el relato no remite a la experiencia subjetiva del horror, o a la memoria individual o subjetiva); sin embargo las imágenes *afectan* la vida de la narradora (como la de todos los chilenos) y por ello decide narrar en primera persona (apropiarse la experiencia), sin que como consecuencia estemos frente a un relato autobiográfico y sin que tampoco sea un relato sobre la subjetividad de la experiencia: contiene todos estos géneros sin asimilarse a uno en concreto, como contiene testimonio sin volverse un relato testimonial:

... yo no soy protagonista de lo que veo. No estuve ahí, no tengo diálogos ni participación en el argumento. Las escenas proyectadas en esta sala son ajenas, pero siempre han estado cerca, pisándome los talones. Quizá por eso las considero parte de mi historia. Nací con ellas instaladas en el cuerpo, incorporadas en un álbum familiar que no elegí ni organicé. Mi escasa memoria de esos años está configurada por esas escenas [...]

He dedicado gran parte de mi vida a escudriñar en esas imágenes. Las he olfateado, cazado y coleccionado. He preguntado por ellas, he pedido explicaciones. He registrado sus esquinas, los ángulos más oscuros de sus escenarios. Las he ampliado y organizado intentando darles un espacio y un sentido. Las he transformado en citas, en proverbios, en máximas, en chistes. He escrito libros con ellas, crónicas, obras de teatro, guiones de series, de documentales y hasta de culebrones. Las he visto proyectadas en innumerables pantallas, impresas en libros, en diarios, en revistas. He investigado con ellas hasta el aburrimiento, inventando o más bien imaginando lo que no logro entender. Las he fotocopiado, las he robado, las he consumido, las he expuesto y sobreexpuesto abusando de ellas en todas sus posibilidades. He saqueado cada rincón de ese álbum en el que habitan buscando las claves que puedan ayudarme a descifrar su mensaje. Porque estoy segura de que, cual caja negra, contienen su mensaje (64-65).

El procedimiento compositivo fundamental de la novela descansa en la sucesión de escenas imaginarias elaboradas a partir de los datos obtenidos por la investigación, en particular la información proporcionada por Valenzuela (son escenas donde participó “el hombre que torturaba”: él estaba allí), por eso están narradas en tiempo presente; estas escenas imaginan el modo como, por ejemplo, debieron suceder los *montajes* policiales

de detenciones (lo que José Weibel hizo la mañana en que fue detenido, a qué hora se levantó, cómo era la rutina familiar matutina con dos hijos a los que se llevaba temprano a la escuela, el desayuno, los lonches, la hora en que tomaron el autobús, la forma como fue aprehendido y bajado en medio de un bus atiborrado de gente, y finalmente desaparecido). El presente refuerza lo imaginario pero también lo actual, lo hace “presente” (vivo y próximo). Otras escenas son, sin embargo, las que se ubican en el presente de la escritura (2014 aproximadamente), las que se refieren al manejo de los testimonios, las que aluden a los materiales que, de alguna forma, están encima de la mesa de trabajo del sujeto de la enunciación, y las que apelan al propio Valenzuela: la narradora imagina escribir una carta al hombre que torturaba (epístola que sí leemos) donde le comunica su intención de escribir un libro sobre su figura, el libro que leemos nosotros lectores. En buena parte del relato, él es el narratorio de la historia, es como si en él estuvieran todas las respuestas a las posibles preguntas que provoca el enigma, solamente hay que saber “verlas”. La relación entre las distintas escenas que conforman la novela (fragmentaria en ese sentido) es subjetiva y hasta cierto punto personal, ya que se deriva de poner en relación una imagen “vista” entre la amplia documentación, con otra de orden más personal (lo que ella hacía en esos momentos en el pasado: estudiaba, cenaba, veía la tele...), se desarrolle ésta en el pasado o en el presente de la escritura al que vuelve una y otra vez.

Las imágenes que surgen de los recuerdos personales, como aquellas otras que han llegado a la narradora en forma de huellas visuales del pasado, se hilvanan con las imaginadas y conforman la poética de la imaginación como modo de comprender y posibilitar el juicio. Hay una, sin embargo, que funciona como detonador (una imagen que aparece obsesivamente) y va conformando el hilo principal para elaborar el tejido: es la histórica imagen que aparece en la revista *Cauce* en 1984, con la fotografía de Andrés Valenzuela Morales y el titular de “Yo torturé”: “Como parte de ese mismo sueño, o quizá de otro parecido, heredé al hombre que imagino. Un hombre común y corriente, como cualquiera, sin nada particular, salvo esos bigotes gruesos que, por lo menos a mí, me llamaron la atención. Su rostro en la portada de una de esas revistas y sobre su foto un titular en letras blancas que decía: Yo torturé” (18).

En un gesto que tiene como trasfondo el ensayo de Arendt sobre el juicio contra Adolf Eichmann llevado a cabo en Jerusalén en 1961, donde fue condenado a morir en la horca por crímenes contra la Humanidad, se insiste en que la historia de terror chilena fue “contada y protagonizada

por un caballero común y corriente, parecido al profe de ciencias naturales” (19), alguien que, como el alemán, no parecía un *monstruo* ni un *psicópata*, alguien común. La narradora evita emprender un relato que juzgue al testimoniante (fungir como tribunal de justicia), sin embargo, al final de la novela sí se interroga sobre la responsabilidad y sobre las consecuencias éticas y morales del arrepentimiento, preguntas que siguen siendo presentes y vivas porque afectan una dimensión de futuro y no solamente de pasado (impedir la repetición). Estas preguntas abiertas se inscriben en el sentido del comprender y se abren a la responsabilidad.¹¹

La escena final de *La dimensión desconocida* comienza: “Tengo esta última escena que he decidido escribir. No es parte de ningún ejercicio imaginativo, sino más bien de la pura y doméstica realidad” (228). Mientras la narradora y su compañero lavan los platos sucios del día, discurren sobre la responsabilidad del monstruo de Mary Shelley, *Frankenstein*, “huyendo de sí mismo y de los crímenes que cometió” (228):

Mientras enjuago tenedores y cucharas pienso que es cierto, el monstruo es un monstruo. Pero hay una salvedad, él no eligió ser lo que es. Fue parte de un experimento macabro. A punta de cadáveres el doctor Frankenstein le cosió un cuerpo y construyó un ser vivo incómodo con su propio olor a muerto.

M pasa la virutilla por el sartén sucio y me responde que eso explica sus acciones, pero no lo absuelve de haber sido un monstruo. En esa lógica todos los monstruos se justificarían con su propia historia.

¹¹ Las preguntas se inscriben de forma explícita en el texto: “¿Por qué escribir sobre usted? ¿Por qué resucitar una historia que empezó hace más de cuarenta años? ¿Por qué hablar otra vez de corvos, parrillas eléctricas y ratas? ¿Por qué hablar otra vez de desaparecimiento de personas? ¿Por qué hablar de un hombre que participó de todo eso y en un momento decidió que ya no podía hacerlo más? ¿Cómo se decide que ya no se puede más? ¿Cuál es el límite para tomar esa decisión? ¿Existe un límite? ¿Qué habría hecho yo si a los dieciocho años, igual que usted, hubiera ingresado al servicio militar obligatorio y mi superior me hubiera llevado a hacer guardia a un grupo de prisioneros políticos? ¿Habría hecho mi trabajo? ¿Habría escapado? ¿Habría entendido que ese sería el comienzo del fin? ¿Qué habría hecho mi pareja? ¿Qué habría hecho mi padre? ¿Qué haría mi hijo en ese lugar? ¿Tiene alguien que tomar ese lugar? ¿De quién son las imágenes que rondan mi cabeza? ¿De quién son esos gritos? ¿Los leí en el testimonio que usted entregó a la periodista o los escuché yo misma alguna vez? ¿Son parte de una escena suya o de una escena mía? ¿Hay algún delgado límite que separe los sueños colectivos? ¿Existe un lugar donde usted y yo soñamos con una pieza oscura llena de ratas? ¿Se cuelan esas imágenes también en su vigilia sin dejarlo dormir? ¿Podremos escapar de ese sueño alguna vez? ¿Podremos salir de ahí y dar al mundo la mala noticia de lo que fuimos capaces de hacer?” (26-27).

[...] El monstruo se arrepintió, insisto. Por eso termina escondido en el Ártico. ¿Ese gesto no tiene valor?

Puede tenerlo, dice M. Pero eso solo lo convierte en un monstruo arrepentido (228-229).

El intercambio entre la pareja sobre la responsabilidad de las acciones, sobre la ética, funciona como una puesta en abismo sobre la propia novela. Al introducir en la memoria del horror y del mal, una dimensión ética, vuelve a hacerlo vigente, lo abre a nuevas expectativas, y muestra que finalmente no es un problema concluido, un asunto del pasado. Deja ver asimismo que el problema de la memoria no se reduce al recuerdo del testimonio, y que recordar por recordar puede ser insuficiente, o puede caer en un cierto artificio como sucede en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile que visita la narradora, donde el espectador *limpia su conciencia* y al final sale por la puerta de la tiendita de recuerdos donde comprará, “¿por qué no?, un par de chapitas con la cara de Allende y una postal con La Moneda en llamas”. Una “memoria museística” que representa el pasado como hecho consumado no resuelve el problema.

La visita al Museo, que parece más bien, por su luminosidad, por los grandes espacios abiertos, un Museo de Arte Contemporáneo, despliega toda una reflexión sobre la memoria en diferentes aspectos: los discursos oficiales, la idea de una “versión legitimada de nuestra historia reciente” (24), de un “Archivo pasivo”, sin vida, y la pregunta “¿Cómo se hace la curatoría de un museo de la memoria? ¿Quién elige lo que debe ir? ¿Quién decide lo que queda fuera?” (38). Hay una evidente alusión a cómo el discurso sobre la memoria se ha ido oficializando en las últimas décadas del *xxi*. En este sentido, *La dimensión desconocida* emprende una crítica irónica sobre los “usos (oficiales) de la memoria”.¹²

La presencia del Museo, así como de otros espacios (centros de detención, por ejemplo) que recorre la narradora en el tiempo del presente de la escritura, va generando en el relato una cierta confusión entre presente, pasado y futuro, confusión que se agrava con el hecho de que el pasado (las escenas del pasado) se narre en tiempo presente. Los tiempos se mezclan, como dice el relato: “Sigo mezclando los tiempos. Presente,

¹² La ironía de la enunciación elabora una crítica aceda de los discursos de la “conciliación”: “Deambulo [en el Museo] por las diversas zonas de la libertad, de la esperanza, de la lucha, de la justicia, de la verdad, de la reconciliación, de la solidaridad y de otras palabras amables” (42).

pasado y futuro se amalgaman en esta calle detenida en un paréntesis por el reloj de la dimensión desconocida” (103). La narración en presente adquiere una gran significación en el sentido de que promueve, actualiza las imágenes (en términos de Benjamin) y las coloca en otra lógica temporal. Es en el presente donde la memoria se *despercude*, donde el monstruo despierta sacudiendo, conflictuando, poniendo de nuevo a girar (tensando) todas las imágenes, obligando a pensar. La narración de una visita al Museo en el momento de su inauguración en enero de 2010 (a la que asisten los cuatro presidentes de la Concertación), donde dos mujeres gritan pidiendo justicia por los muertos y los presos políticos pero también por un asesinato reciente por parte de un carabinero, deja en claro el punto de vista, la perspectiva del sujeto de la enunciación, que pone énfasis en que el pasado no ha dejado de pasar, y en que es necesario, desde el presente, volver a poner en diálogo los tiempos. Esta idea es la que organiza la composición a base de escenas imaginarias que entreveran y conectan las tensiones que organizan los tiempos, ese monstruo que sigue despertando y sacudiendo las conciencias:

El recuerdo de los abusos pasados se mezcla con los actuales y por un breve momento no se resigna a la pasividad de lo archivado en el museo. 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 y resucitan a esa criatura hecha a retazos, con partes de unos y otros, con fragmentos de ayer y de hoy. El monstruo despierta y se revela aullando incontrolable, tomando a todos por sorpresa, sacudiendo a los que se creían cómodos, problematizando, conflictuando, molestando, y en ese estado peligroso y bestial en el que debiera mantenerse. Así lo pensé en ese momento cuando vi toda esta escena en una nota por internet, y así lo pienso ahora cuando visito el museo una vez más (39).

El monstruo (aquello monstruoso que generó la dictadura y que la narración simboliza en la ambigua figura de Valenzuela) no se puede explicar, y menos aún comprender, elaborando un relato lineal donde aparezcan claramente las causas y los efectos, donde sea fácil identificar a los personajes que pertenecen al bando de los buenos o al de los malos, sin términos medios. Ningún monstruo puede someterse a la belleza del orden (del relato o de las partes del cuerpo), por eso la lógica artística de la narración de *La dimensión desconocida* busca otros caminos, menos lineales, más obtusos, sin buenos ni malos, donde los protagonistas son las

imágenes y su actualización en el presente, invitando a una temporalidad diferente y a comprender de otra forma.

Un último aspecto en relación con la experiencia, y que afecta asimismo al lugar del sujeto, del yo, a la hora de modelizar problemáticas históricas como las de las desapariciones promovidas por el Estado, así como a la relación entre historia y ficción en que entraban las narrativas de la memoria (por su intención de ser ficciones de lo real), es la identificación que estamos tentados como lectores a llevar a cabo, entre la autora, la narradora y el personaje secundario de *La dimensión desconocida*, coincidencia propia de un relato autobiográfico. La novela habla de “sucesos reales” que podemos identificar sin dificultad alguna, de personas que vivieron los hechos que se cuentan, y además las imágenes pretenden “reconstruir”, imaginar la forma como debieron suceder algunos acontecimientos históricos. La primera persona de la narración no implica sin embargo, en este caso, poner de relieve el aspecto subjetivo de la experiencia, o la *autoridad* e incluso *veracidad* que se le atribuyen a la primera persona a partir de un pacto de lectura, sino algo diferente y más complejo. Por un lado, hace visible que todo proceso de conocimiento es llevado a cabo por un sujeto concreto, y la narradora-autora visibiliza en este sentido las circunstancias vitales, profesionales, familiares, de género, que inciden en su operación cognoscitiva (lo que termina conformando su “lugar de enunciación”), que en este caso incluyen también procesos de investigación, manejo de archivos y documentales diversos. Más que estar al servicio de un “efecto de realidad o veracidad”, lo que anclaría el lenguaje y la escritura en una retoricidad, es una forma de incluir el presente y de mostrar el carácter concreto de la narración (el sujeto que dispone las valoraciones y orientaciones del lector, que introduce la crítica de los discursos sociales) y por lo mismo del modo de conocer que implica; también devuelve a la escritura su dimensión ética. Las tres dimensiones que según Mijaíl Bajtín (1989) entraban en la conformación de la cultura, la ética, la estética y la cognitiva, se muestran visibles en la forma artística de *La dimensión desconocida*. Y en cuanto a la subjetividad, evidentemente está ahí, pero no se constriñe a lo individual ni intenta defender sus privilegios.

El relato aborda en su trayecto final el problema de la transmisión de la memoria (Peller), cuestión que, a decir de Jacques Hassoun, “se presenta cuando un grupo o una civilización ha estado sometida a conmociones más o menos profundas” (69).¹³ La narradora (y la autora) pertenece a lo

¹³ Esta preocupación sería propia de ciertos momentos de la Historia y denota “un estado de profunda perturbación interior”.

que se ha denominado la generación de los Hijos; nacida en 1971, tiene 13 años cuando Valenzuela decide testimoniar en 1984. Como dice en varias ocasiones, no tiene memoria de muchos acontecimientos de esos años; sus recuerdos son de la escuela, de su familia, de las series que veía en televisión, de los noticieros, titulares de periódicos; precisamente, “no veía” lo que *realmente* estaba sucediendo en la otra dimensión, por eso la escritura en el presente de la enunciación busca imaginar lo que le resultaba invisible (imaginar al otro y lo otro) y tejer otras relaciones. Las “escenas” con que urde su relato plantean también el problema de “cómo transmitir” la memoria de aquello que no fue vivido ni visto, que sólo puede ser imaginado mediante la lectura de múltiples testimonios (como el de Valenzuela), la investigación en periódicos, la revisión de fotografías, documentales, las visitas a espacios de detención, tortura y desaparición:

Guerrero hijo lee una carta que su propia hija ha enviado [...] habla de la herencia que la vincula a esta esquina y del desafío de mantener la memoria activa. Mientras Guerrero hijo lee la carta, pienso que este memorial y toda esta ceremonia es para ella. No para su abuelo y sus compañeros, no para sus padres, no para nosotros, sino para ella y para los niños del coro [...] Para mi propio hijo, que aburrido de seguirme a ceremonias como esta, hoy no me acompaña (202).

A lo largo de la novela la transmisión se presentaba bajo el imperativo de reconstruir-imaginar el secuestro de cada militante y su muerte. Al revisar las fotografías que reproducían momentos de la vida de los desaparecidos, la narradora veía desprenderse de cada imagen una “súplica”: “Recuerda quién soy, dicen”, “Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron”, “Dónde me mataron, dónde me enterraron”. Es la función del memorial donde se reúnen miles cada 29 de marzo, o incluso del propio Museo de la Memoria. Sin embargo, como he intentado demostrar, la poética novelesca plantea la necesidad de la apropiación subjetiva y en el presente para una transmisión lograda de la memoria y en cierto modo asumir una responsabilidad histórica. Cada generación de descendientes (hijos, nietos) tiene una relación diferente con los sucesos y los desaparecidos, vive sus propias experiencias en cada uno de sus presentes que transforman esa relación con el pasado. La transmisión no significa la obligación de reproducir, el eterno retorno, un machacón “no olvidar”, sino la posibilidad de apropiarse, de hacer del pasado algo propio, actual, subjetivo, porque es sometido a nuevas interrogantes y a nuevas formas de

la comprensión, de ahí la narración en presente y la figuración del yo. En su discurso de recepción del premio Sor Juana Inés, Nona Fernández se refirió a la necesidad de que cada generación asuma su responsabilidad histórica (Carrasquer: 23), que es lo que el sujeto de la enunciación de esta novela propone.

Para finalizar, y volviendo a la relación que la novela propone entre memoria e imaginación, *La dimensión desconocida* participa (retomando conceptos de Jacques Rancière) de la revolución estética que cancela la línea divisoria aristotélica entre la historia de los historiadores y la de los poetas: en ella el testimonio, la ficción y la imaginación participan del mismo régimen de sentido (o quizá proponen otra división de lo sensible donde la imagen y la praxis de imaginar ocupan un lugar decisivo en la nueva legibilidad del pasado).¹⁴ Las huellas y los rastros, las imágenes del pasado adquieren una nueva legibilidad en el presente en un movimiento y una relación que no se sustenta en la linealidad y el arreglo de las acciones sino en un “pensar en imágenes” que permite un conocimiento diferente del pasado. En esta nueva perspectiva, recordar es imaginar; quien recuerda no transmite aquello de lo que fue testigo, su recuerdo está hecho de lo leído, lo escuchado, lo supuesto e imaginado, sin que ello trastoque su régimen de verdad. Y la imaginación, al ponernos delante lo ausente, al acercar lo que está alejado, al mezclar los tiempos, hace posible la apertura a la reflexión, el juicio y la comprensión.

BIBLIOGRAFÍA

ARENDT, HANNAH. *De la historia a la acción*. Trad. Fina Birulés. Barcelona: Paidós, 1995.

ARENDT, HANNAH. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. de Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 2003.

¹⁴ Véase Jacques Rancière, “De las modalidades de la ficción”, en Perus: “La revolución estética revuelve las cosas: el testimonio y la ficción participan de un mismo régimen de sentido. Por un lado, lo ‘empírico’ lleva las marcas de lo verdadero bajo la forma de huella y rastros. ‘Lo que sucedió’ participa por ende directamente de un régimen de verdad, de un régimen de mostración de su propia necesidad. Del otro lado, ‘lo que podría ocurrir’ ya no tiene la forma autónoma y lineal del arreglo de las acciones. En adelante, la ‘historia’ poética articula el realismo que nos muestra las huellas poéticas inscritas en la realidad misma y el artificialismo que construye máquinas de comprensión complejas” (272).

- BAJTÍN, MIJAÍL. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- CARRASQUER, LUNA. “Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández”, en *Taller de Letras*, 67 (2020): 22-40. Disponible en : <<http://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/TL/article/view/26693#:~:text=https%3A//doi.org/10.7764/tl6722-40>> [11 de mayo de 2023].
- COHN, DORRIT. *Le propre de la fiction*. Trad. del inglés de Claude Hary-Schaeffer. París: Éditions du Seuil, 2001.
- FERNÁNDEZ, NONA. *La dimensión desconocida*. México: Random House Mondadori, 2017.
- FRIERA, SILVINA. “Nona Fernández Silanas, ‘Sin el problema de la memoria yo no existiría como escritora’”, *Página 12* (30 de septiembre 2022). Disponible en: <<https://www.pagina12.com.ar/486039-nona-fernandez-silanas-sin-el-problema-de-la-memoria-yo-no-e>> [11 de mayo de 2023].
- HAMBURGER, KÄTE. *La lógica de la literatura*. Trad. de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1995.
- HASSOUN, JACQUES. *Los contrabandistas de la memoria*. Trad. Silvia Fendrik. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.
- HUYSEN, ANDREAS. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE, 2002.
- LAUGE HANSEN, HANS. “El cronotopo del pasado presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria”, en *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Eds. Juan Carlos Cruz y Diana González. Berlin-Bruxelles-Frankfurt-New York-Oxford-Wien: Peter Lang, 2014: 23-42.
- MENTON, SEYMOUR. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- NEUBURGER, ANA. “La historia en imágenes. Walter Benjamin y el concepto de actualidad”, en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, 7(2015): 186-201.

- PELLER, MARIELA. “Nona Fernández (2016) *La dimensión desconocida*”, en *Critical Reviews on Latin American Research*, 6:2 (2017). Disponible en: <<http://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/277/608>> [6 de noviembre de 2021].
- PONS, CRISTINA. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx*. México: Siglo XXI, 1998.
- RANCIÈRE, JACQUES. “Modalidades de la ficción”, en Françoise Perus. *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje, ficción*. México: UNAM, 2009: 269-278.
- REATI, FERNANDO O. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.
- REYES, ALFONSO. *El deslinde*. México: FCE, 1997.
- RICOEUR, PAUL. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. de Agustín Neira. México: FCE, 2000.
- SARLO, BEATRIZ. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SEPÚLVEDA, PAULINA. “Conversación con Nona Fernández: ponerse en la piel del otro”, en *Revista de Humanidades*, 29 (2014): 249-261.
- WIEVIORKA, ANNETTE. *L'ère du témoin*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ

Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Autora de los libros: *Carlos Fuentes, imaginación y memoria* (UAS, 2000), *Poéticas de la novela histórica contemporánea: El general en su laberinto, La campaña y El mundo alucinante* (CIALC, 2007), *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina* (CIALC, 2017). *Las crónicas en la novela histórica del siglo xix: la historia en la ficción* (CIALC, 2023). Algunos artículos: “Alfonso Reyes y la literatura mexicana en la *Revue de l'Amérique Latine* (1922-1932)”, *Literatura Mexicana*, 31: 1 (enero-junio 2020): 67-98. “Indigenismos e indigenismo literario en el *Boletín Titikaka* (1926-1930)”, *Revista de Historia de América*, 158 (enero-junio 2020): 223-249. “Figuraciones del dialogismo social y cultural en ‘El gamonal’ y ‘Tojiras’ de Gamaliel Churata”, en *Imágenes, representaciones y movilizaciones indígenas en Latinoamérica*, México, CIALC-UNAM,

2021. 191-212. “Entre el *Inquisidor de México* y *El Diablo en México*: lecturas de la ciudad”, en *Ligera de equipaje: itinerarios de la novela corta en México*. Eds. Gustavo Jiménez Aguirre y Verónica Hernández Landa Valencia. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019. 195-208. “La polémica historiográfica entre Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López”, en *Historia Comparada de las Américas. Siglo XIX. Tiempo de Letras*. Coords. Liliana Weinberg y Rodrigo García de la Sienra. México: CIALC-UNAM/Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2018. 201-220. Sus líneas de investigación: Relaciones entre historia y literatura, Memoria y literatura, Narrativas andinas.