



FORMAS PARA
IMAGINAR EL
HORROR Y LA
DESAPARICIÓN
EN LA
ESCRITURA
DE NONA
FERNÁNDEZ¹

Por: Carlos

Ayram*

Ilustraciones:

Alejandro Mesa (behance.net/alejandromesa)

¹ Parte de este artículo fue leído como ponencia en la 2da Jornada Internacional de Estudios CELICH / CRLA-

Archivos: "La obra de Manuel Rojas/Literatura chilena reciente" celebrada en Santiago, los días 12 y 13 de diciembre de 2018, en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

* Candidato a Doctor en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile-CONICYT. Contacto: cjayram@uc.cl.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8043-0884>



RESUMEN

EN EL PRESENTE ARTÍCULO EXPLORO CÓMO LAS NOVELAS *FUENZALIDA* (2012) Y *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA* (2016), DE LA ESCRITORA CHILENA NONA FERNÁNDEZ, ACUDEN AL ARCHIVO PARA INTERROGARLO Y DINAMIZARLO A TRAVÉS DE LA FICCIÓN NOVELESCA EN UNA ACTITUD QUE DESENTRAÑA LAS HUELLAS DE UN PASADO TRAUMÁTICO Y VIGENTE DEL QUE NO SE PUEDE SALIR ILESO. ASÍ, ENCUENTRO EN LA EMERGENCIA DE ESTOS TEXTOS NOVELESCOS, QUE, SI BIEN SON DEUDORES DE SOPORTES HISTÓRICOS, UNA AMPLIFICACIÓN DEL TRABAJO LITERARIO EN UN ACERCAMIENTO AL MATERIAL DOCUMENTAL DESDE LA POTENCIA DE LA IMAGINACIÓN POLÍTICA.

PALABRAS CLAVE: ARCHIVO, NONA FERNÁNDEZ, DESAPARICIÓN, TRAUMA, IMAGINACIÓN POLÍTICA

ABSTRACT

IN THIS ARTICLE, I EXPLORE HOW THE NOVELS *FUENZALIDA* (2012) AND *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA* (2016), BY CHILEAN WRITER NONA FERNÁNDEZ, COME TO THE ARCHIVE TO INTERROGATE AND DYNAMIZE IT THROUGH NOVEL FICTION IN AN ATTITUDE THAT UNRAVELS THE TRACES OF A TRAUMATIC AND CURRENT PAST FROM WHICH ONE CANNOT ESCAPE UNHARMED. THUS, I FIND IN THE EMERGENCE OF THESE NOVELS, WHICH, ALTHOUGH THEY ARE INDEBTED TO HISTORICAL SUPPORTS, AN AMPLIFICATION OF LITERARY WORK IN AN APPROACH TO DOCUMENTARY MATERIAL FROM THE POWER OF POLITICAL IMAGINATION.

KEY WORDS: ARCHIVO, NONA FERNÁNDEZ, DESAPARICIÓN, TRAUMA, IMAGINACIÓN POLÍTICA

▼

EL POETA DA UNA ÚLTIMA MIRADA A SU TUMBA. SE DESPIDE DE
 SUS PADRES, DE SU ABUELO, DE AQUEL TÍO LEJANO MUERTO ANTES
 DE TIEMPO, Y DE TODOS AQUELLOS A LOS QUE NUNCA CONOCIÓ.
 EMPRENDE EL REGRESO POR UNA DE LAS CALLES CENTRALES, SE
 DESPIDE DE SAN PEDRO Y LLEGA HASTA LA AVENIDA RECOLETA (...).
 VAGAR ES ABURRIDO Y NO HAY ALTERNATIVA. SEGUIRÁ EN ESO, HASTA
 QUE UN DÍA ALGUIEN DÉ CON SUS HUESOS PERDIDOS EN ALGUNA
 ESQUINA DE SU PAÍS. EL POETA CAMINA HACIA CUALQUIER PARTE.
 QUIERE IMPROVISAR UN VERSO, PERO NO SE LE OCURRE NADA.
 PRIMERO DE NOVIEMBRE, NONA FERNÁNDEZ

En *Cien años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez se encuentra, tal vez, una de las imágenes más potentes sobre la masacre de las bananeras, auspiciada por la *United Fruit Company* en la costa colombiana en el año 1928. En la novela, José Arcadio Segundo se convierte en el único sobreviviente de una desaparición masiva que quedará disminuida acaso como un relato fantástico de proporciones inimaginables. Arcadio retendrá esa imagen del exterminio y el horror y solo atinará a decir, una vez ha sobrevivido: “Eran más de tres mil [...] Ahora estoy seguro que eran todos los que estaban en la estación” (p. 374). De esta manera, un episodio histórico, imborrable —y en muchas ocasiones innombrable— de la memoria nacional colombiana fue imaginado en su momento por Gabo, confiado a la memoria de su personaje José Arcadio, puesto en la escena de la circulación ficcional que impugnó el ingenuo relato oficial sobre la desaparición de los obreros en las plantaciones bananeras de la ciénaga de Santa Marta. De esta manera, el gesto que encuentro maravilloso en Gabo, consistió en posicionar la imaginación como una opción política en oposición a los registros ofrecidos por la compañía en los que solo se contaban unos cientos de trabajadores muertos. No obstante, en la confirmación de José Arcadio Segundo todavía resuena: “eran más de tres mil. Estoy seguro.”

Ahora bien, esa manera particular de imaginar el horror y la desaparición puede inscribirse como una actitud estética y política frente a las deudas que tienen las sospechosas memorias oficiales con el pasado reciente. En ese sentido, ese no estar en paz de la literatura con el dramático relato histórico proporciona nuevos movimientos y escrituras que dinamizan, impugnan y cuestionan sucesos imposibles de obliterar, incluso, de silenciar. Por tanto, dos novelas chilenas recientes como *Fuenzalida* y *La dimensión desconocida* de Nona Fernández, producen formas particulares de imaginar las huellas de un pasado traumático y vigente que urge ser revisitado y señalado en sus ausencias y silencios. De esta manera, exploro cómo ambas obras imbrican la escritura literaria con los regímenes de representación de las telenovelas y los archivos.

DE TELENOVELAS Y DIMENSIONES DESCONOCIDAS

Para iniciar, *Fuenzalida* y *La dimensión desconocida* comparten la estrategia enunciativa de la cita y el fragmento antes del ingreso a sus respectivas historias. Las citas dialogan obligadamente con dos referentes instalados en la cultura de masas: Bruce Lee y la serie *The Twilight Zone* de Rod Serling: “es mejor vivir con dignidad/que vivir una vida podrida” y “Más allá de lo conocido hay otra dimensión. Usted acaba de atravesar el umbral”. Ambas citas operan en las novelas con un doble propósito: de un lado, funcionan como marcas

de sentido que definen la constitución y organización la diégesis con base en el lenguaje de la teleserie. Las obras tienen interferencias importadas de las producciones serializadas en el desarrollo de sus historias: el guion de la telenovela en *Fuenzalida* y el diálogo con Serling en *La dimensión desconocida*. De otro lado, ambas citas funcionan como advertencias preliminares y se hermanan obligadamente con los fragmentos subsiguientes de las novelas que actuarán como epígrafes a la apuesta imaginativa que descansa en ambas obras. En *Fuenzalida* se lee: “inventa un cuento que te sirva de memoria” mientras que en *La dimensión desconocida*: “imagino y puedo resucitar las huellas de la balacera”. Ambos fragmentos revelan un posicionamiento frente al pasado traumático.

Ahora bien, en *Fuenzalida*, la narradora encuentra en los residuos de la basura una fotografía que muestra a un “hombre vestido de Kimono negro [...] un



hombre plano, en una sola dimensión” (p. 18) que lleva inmediatamente a conectar la imagen encontrada con el recuerdo de su padre: “el recuerdo solo me permite descifrar una palabra demasiado reconocible: *Fuenzalida*” (p. 18). El encuentro con aquella fotografía y su papel desteñido, cuya procedencia ignora y solo imagina la narradora, da pie para que sea ella quien establezca una conexión entre esa imagen presente y el cuerpo ausente de su padre, Ernesto *Fuenzalida*. En *La cámara lúcida* (1990), Barthes recuerda, cuando su madre muere, cómo encuentra una serie de fotografías que precedieron su historia con ella y que no devuelven su imagen exacta como el recuerdo; las fotografías confieren una inestabilidad al reconocimiento, lo ponen en duda: “La fotografía me obliga así a un trabajo doloroso; inclinándome hacia la esencia de su identidad, me debatía en medio de imágenes parcialmente auténticas y, por consiguiente, totalmente falsas. Decir ante tal foto ‘es casi ella’ me resultaba más desgarrador que decir ante tal otra: ‘no es ella en absoluto’” (p. 117). Mas la fotografía que halla la narradora estará destinada a funcionar como dispositivo para la emergencia de un relato imaginado y urgente sobre la memoria familiar; encontrar la imagen es activarla en un campo semiótico que la precisa como el fundamento del recuerdo, de la necesidad de que ese cuento convenga a la narradora, sea su más preciada certeza.

De ahí que el encuentro que tiene la narradora con la fotografía posibilitará que se abra un nivel paralelo a la diégesis central: su oficio como guionista de teleseries y el desvanecimiento de su hijo Cosme convivirán con la historia del padre ausente en un plano metaficcional. Las secciones ‘Dragones de Plata’ y ‘Dragones de Humo’ estructuran, en 11 capítulos, la historia del maestro de Kun-fu, Ernesto *Fuenzalida*, y su combate digno y ético contra las fuerzas represivas y secretas de la dictadura. Esa emergencia del relato telenovalesco, cercano a una serie policíaca o detectivesca,

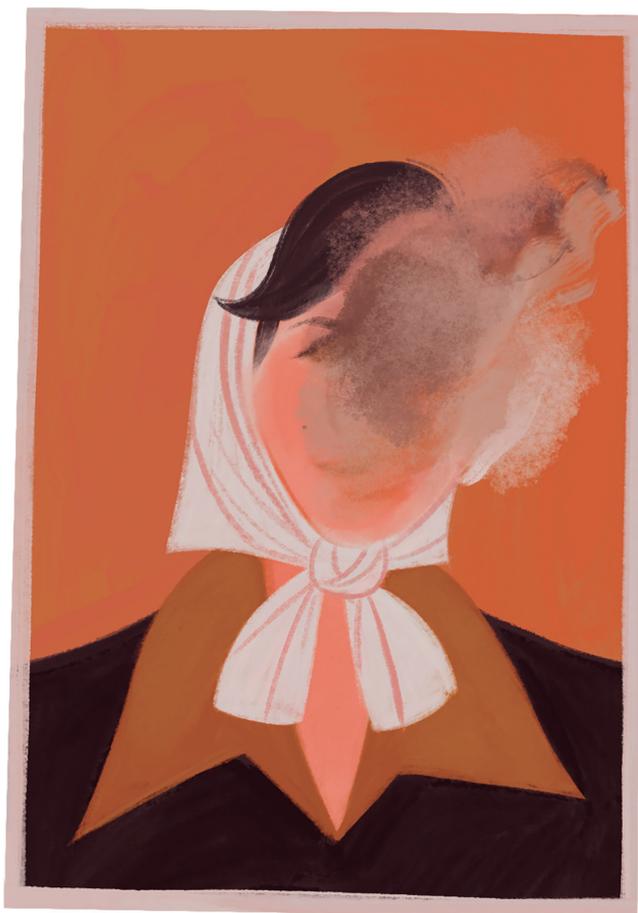
es planteado como suplencia al hueco del recuerdo, del cuerpo del padre desaparecido. Manifiesta la narradora: “No hay mucho de qué hablar. Una historia sin desarrollo, sin final. Solo el punto de partida. Los primeros diez capítulos de un culebrón” (Fernández, 2012, p. 42). La ausencia paterna, marcada también en el borramiento de su rostro y su figura en fotografías y álbumes familiares, se convierten en el *leit motiv* de la ficción telenovelesca que orquesta la propia narradora. En vista de lo anterior, Macarena García-Avello (2016) lee este gesto en una suerte de configuración de una mitología propia sobre el padre ausente, que funcionará como una imagen necesaria para llenar los agujeros negros de la historia familiar de la narradora, así como volverse una respuesta a las preguntas de su hijo Cosme (p. 254).

Por su parte, en *La dimensión desconocida*, la narradora ensambla un conjunto de historias bajo la premisa del ingreso a un “mundo desconocido de sueños e ideas” (Fernández, 2018, p. 99), a un mundo soterrado que funde el testimonio imaginado de un torturador en la voz de una narradora, al estilo de la voz en *off* del *opening* de la serie de Serling: “Mentiría si dijera que recuerdo con detalle la serie, pero tengo grabada esa sensación de inquietud que me seducía y la voz del narrador que invitaba a participar de ese mundo secreto, un universo que se desarrollaba más allá de las apariencias, detrás de los límites de lo que estábamos acostumbrados a ver” (p. 47). La voz entrecruzada² de la narradora es la que ejerce un poder de seducción y una obligación para leer/mirar el horror; interrogar los procesos de memorialización, des-tapar el pasado para entender su permanencia en el presente, al mismo tiempo, reconstruir cierta ‘parcela de humanidad’ (Didi Huberman, 2007) en quienes consideramos la encarnación de la maldad.

“
... hemos
aprendido que
la salud no es
un fenómeno
exclusivo ni
principalmente
humano; también
se enferman
las aguas, los
bosques, las
plantas y los
animales...” ”

2 La voz de la narradora está entrecruzada por sus memorias del pasado, el testimonio que imagina del hombre que torturaba, las referencias a videojuegos, series, programas de tv y archivos que se funden en su propio relato.

En consecuencia, no es gratuito que la obra, como una suerte de llave, abra la puerta a una existencia desconocida e irreprimible: la dimensión del horror. De ahí que sea indispensable pensar la novela, en relación a la metáfora de *la dimensión desconocida*, como un puente de acceso a la experiencia traumática de una violencia que ha quedado impregnada de lo indecible. Adriana Cavarero (2007) en *El horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009) recupera la imagen mitológica de Medusa porque ella “representa la *inmirabilidad* de la propia muerte” y la experiencia del horror (p. 24), lo cual significa, que, frente a la práctica del desmembramiento y la desfiguración del cuerpo, la violencia contemporánea ha sabido restarle dignidad ontológica al cuerpo singular para constituir el mecanismo de exposición y destierro a quienes no están inscritos como vidas reconocibles³. Paralelamente, en la novela, la exposición de los cuerpos vulnerables y tor-



turados conduce a un estado de parálisis, aunque la narradora no reproduzca exactamente la intensidad del horror y la crueldad porque la escritura es un proyecto para “fijar que el mensaje no se borre, para que lo que aún no entendemos alguien en el futuro lo descifre. Fijar para anclar en la tierra, para dar peso y gravedad, para que nada salga disparado al espacio y se pierda” (Fernández, 2018, p. 74).

En ambas obras existe una filiación con dos formas de archivo distintas. La materialidad de los archivos está imaginada por las voces narrativas; no son eco y reflejo de un fondo documental, antes bien, cada obra dinamiza y crea las condiciones de aparición y representación, por ejemplo, de la fotografía encontrada por la narradora en *Fuenzalida* y el testimonio de Andrés Valenzuela publicado en la revista Cauce en *La dimensión desconocida*. Wolfgang Bongers (2016) encuentra una dimensión performativa del archivo en el trabajo artístico en oposición a una “función de almacenamiento y memoria del pasado” (p. 7). En ambas novelas la exploración de la fotografía y el testimonio se aprovechan en el marco de una imaginación política. Imagen y testimonio activan una posibilidad estética en las narradoras de las novelas: las dos logran poner en evidencia la fragilidad del relato histórico oficial en época de dictadura. En este orden de ideas, en *Fuenzalida*, el ‘culebrón’ escrito por la narradora hace uso de dos materiales adjuntos: la noticia sobre la auto incineración de Sebastián Acevedo Becerra y su relación posterior con el Sargento Candelaria. Ambos materiales adjuntos operan como material performativo y atan al culebrón con un referente histórico, lo expande como recurso, lo semiotiza con urgencia. Podría plantearse, en términos metafóricos, como am-

3 Cavarero menciona: “Si bien el mito escoge la cabeza cortada de Medusa para simbolizarlo, el repertorio que el horror reserva a la atrocidad de su escena es más amplio y articulado” (p. 25).

bas materialidades imaginadas sobreviven a pesar de todo, como lo mencionará Didi-Huberman (2012), y producen un fulgor de sentido que se desdobra en la imaginación telenovelesca de la narradora de *Fuenzalida* y en el extenso capítulo de una serie semejante a *The Twilight Zone*.

En las novelas el horror está mediado, nunca confeccionado como un acto inmediato, solo imaginado. El recurso de la imaginación, cuya arquitectura huye de la certeza y de la pretensión de verdad —aunque no se puede negar una fuerza verídica en la historia— es la opción enunciativa de ambas narradoras. De manera que es intencional que se use reiterativamente la palabra ‘imagino’, en *La dimensión desconocida* como principio y ley del relato, o por su parte, en *Fuenzalida*, esa escritura del guion de telenovela se entromete y se necesita para reparar ese vaciamiento de sentido en el que se encuentra la narradora. Por ejemplo, en *La dimensión desconocida* la imaginación no está constreñida por un imperativo de fuga o desobligación, antes bien, puede leerse como una apuesta ética que tiene la voz narrativa para no usurpar el lugar de quien originalmente testimonia, pero al tiempo constituye su propio acto testimonial que la adentra a una zona incierta y paralela.

En la dimensión desconocida, la que abre el relato y emerge como experiencia de lectura, el testimonio va en contra de los efectos de silenciamiento de la experiencia. Idelber Avelar sostiene que “uno de los efectos calculados de la tortura es hacer de la experiencia una no experiencia — negarle a ella una morada en la lengua” (p. 6). No obstante, a pesar de que la experiencia de la tortura no es vivida en carne propia por la narradora, las secuelas del relato del hombre que torturaba abren la puerta a las diferentes zonas (ingreso, contacto, fantasmas y escape) que configuran una historia sobre el dolor y la desaparición que marcó a una generación implicada en la dictadura. El testimonio de la narradora desentumece la lengua para escribir sobre el horror y la fragilidad, recupera a los cuerpos expuestos en la violencia de los operativos, señala el camino por el que estos cuerpos

fueron devorados por una dimensión ajena, sórdida e indecible: “Recuerda quién soy, escucha desde la foto. Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron” (Fernández, 90).

Siguiendo a Avelar, cuando las víctimas de la tortura hablan de su experiencia se enfrentan a una guerra “al interior del lenguaje, alrededor del acto de nombrar” (p. 7). Quienes sobreviven a la experiencia de la máquina de tortura encuentran que su palabra se enfrenta a la derrota porque el torturador —y el Estado que lo legitima— vence por una imposición lingüística. El acceso a la dimensión desconocida, en este caso, constituye un problema en el acercamiento al horror: la palabra ya no es de la víctima, sino del victimario. No obstante, la palabra del victimario, del hombre que torturaba, se adhiere al locus enunciativo de la narradora para abrir la cicatriz del trauma y problematizar la experiencia testimonial como un asunto que hay que escribir para mirar dentro del abismo de esa otra dimensión del espanto, de la insuficiencia, de la caída y el retorno imposible.

Paralelamente, *Fuenzalida* puede leerse en clave posmemorística. Marianne Hirsch, en *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory* (1997), acuña el término posmemoria para hablar de la experiencia de aquellos quienes crecieron bajo el imperativo de narrativas dominantes “cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior formada por eventos traumáticos que no se pueden entender ni recrear” (p. 22)⁴. Sin embargo, esa obligación de recordar encuentra un primer obstáculo: la ausencia tanto de un cuerpo, y, por ende, de un rostro paterno, y de otro lado, la insuficiencia de la memoria personal

4 Si bien Hirsch centra su discusión en quienes hacen parte de una generación posterior al Holocausto, el término puede ser empleado también para el caso latinoamericano, específicamente, en los periodos de la posguerra (centroamérica) o las posdictaduras (cono sur), incluso, para el periodo de dictadura franquista en España y la repatriación de las colonias portuguesas durante la ocupación en Angola.

para cohesionar el relato familiar, que podría ser una señal del propio relato nacional. Podría pensarse, como lo plantea Beatriz Sarlo (2006), cómo el concepto de posmemoria, más que una reconstrucción de un evento traumático, puede ser entendida como una suerte de “corrección decidida de la memoria” (145), y esa forma de corrección está aunada a la elaboración del guion de telenovela. Este gesto puedo entenderlo como una posibilidad, lúdica y desacralizadora, que tiene la narradora para inventar su propia memoria y oponerse al relato histórico. Que sea un maestro de artes marciales quien se enfrente de cara a Fuentes Castros, el hombre del Fiat 125, y que sea en el código de honor del Kun-Fu en que el personaje no traicione su dignidad y conceda a su ethos una dimensión relevante y singular.

El culebrón puede funcionar como un trabajo intertextual en la obra, o como lo expresaría Lorena Amaro

(2014), una suerte de plano textual injertado (p. 123). De esta manera, el culebrón está intervenido y desafiado al interior de la novela: el cliché de la telenovela, incluso, de sus procedimientos estructurales, se convierte en una poderosa arma de sentido que desafía a la propia memoria, que funda una manera singular de hacerlo, como lo expresé en líneas anteriores, parte de una mitología necesaria y urgente: “*Fuenzalida* como un límite de cualquier tipo. Un mapa que guíe por calles, avenidas, plazas, circunvalaciones, rotondas y comunas de un mismo territorio. Entrar y habitar el enigmático país *Fuenzalida*. Descubrirlo, fundarlo, construirlo como se construye una buena escena” (Fernández, 2013, p. 165).

ALGUNAS IDEAS FINALES

Por último, hay dos aspectos que me gustaría destacar en las novelas estudiadas. En *La dimensión desconocida* de Nona Fernández hay un diálogo con productos culturales como series, videojuegos y películas. Las historias narradas son análogas a las tramas de Rod Serling, cercanas por su extrañamiento, sus lógicas siniestras, por su fórmula narrativa, por una voz que las conduce. De otro lado, la obra pone a funcionar otro régimen de sentido en la construcción de la memoria porque los dispositivos archivísticos —el documental, la fotografía, el reportaje— operan en cruces con canciones populares —*Ghostbuster*—, juegos de video como *Space Invaders*, incluso, en el poema narrativo del segmento final, *Volver al futuro*, Chespirito, la visita de *Superman* son parte de la radiografía del horror de la dictadura y puerta abierta a la dimensión desconocida.

Por su parte, *Fuenzalida* explora con cierto decoro la potencia del culebrón como una puesta ética en la reconstrucción y elaboración de una memoria enfrentada al vacío y al agujero negro. El centro de la experiencia de lectura se encuentra en las múltiples referencias, no solo al oficio de guio-



nista, sino a cómo funciona también la vida de la narradora. En sus visitas al hospital donde su hijo Cosme ha entrado en un misterioso coma, algunos capítulos, por ejemplo, son focalizados desde la trama de una telenovela que la misma narradora ha escrito antes; ella sabe ya la trama, cuál será el clímax de esa historia, de qué manera sus personajes hablarán, el intríngulis se revelará en su desarrollo. La narradora prefiere imaginar esa otra teleserie donde dragones y artes marciales constituyen la otra cara del relato nacional. Solo eso se necesita: dragones y dimensiones descocidas para imaginar, o aquellos desvaríos macondianos que sigue siendo el mejor de los ruidos, el más peligroso. ◆

Referencias

- Amaro, L. (2014). "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente". *Lingüística y Literatura*. 29. 109-129. doi.org/10.4067/S0716-58112014000100007
- Avelar, I. "La práctica de la tortura y la historia de la verdad". Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0102/la%20practica%20de%20la%20tortura%20y%20la%20historia%20de%20la%20verdad.PDF>
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Ciudad de México: Paidós.
- Bongers, W. (2016). *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. Frankfurt: Peter Lang Edition.
- Butler, J. (2017). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Bogotá: Paidós.
- Cavarrero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrado la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- García-Avello, M. (2016). "Inventa un cuento que te sirva de memoria": narración del vacío de *Fuenzalida* de Nona Fernández." *Cbasqui*, 45(2), 249-260. <https://go.gale.com/ps/anonymou?i-d=GALE%7CA470867337&sid=googleScholar&v=2.1&i-t=r&linkaccess=abs&issn=01458973&p=AONE&sw=w> (EL 45 VA EN K)
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá: Alfaguara.
- Hirsch, M. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.
- Fernández, N. (2018). *La dimensión desconocida*. Santiago de Chile: Mondadori.
- . (2016). *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Mondadori.
- . (2000). *El cielo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

“
**... dragones y
 dimensiones
 descocidas
 para imaginar,
 o aquellos
 desvaríos
 macondianos
 que sigue siendo
 el mejor de los
 ruidos, el más
 peligroso...**”