

Políticas del “yo”, silencio y narración en la generación de HIJOS: *La dimensión desconocida* de Nona Fernández

Ana María Amar Sánchez¹

Resumen. El artículo analiza mecanismos textuales enfocados en distintas formas de la representación del *yo* –de la imagen “autoral”–. El interés que el procedimiento autoficcional ha provocado en la crítica de los últimos años se explica en parte por su presencia en las obras de algunos de los autores más significativos del presente. Mi hipótesis piensa la autoficción como un espacio donde se anuda, en su articulación entre lo textual y lo referencial, el lazo entre política y estética. El trabajo considera varios escritores latinoamericanos de las últimas generaciones y se enfoca especialmente en la obra de Nona Fernández, *La dimensión desconocida*.

Palabras clave: ficción, política, autoficción, generación de HIJOS.

[en] Fables of the real. Politics of the self to narrate in times of desolation

Abstract. The article analyzes textual mechanisms focused on different forms of the representation “autofictional” – the “authorial” image. The interest that this procedure has generated in critics in recent years is partly explained by its presence in the works of some of the most significant authors of the present. My hypothesis thinks autofiction as a space where, in its articulation between the textual and the referential, the link between politics and aesthetics are knotted. This essay considers several Latin American writers of recent generations and focuses especially on the work of Nona Fernández, *La dimensión desconocida*.

Keywords: Fiction, Politics, Autofiction, HIJOS Generation.

Cómo citar: Amar Sánchez, A.M. (2024) Políticas del “yo”, silencio y narración en la generación de HIJOS: *La dimensión desconocida* de Nona Fernández, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 53, 13-22.

La notable presencia en la ficción contemporánea de un *yo autoficcional* se corresponde con el interés de la crítica, en las últimas décadas, por este procedimiento que ha llevado a numerosas reflexiones teóricas y debates en torno a los textos en los que resulta dominante. De hecho, puede rastrearse el uso de formas “autoficcionales” en textos muy anteriores; pero este “retorno” implica nuevos enfoques y nuevas lecturas de su función y sentido. Sin duda, los relatos autoficcionales tienen en común su naturaleza contradictoria (y en ello reside gran parte de su atractivo), pues suelen leerse como híbridos que tienden a borrar las diferencias entre los géneros (autobiografía, diario, ficción) y plantear una imaginaria identificación entre el autor real y su presencia textual.² José Amícola propone una de las definiciones más interesantes sobre la autoficción moderna –en especial porque amplía la posibilidad de uso de la noción más allá del narrador– al concebirla como “un mecanismo espeacular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro” (Amícola, 2012: 72); esto implica, de acuerdo a su análisis, una clara orientación hacia la fabulación y la refabulación del *yo* autorial, que recuerda “la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada *in figura*, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro, pero travestido en un personaje afín al tema pintado” (Amícola, 2012: 72). El nombre del autor que firma el libro e ingresa en el texto –o un personaje narrador que aparece como su *alter ego*– originaría este efecto. A su vez, Philippe

¹ University of California, Irvine, EE. UU.

Correo: aamarsan@uci.edu

² La bibliografía existente hasta el momento sobre autoficción es muy amplia y no es el objetivo de este trabajo hacer una exhaustiva revisión de este material; solo mencionaré a los autores y conceptos más adecuados y útiles para este ensayo.

Gasparini se concentra en la figura de enunciación y postula que la autoficción propone un contrato mixto combinando la homonimia entre autor, narrador y personaje con una estrategia de hibridez que trastoca la distinción entre autobiografía y novela autobiográfica; es decir, rompe la “lógica binaria tranquilizadora” (2012: 179) que oponía un pacto autobiográfico a un pacto ficcional.

Ya Michel Foucault en “¿Qué es un autor?” –trabajo que lejos de plantear la muerte del autor antes bien lleva el problema al centro de la discusión– afirmaba que el nombre del autor caracteriza “a un cierto modo de ser del discurso” (Foucault, 1984: 94). En tanto el texto siempre lleva en sí mismo cierto número de signos que reenvían al autor, se trata de analizar al sujeto “como una función variable y compleja del discurso” (Foucault, 1984: 104) y señalaba que “sería falso buscar al autor tanto del lado del escritor real como del lado de ese locutor ficticio; la función-autor se efectúa en la escisión misma, en esa decisión y en esa distancia” (Foucault, 1984: 98). Se puede subrayar el rechazo de Foucault a cualquier forma de presencia del autor como tal en el texto: “El sujeto [...] no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro [...] con los dispositivos en los cuales ha sido puesto en juego” (Foucault, 1984: 93). En el mismo sentido, Jacques Derrida en “Políticas del nombre propio” se propone debilitar la fuerza que otorgamos a un nombre, ya sea en una autobiografía, en un texto histórico o de ficción, y denomina “efecto de ingenuidad” el producido en nosotros por la fuerza persuasiva del lenguaje que nos hace creer que una firma “corresponde, de manera natural y obvia, al cuerpo de un hombre singular” (Derrida, 2009: 292).

En tanto la autoficción juega en los márgenes borrosos entre lo real y lo textual ha dado lugar a lecturas muy diversas, ellas mismas fluctuando entre lo autobiográfico y lo ficcional. Paula Sibilia incluiría la autoficción como una de las vías actuales de construir la subjetividad a las que compara con otras formas anteriores de relato. En su libro analiza cómo se presenta la exhibición de la intimidad en la escena contemporánea y los modos que asume el *yo* en ella. En el capítulo “*Yo real* y la crisis de la ficción” sus afirmaciones también alcanzan a los procedimientos de la autoficción:

En una sociedad tan espectacularizada como la nuestra, no sorprende que las fronteras siempre confusas entre lo real y lo ficcional se hayan desvanecido aún más [...] una esfera contamina la otra, y la nitidez de ambas definiciones queda comprometida [...] se ha vuelto habitual recurrir a los imaginarios ficcionales para tejer las narraciones de la vida cotidiana, lo cual genera una colección de relatos que confluyen en la primera persona del singular: *yo* [...] Espectacularizar el *yo* consiste precisamente en transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan privadas) en realidades ficcionalizadas (Sibilia, 2009: 223).

Alicia Molero de la Iglesia, en *La autoficción en España* (2000), destaca esta vacilación cuando señala la dificultad de determinar si las obras autoficcionales, publicadas como narrativa, responden a un nuevo modelo de relato autobiográfico o, por el contrario, son un nuevo tipo de discurso novelesco, con contenido autobiográfico. Se trataría de un procedimiento retórico, destinado a borrar la distancia entre discurso histórico y ficticio, que se aleja de lo autobiográfico, aunque responde –según la autora– a la necesidad de mostrar la conciencia dividida y múltiple que caracteriza al sujeto del presente.

Por su parte, los análisis de Manuel Alberca han contribuido ampliamente a la discusión, aunque algunos de sus planteos han sido objeto de polémica en tanto considera que las autoficciones son novelas de imaginación, pero, al atribuir a su protagonista la misma identidad del autor, parecen, en su opinión, comprometerse a ser verídicas como las autobiografías. Al mismo tiempo, considera que la práctica de la autoficción se sostiene en la ambigüedad entre persona y personaje, “insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje *es y no es* el autor” (Alberca, 2005-2006: 32, la bastardilla es del autor).³ Podría cuestionarse su lectura de estas obras como “equivocadamente autobiográficas”, en tanto insiste en el predominio de lo autoral sobre lo ficticio y, por ello, atenúa la ambigüedad sobre la que se basa el procedimiento; de alguna manera, su lectura parece dejarse atrapar por lo biográfico y referencial y opacar el aspecto constructivo de este procedimiento narrativo.

Es interesante el aporte de Julio Premat quien retoma la función-autor de Foucault y propone “agregarle una ficción de autor (si se quiere, la ficción de autor sería, al igual que el nombre, parte integrante de esa

³ “Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica, se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal del autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico” (Alberca, 2005-2006: 115).

función)” (Premat, 2009: 13); la inestabilidad de esa “identidad que escribe” se organiza en esa ficción, que no fija rasgos, sino que acompaña el equívoco del texto. Se podría hablar –según Premat– de una “ilusión biográfica”, así como hay una “ilusión referencial”; es decir, el autor es “una figura inventada por la sociedad y por el sujeto, tanto como es un efecto textual” (Premat, 2009: 26). De ahí que su objeto teórico sea “la invención de una figura de autor” en la literatura argentina y deje claro que “ver en él una ficción implica leerlo a partir de la ambivalencia de cualquier ficción: polisémico, a medias entre lo biográfico y lo imaginado, a la vez fantasmático y socialmente determinado [...] y en todo caso, operativo en la circulación de sus textos” (Premat, 2009: 28).⁴

Este interés se extiende a otras formas discursivas; un historiador como Enzo Traverso, por ejemplo, se ha ocupado de lo que llama “el ‘yo’ en la escritura de la historia” a la vez que recurre a ejemplos provenientes de la literatura. Observa que en los últimos tiempos se ha intensificado una nueva forma subjetiva de escritura de la historia y encuentra que esta emergencia del *yo* requiere la atención de la crítica. Más allá de las diferencias entre el discurso histórico y el literario,⁵ las causas de este giro subjetivista son, en su opinión, profundas y “se deben a transformaciones sociales y culturales de nuestro tiempo que trascienden con mucho las dinámicas internas de una disciplina” (2022: 188). Su hipótesis central es que esta escritura “no puede disociarse de la aparición del individualismo como uno de los rasgos decisivos del nuevo orden mundial [...] el neoliberalismo ha aniquilado ciertas formas de expresión de la subjetividad intelectual” (2022: 188). La afirmación de Traverso vincula la notoria presencia de los “relatos del *yo*” con lo social y lo histórico; no se trataría solo de un procedimiento estético, sino que parece anclar en coyunturas precisas.

En resumen, los datos que se poseen del autor generan un sujeto “bisagra” oscilando entre “lo exterior y lo interior” del texto y producen un efecto que, ya sea lo llamemos “autoficción”, “simulacro autobiográfico” o “ficción de autor”, establece con el lector un gesto cómplice muy claro, al que Alberca también denomina un *pacto ambiguo*. Esta estrategia desestabiliza y cuestiona las perspectivas convencionales sobre las nociones de narrador y autor y nos lleva a pensar en estas categorías de un modo más complejo.⁶ De cualquier manera, se trata de analizar su función en los textos, de ningún modo tiene sentido buscar definiciones que fijen el uso del mecanismo; los lectores siempre optarán por el camino que prefieran, inclinándose hacia uno u otro lado de la oscilación o permaneciendo en el juego que propone un equilibrio inestable.

Los relatos apuestan a ese efecto de “confusión” y vacilan entre lo textual y lo referencial; los datos que el lector posee de los autores funcionan como un guiño, generan un efecto de “simulacro autobiográfico”. En verdad, se trata de la búsqueda de nuevas vías, nuevas “soluciones”, al eterno problema de la estética que aquí subyace: la representación de lo real. En este sentido se encamina la pregunta que Ana Casas plantea en la presentación a un *dossier* dedicado a la autoficción: de qué modo lo que llama la

pasión de lo real se relaciona con el auge de la autoficción y cuáles son las consecuencias de ese vínculo, pues el nuevo contexto de efervescencia de relatos reales parece chocar con la cada vez más escurridiza noción de realidad –a la que apenas podemos dotar ya de significado–, una paradoja de la que la autoficción, con todas sus estrategias despersonalizadoras en torno a la representación del *yo*, tiende a sacar buen rendimiento (Casas, 2020: 1).

La atención a este sujeto que parece fusionar autor/narrador/personaje y acentuar uno u otro alternativamente no implica, por supuesto, volver a la categoría “autor” tradicional, sino analizar el sentido y función de esta compleja y peculiar figura a la que Premat, en el trabajo antes mencionado, considera el espacio donde “proponer soluciones dinámicas” y en el que se construye “una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe” (Premat, 2009: 12).

⁴ Leonor Arfuch, en su estudio sobre *El espacio biográfico*, afirma que “si los géneros canónicos están obligados a respetar cierta verosimilitud de la historia contada [...] otras variantes del espacio biográfico pueden producir un efecto altamente desestabilizador [...]: las que, sin renuncia a la identificación de autor, se plantean jugar otro juego [...] apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial [...] Deslizamientos sin fin, que pueden asumir el nombre de “autoficción” en la medida en que postulan explícitamente un relato de sí consciente de su carácter ficcional y desligado por lo tanto del “pacto” de referencialidad biográfica” (Arfuch, 2010: 98).

⁵ “La imaginación histórica no es de la misma naturaleza que la imaginación novelesca [...] Pero, aunque la narración histórica y la ficción literaria difieren, ambas poseen implicaciones cognitivas. Si tienen relación con la verdad, esa verdad es la misma” (Traverso, 2022: 173).

⁶ La narrativa que juega en equilibrio inestable entre lo real y lo ficcional –como lo son las autobiografías, las novelas históricas y biográficas, las formas autoficcionales– siempre está sujeta a la “evaluación” del lector, a su libertad interpretativa para aumentar o minimizar la distancia entre el autor y el narrador. Cualquiera sea la variante del “contrato” establecido, se impone la vacilación entre las lecturas referenciales y ficcionales: como si un “pacto” de creencia en la verdad del texto se insertara en el interior de otro novelesco. Queda, asimismo, en manos del lector inclinarse por una u otra clave y optar por desechar toda ambigüedad.

Sin descartar esta postura, creo que, en la narrativa reciente, este espacio es un lugar esencial donde poner en escena, representar –e intentar resolver– *la tensión entre política y textualidad, es decir, entre política y estética*. Mi hipótesis considera la autoficción como una estrategia donde se dan “particulares configuraciones” (Rancière, 2005: 27) que anudan, en su articulación entre lo textual y lo referencial, *el lazo entre las cuestiones políticas y las preocupaciones estéticas*; configuraciones que adquieren, según los diferentes proyectos literarios, sentidos diversos en las diferentes formas narrativas. En cada caso, la vacilación apunta a construir un objetivo específico: en la literatura aquí tratada puede verse como una “coartada”, una vía diferente y paralela al testimonio, la biografía o la autobiografía. Resulta una estrategia ejemplar en las novelas de la llamada generación de HIJOS, en el Cono Sur, a la que pertenecen, entre otros, autores como los chilenos Alejandra Costamagna y Alejandro Zambra o el guatemalteco Eduardo Halfon que, sin formar parte estrictamente de ella, comparte notorias afinidades. Es decir, el procedimiento les permite establecer no solo ambivalencias entre la enunciación y lo enunciado, entre lo ficticio y lo factual, sino también distancias entre su condición de hijos y las historias de los padres y abuelos, entre las posibles versiones del pasado y su presente, entre las formas de hacer política y sus desacuerdos con los modos de pensar la existencia de un arte militante. Hay entonces en estas novelas una representación de lo político diferente; en ellas, la infancia de los narradores y los protagonistas está atravesada por la violencia política, en el ámbito familiar resuenan los hechos sobre los que no tuvieron la posibilidad de tomar decisiones. Antes bien, otros decidieron y cambiaron sus destinos, destinos que involucran a sus descendientes; quizá este es el motivo por el cual la narrativa de esta generación –que incluye hijos de desaparecidos en el Cono Sur, pero también de aquellos que padecieron las múltiples formas de la violencia de fines del siglo XX y el XXI– atravesada por esa tremenda herencia, busca diferenciarse de las estéticas de sus mayores, evita el testimonio y las formas comprometidas conocidas y encuentra en este disfraz, en el juego autoficcional, el espacio donde mostrarse y esconderse, donde superar y asumir al mismo tiempo el legado recibido.⁷

Coincido con el análisis de Ilse Logie, quien en su artículo “Más allá del ‘paradigma de la memoria’” reconoce “un cambio de paradigma” en la literatura de HIJOS, definido por una serie de rasgos entre los que se encuentra una “postura enunciativa inédita” (2015: 76) adoptada por estas narraciones. Su hipótesis sostiene que “la originalidad de estos relatos se comprende mejor al leerlos desde la malla teórica propia de la noción de autoficción” (2015: 77). En esta narrativa, entonces, “el pacto novelesco, de índole ficcional, contamina el pacto referencial y biográfico, en el que resuenan [...] fuertes ecos del testimonio y, en menor medida, de la autobiografía” (77). Esta fórmula contradictoria es también para Logie una salida al dilema de acceder a la verdad objetiva: opera, entonces, como una variable, una vía lógica, y no un rechazo a la tradición testimonial. En verdad, los relatos de esta generación no denuncian ni reivindican, se mueven en un “entre géneros” (testimonio, ficción, autobiografía) sin respetar los códigos de ninguno de ellos.

Sin duda puede observarse una gran diversidad formal entre los textos: el yo narrador de Halfon, por ejemplo, funciona como el “simulacro” de un sujeto autobiográfico que domina toda la escena, figura que parece diluirse en *El sistema del tacto* de Costamagna, novela atravesada por las voces, la memoria y las imágenes familiares. No obstante, los mecanismos compartidos autorizan a reconocer un extenso *corpus*: obras literarias –e incluso films– registran el empeño de los HIJOS por soslayar o, por el contrario, el esfuerzo por indagar y alcanzar, a partir de lo que se recuerda o intuye, un saber preciso de lo ocurrido. Los relatos suelen ser intentos de recuperación de la memoria rota, herida, fragmentada, pero también expresan la dificultad de construir “cuadernos de infancia” límpidos, de acuerdo con lo esperable y convencional. Difieren de las memorias habituales y de las idealizaciones sobre la niñez; la distancia entre el pasado y el presente de enunciación deja un hueco, un vacío en el que se instala la necesidad de saber la “verdad” de la historia.

En este sentido, puede verse un fuerte sentimiento de pertenencia grupal, sobre todo en algunos de los autores chilenos: son frecuentes las menciones de unos a otros, las citas explícitas o los guiños y alusiones a la trama de las novelas. En *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, por ejemplo, Alejandra Costamagna es protagonista de un sueño del narrador y dialoga con él, de quien es amiga. Asimismo, la última escena de la novela evoca el comienzo de *Camanchaca*, relato de otro miembro de la generación, Diego Zúñiga. En ambas, los recuerdos de los protagonistas llevan a momentos de la niñez en que viajaban en los autos de sus

⁷ La herencia, la herida que ha dejado el trauma de la violencia extrema y, a la vez, la voluntad de diferenciarse de sus mayores no impiden que ellos apuesten, desde el mismo acto de escribir, a la perduración de la memoria. Una frase de la novela de Nona Fernández, que será analizada a continuación, podría resumir el gesto que los une a sus padres filial y políticamente, presente en todos los relatos: “Fijar para que el mensaje no se borre, para que lo que aún no entendemos alguien en el futuro lo descifre. Fijar para anclar en tierra, para dar peso y gravedad, para que nada salga disparado al espacio y se pierda” (Fernández, 2017: 74).

padres, pero, si se atiende a la trama, lo que piensa el narrador de Zambra parece un comentario de lo que le sucede al de Zúñiga:

Después del Peugeot 404 mi padre tuvo un 504 azul pálido y luego un 505 plateado [...] Me parece abrumador pensar que en los asientos traseros van niños durmiendo, y que cada uno de esos niños recordará, alguna vez, el antiguo auto en que hace años viajaba con sus padres (Zambra, 2011: 164)

Y *Camanchaca* comienza:

El primer auto que tuvo mi papá fue un Ford Fairlane, del año 1971 [...] El segundo fue un Honda Accord, del año 1985, color plomo [...] El cuarto es una camioneta Ford Ranger, color humo, en la que vamos atravesando el desierto de Atacama (Zúñiga, 2014: 11).

Los mecanismos compartidos autorizan a reconocer la narrativa de HIJOS como un *corpus* con rasgos propios y a establecer conexiones con obras provenientes de otras zonas de América Latina.⁸ Sin duda, la mayoría de los estudios tiene en cuenta la presencia de las técnicas autoficcionales, en la medida en que es notorio el “puente” que establecen tanto entre los miembros de la generación como con formas literarias cuyo estatuto enunciativo suele estar cuestionado (*testimonio vs. ficción*, por ejemplo). La conciencia de este rasgo dominante es tan aguda que provoca gestos de humor en el relato-ensayo *Tema libre* de Zambra. La crónica –así la denomina el autor– que leemos va haciendo cada vez más difusos los límites entre lo ficcional y lo real, entre el autor, el narrador y el personaje. Límites con los que se juega en la irónica y divertida entrevista de la sección “La novela autobiográfica”; allí a la pregunta “¿Son sus libros autobiográficos?” nuestro autor decide “decir la verdad”: “Mis libros son 32 por ciento autobiográficos” (2019: 54). Por el mismo camino va la afirmación de Halfon: el autor guatemalteco, quizás con intención de polemizar y establecer una buena dosis de ambigüedad, sostiene ante un periodista: “la autoficción no existe” y agrega “toda literatura es ficción y toda literatura es autobiográfica” (Huergo, 2020: s/n). Interesante afirmación en un escritor que ha hecho del juego autoficcional, de la oscilación perpetua entre lo real y la ficción, el eje de su narrativa.

La mayoría de los críticos reconoce en los relatos de HIJOS que estas estrategias caracterizan una escritura que tiene mucho en común y que está ligada a tiempos y a contextos latinoamericanos específicos; sin embargo, no se ha prestado atención a un rasgo que encuentra también dominante y profundamente vinculado al desarrollo de esta enunciación autoficcional. En efecto, la enunciación a cargo de los narradores y protagonistas está atravesada por múltiples tácticas ligadas al *silencio*, a un retaceo de información tendiente a evadirla o soslayarla sistemáticamente, a una voluntad por “no decir” aquello que es insoportable, que ha sido rodeado de omisiones durante toda la infancia. Considero que el fuerte *nexo entre voz autoficcional y silencio* es un nudo esencial donde se juega la condición política de estos textos; esa conexión define la literatura de HIJOS y establece los modos en que se entrelazan política y estética en sus obras.

Estos modos adquieren, como veremos en la novela de la autora chilena Nona Fernández, especiales matices; podría afirmarse que en ella se tematiza este nexo, es el objeto mismo de la representación, es una tensión central entre contar y callar, entre indagar y esquivar la posibilidad –o imposibilidad– de enfrentar lo insoportable de la violencia estatal que invade a la narradora.

La dimensión desconocida de Nona Fernández incorpora variantes propias al juego autoficcional que encontramos en las obras de sus contemporáneos. La narradora da pie, gracias a los datos personales mencionados a lo largo de la novela, a la identificación con la autora generando de inmediato ese “simulacro” o “pacto de lectura” ya señalado. El texto se incluye así, expresamente, en la narrativa de HIJOS; en el fragmento que abre la última sección, “Zona de escape”, la narradora recuerda a compañeros de infancia, hijos tanto de los asesinos como de las víctimas: “Son los hijos. Eso es lo que son [...] Todos nosotros [...] Veteranos de una guerra antigua. Soldaditos de plomo chapoteando en un falso de papel lustre” (Fernández, 2017: 193). Y asiste a una ceremonia en recuerdo de algunos compañeros que fueron secuestrados:

⁸ La bibliografía existente es ya muy numerosa, en especial sugiero consultar los trabajos de Teresa Basile (su libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, es un estudio muy abarcador tanto de la situación contextual como de la narrativa del período), de Ilse Logie –ya citada–, de Lorena Amaro y de Alicia Salomone, entre otros. Todos ellos parten del reconocimiento de ciertos elementos que unen a esta “generación de HIJOS”. Como excepción, existe un artículo cuyo autor arremete contra este nombre calificándolo de una “noción dañina”, de una “falacia”, bajo el argumento de que “el discurso de los hijos” no implica una transgresión decidida a las “estructuras enunciativas de los padres” (Ríos Baeza, 2020: 207). Sin embargo, su ensayo se concentra en las obras de Zambra y Fernández y reconoce muchos puntos en común.

avanzamos recordando ese tiempo enrarecido en el que nos tocó crecer [...] Creo que ese extraño hilo de coincidencias hilvana estas dos historias de secuestros, hijos, padres y muertes, hilvanó todo en esa época y en esa costura nos adhirió aquí, a esta esquina donde participamos de una ceremonia. (197-200)⁹

Hacia el final del episodio afirma: “Tantos años y no hay forma de sacárselo de encima. El tiempo no avanza. Presente, futuro y pasado se amalgaman en esta ceremonia” (226). La frase también vale para la construcción misma del relato en el que se entrecruzan los tiempos, la memoria de un pasado del que fue “testigo” en la infancia, visto en las revistas, y el presente, en el que se reitera esa función frente a las imágenes del golpe militar contra Allende en el documental en el que trabaja para la Vicaría de la Solidaridad:

yo no soy protagonista de lo que veo. No estuve ahí [...] 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 mi cuerpo” (65).

Ese entrelazamiento de tiempos se anuda a la condición de ser a la vez narradora y testigo de una historia que la atraviesa desde la infancia. Su yo se instala desde el comienzo mismo del relato que se abre con un “lo imagino” (15), continúa con “me cuesta” (15), “no logro” (15), “la primera vez que lo vi” (17); sucesivamente estas formas se expanden en tanto mira imágenes, lee y se interesa por lo que es la historia central, el “caso” del torturador que confesó.

La oscilación de la voz de la narradora-testigo remite a la autora quien también se hace cargo de comentar sus decisiones en cuanto a la construcción narrativa –“Aquí debiera hacer un nexo que yo misma he establecido [...] Pero no lo haré. Enfocaré otras áreas de la pantalla” (182), “Tengo esta última escena que he decidido escribir” (228)– y de remarcar su enunciación –“Ahora” (41), “hace poco vi” (85), “me detengo en el recuerdo” (182). La presencia de la testigo-narradora-autora acentúa, claro, el carácter autoficcional y, por lo tanto, la oscilación entre la ficción y el registro testimonial, entre las imágenes, las noticias, lo visto y lo imaginado. Es importante recordar que el relato se enfoca en una siniestra figura del mundo real que ha querido confesar sus crímenes, a quien de modo reiterado se menciona como “el hombre que torturaba”.¹⁰ Nuestra perspectiva sobre ese torturador se construye a partir de la voz de la narradora, también testigo en tanto es su mirada la que lo “fija” para nosotros comenzando por los recuerdos provenientes de las revistas vistas a los trece años y continuando con las imágenes del militar asesino veinticinco años después y en el presente.¹¹

Fusión e intercambio entre lo referencial, la construcción ficcional, el testimonio al que se recurre con frecuencia y la imaginación para organizar un relato que intenta explorar lo indecible, “la dimensión desconocida” del espanto encarnado en la confesión del torturador. Es interesante cómo este punto abre cuestiones centrales para pensar la novela en el marco de la narrativa de HIJOS, pero también dentro de una extensa tradición de la literatura latinoamericana. Por una parte, se vincula con estéticas muy presentes en la ficción que representa la violencia política y el horror extremo. En ellas, el silencio es el punto culminante de una genealogía ligada a lo que he llamado “el relato sesgado”, un modo “oblicuo” de contar que retacea información y recurre a las formas elusivas, apostando al impacto que lo suprimido ejerce en el imaginario del lector.¹² Diversos mecanismos vuelven al texto evasivo y permiten “narrar lo silenciado”, ya sea a través de la trama, de personajes reticentes o del proceso de la escritura misma; son “códigos de silencio”, formas que expresan callando o a través de indicios un contenido que se omite. En segundo lugar, estos procedimientos se han vuelto dominantes en la literatura de los HIJOS y son sus narradores autoficcionales los que llevan adelante

⁹ Compárese con la siguiente cita de *Formas de volver a casa* de Zambrano: “es la novela de los padres [...] crecimos creyendo eso [...] mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón” (2019: 56). Y más adelante: “aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia” (2019: 105).

¹⁰ Andrés Antonio Valenzuela Morales es un desertor de las Fuerzas Armadas chilenas, ex agente del servicio inteligencia, ex miembro del aparato represivo de la dictadura. En 1985 ante una periodista de una revista opositora confesó, reconoció su participación en crímenes de lesa humanidad y dio información sobre los detenidos desaparecidos. Las historias de algunos de ellos son incorporadas al relato de Fernández. Valenzuela Morales salió de Chile en forma clandestina hacia Francia y regresó para declarar en varias causas judiciales en 2014.

¹¹ “La primera vez que lo vi fue en la portada de una revista [...] Mi lectura del mundo a los trece años era delineada por las páginas de esas revistas que no eran mías, que eran de todos” (17), “La segunda vez que lo vi fue veinticinco años después. Trabajaba en la escritura de una serie de televisión en la que una de las tramas era protagonizada por un personaje inspirado en él” (19), “La última vez que lo vi fue hace unas semanas. Trabajo en el guion del documental de unos amigos” (21).

¹² Se trata de una extensa tradición narrativa, una “estética de lo elusivo” para narrar la violencia política que tiene figuras en el Cono Sur como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Rodolfo Walsh, Omar Prego Gadea, Ricardo Piglia. Las representaciones *sesgadas* rechazan la posibilidad de contar todo y apuestan a la fuerza de los “huecos” y los silencios en la historia; es allí donde se establece el nexo entre estética, política y violencia. He desarrollado el análisis de estas estéticas en el capítulo II de *Narrativas en equilibrio inestable* (2022).

las estrategias de ocultamiento de información: de ese modo, la enunciación se sostiene en el callar, en un “de eso no se habla” que define los relatos de gran parte de esta generación.¹³ Las obras de autores como los mencionados Zambra y Costamagna son ejemplares, lo mismo que las de los argentinos Leopoldo Brizuela –*Una misma noche*–, Julián López –*Una muchacha muy bella*, Félix Bruzzone –76–, entre otros. Podrían citarse numerosos ejemplos, particularmente frecuentes en los diálogos y los comentarios de los protagonistas:

Era mejor no hacer preguntas, porque preguntar era arriesgarse a que también le respondieran eso: come y calla (Zambra, 2011: 115)

Yo no digo nada [...] Mi papá no dijo nada [...] Yo no le digo nada. Tengo los audífonos puestos [...] Mi abuelo no contestará nada, mi abuelo no contesta nada (Zúñiga, 2009: 21-45)

Nunca se dijo nada así en mi familia. Nunca se dijo nada en mi familia [...] no me preguntaron nada (Maturana, 2006: 122-128)

Siempre quise contar lo que nos pasó [...] pero nunca pude [...] Si me hubiera atrevido a denunciar, habría dicho [...] (Brizuela, 2012: 37-159)

Me animé a preguntarle ¿Qué pasó? Ella esperó unos segundos y me contestó con otra pregunta [...] Estaba aturrido por el silencio [...] aún me ensordecía el silencio (López, 2013: 61-73)

A veces es mejor no decir las cosas [...] a veces es mejor quedarse callado [...] ya no hablaría más (Costamagna, 1996: 9-172)

Nunca dijo nada. Nunca dijo nada. Nunca quiso decir [...] nunca supimos [...] Mi papá tampoco decía mucho [...] Ninguno de los dos me contestó [...] Quizá no me oyó. O quizás no sabía la respuesta (Halfon, 2011: 94-137)

La novela de Fernández da un sesgo particular a este sistema definido por el secreto y el callar en la medida en que representa y vuelve protagonista central ese espacio inquietante: desde el título mismo, todo el texto está atravesado por alusiones al “lado oscuro”, “el imaginario desconocido”, “el otro lado”. Y la misma narradora señala su imposibilidad de contarla:

Carezco de palabras y de imágenes para escribir lo que sigue de este relato. Cualquier intento que haga será pobre al querer dar cuenta de ese íntimo momento final de alguien a punto de desaparecer [...] Expulsada de los límites de ese imaginario desconocido, impotente ante la expresión de un lenguaje que no sé escribir, sólo tengo claro que hay otras cosas que se me dan más fáciles a imaginar. (35-36)¹⁴

El silencio y el secreto dominan esa “zona” de la que es difícil hablar, que permanece fuera de la comprensión, se teme investigar, es imposible de narrar. La novela, justamente, se concentra en ese personaje que habló, confesó su pertenencia a esa “zona” y su rostro parece llevar las señales de esa oscuridad en las fotos e imágenes que mira la narradora. Es interesante que, si bien la confesión quiebra el silencio que ha compartido con los otros miembros de las fuerzas armadas, se insiste en las referencias a esa “zona” como un espacio que permanece en las tinieblas, opaco, y, de hecho, los lectores no llegamos a conocer en profundidad los detalles concretos de su confesión.¹⁵ Sin duda los imaginamos, aunque parece imposible comprender esa “dimensión”

¹³ De este sistema participa también –ya se dijo– el guatemalteco Eduardo Halfon; su relato *Mañana nunca lo hablamos* es modélico del sistema que liga silencio a voz autoficcional. Me interesa subrayar en particular que el *corpus* organizado con los relatos de esta generación incluye, en mi opinión, la novela de la chilena Andrea Maturana, *El daño* (1997) y su colección de cuentos *No decir* (2006), textos que suelen no considerarse en este contexto.

¹⁴ Sus palabras recuerdan la famosa frase de Wittgenstein al final de su *Tractatus logico-philosophicus*, según la cual “hay que callar sobre aquello de lo que no se puede hablar” (2011: 439). La frase, que resultó clave para toda una tradición literaria, es eje de *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia donde se carga de un fuerte sentido político. La frase de Wittgenstein, con múltiples variantes, organiza esa novela que ha sido leída como el relato paradigmático –y uno de los primeros– sobre la última dictadura argentina, a la que, sin embargo, jamás nombra. El texto, siguiendo a maestros como Borges y Walsh, trabaja la omisión, la elipsis, el distanciamiento, para hablar continuamente de “aquello de lo que no se puede hablar”.

¹⁵ La novela es atravesada, escandida, por fragmentos, bien diferenciados, en bastardilla, en los que “el hombre que torturaba” cuenta su historia, su “devenir” en represor y torturador y, si bien narra algunos de sus crímenes, soslaya siempre el “núcleo duro” de la tortura, el horror. Predomina el “antes” y el “después”, cuando comienza a vivir los efectos psicológicos de su “trabajo”. Casi al final de la novela, surge la evocación de Frankenstein y un comentario sobre éste vale para el torturador: “Es un monstruo [...] Sólo él conoce el horror de lo que hizo” (228).

del mal, una experiencia –como señala Jorge Semprún– que no es “indecible” sino “invivable” (Semprún, 1995: 25).¹⁶

Este vaivén entre silencio vs. confesión que domina al torturador real y que atraviesa el relato nos recuerda otros dos textos con los que podría organizarse, más allá de sus diferentes géneros, una dramática trilogía. El acto de confesar del protagonista es central en los tres, sin embargo, no se consiguen despejar las tinieblas ni develar por completo los secretos: ese lado “oscuro de la luna” donde se instala la extrema violencia política permanece opaco. Hay que recordar que *La dimensión desconocida* se divide en cuatro secciones: “Zona de Ingreso”, “Zona de Contacto”, “Zona de Fantasmas” y “Zona de Escape”. Más allá del juego constante con la famosa y popular serie de ciencia ficción televisiva de los años ’60 –recuérdese que la serie apelaba también al género de terror–, las “zonas” en la novela señalan momentos de la trama; por ejemplo, en la “zona de fantasmas” la narración se detiene en varias víctimas desaparecidas del “hombre que torturaba” y nos cuenta sus últimas horas de vida. Y es allí donde la narradora nos implica:

Abramos otra vez esa puerta. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Un mundo escondido desde siempre por el viejo truco que nos hace correr la mirada hacia otro lado. Un territorio vasto y oscuro, que parece lejano [...] Están ustedes cruzando al otro lado del vidrio, habría dicho el intenso narrador de mi serie favorita. Están ustedes entrando a la dimensión desconocida (136).

Sin embargo, los lectores nunca lograremos “saber”, imaginar, comprender, ese mundo “vasto y oscuro” donde es imposible echar luz sobre el horror.

En estas “zonas” se mueve también el protagonista de una de las mejores ficciones escritas sobre la dictadura. La novela del argentino Luis Gusmán, *Villa* (1995), da voz a un médico que colabora con los torturadores, los acompaña y dictamina si la víctima está en condiciones de seguir siendo torturada. Un perfecto burócrata del mal, en el decir de Hannah Arendt (2001), que escribe y esconde su confesión para protegerse –“recurría a mi memoria, recordaba conversaciones, datos que, llegado el momento, podría suministrar si me los pidiesen” (Gusmán, 1995: 144)–, pero sin tener la intención de hacerla pública: ésa es la historia que permanece en la oscuridad. Los lectores tampoco accedemos a ella, sólo conocemos los que nos ha contado, pero sospechamos, sabemos, –nuevamente– que muchas “zonas oscuras” han sido omitidas, forman parte de un relato que deja en las sombras los hechos más tenebrosos de su colaboración con los asesinos. El informe sólo tiene la función “eventual” de salvarlo, en el caso de que lo beneficie presentarlo ante alguno de sus jefes o se produzca un cambio político que lo ponga en riesgo. Esta novela, totalmente ficcional, vuelve sobre un pasado que sigue vigente porque los lectores sabemos que muchos Villa están entre nosotros, impunes, en una zona de sombras donde guardan sus secretos y a donde no parece poder llegar la justicia.

En el mismo año de publicación de *Villa*, Adolfo Scilingo, oficial de las fuerzas armadas argentinas, admitió por primera vez en una entrevista con el periodista Horacio Verbitsky la existencia del terrorismo de Estado y su participación en los “vuelos de la muerte”. Esta confesión fue posteriormente editada como libro con el título de *El vuelo* (1995).¹⁷

Esa zona oscura, esa “dimensión desconocida”, inimaginable, terreno del mal, la tortura, el horror, atraviesa las tres obras pertenecientes a géneros, a estéticas diferentes – una novela autoficcional, un testimonio periodístico, un relato por completo imaginario– que se reúnen en un espacio político común. Ese espacio pertenece a esa “dimensión” desconocida porque se hace difícil imaginar tanto horror; implica cruzar “el umbral hacia el lado oscuro de la luna” (Fernández, 2017:63) como dice la narradora testigo.¹⁸ Es interesante

¹⁶ Semprún es una figura clave en el debate acerca de qué representar y cómo narrar el horror por su defensa del uso de la imaginación y de la ficción en el testimonio: “una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible [...] Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia” (25).

¹⁷ Scilingo fue juzgado en España por el juez Baltasar Garzón y condenado a 1084 años de cárcel por sus crímenes; sin embargo, se benefició con un régimen de “reincisión” en la sociedad y está prácticamente libre en la actualidad. Su confesión, hecha en total libertad y sin presiones, también posee “zonas oscuras de silencio” que jamás pudieron ser aclaradas.

¹⁸ La “representación del horror” ha sido objeto de numerosos debates en los que se cruzan cuestiones éticas y políticas a partir de los intentos de “representar Auschwitz”. El problema de narrar el mal es el de hacer presente lo “inimaginable”, de dar cuenta de algo que, por su misma naturaleza, parece escapar al lenguaje. Las polémicas giran en torno a si hay límites que no deben ser transgredidos, qué puede representarse, cómo se cuenta, qué géneros son los adecuados, que estatuto puede otorgarse al testimonio o a la ficción en estos relatos. Se trata de un tópico que regresa cuando se abordan textos latinoamericanos ligados a experiencias límite, como las dictaduras y genocidios de la segunda mitad del siglo XX. He desarrollado esta cuestión en mi libro *Instrucciones para la derrota* (particularmente en los capítulos II y III). Sin duda, la novela de Fernández participa de esta inquietud sobre las posibilidades de narrar “lo inimaginable” o mejor, “lo insoportable de la violencia y el terror”.

que escrituras tan diversas, con estatutos de credibilidad aparentemente tan distintos¹⁹ dibujen una misma “zona” donde impera lo monstruoso, siempre cercano y, a la vez, siempre difícil de aprehender, casi imposible de contar. Entre la entrevista volcada a lo referencial con protagonistas conocidos, reales, y la ficción que imagina un personaje a quien, sabemos, es factible encontrar en nuestro mundo, la historia de *La dimensión desconocida* oscila, “vacila”, “entrando y saliendo” no solo del mundo cotidiano al del horror que está “detrás del umbral”, sino del ficcional al real que, como una cinta de Moebius, atraviesa la novela instalando un ida y vuelta permanente.

En 1995 la entrevista periodística y el relato puramente imaginario nos trajeron las voces de monstruos que surgen de las tinieblas para dar cuenta de las zonas secretas del horror que permanecen silenciadas, esquivas a cualquier relato. Veintiún años después, el texto de Nona Fernández pone en escena, a través del juego autoficcional y de la mirada de la narradora/testigo –heredera, hija de estas historias de espanto–, la misma imposibilidad de comprender la dimensión de lo monstruoso. En otro registro, en el que lo real y lo imaginario parecen indistinguibles, el pasado que arrastra una “dimensión desconocida”, insopportable, se hace presente a través de una estética que conlleva, con diferentes modos de vincularse con la verdad, una lectura de la historia marcada, como en el caso de sus antecesoras, por la misma carga política.

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel (2005-2006): “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, en *Cuadernos del CILHA*, núms. 7/8, págs. 115-127.
- Amar Sánchez, Ana María (2010): *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- (2022): *Narrativas en equilibrio inestable. La literatura latinoamericana entre la estética y la política*. Madrid: Iberoamericana.
- (2022): “Autoficción y política. Estrategias para pensar lo real en la narrativa del siglo XXI”, en Tatiana Navallo y Kelita Vanegas (eds.), “Poéticas plurales del yo. Memoria y reinención del sí mismo en producciones culturales iberoamericanas”, *Visitas al Patio*, vol. 16, núm. 1, págs. 23-43.
- Amaro, Lorena (2013): “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”, en *Literatura y Lingüística*, núm. 29, págs. 109-129.
- Amícola, José (2012): *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
- Arendt, Hannah (2001): *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Arfuch, Leonor (2013): *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Basile, Teresa (2019): *Infancia. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: EDUVIM.
- Brizuela, Leopoldo (2012): *Una misma noche*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bruzzone, Félix (2014): *76*. Buenos Aires: Momofuku.
- Casas, Ana (2020): “Presentación” en Ana Casas (coord.), “Autoficción, discurso político y memoria histórica” (dossier). *Letral*, núm. 23, págs. 1-7.
- Costamagna, Alejandra (1996): *En voz baja*. Santiago de Chile: LOM.
- (2018): *El sistema del tacto*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (2009): “Políticas del nombre propio” en María Stoopen Galán (ed.), *Sujeto y relato*. México: UNAM, págs. 289-312.
- Fernández, Nona (2017): *La dimensión desconocida*. Buenos Aires: Random House.
- Foucault, Michel (1979): *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- (1984): “¿Qué es un autor?”, en *Conjetural*, núm. 4, págs. 87-111.
- Halfon, Eduardo (2011): *Mañana nunca lo hablamos*. Valencia: Pre-textos.
- Huergo, D. (2020): “Eduardo Halfon: un escritor por accidente”, entrevista, en *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/269646-eduardo-halfon-un-escritor-por-accidente>
- Logie, Ilse (2015): “Más allá del ‘paradigma de la memoria’: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone)”, en *Pasavento*, vol. III, núm. 1, págs. 75-89.
- (2018): “El uso de estrategias irónicas en la producción literaria de los ‘hijos’ de la última dictadura argentina: los casos de *Los topos* de Félix Bruzzone y *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez”, en Brigitte Adriaensen y Carlos van Tongeren (comps.), *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Pittsburgh: Iberoamericana, págs. 157-171.

¹⁹ Recuérdese la cita de Traverso al comienzo de este artículo: la relación con la verdad en lo novelesco y lo histórico, si bien son diferentes, puede ser la misma. Igualmente, podría mencionarse la afirmación de Foucault: “existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción y hacer de modo que el discurso de verdad [...] ‘ficcione’” (Foucault, 1970: 162).

- Logie, Ilse y Bieke, W. (2015): “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada” en *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, núm. 5, págs. 1-25.
- López, Julián (2013): *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gasparini, Philippe (2012): “La autonarración”, en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libro, págs. 177-211.
- Gusmán, Luis (1995): *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Maturana, Andrea (1997): *El daño*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- (2006): *No decir*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2000): Molero de la Iglesia, Alicia. (2000): *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang.
- Premat, Julio (2009): *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- Ríos Baeza, Felipe (2020): “Dictadura, memoria y escuela: la compleja enunciación de los hijos en la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández”, en *Caderno de Letras*, núm. 37, págs. 207-228.
- Salomone, Alicia, Gallardo, M. (2017): “Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas”, en *HeLix*, núm. 10, págs. 192-213.
- Semprún, Jorge (1995): *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Sibilia, Paula (2009): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Traverso, Enzo (2022): *Pasados singulares. El “yo” en la escritura de la historia*. Madrid: Alianza.
- Verbitsky, Horacio (1995): *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.
- Wittgenstein, Ludwig (2011): *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos.
- Zambra, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.
- (2019): *Tema libre*. Barcelona: Anagrama.
- Zúñiga, Diego (2012): *Camanchaca*. Santiago de Chile: Random.