

## El doble movimiento de la fantasía y la ciencia-ficción en *La dimensión desconocida* de Nona Fernández

## The double movement of fantasy and science-fiction in *La dimensión desconocida* by Nona Fernández

PEDRO PABLO SALAS CAMUS<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Universidad Finis Terrae, Chile.  
Correo electrónico: pedrosalasc@gmail.com

Nona Fernández, en su novela *La dimensión desconocida* (2016), constantemente enmarca episodios particularmente cruentos relativos a la violencia dictatorial con elementos pertenecientes al género fantástico y de la ciencia ficción. Lo anterior cumple dos movimientos contradictorios: el primero supone una aproximación tangencial e irónica a la barbarie y la violencia, en donde lo maravilloso, lo horroroso o lo inexplicable cumplen un rol dialógico y metonímico en torno a lo indecible del trauma dictatorial (Avelar 2000; Richard 2001). El segundo movimiento, por el contrario, ocasiona que la racionalidad propia de nuestra percepción de lo real repentinamente se vea subvertida y dé paso al horror (Alazraki 2010). Ambos movimientos, en definitiva, suponen un tensionamiento de la relación escritura-memoria y una desestabilización de nuestra conceptualización de lo “real”.

*Palabras clave:* Nona Fernández, narrativa postdictadura, trauma, ciencia ficción, fantasía.

In her novel *La dimensión desconocida* (2016) Nona Fernández constantly frames a series of violent episodes pertaining to the Chilean dictatorship with fantastic and science-fiction references. The latter achieves two contradictory movements: the first involves a tangential and ironic approach to barbarism and violence, where the marvelous, the horrendous and the inexplicable serve a dialogic and metonymic purpose with regards to trauma due to the dictatorship (Avelar 2000; Richard 2001). In contrast, the second movement subverts our rational perception with regards to the real, allowing the concept of horror to arise in that context (Alazraki 2010). In the end both movements create a tension between writing and memory while at the same time destabilizing our concept of the “real”.

*Key words:* Nona Fernández, postdictatorship fiction, trauma, science-fiction, fantasy.

## 1. EL DOBLE MOVIMIENTO DE *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA*

Críticos tales como Idelver Avelar (2000), Nelly Richard (2001) o Elizabeth Jelin y Ana Longoni (2005), por solo mencionar algunos, han teorizado largamente sobre los desafíos ontológicos que una literatura postdictadura debe afrontar, sobre todo cuando de narrar el evento traumático se trata<sup>1</sup>. El presente ensayo se enfocará en el caso particular de Nona Fernández y su novela *La dimensión desconocida* (2016), analizando cómo los mecanismos narrativos empleados por la escritora chilena confrontan la (in)capacidad de la palabra de erigir una memoria cohesiva en torno a un pasado traumático en donde la violencia simbólica y física del Estado dictatorial trunca los testimonios y corroe la posibilidad de un recuerdo estructurado. Mi hipótesis es que Fernández se vale de elementos discursivos propios de géneros *pulp*—en particular, la ciencia-ficción y la fantasía destinadas al consumo masivo—para establecer un doble movimiento: por un lado, traducir lo intraducible del evento traumático a un lenguaje cercano a la fantasía popular (usando elementos de la ciencia ficción, el género de aventuras y el cuento de hadas); y por el otro, desestabilizar nuestra percepción de lo real concreto al contaminar nuestra racionalidad con elementos propios del horror y lo fantástico. Este doble movimiento ocasionaría, a su vez, dos efectos contradictorios: el primero, un relato inteligible de lo inenarrable (sobre todo en lo relativo a los casos de tortura y violencia); el segundo, un reconocimiento del carácter *irreal* de lo que se narra. Esta tensión, en consecuencia, permitiría una aproximación del evento traumático en toda su complejidad: por una parte, se buscaría narrarlo coherentemente; pero por la otra, se le negaría una lógica racional.

## 2. IMAGINAR EL RECUERDO

Antes de iniciar el análisis textual, empero, y para contextualizar conceptualmente la obra de Fernández, debe mencionarse que su literatura, según la crítica especializada, ha sido comprendida dentro la llamada “literatura de los hijos”<sup>2</sup>, discurso generacional en donde los protagonistas de sus relatos generalmente son niños o adolescentes en tiempos de dictadura. Lo anterior incidiría en su poca y/o parcial comprensión del contexto sociohistórico en el cual se encuentran inmersos, lo que a su vez suscitaría, por un lado, la

<sup>1</sup> Siguiendo la línea de pensamiento propuesta por los críticos ya mentados y siempre pensando en el contexto conosureño de los años 70'-90', entiendo por “evento traumático” dos hechos en particular: el primero, pertinente a un nivel macrosocial, refiere a un golpe militar y su influencia ideológica, cultural y socioeconómica en una sociedad determinada; el segundo, relativa a un nivel microsociales (si bien no por ello dejando de ser una práctica extendida y sistemática por parte del Estado dictatorial), alude a episodios de tortura y violencia física por parte de agentes de la dictadura. En cuanto a la dificultad de narrar el evento traumático, y a partir de la teoría freudiana en lo relativo al trauma, el duelo y la melancolía, se ha postulado la incapacidad de la palabra para referirse miméticamente a él, en cuanto el discurso deviene estéril ante una experiencia intangible.

<sup>2</sup> Para un análisis crítico con respecto al concepto de “literatura de los hijos” y su pertinencia en la narrativa chilena reciente, véase, a modo de ejemplo, los estudios de Amaro (2013); Rojas (2015); Franken (2017) y Bruña (2019).

erección de una memoria fragmentada, confusa, con silencios e indeterminaciones propias de una mirada infantil que muchas veces interroga al adulto que no sabe dar respuesta o bien guarda silencio; y por el otro, un posicionamiento intermedio entre la “memoria oficial”, si así puede llamársele, y el punto de vista subjetivo del recuerdo, estableciéndose así una perspectiva que invita a la apertura de sentidos y el cuestionamiento constante de los relatos institucionales de la Historia. En relación a lo último, y de acuerdo a Miranda Mora, los textos de Nona Fernández siempre “conllevan una reflexión en torno al hacer formal de la memoria, pues proponen una mirada que se mira a sí misma, que discute su forma atribuida y sus asignados usos del pasado” (257). Consecuentemente, a través de una narración que siempre se autocuestiona, Fernández develaría a través de sus escritos la fragilidad y complejidad del recuerdo postdictatorial, así como también la dificultad de la palabra para referirse al trauma sociocultural de manera límpida, translúcidamente mimética.

En efecto, este es el caso de *La dimensión desconocida*, novela que no es ajena a los rasgos previamente mencionados; es más, la reflexión y complejidad en torno al proceso del recuerdo ya se nos hace patente desde el epígrafe, el cual devela el principal recurso narrativo que se utilizará a lo largo del relato para la construcción de una memoria: *la imaginación*. En palabras de la narradora: “*imagino* y hago testimoniar a los viejos árboles.../ *Imagino* y completo los relatos truncos / rearmo los cuentos a medias. / *Imagino* y puedo resucitar las huellas de la balacera” (11, las cursivas son mías). El verbo “imaginar” será uno de los más recurrentes a lo largo del relato, siendo expresiones tales como “Imagino que...”; “Lo imagino...” o bien “Intento imaginar...” recurrentes a la hora de aproximarse a lo intestimoniable. La insistencia con la imaginación, ahora bien, no es fortuita, y tal como deja entrever el prefacio de la narración, se usa justamente para sustituir o complementar el relato del testimonio, posicionándose en la frontera en donde este último ha quedado trunco o vaciado de sentido.

Antes de proseguir, cabe destacar que las razones por el fracaso<sup>3</sup> de la palabra del testimonio estrechamente vinculado al trauma y el reconocimiento explícito de usar lo ficticio

<sup>3</sup> El uso de la palabra “fracaso” no busca deslegitimar la validez del género testimonio ante experiencias límites, pues, tal como Strejilevich (2006) ha previamente expuesto, dicho discurso no debiese juzgarse en cuanto a su validez factual u empírica, sino en lo relativo a su representación afectiva y simbólica del evento traumático para la conformación de un duelo sano. No obstante lo anterior, no puede desconocerse la dificultad misma de la palabra por referirse al horror mismo: Fernando Reati (1992), por ejemplo, se refirió en su momento a “ingenuidad del realismo” para referirse a la violencia y horror dictatoriales argentinos, mientras que Idelver Avelar (2000), por su parte, sostuvo que una lógica alegórica (alejada de la estabilidad del símbolo y la metáfora) eran aproximaciones que respetaban los silencios y la fuga constante de sentido propias de la representación del Horror. En palabras de la propia Strejilevich: “el testigo no solo es incapaz de ser preciso sino incluso de exponer todo el horror, que apenas logra filtrarse entre las líneas de un relato que a menudo suena distante y desprovisto de emoción” (18). En este sentido, concuerdo con Viñar cuando este afirma que el Terror escapa a la representación del signo y toda aproximación del logos es necesariamente fantasmal. En sus propias palabras: “La imposibilidad de elaboración del duelo propio de este tipo de heridas y muertes constituyen por la cualidad del horror que despierta, figuras de lo inelaborable, de lo inconfesable, cuyo conocimiento e historia tiende a ser evacuada del lenguaje, a ser suprimida, constituyendo un agujero representacional que solo puede dar a la formación de una ‘identificación endocríptica’” (77).

como discurso que lo complementa son numerosas y complejas, y requerirían un ensayo por sí mismas; no obstante, enumeraré los principales factores de acuerdo a mi perspectiva. En primer lugar, lo ficticio complejiza la estabilidad propia del discurso oficial de la memoria al introducir, si bien de manera artificiosa, la experiencia subjetiva, generalmente ausente en los metarrelatos postdictatoriales; en segundo lugar, suple la incapacidad *material* de escuchar el discurso de un torturado y desaparecido, habiéndose físicamente borrado su corporalidad y su capacidad de testimoniar; y en tercer y último lugar, circunvala el ya mentado fracaso mimético del testimonio ante experiencias límites ligadas a la violencia y la tortura. *La dimensión desconocida*, en resumidas cuentas, y por todas las razones antes mencionadas, trata de imaginar –literalmente– lo que no puede ser recordado físicamente ni compre(he)ndido racionalmente, activando mecanismos de memoria histórica al mismo tiempo que explicita su compleja relación con lo estrictamente factual.

A pesar de lo anterior, si bien es cierto que el testimonio siempre conlleva un grado irreparable de ficción, Fernández va más allá al no solo explicitarlo constantemente (el ya mencionado constante uso del verbo “imaginar”), sino también, y tal como adelantaba al inicio de este ensayo, conectar dicha ficción con productos culturales masivos propios del género *pulp*. Analizaré las consecuencias de dicha operatoria a continuación, concentrándome en primer lugar en su aparente objetivo primordial: narrar lo inenarrable.

### 3. LA TRADUCCIÓN DE LO INTRADUCIBLE

Al inicio de cada capítulo, Fernández acomete una de las siguientes operatorias: a) narra, brevemente, un episodio relativo a un capítulo televisivo de la serie “La dimensión desconocida”; b) narra de manera sintética el argumento de una película de fantasía; o c) relata una leyenda popular y/o infantil. Posteriormente, y en ocasiones de manera intercalada, Fernández recuerda o inventa (o bien, ambas) episodios particularmente cruentos relativos a la violencia dictatorial, tales como torturas o asesinatos. Nuevamente, casi sin excepción, y ya hacia el final de cada capítulo, el paralelismo entre la fantasía narrada por Fernández y los eventos violentos es evidenciado por medio de una comparación explícita. Por ejemplo: “lo que sigue se parece a ese capítulo de *La dimensión desconocida*” (Fernández 209, cursivas en el original); o bien: “al igual que el coronel Cook, de aquel viejo capítulo de *La dimensión desconocida*, el hombre que tortura ha sobrevivido a su viaje por el espacio, pero su odisea contra la soledad y el miedo apenas comienza” (194, cursivas en el original). A veces, la narradora se permite hasta imitar el tono o registro familiar de aquella *voz en off* que introduce “La dimensión desconocida”: por ejemplo, antes de narrar cómo su abuela declara haber sido testigo del suicidio de un preso político, la voz narrativa anuncia: “abramos esta puerta con la llave de la imaginación. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Están ustedes entrando a un secreto mundo de sueños e ideas. Están entrando a la dimensión desconocida” (Fernández 47). Lo que prosigue, como sabemos, está lejos de despertar maravilla; sin embargo, aquel encuadre “fantástico” de las historias de torturas y

muerte, lejos de ser un mero guiño a la cultura *pop*, es también, según mi perspectiva, una estrategia narrativa para acercarse a lo indecible del trauma histórico.

El análisis de un ejemplo específico deja ver dicha estrategia con claridad. Me refiero particularmente a la aproximación y juicio ético de la narradora en torno a Andrés Morales (“Papudo”), militar quien a mediados de los ochenta se acercó a las oficinas de la revista *Cauce* para confesar su participación en la maquinaria de secuestros y torturas orquestada por el Estado. Gran parte del relato lidia con la dificultad de categorizar a Morales en una narrativa que enjuicie su figura en términos morales: “Papudo”, si bien arrepentido, no deja de ser un individuo que efectuó la tortura y/o fue cómplice de ella. En palabras de la narradora: “Su figura no es parte del bien o del mal, del blanco o del negro. El hombre que imagino habita un lugar más confuso, más incómodo y difícil de clasificar, y quizá por eso no encuentra espacio entre estas paredes” (Fernández 42)<sup>4</sup>. La figura y voz de “Papudo”, en adición a lo anterior, es (re)construida por testimonios de terceros, los cuales pueden –al igual que la narradora– solo imaginar el sentir interno del militar arrepentido, no teniendo nosotros acceso a su testimonio directo. Dicho de otro modo, la perspectiva de “Papudo” está mayoritariamente ausente y solo puede ser *imaginada* desde una inexorable distancia ontológica, dificultad extra a la hora de enjuiciar su figura.

Sin embargo, ya hacia el final de la diégesis, y cuando pareciese que su figura quedará definida por la ambivalencia, Fernández encuentra en la literatura de ciencia ficción un símbolo para una posible aproximación: el monstruo de Frankenstein. Después de que su marido (“M”) relejese la novela de Shelley, la narradora y él proceden a discutir su final: el monstruo, horrorizado ante sus crímenes y su propia naturaleza terrorífica, se destierra voluntariamente en el Ártico. La cuestión sobre su categorización dentro de un espectro moral se hace patente. Cito:

Imagino el paisaje blanco del Ártico y a esa criatura, mitad bestia y mitad humana, deambulando por el vacío, condenado a la soledad y a ese olor que nunca dejará atrás porque es parte de sí mismo. El monstruo se arrepintió, insisto. Por eso termina escondido en el Ártico. ¿Ese gesto no tiene valor?

Puede tenerlo, dice M. *Pero eso sólo lo convierte en un monstruo arrepentido.* (Fernández, 228-229, las cursivas son mías).

Llegado a este punto, el paralelismo entre “Papudo” y el monstruo de Frankenstein se hace evidente: ambas son figuras culpables de crímenes atroces (el asesinato y la tortura); no son, a su vez, totalmente responsables por sus acciones (aquel “no eligió ser lo que es” de la narradora justifica a ambas figuras: al monstruo por no tener agencia en su propia naturaleza monstruosa; a Morales por su cualidad de subordinado en una jerarquía militar); y ambos personajes terminan, finalmente, arrepintiéndose de sus acciones, mas

<sup>4</sup> Las “paredes” a las cuales la narradora se refiere son las del Museo de la Memoria, lugar el cual es veladamente criticado por querer erigir una narrativa simplista basada en “buenos” y “malos”.

exiliados de su hogar (uno en Francia; el otro en el Ártico). Considerando lo anterior, la aseveración de M. termina por condenarlo: a pesar de su genuino arrepentimiento, sus sentimientos no borran los crímenes de su pasado ni mucho menos cambian su condición de *monstruo*. Visto bajo esta óptica, “Papudo” no puede ser perdonado. La falta de respuesta de la narradora, empero (el capítulo termina después del juicio categórico del marido), impide un juicio absoluto en torno su figura, en cuanto su silencio no necesariamente puede interpretarse como una concesión, sino también como indecisión y/o incertidumbre.

Ahora bien, establecida la conexión entre el monstruo de Frankenstein y “Papudo”, la inserción del primero cumple a mi parecer un rol primordial: la traslación de una figura compleja y huidiza (Papudo) a la de un símbolo familiar (monstruo de Frankenstein), y por lo mismo, con conflictos rápidamente identificables. Fernández, al contrario de lo que podría pensarse en una primera instancia, *no simplifica* la figura de Andrés Morales: el monstruo de Frankenstein retiene en su esencia la complejidad de una figura cuyo juicio ético permanece en un estatus de constante ambigüedad *a pesar* de su asociación con los géneros *pulp*. El monstruo de Frankenstein se explica a través de Papudo; Papudo se explica a través del monstruo de Frankenstein. En otras palabras, Fernández enriquece, en vez de reducir, la figura de Papudo a través del uso de un mito popular.

El nombramiento implícito de Morales a través del monstruo de Frankenstein, a su vez, deriva en dos efectos visibles: primero, una inevitable distancia irónica al identificarse a un asesino y torturador factual con una figura terrorífica y ficcional, *exagerada*, diseñada y pensada para aterrorizar a un público masivo. La distancia entre ambos registros (lo factual y lo fantástico popular) deja espacios interpretativos e impide una identificación incompleta entre ambas figuras; no obstante, por el otro lado, sus puntos de contacto favorecen la comprensión del torturador real, en cuanto la (in)capacidad del narrador a la hora de enjuiciarlo dialoga con la ambigüedad del lector en relación al monstruo de Frankenstein. Visto así, y tomando ambos efectos en consideración, la retroalimentación de significados entre ambas figuras (el monstruo de Frankenstein y Papudo) es un diálogo *horizontal*, en donde las asociaciones libres enriquecen la red de significados que ambos proyectan e impiden una clausura en torno a ninguna de las figuras. Lo último, a mi parecer, tiene particular importancia: el mero hecho de usar al monstruo de Frankenstein, una figura comúnmente asociada a un submundo literario tradicionalmente considerado de poco valor (la ciencia ficción)<sup>5</sup>, así como también a la producción de películas de terror con cierto espíritu *camp*,

<sup>5</sup> La presente afirmación debe entenderse, antes que nada, en relación a la ciencia-ficción serializada y masificada de los años sesenta a la cual Fernández hace constantemente referencia. En relación a esta, la misma Susan Sontag, por ejemplo, la calificó, entre otros adjetivos, como “predecible” (269), “simple” (276) e “ingenua” (288). Un segundo nivel es la poca visibilización y apreciación del género de la ciencia-ficción a nivel latinoamericano. Como bien Silvia Kurlat expone, la ciencia ficción de Latinoamérica se ha empezado a estudiar académicamente de manera muy reciente, además de agregar que los autores de la región comúnmente “repudiaban sus textos, bien por sus temas, bien por su género, o bien por cómo y dónde se los había publicado” (9-10) por la misma visión denigrada que se tenía del género. En este sentido, y sin ir más lejos, el propio Antonio Montero, considerado tradicionalmente como uno de los pilares de la ciencia-ficción chilena de mediados de siglo XX, admite en una entrevista que se trata de un “género menor”.

contrapuesta con el peso y tragedia de los hechos históricos de violencia relatados en la novela, ya es acto suficiente para activar una lectura irónica como posibilidad implícita; y por lo mismo, se salvaguarda “lo inenarrable” de los eventos traumáticos referidos al inicio de este ensayo. Dicho en pocas palabras, Fernández usa efectivamente la metonimia con elementos populares –y no por ellos despojados de complejidad– para aproximarse al evento traumático desde una perspectiva renovada y enriquecedora de sentidos, sin por ello clausurar la fuerza del trauma mediante una metáfora cerrada al dejar la ironía como una posibilidad de lectura latente.

Si bien he descrito solo un caso en particular, puede postularse que este es el procedimiento es el que Fernández asume a lo largo de todo su relato: los ya mencionados encuadres “fantásticos” de los testimonios y memorias de episodios violentos permiten un acercamiento que involucra al mismo tiempo la distancia de la ironía y la ingenuidad del cuento de hadas. En otras palabras, la narración de Fernández explícitamente “caricaturiza” el recuerdo y lo inserta en un horizonte de expectativas narrativo ligado a lo *pulp*, haciendo posible la aproximación de la experiencia traumática de forma protegida y tangencial. No obstante, lejos de clausurar dicha experiencia, la asociación con elementos de la ciencia ficción y el *camp* contribuyen a una comprensión fragmentaria de lo incomprensible, incursiones horizontales que renuevan sentidos, pero no los clausuran. En este sentido, esta estrategia deviene una aproximación de evento traumático, renovándolo de sentido y respetando, a su vez, su inexorable distancia.

#### 4. LAS GRIETAS DE LO REAL

Dicha operatoria, no obstante, no está exenta de complejidades, y tiene a su vez otro efecto notorio en la narración. Me refiero al segundo movimiento que acompaña a la estrategia previamente analizada: aquella que refiere no a la aproximación del evento traumático, sino a una tergiversación de los códigos que entendemos como “real”. Procederé a detallar dicho efecto a continuación.

Para empezar, Fernández se encarga, como ya se ha mencionado, no sólo de poner en evidencia sus propios mecanismos de representación, sino también de constantemente cuestionarlos. Esto último, a mi parecer, encuentra su síntesis en el siguiente pasaje de la novela: la narradora, de niña, fascinada por los capítulos de “La dimensión desconocida”, espera a su madre todos los días para relatarle los eventos del programa de televisión que ella ha visto esa misma jornada. En sus propias palabras: “Por las noches mi madre llegaba de su trabajo y comíamos juntas. Según ella, muchas veces yo le relataba algún capítulo que me había impresionado. En ese ejercicio ella *no podía distinguir cuáles historias eran parte de la serie y cuáles eran un invento mío*” (Fernández 48, las cursivas son mías). Fernández, de forma soterrada, se refiere a la naturaleza ficticia de *todo* relato y su carácter eternamente virtual cuando se lo contrapone a nuestra realidad concreta. Si añadimos lo anterior a una narradora que no para de repetir el verbo “imaginar” a la hora de evocar un recuerdo o bien

referenciar un testimonio, el resultado final es que Fernández proyecta una constante crisis de verosimilitud en sus relatos que refleja el precario orden de la memoria, la fragilidad de la palabra que intenta aprehender la experiencia y la implícita posibilidad de que todo lo narrado no sea más que *invención*, un ejercicio narrativo que intenta –fantasiosamente– reimaginar lo que irrevocablemente se ha perdido, o bien no puede ser expresado por medio de la palabra.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando la realidad misma se hace indistinguible de cualquier relato, y deviene, a su vez, virtualidad? De esta última pregunta, a mi parecer, se desprende, en lo que refiere a esta novela, el segundo movimiento al cual me he referido con anterioridad, consistiendo este en la contaminación de lo ficticio en lo real concreto por medio del uso de la fantasía y la ciencia ficción.

Para ilustrarlo, quizás sea pertinente referirse brevemente a la esencia del género fantástico así como fue entendido, según Jaime Alazraki, a partir de los inicios de su estudio sistemático en el siglo XIX. De acuerdo al crítico argentino, el origen del género en cuestión nunca tuvo su esencia en la exposición de elementos maravillosos, ajenos a la coherencia cotidiana, sino más bien en “la capacidad del género de generar algún miedo u horror” (787). Se explica: “en un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá –como una insinuación de lo sobrenatural–, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío” (789). Considero que el mismo gesto primordial se encuentra presente en el relato de Nona Fernández.

Consideremos, por ejemplo, el pasaje siguiente, en donde la narradora se refiere al asesinato de Estrella González, ex compañera de curso: “En la misma pantalla donde antes vimos *Perdidos en el espacio*, *Tardes de cine*, *Sábados gigantes* o *La dimensión desconocida*, nuestra compañera apareció en las noticias de la crónica roja” (193). La mención de los programas de televisión destinados a la fantasía y ciencia ficción –asociados, a su vez, con la noción de un entretenimiento banal y pasajero– junto a la noticia del asesinato de Estrella no es coincidencia: pues, en un efecto similar al montaje cinematográfico (Benjamin 2001), el resultado es la mutua contaminación de los elementos nombrados en la serie, si bien en calidad de *superficie*. En otras palabras: la rápida enumeración de los programas –proferidos, además, por un mismo medio– incide en su homogeneización, en su categorización en una misma categoría semántica.

La interpretación de lo anterior supone dos salidas cognitivas: la primera supone la operación de equiparar los programas de entretenimiento masivo con la noticia de la crónica roja, trivializando así el asesinato de Estrella al situarlo al nivel de espectáculo o performance destinada al consumo masivo; la segunda, por el contrario, va en la línea del segundo movimiento que intento describir: subvierte la supuesta consistencia de lo real y quiebra su coherencia al situar elementos fantásticos al mismo nivel de lo real concreto. En otras palabras, se descubre la secreta proximidad entre la (i)lógica presente en la espectacularidad de lo surreal y la propia cotidianidad: ya no se trata de visualizar a programas como *La dimensión desconocida* o *Perdidos en el espacio* como un escapismo intrascendente, sino más bien como una especie de extraño realismo, cercano a la propia experiencia. Lo anterior,

como ya he mencionado, es profundamente perturbador, en cuanto supone una fisura en la racionalidad de nuestra realidad y abre paso a lo espantoso, a la consciencia de la inesperada cercanía del horror en nuestro día a día.

En este mismo sentido, significativo es un pasaje en donde se narra la aparición de un sacerdote en la editorial de la revista *Cauce*, buscando el paradero del “hombre que tortura” después que éste último confesase sus torturas a la revista en cuestión. Todo en vistas, supuestamente, de otorgarle alivio a su familia:

El cura decía que los familiares del agente sabían que él había conversado con ella [la periodista] y que desde entonces nunca más había vuelto a casa. Por esa razón, él pedía un poco de compasión por la mujer y los hijos del hombre que torturaba. Por esa razón el curita pedía una pista de su paradero... Ella se disculpó frente al cura y declaró no tener idea de lo que estaba preguntando... Que difícilmente podía darle alguna información sobre su paradero. A lo que el falso cura respondió sacando una pistola por debajo de su sotana: Mira, concha de tu madre. O nos dices dónde está o te vas a arrepentir. (Fernández 205)

El anterior pasaje destaca simultáneamente por su humor y terror, lo cual, a su vez, proyecta divergentes interpretaciones. En primer lugar, que un falso “curita” esconda una pistola debajo de su sotana y que repentinamente cambie de un registro lingüístico ligado a la piedad y compasión a uno de vulgar amenaza parece algo sacado de cualquier película de espías de clase B, similar a la clase de productos culturales populares a los que Fernández nos ha ido acostumbrando a lo largo de su relato. Por el otro lado, no obstante, saber que el episodio narrado está basado en un hecho *real* transforma repentinamente lo humorístico de la situación en una amenaza concreta. La película de espías de mal gusto, en otras palabras, ha contaminado nuestra realidad, y detrás de su ridícula fachada existe la posibilidad de consecuencias mortales. Por consiguiente, los parámetros de nuestra existencia racional quedan en entredicho, en cuanto lo ridículo y lo inverosímil no sólo devienen plausibles, sino que forman a pasar parte integral de lo que consideramos banal y cotidiano.

Esta cercanía entre lo banal y lo terrorífico, en última instancia, termina siendo la consecuencia más perturbadora en relación a cómo procesamos nuestra experiencia e historia. Pues la contaminación de lo fantástico y lo real a nuestro plano de existencia, por llamarlo de algún modo, devela la proximidad de un mal sublime, el cual –paradójicamente– no deja de ser banal, como históricamente expuso Hannah Arendt. Un ejemplo: ya hacia el final de la novela, se nos narra, desde una perspectiva colegial, el caso “degollados”, en el cual el padre de Estrella González –en calidad de agente de inteligencia de la dictadura– habría participado. Esto se nos revela después que la narradora describiese viajes de ella y sus compañeras en el auto del padre de Estrella, manejados por su “chofer”, el cual, cabe destacar, es descrito como un hombre inofensivo: “decían que era simpático, bueno para la talla y que hasta regalaba cigarrillos de su propia cajetilla... el tío Claudio... fue muy educado y cuidadoso, y que hasta nos abrió la puerta cuando nos bajamos del auto” (187).

Posteriormente, el chofer se develará como un torturador de la CNI y el auto en cuestión se revelará como el vehículo usado para perpetuar el secuestro y asesinato de los degollados. Esta engañosa apariencia de familiaridad de los asesinos guarda estrecha relación con la descripción que se hace de Andrés Valenzuela, “el hombre que tortura”, al inicio del relato. Cito: “No parecía un monstruo o un gigante malévolo, tampoco un psicópata del que había que huir. Ni siquiera se veía como esos carabineros que, con bototos, casco y escudo, nos daban de lumazos en las manifestaciones callejeras. El hombre que torturaba podía ser cualquiera. Incluso nuestro profesor de liceo” (19). Efectivamente, los monstruos pueden ser cualquiera, y muchas veces hasta poseen una cara familiar, como el profesor de un liceo o el padre de una compañera. El verdadero terror de las criaturas del horror, en este sentido, no es sólo su existencia concreta en nuestra realidad, sino también su capacidad para esconderse en rostros vulgares y familiares, al estilo de “La dimensión desconocida”.

En resumidas cuentas, si el primer movimiento descrito en el presente ensayo apunta a la legibilidad de un evento traumático, el segundo refiere a la desestabilización de nuestra percepción de lo real. La relación metonímica entre géneros fantásticos y los eventos cruentos, reales e históricos, productos de la violencia dictatorial, ocasiona que los códigos de lectura de ambos campos conceptuales, en un principio diferenciados, se difuminen y terminen confundándose. Lo anterior, siempre siguiendo los postulados de Alazraki en relación al género fantástico, termina por ocasionar un *efecto de horror* en el lector, en cuanto la irrupción de elementos de fantasía y ciencia ficción resquebraja el discurso oficial (histórico, hegemónico) desde la cual se construye discursivamente nuestra realidad. Lo anterior no solo ocasiona que los discursos circundantes de la dictadura (que buscan justificar la violencia) tengan la misma consistencia que un relato de terror de segunda categoría, sino también corroe la capacidad discursiva de *cualquier* metarrelato de organizar racionalmente nuestro presente histórico. Lo único que nos queda, coincidentemente, es el horror frente a lo desconocido.

## 5. CONCLUSIONES

Fácilmente uno podría llegar a la conclusión que la mención —en apariencia— arbitraria de productos culturales de fantasía, horror y ciencia ficción *camp* presentes en el relato de Fernández corresponden al típico *collage* postmodernista descrito por teóricos tales como Lyotard o Jameson; no obstante, como espero haber demostrado a lo largo del presente ensayo, dicha aproximación estaría lejos de captar la complejidad que su asociación con los episodios cruentos de la dictadura ocasiona en esta novela. Fernández, al mismo tiempo que posiciona su relato en el terreno de lo *indeterminado* (al constantemente mencionar lo imaginario como parte de su relato), se aproxima, en primer lugar, a lo indecible del trauma relativo a la violencia por medio de un tono similar al cuento de hadas, haciendo su narración, simultáneamente, irónica mas familiar; y por el otro, la fantasía, al difuminar las fronteras entre lo real, ocasiona la entrada del *horror* al destrozarse la falsa

burbuja de racionalidad en la cual discurre nuestro –en apariencia– estable presente. Este es el paradójico doble movimiento que tensiona la relación entre lo factual y lo ficticio a lo largo de *La dimensión desconocida*: uno que hace explotar las dimensiones de sentido en múltiples direcciones y establece un juego de asociaciones libres en la cual lo fantástico y lo real se retroalimentan y se confunden, sin que nunca una dimensión termine consumiendo a la otra. En resumidas cuentas, y para bien y para mal, la inserción de la lógica de la dimensión desconocida, en palabras de la narradora, implica “un mensaje enviado desde el otro lado del espejo, irrefutable y real, para comprobar que todo ese universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantasioso como muchas veces se dijo” (Fernández 21).

Bienvenidos, pues, a la dimensión desconocida.

#### OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. 2010. «Lo fantástico y lo neofantástico.» Puccini, Dario y Saúl Yurkievich (eds). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. D.F.: Fondo de Cultura Económica. 785-798.
- Amaro Castro, Lorena. 2013. «Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente.» *Literatura y Lingüística* 29: 109-129.
- Arendt, Hannah. 2014. *Eichmann and the Holocaust*. Nueva York: Penguin Books.
- Avelar, Idelver. 2000. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter. 2001. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.» Leitch, Vincent B (ed). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York: W.W. Norton and Company, 1166-1186.
- Bruña Sagado, María José. 2019. «Nuevas cartografías del humanismo a partir de la escritura. Resistencias literarias chilenas: Nona Fernández y Alia Trabucco.» *Politeja* 60: 103-113.
- Correa, Hugo y Montero, Antonio. Entrevista por Graciela Romero. “Profetas chilenos del Apocalipsis”. Disponible en *Memoria chilena*, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-80002.html>. Accedido el 15/5/2022.
- Fernández, Nona. 2016. *La dimensión desconocida*. Santiago de Chile: Literatura Random House.
- Franken Osorio, María Angélica. 2017. «Memorias e imaginarios de formación de los Hijos en la narrativa chilena reciente.» *Revista Chilena de Literatura* 96: 187-208.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jelin, Elizabeth y Ana (eds) Longoni. 2005. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: SXXI.
- Kurlat Ares, Silivia. 2020. “Prólogo”. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I: desde los orígenes hasta la modernidad*. López-Pellisa, Teresa y Kurlat Ares, Silvia G. (eds). Madrid: Iberoamericana. 9-18.

- Lyotard, Jean François. 1984. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miranda Mora, Macarena. 2019. «Superposición y coalescencia, el mecanismo titilante en la narrativa de Nona Fernández.» *Romanica Olomucensia* 31.2: 255-268.
- Reati, Fernando. 1992. *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- Richard, Nelly. 2001. *Residuos y Metáforas: Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rojas, Sergio. 2015. «Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena.» *Revista Chilena de Literatura* 89: 231-256.
- Sontag, Susan. 2008. “La imaginación del desastre”. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Sontag, Susan. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 269-290.
- Strejilevich, Nora. 2006. *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.
- Todorov, Tzvetan. 1973. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland / London: The Press of Case Western Reserve University.
- Viñar, Marcelo. 2016. “Violencia política extrema y transmisión intergeneracional”. *Una memoria sin testamento. Dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura*. Cuestas, Fedra y Vermeren, Patrice (coords). Santiago de Chile: Lom Ediciones. 71-85.