

FANTASMAS Y VAMPIROS PARA IMAGINAR  
LA DICTADURA. MEMORIA Y FANTÁSTICO  
EN LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA Y EL CONDE

ELIOS MENDIETA  
Universidad Complutense de Madrid  
eliosmen@ucm.es

Recibido: 09-03-2024

Aceptado: 31-10-2024



RESUMEN

Este artículo analiza el modo en que se relacionan la memoria y el género fantástico en la novela *La dimensión desconocida* (2016), de Nona Fernández, y en la película *El Conde* (2023), de Pablo Larraín, respectivamente. Ambos textos se acercan a la dictadura chilena comandada por Augusto Pinochet y a la etapa de la post-dictadura y reflexionan sobre el modo en que el pasado aún contamina el presente del país. La utilización de recursos y estilemas propios de lo fantástico le permite a Fernández y Larraín, cada uno desde sus respectivas disciplinas, ofrecer nuevos y singulares acercamientos a la memoria histórica chilena, al tiempo que se distancian de lo real y ofrecen una lectura crítica del traumático periodo.

PALABRAS CLAVE: Fantástico; Memoria; Literatura Comparada; Nona Fernández; Pablo Larraín; Literatura y cine

GHOSTS AND VAMPIRES TO IMAGINE THE DICTATORSHIP. MEMORY AND FANTASTIC IN LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA AND EL CONDE

ABSTRACT

This article analyzes the way in which memory and the fantastic genre are related in the novel *La dimensión desconocida* (2016), by Nona Fernández, and in the film *El Conde* (2023), by Pablo Larraín, respectively. Both texts approach the Chilean dictatorship commanded by Augusto Pinochet and the post-dictatorship stage, and reflect on how the past still contaminates the country's present. The use of resources and mechanisms

typical of the fantastic allows Fernández and Larraín, each from their respective disciplines, to offer new approaches to Chilean historical memory, while distancing themselves from reality and offering a critical reading of the traumatic period.

KEYWORDS: Fantastic; Memory; Comparative Literature; Nona Fernández; Pablo Larraín; Literatura and Cinema



## 1. INTRODUCCIÓN

*La dimensión desconocida* (2016) y *El conde* (2023) son dos trabajos recientes firmados por los prolíficos creadores chilenos Nona Fernández y Pablo Larraín, respectivamente, en los que reflexionan, de muy distinta manera, sobre la memoria contemporánea de su país en uno de sus períodos más oscuros, como fue la dictadura militar comandada por Augusto Pinochet, así como sobre las consecuencias que aún perduran en la sociedad. La novela de Fernández transita por la violencia de Estado y por los procesos de secuestro, tortura y asesinato ejecutados por el régimen caudillista, y tiene como protagonistas al arrepentido torturador Antonio Andrés Valenzuela Morales, más conocido como Papudo, y a la propia Fernández, que actúa como singular detective que indaga en traumáticos eventos del pretérito de los que da cuenta desde un presente narrativo repleto de fantasmas. Por su parte, el último filme de Larraín tiene como sujeto central a un apático y hastiado Pinochet, que proclama su deseo de morir y abandonar su condición de vampiro tras más de dos siglos de vida, al tiempo que, mediante conversaciones grotescas con otros personajes de su círculo y un incisivo sentido del humor, se evocan constantemente los desmanes y crímenes de la dictadura.

El dispositivo estructural y la propuesta estética por la que optan la novelista y el cineasta difieren en muchos aspectos, pero son también numerosos los puntos en común. Ambos introducen elementos y estilemas fantásticos en su relato, con lo que consiguen, por momentos, poner en jaque la percepción de lo real y dotar de un carácter, en determinados epígrafes y secuencias, ilusorio a lo narrado. Tanto Fernández como Larraín proyectan, pese a ser los protagonistas de sus trabajos sujetos cuya existencia es contrastable, una constante crisis de verosimilitud que alegoriza el precario orden de

la memoria: al no poder testimoniar los desaparecidos y asesinados en la dictadura de sus tristes experiencias, se recurre a recursos no miméticos para la narración. Asimismo, y en clara consonancia con lo anterior, la novela compone un alegato por la imaginación y el cineasta por la fabulación, con lo que se complejiza el discurso oficial de la memoria, la cual es puesta en cuestión en ambas creaciones, que no dudan en bucear por territorios del pasado aún no conocidos. Tanto libro como filme conciben la memoria del negro periodo como fragmentaria e insuficiente, entendiendo que el evento traumático no puede ser recordado ni comprendido desde lo racional. La imposibilidad del testimonio y el silencio u olvido impuestos no pueden funcionar como coartada, y lo fantástico se impone como una estrategia singular ante lo inefable.

En este estudio se parte de la hipótesis de que el alegato por la imaginación y la recurrencia de elementos y mecanismos propios de lo fantástico permiten a Larraín y Fernández llenar los vacíos de la memoria colectiva —ya que son muchos los asesinados y aún desaparecidos que no han podido testificar—, pero también de la individual, ya que ambos nacieron en la década de los setenta y no tienen noción real del horror que ocurría, como escribe Fernández (2016: 26). La edad de ambos no es una cuestión menor en el modo en que se narra y representa el periodo traumático: son numerosos los retos ontológicos de la literatura y cine de la post-dictadura, como han estudiado Jelin y Longoni (2005) en el ámbito literario o Henríquez Ortiz (2019) en el del séptimo arte, y el hecho de que Fernández y Larraín firmen sus respectivos trabajos en el siglo XXI, tras haber experimentado las dos décadas de dictadura como niños, los sitúa en la denominada «Generación de los Hijos» (Franken Osorio, 2017), la cual asume la importancia de poner en diálogo los recuerdos infantiles con la reconstrucción del relato histórico desde una óptica individual.

Así, una aproximación sobre los rasgos en común y la idiosincrasia creativa de los jóvenes creadores chilenos resulta pertinente como inicio de la investigación. Acto seguido, se estudia el modo en que la imaginación reverbera en la poética de la memoria, y cómo el propio acto de imaginar es decisivo para la construcción de un discurso creativo, aunque se parte de hechos y personajes verídicos. En esto, resulta muy útil el pensamiento de Paul Ricoeur. Por último, el grueso de la investigación focaliza en la importancia de lo no mimético en los dos trabajos objeto de estudio, para entender de forma concreta cómo despliegan la imaginación y los recursos fantásticos Fernández y Larraín para suplir la imposibilidad ontológica del testimonio de los desaparecidos y, de este modo, entender la vía en que ambos autores, desde sus respectivas disciplinas, construyen un lenguaje singular con el que edificar la

memoria chilena reciente desde lo artístico al tiempo que se atreven a «nombrar lo innombrable» (Reati, 1992).

## 2. LA IDIOSINCRASIA CREATIVA DE «LOS HIJOS»

Dos años después del golpe de Estado que acabó con el gobierno democrático socialista de Salvador Allende nació, en Santiago de Chile, Alejandro Zambra. El escritor, al igual que sus compatriotas Fernández y Larraín, comenzó su trayectoria en la presente centuria, y ha dedicado numerosas páginas a reflexionar sobre el pasado y el presente de su país. En *Formas de volver a casa* (2011) construye una ficción centrada en aquella generación de niños, con él mismo como principal personaje —de ahí que haya sido calificada como autoficción (Saavedra Galindo, 2017)—, que jugaban y crecían mientras los adultos actuaban como cómplices u opositores de la dictadura en marcha. Esta novela ayuda a que se popularice y consolide la anteriormente referida etiqueta de «Generación de los Hijos», ya que denomina así al tercero de los cuatro bloques de los que se compone la novela (Zambra, 2011: 84). En sus páginas reflexiona sobre el paso al frente que aquellos que fueron críos o adolescentes durante los setenta y ochenta han de dar una vez que el mandato militar de Pinochet acaba tras el plebiscito de 1988. Tiene que surgir el interés por el pasado:

Vino el tiempo de las preguntas. La década de los noventa fue el tiempo de las preguntas, piensa Claudia, y enseguida dice, perdona, no quiero sonar como esos sociólogos medio charlatanes que a veces salen en la televisión, pero así fueron esos años: me sentaba durante horas a hablar con mis padres, les preguntaba detalles, los obligaba a recordar, y repetía luego esos recuerdos como si fueran propios: de una forma terrible y secreta, buscaba su lugar en esa historia. No preguntábamos para saber, me dice Claudia mientras juntamos los platos y recogemos la mesa: preguntábamos para llenar un vacío (115).

Es ese vacío el que, fruto de las preguntas formuladas, han de llenar los integrantes de la nueva generación con sus propuestas artísticas. Al no haber sufrido las detenciones y torturas tan usuales en la dictadura e, incluso, al no haber sido conscientes de ellas en toda su dimensión, la memoria que erigen los miembros es «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» (Salas Camus, 2022: 58). Este es, así,

el primer rasgo de lo mnemónico en las producciones de los jóvenes creadores: lo subjetivo se impone a lo objetivo, y lo parcial a lo categórico. Son más las dudas que aparecen que las respuestas conclusivas que pueden extraerse.

El segundo aspecto de la memoria es que toma un inequívoco tono crítico. Esto se debe a que la memoria oficial es puesta en cuestión en los trabajos de la generación, donde triunfa el recuerdo propio y se produce un distanciamiento respecto a los relatos amparados por los organismos institucionales desde los estertores de la dictadura hasta el presente en que se contextualizan las historias contadas. Los nuevos creadores no pretenden alcanzar una narración o representación mimética del pasado, sino abrir nuevas vías de debate, y por ello emerge un diálogo crítico entre el pasado y el presente. Es algo que, como se analizará, ocurre tanto en *La dimensión desconocida* como en *El Conde*: la trama inicia en el presente de la narración, pero la rememoración del pretérito es continua, con lo que se promueve una confusión temporal. Son diversos los teóricos que se han preguntado, en el contexto chileno, sobre cómo debe el arte afrontar el ejercicio mnemónico cuando el pasado aún afecta al presente o, por decirlo con Ricoeur, cuando aún pervive la «memoria herida» (1999). Es el caso de Nelly Richard, que defiende que una crítica de la memoria ha de ser siempre combativa y discutir las representaciones estáticas e inamovibles de la historia, así como situarse en la periferia de las narraciones mayormente aceptadas (2010). La «Generación de los Hijos» rompe con los modos de hacer de la generación previa, más focalizada en el relato de primera mano de los testigos directos del horror, y abraza un giro subjetivo (Sarlo, 2005), que apuesta por la confección de un nuevo lenguaje que apueste por nuevas posibilidades creativas.

Otra característica del quehacer artístico de los miembros del grupo, que entraña a la perfección con el modo más combativo en que conciben la gestión de la memoria, es la importancia de la política como temática. Es un rasgo que, además, ha ganado en importancia en los trabajos aparecidos en la última década, ya que, según Mary Lusky Friedman (2014), el factor político no era tan determinante a inicios de siglo, con autores como Andrea Jeftanovic en *Escenario de guerra* (2000) o Nicolás Poblete en *Réplicas* (2003), que privilegiaban conciliar lo familiar con la gestión de la memoria, pero en los años venideros sí se detecta un cambio de tendencia: «many Chileans have begun to reappraise the aftereffects of dictatorship in explicitly political terms» (Friedman, 2014: 612), lo que se constata en los trabajos de autores como Zambría, Fernández o Álvaro Bisama. Las diferentes disciplinas artísticas han ganado peso como plataformas combativas, y el debate sobre la gestión de la

memoria que ha hecho la clase política chilena desde los primeros gobiernos de la post-dictadura hasta la actualidad es objeto de reflexión recurrente en las creaciones de esta generación.

Para encarar la complejidad y madurez que requiere la entrada decidida de estas temáticas de reflexión en la narrativa de «Los Hijos» se precisa de propuestas artísticas arriesgadas. Para ello, estas tienen que ser capaces de problematizar anteriores representaciones de la memoria sobre el pasado reciente, según Franken Osorio (2017: 188). Es esto lo que consigue la entrada de recursos propios del género fantástico: como ocurre con las diferentes apariciones fantasmagóricas de *La dimensión desconocida* o la construcción del personaje de Augusto Pinochet en *El Conde* como un vampiro; pero también con el alegato por hacer hueco a la imaginación en el recuerdo, para así poder traducir lo ininteligible —ya que no se conoce— de la experiencia traumática.

### 3. IMAGINAR COMO RECURSO CONTRA LO INEFABLE

La mediación de la memoria entre el tiempo vivido y las configuraciones narrativas ha sido objeto de reflexión de numerosos teóricos e investigadores. Recuerda Ricoeur que memoria e imaginación no deben entenderse como términos antagónicos, ya que ambas persiguen un mismo fin: hacer presente lo que está ausente (1999: 25). Lo que hace precisa la operación de imaginar, añade el pensador francés, es la poca fiabilidad de la memoria: fabular con lo ocurrido se inserta, de modo prácticamente involuntario, en el acto de rememoración. Aun así, avisa del carácter de «verdad» que ha de asumir el proceso de memoria respecto a la operación de imaginar: «La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en que se resume la función veritativa de la memoria» (Ricoeur, 2003: 22). La estructura de *La dimensión desconocida* se sitúa en la delgada línea que separa —y une— ambos polos, y esto es un tema sobre el que reflexiona la propia autora en su novela: «A partir de este momento ya no sé más. Todo es un ejercicio imaginativo» (2016: 44). Por su parte, Larraín recurre de una forma más desacomplejada a la fabulación, pero ello resulta una mera excusa para evocar aspectos trágicos de la dictadura: la eliminación de los enemigos políticos, los desaparecidos, la corrupción o el enriquecimiento ilícito de los familiares del propio Pinochet.

Expone Pulido Herráez que el cuestionamiento de lo real en la nueva narrativa chilena que acarrea la decidida entrada de la imaginación en los re-

latos de memoria es lo que posibilita la apertura a la reflexión, el juicio crítico y la comprensión (2023: 90). Estas preocupaciones están en el centro de las obras de Fernández y Larraín. Existe en ambos una poética de la imaginación que pasa, de forma ineludible, por su relación con la memoria. Se ha de recurrir, de nuevo, al pensamiento del filósofo francés, que parte, asimismo, de unas ideas previas del filósofo Henry Bergson para apuntalar su teoría sobre la articulación entre memoria e imaginación. Ricoeur explica que Bergson lleva a cabo una diferenciación entre el recuerdo puro y el recuerdo-memoria. El primero es un hábito interiorizado por el ser humano, más actuado que representado, en donde no tiene cabida el elemento temporal. No obstante, el recuerdo-memoria es aquel que consigue «rememorar» lo vivido en el pretérito. Para ello, es preciso un constante viaje desde el presente al pasado, y es este proceso de anamnesis lo que posibilita el acto de rememoración, pues en este «se busca lo que uno teme haber olvidado provisionalmente o para siempre» (Ricoeur, 2003: 47). Aquí se produce una confusión temporal donde se fusionan memoria e imaginación. Para Bergson, este segundo tipo de operación de la memoria constituye la materialización del recuerdo virtual a través del acto de imaginar. La unión de lo imaginado más lo que se consiga descubrir en el proceso de indagación en el pretérito, difundida por Ricoeur en planteamientos como el expuesto, surge también como vía estética y ética en los presupuestos creativos de los nuevos creadores chilenos. En un mismo sentido se expresa Hannah Arendt, quien defiende que imaginar permite «poner aquello que está demasiado cerca a una distancia de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio» (2008: 45).

En esta osmosis entre recuerdo e imaginación se suma una variable: lo que se rememora parte de un periodo traumático que aún genera mucho dolor entre la sociedad chilena. Surge aquí la cuestión de la inefabilidad. Se trata de un concepto que se populariza en la narración y representación del Holocausto, aunque su uso se ha extendido a la creación centrada en otros sucesos traumáticos ocurridos en la contemporaneidad. Sánchez-Biosca explica que lo inefable es aquello que no puede ser descrito con palabras, lo cual designa una imposibilidad de puesta en discurso de la experiencia vivida (2006: 89). El cineasta Claude Lanzmann, autor del documental *Shoah* (1985), se convierte en apologeta de lo inefable al afirmar que la experiencia sufrida por las víctimas en los campos de exterminio nazi es inimaginable, de ahí que la ficción no deba, en su opinión, aspirar a narrar o transformar en imágenes el Holocausto: tal es el grado de残酷 alcanzado en Auschwitz —entendido este campo como sinécdoque de todo el sistema concentracionario orquestado por los

nazis— que intentarlo supone una temeridad (Arias Maldonado, 2019). No obstante, son más los pensadores y creadores que se oponen al mandato de lo inefable, desde Jorge Semprún hasta Jean-Luc Godard, y Jacques Rancière recuerda que existe un lenguaje y una sintaxis capacitados para lograr que cualquier cosa sea narrada o representada, y que son los correspondientes al régimen estético del arte en sí (2011: 143). En esta segunda vía, mayoritaria, se insertan las propuestas de la narrativa mnemónica chilena: memoria e imaginación para combatir lo inefable de la experiencia traumática y, de este modo —por volver a citar el título del libro de Reati (1992)—, darle nombre a lo innombrable. O, como añade Salas Camus, la imaginación para «aproximarse a lo intesimoniable» (2022: 59).

Este marco teórico nos ofrece algunas pistas sobre cómo dialogan memoria e imaginación a partir del contexto traumático de la dictadura y la post-dictadura en las dos obras objetos de estudio. En el texto fílmico, Larraín y su guionista Guillermo Calderón imaginan un Augusto Pinochet de 250 años, que aún sobrevive porque se alimenta de la sangre y los corazones de ciudadanos chilenos, a los que asalta por la noche tras surcar el cielo de Santiago en busca de víctimas, ataviado con capa y grandes colmillos. La inspiración de la dupla guionista en el personaje de Bram Stoker es evidente: la huella del dictador, pese a estar muerto en la realidad, aún vampiriza al país. Las desapariciones y las muertes continúan, por lo que aún no se ha podido emprender el proceso de luto, de ahí que prevalezca una «memoria herida» insertada en el seno de la sociedad chilena.

El filme de Larraín se estrena en septiembre de 2023, el mes en que se cumplen cincuenta años del golpe de Estado ejecutado por las Fuerzas Armadas de Chile que derrocó el gobierno de Allende: «La silueta del dictador sigue más presente que nunca a medio siglo del golpe de Estado que fracturó la democracia en Chile. Que *El Conde* saque a esta figura del sarcófago y la exponga a este escrutinio público es parte de un proceso de digestión histórica en donde el arte tiene el poder de sanarnos del horror» (Garratt, 2023). Imaginar un escenario en el que el terror continúa en el presente —ya que Pinochet continúa sumando víctimas mortales— actúa como metáfora de las heridas que aún se mantienen abiertas en la sociedad, y como otra manera de ofrecer un discurso, desde la imagen, contra la memoria oficial y el proceso de Transición llevado a cabo desde el Plebiscito y la instauración de la democracia en los noventa. Un ejemplo de ello es cuando el personaje de Carmen —central en el filme, ya que, pese a surgir de la imaginación de los guionistas, es la que expresa ante Pinochet y sus familiares la lista de crímenes que estos cometie-

ron desde su llegada al poder— refiere la Constitución chilena actual, la cual continúa rodeada de polémica en la actualidad porque fue aprobada durante el periodo de la dictadura, en 1980 (Pizarro, 2023).

En *La dimensión desconocida* la imaginación es, además de un inequívoco motor para la indagación que acomete la autora y la narradora, un recurso lingüístico de suma importancia. La palabra «imaginación» y las diferentes formas verbales del verbo «imaginar» aparecen de forma reiterada en todo el relato. Se observa ya en la primera frase, en la que Fernández evoca la figura del torturador arrepentido: «Lo imagino caminando por una calle del centro» (2016: 15). Pocas líneas más abajo, en el mismo párrafo, añade: «Lo imagino entrando en un edificio en la calle Huérfanos al llegar a Bandera. Se trata de las oficinas de redacción de la revista *Cauce*, pero no lo imagino, eso lo leí» (15). De manera sucinta, la escritora expone ya desde el inicio el doble juego con el que pretende reconstruir el pasado: por una parte, los testimonios de Andrés Valenzuela a los que ha tenido acceso, donde lo fabulado queda al margen, y por otra los recuerdos de su propia infancia, absolutamente frágiles y embadurnados por la fuerza creadora de la subjetividad. Una fórmula que le permite indagar en su memoria personal al tiempo que se adentra en la memoria colectiva reciente del país en que creció: «Arranca Fernández el ejercicio de la imaginación e intenta vincular el pasado desconocido con lo que sí sabe, su propia vida» (Carrasquer, 2020: 34).

No obstante, esta doble vía no siempre es posible, y conforme avanza la novela se difumina la frontera entre lo que se conoce y no se conoce. Fernández escribe poco después: «Recuerdo una escena inventada» (2016: 17). Es en este terreno confuso donde juega un rol clave lo fantástico y la presencia de lo fantasmagórico, como se analiza en el siguiente epígrafe. *La dimensión desconocida* no es un dispositivo estructuralmente fantástico, pero sí utiliza con originalidad los estilemas de este género, renovando los códigos de la no ficción por medio de la introducción de la especulación y los recuerdos ambiguos. Fernández ha tenido acceso a las grabaciones en las que el torturador confiesa por vez primera los crímenes en los que ha participado durante la dictadura cívico-militar, y con ello, los recuerdos propios y los de su entorno, empieza a investigar sucesos desconocidos del pasado. Pero le falta mucha información sobre los desaparecidos, solo tiene sus nombres y pocos datos más. Así, para ofrecer un relato de la vida de estos sujetos caídos en el olvido imagina sobre sus días finales y los compara con los ficticios personajes de la popular serie *The Twilight Zone*, llegada a la televisión chilena en la década de los setenta, repleta de fantasía y terror, y que Fernández veía cuan-

do era niña. Es un momento clave, donde se inicia el desdoblamiento entre lo real y lo fabulado con lo que juega toda la obra, y en el que Fernández interpela claramente al lector: «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 en la dimensión desconocida» (2016: 47).

#### 4. TIEMPO DE FANTASMAS: LA DOBLE FUNCIÓN DE LO FANTÁSTICO

La figura del fantasma es capital en la narración de Fernández. Como ausencia que se hace presencia, lo fantasmagórico es un recurso creativo por el que optan numerosos autores en la contemporaneidad. Así lo ha estudiado Anthony Nuckols en el contexto hispánico. Afirma que, en novelas donde la muerte y el duelo son temáticas recurrentes, el presente y el pasado se conectan por medio de la enigmática presencia de estas figuras espirituales, con creadores que construyen «una política de convivir con los fantasmas del pasado que aún están entre nosotros en el presente y que exigen nuestra atención» (2020: 65). En el caso de *La dimensión desconocida*, esta función la cumplen los desaparecidos durante la dictadura: José Weibel, Yuri Gahona, Carlos Contreiras Maluje o los restantes sujetos secuestrados, torturados y asesinados por el régimen caudillista y que no pudieron dar testimonio de lo ocurrido. Invocarlos y utilizar lo fantástico y otros recursos ficcionales resulta imprescindible, no solo para llenar los huecos de sus respectivas vidas, sino para que el trabajo de memoria se efectúe correctamente (Leal Ulloa y Navarrete González, 2023: 76). La presencia del fantasma en la narrativa fantástica cuenta con una larga tradición, como ha estudiado Roas (1999: 93-107), y la gran originalidad de Fernández es hacerlo conjugar con la temática de la memoria. De hecho, como ha estudiado Frauke Bode, emplear lo fantástico es una estrategia que posibilita a los autores hacer memoria de un «modo multidireccional» (2021: 147-160), siendo notables y singulares los ejemplos que se pueden constatar de ello.

La entrada de herramientas y mecanismos propios de lo fantástico en *La dimensión desconocida* puede cumplir dos propósitos, ambos relacionados con lo mnemónico. En primer lugar, erige desde el arte una «poética de la ausencia» (Nuckols, 2020: 62), ya que se construye un alegato por la memoria de aquellos que perdieron la vida de forma injusta y cruel por la represión de la dictadura; un tributo en el que no se renuncia al potencial de la fabulación y la imaginación como forma de reponer el olvido. En segundo término, dar

cabida a estilemas fantásticos también le permite construir una reflexión crítica contra el modo en que las diversas instituciones y organismos han trabajado la memoria desde que retornó la democracia al país. Esto se observa de forma nítida cuando Fernández describe su visita a la inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, abierto en 2010, del que critica el modo en que se presenta y se organiza para el visitante. Como añade la propia autora en otro texto: «Creo firmemente en la posta de la memoria. Me interesa construir esa memoria colectiva. No la oficial, no la anquilosada en museos» (Fernández, 2017).

Las fantasmagorías, ya sean como personajes o espacios, pueblan toda la novela (Mendieta, 2024: 13-18). No obstante, lo fantástico también está presente en el modo en que se ha de leer el relato en su conjunto. Para Salas Camus, la inclusión de mecanismos fantásticos tiene la misión de traducir lo intraducible del trauma a un lenguaje cercano al de la fantasía popular y, al mismo tiempo, contaminar la racionalidad del lector al desestabilizarse la percepción de lo real que es propia de este género y del terror (2022: 58). Con ello se consigue algo paradójico: construir un relato inteligible de lo inenarrable, al tiempo que no se esconde el carácter irreal de lo que se narra. Incluso, lo fantástico posibilita que el receptor de la obra se ponga en el lugar del otro, construir una guía para que este pueda moverse «más allá de las apariencias, detrás de los límites de lo que estábamos acostumbrados a ver» (Fernández, 2016: 47).

El principal fantasma, no obstante, no es un muerto en el presente narrativo. Pero sí la identidad con la que es convocado. Andrés Antonio Valenzuela Morales, alias Papudo, es, a su manera, un «desaparecido» más en el momento en que se escribe la novela: al haber confesado su arrepentimiento y otras informaciones relevantes sobre los métodos represivos del régimen, Papudo se ve obligado a exiliarse y esconderse en algún lugar no identificado de los Alpes europeos. Es un personaje en el limbo, de ahí que tenga un notable peso como ser espectral en *La dimensión desconocida*, tal cual lo define la escritora: «Un hombre sin identidad. Un verdadero fantasma» (128).

La construcción fantasmal de Papudo se intuye ya desde el inicio del relato. Nona Fernández explica que trabaja en el montaje de las imágenes de una serie documental cuando se topa en la pantalla con un rostro que le resulta familiar. Este pertenece al antiguo torturador, y la autora rememora la primera vez que lo vio, en octubre de 1984, en la portada de la revista *Cauce*: «Para escribir la serie volví a enfrentarme a la entrevista que había leído cuando era una adolescente. Ahí lo vi otra vez en la portada. Su bigote grueso, sus ojos oscuros mirándome del otro lado del papel, y la frase aquella impresa

sobre su fotografía: YO TORTURÉ»<sup>1</sup> (20). A partir de este momento es cuando se inicia ese viaje que emprende la narradora al laberinto de su propia memoria pretérita. *La dimensión desconocida* se construye como una «novela de investigación de escritor» (Martínez Rubio, 2015), en la que es la propia autora la que toma un rol detectivesco para indagar en el pasado y dar cuenta de ello en las páginas que siguen. La confusión es mantenida al moverse entre lo verídico y lo inventado: en primer término, las declaraciones y grabaciones reales que se conservan del antiguo torturador; y, por otra parte, palabras expresadas por este que son fruto de la imaginación de Fernández. Paradigmático de ese segundo proceder resulta la relación epistolar ficticia que se da entre narradora y protagonista, con lo que *La dimensión desconocida* también se adentra en el terreno de la docuficción (Tschilschke y Schmelzer, 2010).

También fantasea la escritora sobre cómo tuvo que ser la huida hacia el exilio de Papudo. Vuelve aemerger en este momento, al tratarse de algo desconocido, lo fantasmagórico: los espectros de los ciudadanos chilenos a los que torturó son los que se le presentan en el momento en que deserta (Fernández, 2016: 117). También evoca, de manera nada azarosa, que otra serie que veía cuando descubrió la portada de la revista *Cauce*, en 1984, era *Los cazafantasmas* (125) e, incluso, manifiesta su obsesión por el antiguo torturador y por la investigación que ella acomete de forma muy metafórica, haciendo confluir su rostro y el de Papudo en uno solo (24-25).

Además de Valenzuela Morales, los otros sujetos fantasmales que aparecen en el libro son los desaparecidos y asesinados durante la época totalitaria. El mecanismo que utiliza Fernández para convocarlos es muy singular, con la comparación de estos con personajes y situaciones incluidos en *The Twilight Zone*, la que recuerda como una serie de «capítulos cortos, con historias fantasiosas y delirantes» (47). Para ello, sigue siempre una estructura similar con el inicio de cada bloque. En primer lugar, evoca la historia de uno de los desaparecidos, del que ofrece algunas informaciones reales, ya sea de carácter familiar o de su faceta militante, y, después, describe algún episodio de la popular serie televisiva llegada desde Norteamérica. Así, se produce el paralelismo entre ambas historias, y el contenido fantástico del episodio ficcional completa los huecos que la memoria no puede llenar sobre los desaparecidos. *La dimensión desconocida* prosigue una tendencia que emerge en otra narrativa de posmemoria (Hirsch, 2012) de países del Cono Sur como Chile o Argentina, según Ilse Logie y Bieke Willen, donde se incluye el forma-

---

1 Las mayúsculas son de Nona Fernández y las mantenemos en este artículo por su relevancia en clave dramática.

to testimonial «con la autoficción o con el registro fantástico y combinan la referencialidad con la autorreferencialidad» (2016: 4).

El coronel Cook es uno de los personajes ficcionales de *La dimensión desconocida* que más carga dramática posee. Se trata de un viajero espacial, perdido en un planeta incierto ubicado en algún punto remoto del universo. Allí recibe un último mensaje desde la Tierra, en el que se le informa de que no podrá ser rescatado porque el mundo ha quedado destruido a causa de la guerra. Su misión pasa a ser la de recordar y testimoniar sobre ese pasado que ha dejado de existir: «Abandonado en el encierro de ese lugar, que es un pequeño planeta en el espacio, pero para el coronel Cook es la dimensión desconocida, él manda mensajes al vacío sobre un mundo que desapareció» (Fernández, 2016: 55). Se trata de un sujeto fundamental, ya que se le otorga una gran carga polisémica. Por una parte, Cook es también la propia autora y narradora, en clave alegórica, encargada de incursionar por la memoria y testimoniar sobre lo que se conoce y no se conoce. A su vez, el coronel de *The Twilight Zone* puede ser también Papudo, hoy escondido en algún punto desconocido de Europa: «Igual que el coronel Cook, de aquel viejo capítulo de *La dimensión desconocida*, el hombre que torturaba ha sobrevivido a su viaje por el espacio, pero su odisea contra la soledad y el miedo apenas comienza. Es un terrícola perdido en un planeta extranjero» (194). Y, especialmente, el infierno de Cook simboliza la experiencia traumática de ese conjunto de desaparecidos que son nombrados en el libro. Frente al vacío y la ausencia, triunfa lo fantástico «Esas fantasías en las que los padres, hermanos o hijos desaparecidos estaban en una isla desierta, a salvo, escondidos en algún lugar del mundo esperando una buena oportunidad para mandar noticias o volver» (66). Al igual que el coronel en esa dimensión desconocida, los secuestrados no habrían sido asesinados, sino que estarían a la espera de ser algún día rescatados y poder volver a casa. Por ello, estamos de acuerdo con Pulido Herráez cuando defiende que la novela elabora una ética y una política de la literatura con la capacidad de «iluminar la dimensión desconocida» (2023: 81).

Lo fantástico también surge en el elemento espacial de la novela, donde también emergen las presencias fantasmagóricas. Estos emplazamientos actúan como lugares de memoria, según el concepto acuñado por Pierre Nora (1997), con lo que se denominan aquellos espacios donde se refugia y se cristaliza la memoria colectiva. Dada la naturaleza dictatorial del régimen de Pinochet, los centros de detención y represión clandestinos constituyen uno de los lugares más destacados. Es el caso de Nido 20, uno de los centros de encierro y tortura, ubicado en la comuna santiagueña de La Cisterna. Fernández lo

describe como un lugar repleto de fantasmas y recuerda que el desaparecido Alonso Gahona perdió la vida entre sus muros: «No imagino, sé, que don Alonso Gahona fue trasladado a este lugar. No imagino, sé, que cruzó la puerta del número 037 de la calle Santa Teresa y desde ese mismo momento ingresó a una dimensión de la cual nunca regresaría» (2016: 99). Al mismo tiempo, y en otro ejemplo de la confusión temporal que persigue en su libro, la autora informa con escepticismo sobre el hecho de que ese lugar de memoria se haya convertido hoy en un memorial, la Casa Museo de los Derechos Humanos Alberto Bachelet Martínez.

El modo en que se encapsula la memoria reciente chilena en museos genera el rechazo de la autora. Cuando describe estas instituciones es cuando se evidencia de forma más nítida ese alejamiento de la versión oficial de la memoria que han promovido las instituciones, como se anticipó. Si bien, es una línea crítica que ha mantenido en su trayectoria literaria, pues gran parte de su novelística, como constatan *Mapocho* (2002), *Space Invaders* (2013) o *Chilean Electric* (2015), también se ha centrado en la dictadura de Pinochet y las consecuencias persistentes en la actualidad. En *La dimensión desconocida* denuncia que el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, tras visitarlo acompañada de su madre, se parezca más a un parque temático que a un recinto donde impere lo luctuoso: «Mi madre miraba todo sorprendida por la luminosidad del lugar, por los grandes ventanales, por la similitud del espacio a un museo de arte contemporáneo y no a un cementerio o a algo lúgubre y terrible, como habíamos imaginado» (2016: 39-40), y repleto de «imágenes fantasmas» (42). La entrada de su madre en este instante narrativo otorga otra dimensión: ella sí fue testigo directo y consciente de los años oscuros, por lo que su opinión resulta más autorizada si cabe. Critica, en definitiva, una mercantilización y banalización de la memoria, con museos que asumen el rol de saciar la curiosidad del visitante sin ajustar cuentas con el pasado. Incluso, introduce la ironía: «Ya todos quedan libres para ir a tomarse, como hicimos nosotros, una refrescante Coca-Cola a la cafetería, y luego en la tienda de recuerdos comprar, como también lo hicimos nosotros, ¿por qué no?, un par de chapitas con la cara de Allende y una postal con La Moneda en llamas» (41).

Para entender el último medio siglo en Chile e indagar en su memoria colectiva, parece deducir Fernández, no se puede desligar lo fabulado de lo real, la fantasía de lo verídico, o la propia historia del ámbito de la memoria. No es casual que la última oración escrita en su novela vaya en esta dirección: «Nada es bastante real para un fantasma» (233). Viajar a ese pasado y aden-

trarse en la dimensión desconocida es, en semejante contexto, retrotraerse a un «Tiempo de Fantasmas» que aún determina el presente:

Eran tiempos de marchas y manifestaciones. Eran tiempos de revistas *Cauce* circulando de mano en mano. Eran tiempos de titulares sorprendentes. Tiempos de atentados, secuestros, operativos, crímenes, estafas, querellas, denuncias. Tiempos de fantasmas, también. De demonios bigotudos que daban su testimonio en una separata color celeste con el título de: YO TORTURÉ. Tiempos de especiales sobre la tortura. Tiempos de cuartos oscuros y de mujeres encerradas junto a las ratas. Noches enteras soñando con esos cuartos oscuros y con esas ratas. Tiempos de rayados con spray en las paredes y panfletos que hacíamos en un mimeógrafo y luego repartíamos por las calles. Tiempos de lienzos, de asambleas, de petitorios, de reuniones de la Federación de Estudiantes Secundarios ahí en el galpón de la calle Serrano. Tiempos de primeras militancias, de las primeras tomas, de las primeras detenciones (185).

##### 5. *El Conde* y el humor

La memoria histórica está en el centro del debate de las creaciones de la polifacética Nona Fernández, y también lo está en sus guiones escritos o adaptados. En un pasaje de *La dimensión desconocida* reflexiona sobre el poder del séptimo arte para adentrar al espectador en los terrenos de la fantasía (2016: 63). Es esta justamente la operación que acomete Pablo Larraín en su último largometraje estrenado hasta la fecha, *El Conde*. No es la primera vez que contextualiza sus largometrajes en los años de la dictadura o post-dictadura chilena —véanse filmes como *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) o *No* (2012)— ni tampoco su primer acercamiento a lo fantástico. No obstante, su filme de 2023 sí es pionero en introducir de modo decisivo un elemento muy destacado en el binomio memoria-fantástico: el humor.

Como desarrolla Roas, humor y fantástico no parecen combinar bien a primera vista (2022: 13-14). Ello se debe a que ambos suscitan en el receptor un comportamiento antagónico: lo fantástico se basa en la confrontación entre lo real y lo imposible (Roas, 2011: 13), y para que este choque aparezca los relatos se han de contextualizar y partir de un mundo que se presente como la realidad cotidiana y conocida por el receptor. Al subvertirse lo real, el sujeto de la historia se siente incómodo en el terreno de lo imposible, por lo que el receptor empatiza con él. Sin embargo, el humor se sostiene sobre el pilar opuesto: «El que ríe necesita distanciarse del objeto de su risa para poder reír» (Roas, 2022: 14). No obstante, el mismo investigador advierte de lo mucho en

común que humor y fantástico poseen: ambos cuestionan tanto el orden de lo real como los mecanismos que lo explican. Sobre ello incide Anna Boccuti: «Inquietud y risa representan por lo tanto dos efectos especulares, resultado de una misma estrategia textual que apunta a desorientar al lector, a hacerlo dudar de sus convicciones sobre el mundo conocido hora mostrando su lado más oscuro, hora iluminando sus facetas más ridículas» (2018: 12).

Afirma Víctor Alarcón que el humor también puede funcionar como una caja de resonancia para lo fantástico, y quien quiera reírse «debe estar atento a los referentes, inmiscuyéndose así mucho más en la narración» (2013: 85). Es algo que tiene en cuenta Larraín en la presentación inicial de su personaje: Augusto Pinochet. El primer gran referente es *Drácula* (1897), de Bram Stoker. El cineasta muestra al dictador como un vampiro que, cada noche, vuela desde un lugar a otro de la capital chilena para atacar a anónimos personajes de los que se bebe la sangre. No obstante, no es el personaje del dictador el que cuenta su propia historia. A diferencia de *La dimensión desconocida*, en *El Conde* la voz narratoria no coincide con la del autor, sino que pertenece a una enigmática mujer cuya identidad solo se nos desvelará —en otro inequívoco rasgo humorístico— al final del texto. Esta voz relata la existencia de Pinochet, y sitúa su historia en los límites del absurdo: nacido en Francia, en plena época revolucionaria y con apellido diferente —Pinoche—, se enrola al ejército y participa durante el siglo xix en diversas campañas bélicas para vengar la muerte de su madre. Ya en el pasado siglo, participa en las guerras mundiales, y tiene su aparición definitiva en el Chile de los setenta, para dirigir el golpe de Estado que acaba con la vida de Allende y el gobierno democrático. En diciembre de 2006 finge su muerte para evitar la persecución de la justicia, pero en el presente narrativo, aunque apático y cansado, aún se mantiene vivo gracias a la sangre que ingiere cada noche en sus excursiones a la capital del país.

Como ha escrito Garratt, la unión de la sátira oscura y la abierta fantasía del filme suponen, además de un ataque a la figura del antiguo militar, «un juicio y crítica brutal al status quo que ha regido los destinos de Chile desde la dictadura» (2023). Una secuencia paradigmática en la que memoria, humor y fantástico dialogan de forma perceptible es, justamente, la que nos muestra el «falso» funeral de Pinochet. Larraín filma el cuerpo del personaje dentro del ataúd, con su rostro a la vista de todos detrás de un vidrio y desde un ángulo cenital, tal cual fue mostrado en la televisión pública chilena. Se trata de una «irreverente broma» (Garratt, 2023), ya que, cuando ningún ciudadano observa su cadáver, abre los ojos de forma pícara. Si bien, es un momento no exen-

to de crítica: Larraín culmina la escena con un sujeto descontento que escupe sobre el cristal del ataúd bajo el que se encuentra el dictador.

El director chileno también recurre a la estética grotesca para apuntalar la construcción fantástico-humorística de la vida y actuaciones delictivas de Pinochet y su entorno más cercano. Se trata de un monstruo propio de las ficciones posmodernas, como es el caso del texto fílmico de Larraín, y en estas, como ha escrito Roas, no se renuncia al humor para la construcción del monstruo, y su representación sigue unos esquemas propios «de los paradigmas estéticos y filosóficos que definen el mundo contemporáneo» (2019: 36). Además, como desarrolla Miguel Carrera Garrido en un estudio sobre la combinación del humor y la fantasía en el cine español, recurrir a lo grotesco es muy útil también para la imagen porque esta poética tiene la capacidad de «generar tanta hilaridad como incomodidad o, por lo menos, desestabilizar las preconcepciones del espectador» (2022: 231). Este recurso puede emerger en la construcción de personajes no necesariamente monstruosos ni sobrenaturales. En el filme de Larraín, un sujeto grotesco es Fyodor, mayordomo y persona de confianza de Pinochet y, sin duda, un trasunto del militar Miguel Krassnoff, apodado «El ruso», antiguo miembro de la policía secreta Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y que, en la actualidad, cumple condena acusado de crímenes de lesa humanidad. Este personaje es grotesco y maquiavélico en el trabajo de Larraín, y rinde pleitesía a su jefe pese a mantener una relación adultera con la esposa del mandatario, Lucía Hiriart. Como afirma Roas, lo grotesco —que defiende como vecino de lo fantástico—, «es una categoría estética basada en la combinación de lo humorístico y lo terrible, entendido este en un sentido amplio, que incluye lo monstruoso, lo terrorífico, lo macabro, lo escatológico, lo repugnante o lo abyecto» (2009: 15). En el comportamiento de Fyodor en *El Conde* se vislumbran estos comportamientos: desde su banal y lacayo comportamiento servicial hacia el clan hasta actitudes que generan asco y repugnancia en el espectador, como el momento en que ingiere un batido que ha preparado tras licuar varios corazones.

En última instancia, la fotografía y estética por la que opta el cineasta confirma la importancia de lo fantástico. Se trata de una película de marcados tintes expresionistas, con lo que evoca así el cine así denominado, surgido en la Alemania de la República de Weimar en los años veinte del pasado siglo, y que estaba repleto de monstruos y otras presencias sobrenaturales. En los filmes expresionistas, como expone Jean Mitry, la realidad es transfigurada: «lo ‘real’ elaborado, compuesto por completo solo es apresado por lo puede tener de ‘significante’» (1978: 280). Una pista que lleva a pensar en ello es la fotografía

fía en blanco y negro, pero también el modo en que se bosqueja el protagonista, como un personaje tenebroso y misterioso. También ayuda el trabajo de iluminación, con el juego constante entre la iluminación y las sombras, en las que parece sentirse cómodo el protagonista. Para Román Gubern el expresionismo debe entenderse como «una actitud estética» (2017: 154) y sobre esta máxima parece edificar Larraín su discurso. Además, son muchas las concordanacias existentes entre el Pinochet de *El Conde* y el personaje homónimo de *Nosferatu* (1922), la película de W. F. Murnau, una de las más notorias del cine expresionista. La tez maquillada hasta lo paródico de Pinochet, el modo en que se fotografía su rostro con el contraste entre luz y sombras y el abuso de los primeros planos, o el miedo que, pese a su vejez, aún desprenden sus acciones evocan la figura del actor Max Schreck en *Nosferatu*, cuya inspiración partía del relato de Stoker. El intertexto de la cinta de Murnau parece innegable, y *El Conde* ha sido definido como un «*Nosferatu* sátiro» (Ludena, 2023).<sup>2</sup>

En resumen, *El Conde* es otra constatación de que, como defiende Roas, la ficción fantástica contemporánea, aunque aún emplee recursos tradicionales como puede ser la inclusión de vampiros, es consciente de cómo actualizarlos y adaptarlos «para la expresión de las nuevas ideas sobre realidad e identidad» (2022: 36), lo que no excluye a la reflexión sobre la memoria —ya sea en un verbo personal o colectiva— al tiempo que se incorporan nuevas transgresiones lingüísticas y narrativas o se produce la hibridación con el humor.

## CONCLUSIONES

Al igual que otras naciones del Cono Sur que han tenido que lidiar con regímenes dictatoriales a lo largo del pasado siglo, la sociedad chilena que vive en democracia trata de construir diversos espacios en los que se pueda reflexionar sobre la traumática memoria histórica reciente, en pos de llenar los vacíos y los silencios, y poder redimir, aunque sea de forma parcial, las injusticias cometidas por el poder. La creación artística posibilita la construcción de estos canales en los que abordar el pretérito de modo crítico. Han pa-

---

2 Más allá de lo fantástico, son destacados los guiños humorísticos que tienen su relevancia en términos de memoria. Sirva como ejemplo la secuencia en que Pinochet, de manera patética, critica al juez español Baltasar Garzón por haber dictaminado una orden de detención sobre el dictador cuando este estaba en Londres, en 1998. También aparece la risa cuando se desvela que la voz femenina de la narración pertenece a Margaret Thatcher. Incluso, en la parte final de la película, los antiguos mandatarios de Chile y Reino Unido mantienen una relación amorosa, lo que simboliza las buenas relaciones entre ambos países y el apoyo de la nación latinoamericana a la europea en su guerra contra Argentina por el control de las islas Malvinas.

sado menos de cuatro décadas del final del caudillaje comandado por Augusto Pinochet, por lo que aún son muchas las cicatrices sin curar, y también han sido numerosos los autores que sufrieron como testigos los tiempos oscuros y que, en los primeros compases de la post-dictadura, se aproximaron con sus obras a relatar o interpretar esa «memoria herida» (Ricoeur, 1999) que habían experimentado de forma directa, independientemente de que estos creadores tuviesen desaparecidos o asesinados entre sus seres cercanos o no.

La literatura, el cine y las restantes disciplinas surgieron como un medio de expresión eficaz, también para dar a conocer fuera de las fronteras chilenas lo sucedido. Años después, el trabajo de creación artística que se aproxima a la dictadura es aún frecuente, pero los autores son, en muchas ocasiones, sujetos que nacieron en los tiempos del régimen militar o que eran bastante jóvenes como para no apreciar lo que sucedía con la necesaria complejidad. Esta nómina de creadores se conoce como la «Generación de Los Hijos», y sus miembros ejecutan en sus obras singulares vías de aproximarse a la narración del pasado, donde la memoria familiar combina con recursos no-miméticos y donde la fabulación juega un rol clave. La escritora Nona Fernández y el cineasta Pablo Larraín son dos de sus integrantes, y en *La dimensión desconocida* y *El Conde*, respectivamente, introducen elementos y procedimientos propios del género fantástico para acometer una lectura crítica del pasado desde lo artístico.

El primer propósito que cumple lo fantástico en ambos textos es poner en jaque, aunque sea por momentos, la noción de lo real. El pacto de verosimilitud que asumen tanto espectador como lector se altera con elementos no miméticos, y con ello se consigue, aunque pueda resultar paradójico *a priori*, hallar un modelo narrativo coherente de lo que tuvo una lógica irracional. Actúa como vía para encarar el trauma, pues la memoria del periodo es confusa y fragmentada, por lo que la inclusión de lo fantástico, como expone Salas Camus (2022: 60), permite acercarse a lo que no puede ser recordado físicamente ni comprendido de forma racional. Más que entender los dos textos objeto de estudio como obras estructural e inequívocamente fantásticas, se ha de resaltar que tanto *La dimensión desconocida* como *El conde* realizan un uso crítico de los estilemas de lo fantástico, en pos de alcanzar sus propósitos narrativos.

Asimismo, lo fantástico también posibilita la erección de una «poética de la ausencia» (Nuckols, 2020). Ante el carácter irreparable, incognoscible e irrecuperable del pretérito, lo no-mimético actúa como un recurso necesario para tratar de comprender, en la medida de posible, lo sucedido y, especial-

mente, para confeccionar una obra artística que se adentre en lo intestimoniable: ya que los desaparecidos y asesinados por Pinochet y sus secuaces no pueden dar testimonio de lo que les ocurrió, la literatura y el cine posibilitan la creación de un lenguaje para nombrar lo innombrable. Por último, lo fantástico también posibilita un ejercicio de reflexión crítica acerca del modo en que las instituciones gubernamentales, desde 1988, han promovido una «memoria oficial» ante la que Larraín y Fernández se distancian. Es algo común en la narrativa de «Los Hijos». Existe, por lo tanto, una contrastable veta política en ambos trabajos, que resalta la tenebrosidad de la dictadura pero que ataca con dureza el modo en que la memoria histórica se ha gestionado desde entonces en el país. De hecho, pasado y presente dialogan constantemente entre sí.

En tal contexto, utilizar las figuras del fantasma y el vampiro, respectivamente, es una forma de constatar lo mucho que lo fantástico tiene que decir en términos de memoria. *La dimensión desconocida* es una obra repleta de fantasmas: desde los personajes hasta los espacios, sin olvidar que todo está bañado por una cultura popular donde se refieren programas con un destacado rol dramático en la trama como el que da nombre al título o *Los cazafantasmas*. La principal presencial fantasmagórica es Papudo, el antiguo torturador arrepentido, del que Fernández refiere hechos contrastables y truculentos de su pretérito, al tiempo que fabula sobre su nueva realidad como exiliado. También la propia autora-narradora se convierte en un fantasma —a través, especialmente, de la misteriosa relación epistolar que establece con Papudo— e, incluso, los desaparecidos por la represión del régimen dictatorial ostentan esa condición en numerosos pasajes. La existencia de personajes fantásticos como el Capitán Cook alegorizan esa otra «dimensión desconocida» donde permanecerían las víctimas de Pinochet, ajenos al mundo, pero aún vivos —y no solo en el recuerdo de sus seres queridos—.

En el caso de *El Conde* es la figura del vampiro la que capitaliza el discurso y la estética fantásticos del relato de Larraín. Pinochet es un sujeto monstruoso que se alimenta de la sangre de los chilenos, más de medio siglo después de que ejecutase el Golpe de Estado contra el gobierno de Allende, con lo que el cineasta denuncia que las acciones del dictador, pese a haber muerto realmente en 2006, aún atormentan a una sociedad que ha de confrontar con madurez su memoria histórica. En este trabajo, el humor —cuya compatibilidad con lo fantástico ya ha sido más que constatada (Roas y Boccuti, 2022)— es la vía por la que se denuncian las presuntas acciones punibles del dictador y de su entorno cercano que quedaron sin ser condenadas por la justicia.

Queda claro que el empleo de lo no-mimético es una estrategia que privilegia la subjetividad del recuerdo y la plasmación artística sobre cualquier vía en que la memoria oficial chilena se haya intentado perpetuar. Fantástico y memoria conforman un binomio asentado, y trabajos como *La dimensión desconocida* y *El Conde* así lo constatan, además de evidenciar singulares maneras de aproximarse a la memoria histórica desde parámetros artísticos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Víctor (2013): «De la risa a la inquietud: el humor en la literatura fantástica», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a., Benalmádena, pp. 73-87.
- ALIAGA ALEJANDRE, Irene (2020): «"Iluminar con la letra la temible oscuridad": Estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, núm. 12, pp. 115-136.
- ARENKT, Hannah (2008): *De la historia a la acción*, introd. Manuel Cruz, trad. Fina Birulé, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- ARIAS MOLINA, Manuel (2019): «Claude Lanzmann revisitado tras su muerte», *Revista de Libros*, disponible en <https://www.revistadelibros.com/claude-lanzmann-revisitado-tras-su-muerte/> [29-03-2024].
- BOCCUTI, Anna (2022): «A modo de introducción», en David Roas y Anna Boccuti (eds.), *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor Libros, Madrid, pp. 9-13.
- BODE, Frauke (2021): «Fantasmas entre mundos. Sobre lo fantástico como un modo multidireccional de hacer memoria», en Albrecht Buschmann y Luz C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s) II: Análisis transculturales de la desaparición forzada*, LIT Verlag, Berlín, pp. 147-160.
- CARRASQUER, Luna (2020): «Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández», *Taller de Letras*, núm. 67, pp. 22-40. <https://doi.org/10.7764/tl6722-40>
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2022): «Lo fantástico y el humor en la cinematografía española de los años 60 y 70», en David Roas y Anna Boccuti (eds.), *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor Libros, Madrid, pp. 211-250.
- FERNÁNDEZ, Nona (2016): *La dimensión desconocida*, Penguin Random House, Barcelona. — (2017): «Nona Fernández invita a escribir con responsabilidad histórica», WMagazin, disponible en: <https://wmagazin.com/relatos/nona-fernandez-invita-a-escribir-con-responsabilidad-historica/#el-terror-y-la-paradoja> [27-02-2024]
- FRANKEN OSORIO, María Angélica (2017): «Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente», *Revista chilena de Literatura*, núm. 96, pp. 187-208. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952017000200187>
- FRIEDMAN, Mary Lusky (2014): «Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile's Po-

- litical Memory», *Hispania*, vol. 97, núm. 4, pp. 612-622. <https://doi.org/10.1353/hpn.2014.0126>
- GARRATT, Ernesto (2023): «La mordida más feroz de Pablo Larraín», *Revista Anfibia*, disponible en <https://www.revistaanfibia.cl/la-mordida-mas-feroz-de-pablo-larrain/> [29-02-2024]
- GUBERN, Román (2017): *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona.
- HENRÍQUEZ ORTIZ, Valentina Paz (2019): «El documental chileno de post-dictadura y la dimensión performática del lenguaje audiovisual en el conflicto político», en *Actas IV Congreso Internacional de investigación en artes visuales: ANIAV 2019 Imagen [N] visible*, Editorial Universitat Politècnica de València, Valencia, pp. 374-378. <https://doi.org/10.4995/ANIAV.2019.2019.9014>
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York City.
- JELIN, Elizabeth, y Ana LONGONI (comps.) (2005): *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI, México D.F.
- LARRAÍN, Pablo (dir.) (2023): *El Conde*, Netflix, Chile.
- LEAL ULLOA, Fabián, y Carolina Andrea NAVARRETE GONZÁLEZ (2023): «Autoficción y trabajo de la memoria en *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández», *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 38, núm. 2, pp. 72-83. <https://doi.org/10.1353/cnf.2023.a897575>
- LOGIE, Ilse, y Willem BIEKE (2016): «Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada», *Alternativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, núm. 5, pp. 1-25. <http://hdl.handle.net/1854/LU-5638150>
- LUDENA, Pedro (2023): «Nosferatu contrarrevolucionario», *La Nueva Crónica*, disponible en [https://www.lanuevacronica.com/lnc-culturas/nosferatu-contrarrevolucionario\\_144118\\_102.html](https://www.lanuevacronica.com/lnc-culturas/nosferatu-contrarrevolucionario_144118_102.html) [29-02-2024]
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015): *Las formas de la verdad: investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Anthropos, Barcelona.
- MENDIETA, Elios (2024): «Nona Fernández y los fantasmas de la dictadura. Autoficción para iluminar la memoria en *La dimensión desconocida* (2016)», *Asparkía. Investigació feminista*, núm. 45, pp. 1-24. <https://doi.org/10.6035/asparkia.7821>
- MITRY, Jean (2002): *Estética y psicología del cine. Vol.1, Las estructuras*, trad. René Palacios, Siglo XXI, Madrid.
- NORA, Pierre (1997): *Les Lieux de mémoire (Tome 1)*, Gallimard, Paris.
- NUCKOLS, Anthony (2020): *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- PIZARRO, Gabriela (2023): «Propuesta constitucional: la controversia por los alcances de la norma que resguarda la objeción de conciencia», *CIPER. Centro de Investigación Periodística*, disponible en <https://www.ciperchile.cl/2023/12/15/propuesta-constitucional-la-controversia-por-los-alcances-de-la-norma-que-resguarda-la-objencion-de-conciencia/> [29-03-2024].
- PULIDO HERRÁEZ, María Begoña (2023): «Poética de la imaginación en *La dimensión desconocida* de Nona Fernández: ponerse en la piel del otro», *Acta Poética*, vol. 44, núm. 2, pp. 69-93. <https://doi.org/10.19130/iipl.ap.2023.2/100X26S474>

- RANCIÈRE, Jacques (2011): *El destino de las imágenes*, trad. Pablo Bustinduy Amador, Editorial Polipotías, Negrín.
- REATI, Fernando (1992): *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Legasa, Buenos Aires.
- RICHARD, Nelly (2010): *Crítica de la memoria*, Universidad Diego Portales Ediciones, Santiago de Chile.
- RICOEUR, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, trad. Gabriel Aranueque, UAM Ediciones, Madrid.
- (2003): *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, Trotta, Madrid.
- ROAS, David (1999): «Voces de otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura hispánica contemporánea*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida, pp. 93-107.
- (2009): «Poe y lo grotesco moderno», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 1, pp. 13-27.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, núm. 81/161, pp. 29-56. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>
- ROAS, David, y Anna BOCCUTI (eds.) (2022): *Fantástico y humor en la ficción española contemporánea*, Visor Libros, Madrid.
- SAAVEDRA GALINDO, Alexandra (2017): «Los nombres de la realidad. Autoficción en *Formas de volver a casa*», *La Palabra*, núm. 30, pp. 93-106. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6213>
- SALAS CAMUS, Pedro Pablo (2022): «El doble movimiento de la fantasía y la ciencia-ficción en *La dimensión desconocida* de Nona Fernández», *Estudios Filológicos*, núm. 69, pp. 57-68. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132022000100057>
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- TSCHILSCHKE, Christian von, y Dagmar SCHMELZER (eds.) (2010): *Docuficción: enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid / Frankfurt.
- ZAMBRA, Alejandro (2011): *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona.