

MEMÓRIAS DA DITADURA CHILENA EM LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA de NONA FERNÁNDEZ

Dra. Thays Keylla de Albuquerque
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - Recife, Pernambuco
tk.albuquerque@gmail.com

Resumo

Este ensaio analisa o romance *La Dimensión Desconocida* (2018), de Nona Fernández, a partir da discussão sobre as memórias da ditadura cívico-militar chilena no que concerne aos meios de memória (JELIN, 2002; ASSMAN, 2011) e às memórias transgeracionais (HIRSCH, 2015; SOLOMONE, 2017). Examina-se como, por um lado, a obra revela várias perspectivas narrativas e tece reflexões sobre a memória entre as gerações e, por outro, vale-se do testemunho de um torturador arrependido em suas diversas manifestações por meio das mídias da recordação. Com a pesquisa, observo como a narradora-protagonista, que também é escritora, está em um permanente exercício sobre o que fazer com as recordações, as próprias e as alheias, conjugando a sua experiência pessoal com um oceano de informações documentais e produtos artísticos da memória coletiva. É dessa junção que a narradora de *La Dimensión Desconocida* escreve seu livro, o que consideramos um reflexo autoficcional do próprio trabalho de Nona Fernández. De modo que seja no interior da trama literária, seja em uma perspectiva da trajetória artística de Fernández, pode-se ver a ampla rede de trabalhos de memória em que a arte vai desempenhar um papel único no dever ético de recordação.

Palavras-chave: Literatura e Ditadura; Memórias da Ditadura Chilena; Literatura Chilena Contemporânea; Literatura Latino-americana; Nona Fernández.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Thays Keylla de Albuquerque

Professora e escritora, negra e feminista. Nasceu no Recife, em 1986, e vive no trânsito entre Pernambuco e Paraíba. Graduada em Letras com habilitação em Português-Espanhol pela Universidade Federal de Pernambuco (2008). Na mesma instituição, cursou mestrado (2011) e doutorado (2020) em Teoria da Literatura, no Programa de Pós-Graduação em Letras. É professora efetiva de Língua Espanhola na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB - Campina Grande) desde 2011, onde ensina Literaturas Hispânicas. Pesquisa questões relacionadas à literatura contemporânea latino-americana a partir do entrecruzamento entre memória, história e literatura. Organiza e participa de eventos acadêmicos e artísticos ligados à literatura. É integra o Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO, CNPq/UEPB).



<http://lattes.cnpq.br/5273016154795586>



<https://orcid.org/0000-0003-0735-4250>



thays.albuquerque@servidor.uepb.edu.br



<https://www.instagram.com/gelcc.o/>

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê "Literatura de autoria feminina em língua espanhola"

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

MEMÓRIAS DA DITADURA CHILENA EM LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA de NONA FERNÁNDEZ

Dra. Thays Keylla de Albuquerque

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - Recife, Pernambuco

tk.albuquerque@gmail.com

1 Introdução

Nona Fernández, escritora chilena, desde seu primeiro romance, *Mapocho* (2008), publicado em 2002, constrói um projeto literário centrado na memória de acontecimentos traumáticos do Chile. No seu trabalho, pode-se notar a elaboração de conexões inusitadas e de perspectivas multifacetadas na elaboração das narrativas. Fernández, que também é atriz, roteirista de cinema e de séries de televisão, vale-se, na construção narrativa de *La Dimensión Desconocida* (2018), publicada em 2016, de mídias e espaços de memória para acessar o passado traumático da ditadura de Pinochet. Ao mesmo tempo, apresenta-se como agente de memória (JELIN, 2002), alguém que constrói sua obra a partir do que não se pode esquecer em uma postura ética sobre o passado traumático. A narradora de Nona Fernández também é escritora e roteirista e tem claro o papel fundamental da escrita e de outros registros, como suportes do audiovisual, para fixar e fomentar a memória para as novas gerações.

Nesse sentido, é importante destacar que a proposta de Nona Fernández se alinha às construções narrativas dos autores contemporâneos da segunda geração, as escritas da pós-ditadura na América Latina, por exemplo, em países como Chile, Argentina e Brasil (ALBUQUERQUE, 2020). Por isso, há uma preocupação em refletir sobre as memórias do passado traumático da ditadura em sua transmissão transgeracional, na configuração das identidades das personagens e na apresentação dos ecos ditatoriais no presente pós-ditatorial. Observo, portanto, neste ensaio, como o trabalho de memória aparece intrinsecamente na proposta literária de Nona Fernández, como exemplo da literatura dos filhos, outra forma de se referir a essa segunda geração da ditadura, já que esses autores abordam suas questões nas tramas dos romances e cada obra literária também se configura como meio de memória inter e transgeracional (referindo-se não apenas aos conflitos entre as gerações, mas também aos danos ditatoriais que ultrapassam uma só geração). Há vários outros autores contemporâneos chilenos que desenvolvem discursos e pontos de vista a partir, também, de uma experiência geracional com características específicas, por exemplo: Álvaro Bisama, com *Estrellas Muertas* (2010) e *Ruido* (2012); Alejandro Zambra, com *Formas de volver a casa* (2011), Diego Zúñiga, com *Camanchaca* (2012); Ivonne Coñuecar, com

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê "Literatura de autoria feminina em língua espanhola"

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Coyhaiqueer (2018). Nesta linha, outro ponto que merece ênfase é a característica de a geração dos filhos cultivar primordialmente a autoficção, apresentando uma série de afinidades compartilhadas, conectadas a partir das referências e da ressignificação de uma paisagem histórico-social comum (ROJO, 2016).

Essas particularidades constituem o romance em análise e norteia a estrutura narrativa que parte da memória da narradora ainda adolescente ao ler uma revista com o testemunho de um torturador. Os meios de memória, as descrições e considerações sobre a tortura, o torturador, os militantes assassinados e desaparecidos e a atualização dessas questões, das violações dos direitos humanos no presente compõem uma rede de memórias com perguntas, recordações, imaginação que delinham a narrativa de *La Dimensión Desconocida* (2018) e também se configuram como centro da discussão analítica deste ensaio.

Como o título da obra já indica, a ideia é explorar situações possíveis ou imagináveis a partir da noção de dimensão, zonas, esferas (embora também sejam exploradas as situações inimagináveis da realidade). No romance, esquadrinha-se e se produz memória a partir da reflexão dos diferentes meios de armazenamento e ressignificação do passado. O título está baseado na série dos anos 70 que a narradora assistia na adolescência, *The Twilight Zone*¹. Há uma citação paratextual que inicia o livro ligando-o à série: “*Más Allá de lo conocido hay otra dimensión. Usted acaba de atravesar el umbral.*” (FERNÁNDEZ, 2018, s/n)². Abrir a obra e começar a lê-la seria, portanto, também uma forma de entrar em outra dimensão. Depois, no decorrer da narrativa, a referência aparece várias vezes, em um momento, por exemplo, ela admite não lembrar detalhadamente da série, mas que se recorda de “[...] la voz del narrador que invitaba a participar de ese mundo secreto, un universo que se desarrollaba más allá de las apariencias, detrás de los límites de lo que estábamos acostumbrados a ver” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 47)³. A associação que se faz com os episódios trágicos dos anos 70 no Chile, e em vários países da América Latina, fica bem marcada, já que ambos, série fantasiosa e realidade latino-americana, testam o limite do real e do imaginável. Estamos diante, portanto, de uma narrativa que fusiona os opostos, em termos de Ludmer (2010), realidadeficção, sobrepõe os tempos, confunde e entrelaça imaginar/pensar/sentir.

Nessa linha, exploram-se portais e diversas dimensões interconectadas, em uma junção de pesquisa jornalística e ficção autobiográfica, ou autoficção, com narrativa em primeira pessoa. As relações entre passado e presente são feitas de forma sofisticada entre as personagens que se referem às figuras históricas que marcaram os anos de ditadura e pós-ditadura no Chile e as personagens do cotidiano da narradora protagonista anônima. O relato se organiza em quatro partes, quatro zonas de: ingresso, contato, fantasmas e escape. No decorrer da trama, tanto o acesso à informação quanto o processo de recordação está

¹ A tradução do inglês seria algo como Zona Crepuscular, mas foi veiculada na América Latina como *La Dimensión Desconocida* ou *La Quinta Dimensión* e na Espanha como *La Dimensión Desconocida* ou *Los Límites de la Realidad*. No Brasil é conhecida como *Além da Imaginação*.

² Além do conhecido há outra dimensão. Você acaba de atravessar o portal (tradução nossa). Optei por traduzir “Usted” por “Você” pelo caráter informal que acredito estar marcado na série.

³ [...] a voz do narrador que convidava a participar desse mundo secreto, um universo que se desenvolve além das aparências, além dos limites do que estávamos acostumados a ver (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

marcado pela imaginação. A narradora lembra-se de aos 13 anos ter visto e lido na capa de uma revista popular, *Cauce*, a foto do rosto de um homem de bigode e a afirmação em letras garrafais “EU TORTUREI”. Dessa memória se desenvolve a narrativa, que também se desmembra a partir de personagens do universo íntimo da narradora como sua mãe, seu companheiro e seu filho, por exemplo, nominados apenas com letras, e que integram o cenário contrapondo recordações e possibilidades imaginativas múltiplas. As experiências com diferentes meios de memória estão focalizadas, já que desde cedo a construção de memórias sobre a ditadura de Pinochet chamou a atenção da narradora. Esse contato com as memórias lhe despertava, e ainda desperta, a imaginação. Sobre as facetas do desconhecido, e ainda na sua posição da segunda geração, ela afirma que lhe cabe imaginar: “imagino, porque eso es lo que me toca en esta historia” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 15)⁴. O que se alinha às concepções de Didi-Huberman, em *Imágenes pese a todo*: “para saber hay que imaginarse” (2018, p. 18), “Para recordar hay que imaginar” (2018, p. 55), “Imaginarlo pese a todo” (2018, p. 67)⁵.

A partir da relação entre memória e imaginação se desenvolve a trama. O fio condutor da narrativa não é somente a imagem da revista, mas todo o material memorialístico narrado pelo homem que torturava (*por el hombre que torturaba*, assim a narradora se refere permanentemente a essa personagem). Ele configura-se com uma fonte de onde nasce uma série de memórias da ditadura de Pinochet a partir de, por exemplo: a entrevista/confissão gravada pela jornalista da revista *Cauce* em 1984; o testemunho que deu ao advogado da *Vicaría de la Solidaridad*⁶; no presente da narrativa, a entrevista filmada que deu como material para a elaboração de um documentário no qual a narradora trabalhou; na sua voz preenchendo o cinema na exibição do mesmo documentário; no uso de sua história para fazer uma personagem semelhante a ele em uma série sobre a ditadura chilena; nas micronarrativas que estão no romance que contam a detenção, a tortura e a morte de alguns militantes presos por ele ou com quem ele conviveu; nas cartas feitas pela narradora escritas para este homem; ou ainda na escrita de suas memórias em livro, que a narradora também assume fazer⁷. “Andrés Antonio Valenzuela Morales, soldado 1º, carnet de identidad 39.432 de la comuna de La Ligua” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 16)⁸, essas são as informações que aparecem repetidas vezes. Essa personagem, com referência a um Andrés Antonio Valenzuela Morales real, dirigiu-se até uma jornalista que trabalhava na revista *Cauce*, em 1984, e disse o seguinte: “Quiero hablarle de cosas que yo he hecho, le dice el hombre mirándola a los ojos e

⁴ [...] imagino, porque isso é o que me cabe nessa história (tradução nossa).

⁵ para saber se precisa imaginar; Para recordar tem que imaginar; Imaginar apesar de tudo (tradução nossa).

⁶ A Vicaría de la Solidaridad foi um organismo da Igreja Católica, criado em 1976, pelo Papa Paulo IV a pedidos do cardeal Raúl Silva Henríquez. Sua função específica era ajudar as vítimas da ditadura de Pinochet, no Chile.

⁷ Nas pesquisas com narrativas de caráter autoficcional, muitas vezes, vou procurar se há ou não semelhança, referencialidade entre o narrado e o vivido. Neste caso, em 2015, foi lançado o documentário *Habeas Corpus*, que trata dos trabalhos da Vicaría de la Solidaridad. O filme foi dirigido por Claudia Barril e Sebastián Moreno e Nona Fernández foi uma das roteiristas. Disponível em: <http://cinechile.cl/pelicula/habeas-corpus/> Acesso em: 25 out. 2019.

⁸ Andrés Antonio Valenzuela Morales, 1º soldado, carteira de identidad 39.432, do bairro La Ligua. (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

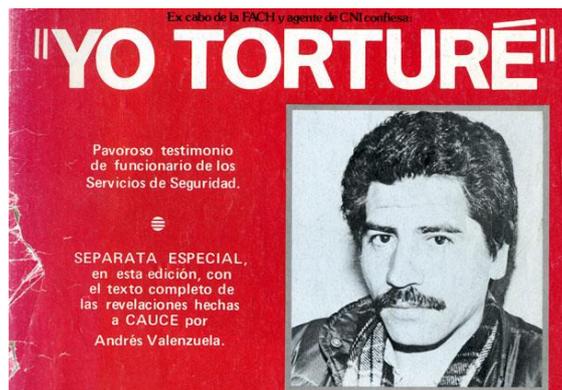
Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

imagino un leve temblor en su voz en el momento de pronunciar esas palabras que no son imaginadas. Quiero hablarle de desaparecimientos de personas” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 16)⁹.

Já nas primeiras linhas da narrativa, aparecem esses dados biográficos, a imaginação da narradora vem antes de sua recordação, pois ela descreve detalhadamente o encontro do homem que torturava com a jornalista explicitando que se trata de imaginação e só depois conta sobre a primeira vez que o viu na capa da revista. Ela marca o caráter de pós-memória: “heredé este hombre que imagino” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 18)¹⁰. Curiosa, e sabendo que com um clique poderia descobrir se o personagem se referia a uma figura histórica, recorri ao *Google* e tive acesso à experiência imagética:



Capa da revista *Cauce*¹¹

As tecnologias e os meios de acessar e produzir memórias, como se pode ver, têm uma presença significativa na construção da trama. Anos depois de ter acesso à revista, já adulta, a narradora se depara com uma entrevista filmada do homem que torturava e passa a ter uma obsessão por sua figura, pelas especulações em relação ao carrasco arrependido. Dedicar-se, então, a pesquisar profundamente sobre ele e sobre as mortes das pessoas que ele relata em seus testemunhos. Há uma preocupação em construir o relato baseado em fatos históricos objetivos, humanizando os envolvidos, explorando ângulos, imaginando seus dilemas e suas dores. História, memória e ficção, além de uma crítica explícita às políticas de memória e a impunidade no país, estão presentes na narrativa de Fernández de forma harmônica e muito bem elaborada. Ela conecta as memórias de sua infância e adolescência na época ditatorial com sua construção de memória no presente, observando a mudança de postura:

⁹ Quiero lhe falar sobre coisas que eu fiz, disse o homem olhando-a nos olhos e imagino um leve tremor na sua voz no momento de pronunciar essas palavras que não são imaginadas. Quiero lhe falar de desaparecimento de pessoas (tradução nossa).

¹⁰ Herdei esse homem que imagino (tradução nossa).

¹¹ Disponível em:

http://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_v/valenzuela_morales_andres_antonio.htm. Acesso em: 10 out. 2019.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Volví a entrar a esa dimensión oscura, pero esta vez con un farol que había cargado durante años y que me permitía moverme mucho mejor ahí dentro. La luz de ese foco iluminó mi recorrido y tuve la certeza de que todos los datos entregados por el hombre que torturaba no sólo estaban ahí para sorprender al lector de esa época y abrirle los ojos a la pesadilla, sino que también habían sido lanzados y publicados para detener la mecánica del mal. Eran una prueba clara y concreta, un mensaje enviado desde el otro lado del espejo, irrefutable y real, para comprobar que todo este universo paralelo e invisible era cierto, no un invento fantasioso como muchas veces se dijo (FERNÁNDEZ, 2018, p. 21)¹².

A narradora percebe que, adulta, consegue conceber os acontecimentos e as informações de outra forma, entender a partir de outro ponto de vista, com mais clareza. A sua posição na história também está bem marcada, uma personagem secundária, como diria o narrador de Alejandro Zambra, em *Formas de volver a casa* (2011), uma observadora, atravessada pela ditadura, mas que não foi protagonista dela. E a partir dessa postura, onde só lhe resta pesquisar e imaginar, há uma mudança de atitude da narradora, que na adolescência estava envolta nas leituras das revistas que noticiavam sobre a ditadura: “Las imágenes que aparecían en cada ejemplar iban armando un panorama confuso donde nunca lograba hacerme el mapa de la totalidad, pero en el que cada detalle oscuro me quedaba rondando en algún sueño” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 17)¹³. Aos treze anos, ela tinha pesadelos e ficava atormentada pelas informações sobre tortura, prisão e desaparecimentos que conhecia. Já adulta, ainda que admitindo o caráter do intangível referente às memórias da ditadura, ela quer colocar luz sobre os pontos nebulosos, ela quer tentar preencher as lacunas, ou ainda olhar através da fresta, e enfrentar os fantasmas a partir das memórias compartilhadas pelo homem que torturava.

Nesse sentido, recordar e imaginar se conectam na construção da narrativa, enchendo o enredo de uma dinâmica própria. Pela delicadeza do tema, há uma postura ética na aproximação feita à história, à biografia das vítimas do homem que torturava. Busca-se contar os últimos momentos daqueles que foram interceptados pelo Estado, detidos, torturados, assassinados, ingressaram na dimensão desconhecida, sem possibilidade de retorno. Ora ela narra a partir de “imagino”, ora usa “sei”, ainda em outros momentos, assume

¹² Voltei a entrar nessa dimensão sombria, mas desta vez com uma lanterna que tinha carregado durante anos e que permitia que eu me movimentasse muito melhor dentro desse lugar. A luz desse foco iluminou meu caminho e tive a certeza de que todos os dados entregues pelo homem que torturava não só estavam aí para surpreender o leitor dessa época e abrir seus olhos para o pesadelo, como também tinham sido lançados e publicados para deter a mecânica do mal. Eram uma prova clara e concreta, uma mensagem enviada desde o outro lado do espelho, irrefutável e real, para comprovar que todo este universo paralelo e invisível existia, não era um invento fantasioso como muitas vezes se disse (tradução nossa).

¹³ As imagens que apareciam em cada exemplar iam armando um panorama confuso, no qual nunca conseguia fazer o mapa da totalidade, mas cada detalhe obscuro ficava dando voltas em algum sonho (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfnas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|------------|-------|------|------|---------|-----|

um tom categórico e marca “não imagino, sei” ou “não consigo imaginar”. Dessa forma se traduz as nuances do trabalho com as memórias na estrutura discursiva da narrativa.

O enredo usa a ideia de zonas e dimensões para trabalhar com aquilo que se quis (e alguns ainda querem) camuflar, esconder, fingir que não faz parte da realidade. Usando a proposta de *The Twilight Zone*, a narradora vale-se da intriga da série que conta com o Coronel Cook perdido no espaço, mandando mensagem para um universo que não existe mais, para pensar no que representou/representa a mensagem de Andrés Valenzuela, o homem que torturava, também no que se refere aos vazios da história. Fernández explora a figura do torturador, do perpetrador arrependido. Na sua narrativa, a voz e as memórias do agressor têm um valor singular, porque pode ser a única fonte para saber sobre o que aconteceu a diversos militantes desaparecidos. Mais que isso, saber sobre a sistemática da máquina de torturar e matar do Estado autoritário, que faz com que homens se tornem assassinos cruéis por seguirem ordens, por adotarem as recomendações institucionais. Há, portanto, uma conexão com a banalidade do mal (ARENDDT, 1999), inclusive na forma que o homem que torturava está elaborado: “Un hombre común y corriente, como cualquiera, sin nada particular, salvo esos bigotes gruesos que, por lo menos a mí, me llamaron la atención” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 18)¹⁴. Apesar de descrevê-lo como um homem comum, imprime-se um tom de humor ao mencionar os bigodes, uma característica física irrisória diante do que a presença do homem que torturava representou nos acontecimentos ditatoriais. Dar voz ao torturador e destaque ao seu ângulo se torna um ponto-chave da sua proposta, já que Valenzuela seria um desertor, um traidor dos militares, ele também, com isso, estaria numa zona desconhecida, incerta, porque não é nem completamente vilão (já que se arrepende e corre risco de vida para testemunhar contra a ditadura de Pinochet) nem herói (pois não se podem apagar seus crimes como torturador, como agente do terrorismo de Estado).

No decorrer da narrativa, aparecem trechos em itálico, isolados, extratos elaborados literariamente com base nos depoimentos reais de Papudo, o codinome do homem que torturava, que conta, em primeira pessoa, algumas de suas experiências:

Estaban el Negro, el Yoyopulos, el Pelao Lito, el Chirola.
Yo era el único que venía de allá, por eso me pusieron esa chapa.
Y así quedé. Papudo.
No sé si me gustaba que me dijeran así.
Yo no me preguntaba esas cosas.
Era cabro, estaba recién entrando, no ponía problemas.
Ahora nadie me dice así (FERNÁNDEZ, 2018, p. 56)¹⁵.

¹⁴ Um homem comum e trivial, como qualquer um, sem nada particular, com exceção desses bigodes grossos que, pelo menos para mim, chamavam a atenção (tradução nossa).

¹⁵ Estavam Negro, Yoyopulos, Pelao Lito, Chirola./ Eu era o único que vinha de lá, por isso me colocaram esse apelido./ E assim fiquei. Papudo./ Não sei se eu gostava que me chamassem assim./ Eu não me perguntava essas coisas./ Era menino, tinha acabado de entrar, não dava problemas./ Agora ninguém me chama assim (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Na voz de Valenzuela, do homem que torturava, conta-se a sua história, do seu ângulo, ao mesmo tempo em que se faz um panorama do sistema opressor ditatorial, das mecânicas do Estado terrorista. A implementação de um codinome, por exemplo, para os militares. O de Valenzuela foi Papudo, por conta da cidade litorânea Papudo, da região de Valparaíso, de onde ele vem. Ele esclarece que hoje ninguém o chama mais dessa forma. O significado simbólico de nomear, nesse caso, estaria representando a nova função, uma espécie de batismo que indica um cargo, um posto? Pode ser visto como um ato que o integra aos hábitos e às atividades militares, que talvez o proteja, que ainda o separe de Andrés Antonio Valenzuela Morales, que lhe permita entrar em outra dimensão, em que ele vai torturar e assassinar homens e mulheres. Pode ser por isso que ele não quer mais ser chamado de Papudo, o nome o leva às memórias de uma posição que, talvez, ele nunca tenha desejado ocupar. A inexperiência fica evidente nessa citação e, de forma semelhante, em outra que demonstra tanto a sistemática do Estado quanto uma sensação de impotência que ele sentia diante das ameaças de seus superiores:

A mí me gustaba el mar.
 Quería ser marino, para estar en el mar.
 Pero entré a la Fuerza Aérea.
 Partí a la Base de Colina. Duré poco.
 Luego me mandaron a la Academia de Guerra
 a cuidar prisioneros de guerra.
 Así me dijeron: prisioneros de guerra. [...]
 Si el oficial daba la orden
 deberíamos disparar a los detenidos a matar.
 Yo nunca había matado a nadie.
 El oficial de turno se paseó con una granada en la mano.
 Nos miraba a nosotros, no a los detenidos.
 Le sacó el seguro a la granada y nos dijo que si queríamos
 rescatar o ayudar a algún prisionero nos olvidáramos.
 Que si alguien hacía algo él tiraba la granada en el pasillo.
 Que sí alguien hacía algo íbamos a morir todos por huevones. [...]
 Estuve seis meses encerrado ahí. [...]
 Tenía diecinueve años (FERNÁNDEZ, 2018, p. 76)¹⁶.

¹⁶ Eu gostava do mar./ Queria ser marinheiro, para estar no mar./ Mas entrei para a Força Aérea./ Parti à Base de Colina. Durei pouco./ Depois me mandaram à Academia de Guerra/ para cuidar de prisioneiros de guerra./ Assim me disseram: prisioneiros de guerra [...] Se o oficial dava a ordem/ deveríamos disparar aos detidos para matar./ Eu nunca tinha matado ninguém./ O oficial de turno passeou com uma granada na mão./ Olhava para nós, não para os detidos./ Tirou o pino de proteção da granada e nos disse que se quiséssemos/ resgatar ou ajudar algum prisioneiro esquecêssemos./ Que se alguém fizesse algo ele atiraria a granada no corredor./ Que se alguém fizesse algo íamos todos morrer como idiotas [...] / Estive seis meses preso aí. [...] / Tinha dezenove anos (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Nesse trecho, na voz de Valenzuela, ele se apresenta como vítima do sistema, alguém ameaçado, que está se deparando com situações inimagináveis e não pode reagir (ou não sabe como), caso contrário, pode acabar morto. Mais uma vez, vê-se a questão da linguagem, a denominação “prisioneiros de guerra”, que remete a tantas outras como “terroristas”, “inimigos da nação”, “comunistas”, usadas frequentemente por Estados autoritários para dar um diferente *status* a uma pessoa, algumas vezes, atestando perda de humanidade, permitindo e legitimando violar e matar esse corpo, agora catalogado pela mecânica do mal, entra, portanto, em outra dimensão. O itálico e os cortes feitos na organização do texto se assemelham a versos, a apresentação gráfica de um poema. Irônica a maneira de Fernández mostrar o horror.

A presença do homem que torturava como um personagem central da trama revela a discussão sobre a tortura, o torturador, em relação com a sociedade. Como se pode ver, em nenhum momento Valenzuela é visto como um bárbaro ou um monstro, pelo contrário, explora-se sua posição na história, sua (in)experiência, seus medos e suas angústias, inclusive em relação a um sistema muito maior que existia e que também oprimia seus integrantes. Nesse sentido, Maria Rita Kehl, no artigo “Tortura e Sintoma Social”, atesta que a “licença para abusar, torturar e matar, acaba por traumatizar também os agentes da barbárie” (KEHL, 2010, p. 130). Além disso, observa a tortura como um sintoma social, já que ela só existe porque “a sociedade, implícita ou explicitamente, a admite. Por isso mesmo, porque se inscreve no laço social, não se pode considerar a tortura desumana” (KEHL, 2010, p.130). E então Kehl explicita que o homem é o único animal a instrumentalizar o corpo de um ser da mesma espécie e ainda ter satisfação com isso, o que se justificaria como um mal necessário, com a ideia de combater o terrorismo também com terrorismo, nesse caso, estabelecendo-se o terrorismo de Estado. Dessa forma, a tortura se configura como um fundamento necessário para o estabelecimento de um Estado autocrático. E Valenzuela se conforma como uma peça essencial na vasta engrenagem do Estado ditatorial.

Essas questões da organização social e dos vários envolvidos na sistemática das violações dos direitos humanos no passado e no presente estão evidenciadas no romance. A narradora-protagonista usa, por exemplo, o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* para trabalhar esses cruzamentos. A concepção do enredo dividido em zonas faz um diálogo com a disposição museológica desse espaço de memória, dividido em: Zona Onze de Setembro, Zona Luta pela liberdade, Zona Ausência e Memória etc. São diversas as conexões delineadas pela autora, algumas aparecem na estrutura estética, em uma narrativa em que o cotidiano do presente da narração se mescla com o dia a dia do passado traumático, a zona considerada comum e corriqueira está atravessada pelo terrorismo de Estado, não apenas da época da última ditadura, mas também no Chile democrático. Nesse sentido, Idelver Avelar ao pensar tortura explica com contundência que o quinto artigo da:

Declaração Universal dos Direitos Humanos – “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” –

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

continua a ser universalmente ridicularizado. Incontáveis seres humanos continuam a ser vítimas de tortura em todo mundo (AVELAR, 2011, p. 43).

As violações dos direitos humanos continuam presentes nas sociedades democráticas, como atesta a citação de Idelber Avelar, no livro *Figuras da violência* (2011). Na narrativa de Fernández, a tortura é um ponto bastante trabalhado na trama porque o homem que torturava faz relatos detalhados sobre o processo de tortura de alguns militantes. Quanto à atualização das violações dos direitos humanos no presente, também é uma questão abordada por Nona Fernández. Obviamente, o Estado não assume suas características de constante violador dos direitos humanos. Durante épocas de maior autoritarismo, ou até mesmo de imposição de regimes ditatoriais, as violações, além de sistemáticas, tendem a ser ainda mais numerosas. Alguns trechos de *La Dimensión Desconocida* (2018) evidenciam o terrorismo de Estado ontem e hoje no Chile:

En enero de 2010 fue inaugurado el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Al acto asistieron los cuatro presidentes de la Concertación, coalición de partidos que estuvo a cargo de lo que los analistas políticos llaman de Transición chilena, ese período en el que el discurso oficial fue la reconciliación y la justicia en la medida de lo posible. [...] La democracia se mantenía cautelada por los militares con el mismo general Pinochet como Comandante en Jefe del ejército y luego senador en el Congreso, entonces no era una buena idea usar el ayer inmediato como un arma de debate (FERNÁNDEZ, 2018, p. 37)¹⁷.

[...]

[la presidenta Michelle Bachelet] Y ahí estaba, hablando emocionada a un público igual de emocionado, cuando sorpresivamente dos mujeres escalaron una de las torres de iluminación del patio donde se desarrollaba la ceremonia y gritaron con fuerza que los gobiernos de la Concertación, con todas sus personalidades ahí presentes, violaban sistemáticamente los derechos humanos (FERNÁNDEZ, 2018, p. 38 – grifo nosso)¹⁸.

[...]

¹⁷ Em janeiro de 2010 foi inaugurado o Museu da Memória e dos Direitos Humanos do Chile. Ao ato assistiram os quatro presidentes da *Concertación*, uma coalizão de partidos que foi responsável pelo que os analistas políticos chamam Transição chilena, esse período em que o discurso oficial foi a reconciliação e a justiça na medida do possível. [...] A democracia se mantinha cautelada pelos militares com o mesmo general Pinochet como Comandante Chefe do Exército e depois senador do Congresso, então não era uma boa ideia usar o passado imediato como uma arma de debate (tradução nossa).

¹⁸ [a presidenta Michele Bachelet] Estava ali, falando emocionada a um público igualmente emocionado, quando surpreendentemente duas mulheres escalaram uma das torres de iluminação do pátio onde acontecia a cerimônia e gritaram com força que os governos da *Concertación*, com todas as suas personalidades ali presentes, violavam sistematicamente os direitos humanos (tradução nossa, grifo nosso).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Las mujeres que gritan en la ceremonia de inauguración son dos: Ana Vergara Toledo, hermana de Rafael y Eduardo Vergara Toledo¹⁹, jóvenes asesinados en dictadura, y Catalina Catrileo, hermana de un fallecido activista mapuche llamado Matías Catrileo. Frente a la sorpresa de todos los presentes, Ana pide justicia por sus muertos y por los presos políticos, mientras Catalina encara a la presidenta diciéndole que su hermano fue asesinado por un carabiniero hace un par de años, en su propio gobierno (FERNÁNDEZ, 2018, p. 39)²⁰.

Como podemos observar nos trechos citados, a narradora de Nona Fernández enche o relato de informações com referentes objetivos. Nesse trecho, ela explora um acontecimento verídico que expõe as vítimas do terrorismo de Estado do passado ditatorial e do passado recente, já na democracia, no mesmo estatuto de violação dos direitos humanos²¹. Essas duas mulheres que aparecem e rompem com a tranquilidade do evento, atestam a incongruência do Estado, com seus líderes bem vestidos para brindar à memória e aos direitos humanos diante das câmeras, enquanto o sistema de violações continua a pleno vapor, mesmo na pós-ditadura, em uma pretensa sociedade democrática. Além disso, mostra uma incoerência, ou seria melhor dizer hipocrisia, no que concerne ao ato comemorativo e à inauguração de um espaço de memória como o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, quando nunca se honrou com memória, verdade, justiça e reparação os mortos de ontem e de hoje. A narradora explica que não foi ao museu na ocasião da inauguração, ela soube de tudo isso a partir de uma página na *internet*. Mas, depois, ao visitar o museu, ela se recorda dessa notícia sobre a inauguração e vai fazendo diferentes conexões:

Los gritos de Ana y Catalina llegan a remecer a la concurrencia. El recuerdo de los abusos pasados se mezcla con los actuales y por un breve momento no se resigna a la pasividad de lo archivado en el museo. Los gritos de las mujeres despercuden la memoria, la ponen en diálogo con el presente, la sacan de la cripta, le dan un soplo de vida y resucitan a esa criatura hecha a retazos, con partes de unos y otros, con fragmentos de ayer y de hoy. El monstruo despierta y se revela aullando incontrolable, tomando a todos por sorpresa, sacudiendo a los que se creían cómodos, problematizando, conflictuando,

¹⁹ Os irmãos Vergara-Toledo, estudantes de 18 (Rafael) e 20 (Eduardo) anos, foram assassinados por carabineros, em 29 de março de 1985, que os alvejaram por perseguição política, por serem militantes do MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Atualmente, o dia 29 de março é dedicado ao Dia do Jovem Combatente, em homenagem aos irmãos e a tantos outros jovens perseguidos e assassinados na ditadura.

²⁰ As mulheres que gritam na cerimônia de inauguração são duas: Ana Vergara Toledo, irmã de Rafael e Eduardo Vergara Toledo, jovens assassinados na ditadura, e Catalina Catrileo, irmã do falecido ativista mapuche chamado Matías Catrileo. Diante da surpresa de todos os presentes, Ana pede justiça por seus mortos e pelos presos políticos, enquanto Catalina encara a presidenta dizendo que seu irmão foi assassinado por um carabiniero [uma espécie de policial militar] faz alguns anos, em seu próprio governo (tradução nossa, grifo nosso).

²¹ Há mais detalhes sobre a inauguração do *Museo de la Memoria* disponíveis em: <https://www.eldesconcerto.cl/2013/11/12/catalina-catrileo-por-incidente-en-acto-de-bachelet-ella-es-un-lobo-con-piel-de-oveja/> Acesso em: 19 out. 2020.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

molestando, y es en ese estado peligroso y bestial en el que debiera mantenerse (FERNÁNDEZ, 2018, p. 39)²².

Percebe-se uma crítica à proposta museológica do *Museo de la memoria y los derechos humanos*, em sua fragmentação, superficialidade e cristalização no trabalho com a memória, que segundo a citação, deve estar viva e gritando, incomodando, uma memória com subjetividades e emoções. Essa crítica pode ser estendida a diferentes espaços da recordação que têm o desafio de manter significativo o contato com as memórias traumáticas. Jaime Ginzburg discute sobre isso no artigo “Escritas da Tortura” (2010, p. 134), quando afirma que “se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado”. Como manter a memória viva? Como manter o assombro? Essas questões são centrais para os agentes e empreendimentos de memória, na tentativa permanente de evitar a saturação.

A narradora vai outras vezes ao *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, faz considerações sobre sua estrutura, chega ao coração do museu, ao imenso mural com fotos das pessoas que foram tragadas para a dimensão desconhecida. Com um clique em uma tela presente nesse espaço do museu, ela consegue acessar alguns dados biográficos sobre aquelas pessoas, algumas informações sobre o que se sabe que aconteceu com elas, algumas delas disponibilizadas pelo testemunho do homem que torturava. No entanto, a história de Valenzuela não está em nenhuma parte do museu, ela não cabe em nenhuma zona, apenas a capa da revista *Cauce* está em exposição, entre tantas outras revistas e material jornalístico. Na parte final da primeira dimensão do romance, zona de ingresso, aparece uma carta da narradora-protagonista para o homem que torturava, na qual ela expõe sua visão diante de determinadas atitudes de Valenzuela e discorre sobre a elaboração das memórias:

Estimado Andrés, creo que usted fue finalmente un hombre inteligente.

Cada vez que vomité luego de ver una ejecución. Cada vez que se encerré en el baño después de una sesión de tortura. [...] Cada vez que lloré. Cada vez que quiso hablar y no pudo. Cada vez que hablé. Cada vez que repetí su testimonio a periodistas, abogados y jueces. [...] Cada vez y cada día, usted ejerce y ejerció su lúcida inteligencia frente a la estupidez que fue a dar.

Usted imaginó ser otro. Usted optó por un otro. Usted eligió.

Ser estúpido es una elección personal y no necesariamente hay que llevar uniforme para ejercer ese maligno talento. Si yo le contara, estimado Andrés,

²² Os gritos de Ana e Catalina chegam a estremecer o público. A recordação dos abusos do passado se mescla com os atuais e por um breve momento não se resigna à passividade do que está arquivado no museu. Os gritos das mulheres despertam a memória, a colocam em diálogo com o presente, retiram-na da cripta, dão-lhe um sopro de vida e ressuscitam essa criatura feita de retalhos, com parte de uns e outros, com fragmentos de ontem e de hoje. O monstro desperta e se mostra uivando incontrolável, surpreendendo a todos, sacudindo os que se creiam cômodos, problematizando, enfrentando, irritando, e é neste estado perigoso e bestial que ele deveria se manter (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

en estos tiempos que todavía no son archivados en un museo, la cantidad de buenos que no lo son y nunca lo fueron. La cantidad de héroes que no lo son y nunca lo fueron. La cantidad de salvadores que no lo son y nunca lo serán. Me pregunto cómo contaremos la historia de nuestros días. A quién dejaremos fuera de las Zonas Amables del relato. A quién entregaremos el control de mando y la curatoría (FERNÁNDEZ, 2018, p. 54)²³.

Quem faz a curadoria da memória coletiva? Quem escreve a história? Como estará registrado o nosso tempo? Perguntas que norteiam as reflexões centrais do universo da memória. Mas, no final das considerações, a narradora-protagonista apresenta a imagem do *control de mando*, do *joystick*, que remete à ideia de jogo, jogos com as memórias. No romance, essa visão também será explorada em outro momento da narrativa, quando se fala sobre manipulação midiática, mentiras, controle e invenção de informação. Ainda dessa citação, fica a reflexão sobre o arquivo, sobre o tratamento e fixação da memória em outros meios, externos ao corpo do ser humano, meios que se relacionam com uma construção coletiva do testemunho do passado, mas que também se referem ao controle e à legitimação da memória: “Controle do arquivo é controle da memória. Depois de uma mudança de poder político, a existência do arquivo se desloca juntamente com as estruturas de legitimação” (ASSMANN, 2011, p. 368). E mais uma vez, pode-se observar os conflitos entre diferentes perspectivas sobre a memória no interior de uma comunidade. No caso da abertura democrática no Chile, não houve uma mudança nas estruturas de poder, como a trama de Nona Fernández evidencia. Contudo, em uma luta constante, pouco a pouco a sociedade civil tenta pressionar o poder público para uma mudança de postura, iniciativas como o museu da memória constituem uma conquista no que concerne aos trabalhos da memória, já que organiza, armazena e torna acessível o arquivo sobre a ditadura de Pinochet, mas, ainda assim, essa ação está imersa em dissonâncias e polêmicas.

Da zona de ingresso, a narrativa vai para a zona de contato, continua-se a reflexão sobre meios de memória e arquivo. Valenzuela se encontra com o advogado da *Vicaría de la Solidaridad*. A narrativa fragmentada de Fernández vai então para outra dimensão, no presente, no cinema com a sua mãe. O encontro do homem que torturava com o advogado da *Vicaría* ganha outra camada de significação através do documentário que a narradora-

²³ Estimado Andrés, acredito que o senhor foi finalmente um homem inteligente.

Cada vez que vomitou depois de ver uma execução. Cada vez que se trancou no banheiro depois de uma sessão de tortura. [...] Cada vez que chorou. Cada vez que quis falar e não pode. Cada vez que falou. Cada vez que repetiu seu testemunho a jornalistas, advogados e juízes. [...] Cada vez e cada dia, o senhor exerceu e exerce sua lúcida inteligência diante da estupidez com que se deparou.

O senhor imaginou ser outro. O senhor optou por um outro. O senhor escolheu.

Ser estúpido é uma eleição pessoal e não precisa necessariamente vestir uniforme para exercer esse maligno talento. Se eu lhe contasse, estimado Andrés, nos tempos que ainda não são arquivados em museus, a quantidade de bons que não são e nunca foram. A quantidade de heróis que não são nem nunca foram. A quantidade de salvadores que não são nem nunca serão. Pergunto-me como contaremos a história de nossos dias. Quem deixaremos fora das Zonas Amáveis do relato. Para quem entregaremos o joystick e a curadoria (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfnas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfnas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfnas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

protagonista vê com a sua mãe, o mesmo documentário que ela participou da produção enquanto roteirista. Paralelo ao encontro de Valenzuela no passado, ao cinema com a mãe no presente, há outras micronarrativas, como um episódio de *The Twilight Zone* sobre uma atriz solitária que vê os próprios filmes permanentemente até que consegue atravessar a tela e ir viver naquele universo, ou como a história dos quinze corpos encontrados na *Isla de Maipo* em 1978 (um marco na ditadura chilena, pois se compreende, a partir de então, que a busca pelos desaparecidos pode levar apenas a corpos sem vida, não se procuram mais prisioneiros, mas cadáveres), ou ainda como a situação depressiva da mãe da narradora-protagonista apresenta-se como, evidentemente, um exemplo micro de uma situação epidêmica nacional: “Mi mamá ingresó a ese inquietante territorio en el que habita 80% de mis compatriotas. Un lugar angustioso y veloz, pauteado por psiquiatras, antidepressivos, ansiolíticos y pastillas para dormir” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 67)²⁴.

O romance utiliza essa técnica desnorteadora desde o início, muitos focos, muitos temas, muita informação, muitas mudanças na linha narrativa. Ainda que haja a lanterna orientadora da narradora-protagonista, algumas vezes, a leitura fica confusa pelo excesso construído por Fernández. Uma espécie de instabilidade narrativa, que também é uma característica dos romances autobiográficos da geração dos filhos, a segunda geração da ditadura, no Chile, segundo Lorena Amaro (2018). Na zona de contato, detenho-me em dois pontos relacionados aos meios de memória: a elaboração sobre a função de ser agente e empreendedora de memória a partir do documentário e a exploração da fotografia como mecanismo de acesso à história dos militantes, já que Valenzuela reconhece através da fotografia outra personagem complexa da narrativa, o militante Carol Flores, que trai a causa e passa a ajudar os perpetradores.

A experiência cinematográfica com a mãe traz reflexões sobre pós-memória através dos meios de memória em que a narradora-protagonista tanto tem acesso como produz. Ela pensa nas imagens já desgastadas do *Palacio La Moneda* bombardeado, dos militares nas ruas, dos detidos no *Estadio Nacional*, imagens que abrem o documentário a que ela e a mãe assistem no cinema. Enquanto vê essas imagens, pensa:

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

²⁴ Minha mãe ingressou nesse inquietante território no qual habita 80% de meus compatriotas. Um lugar angustioso e veloz, pautado por psiquiatras, antidepressivos, ansiolíticos e comprimidos para dormir (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

o yo vuelvo a ellas, en un tiempo circular y espeso como el que respiro en esa sala de cine vacía (FERNÁNDEZ, 2018, p. 65)²⁵.

Apenas a narradora-protagonista e sua mãe estão no cinema. A partir da citação, explora-se o pertencimento presente na memória transgeracional (SOLOMONE, 2017), ou pós-memória (HIRSCH, 2015), explica-se como as memórias de outra época e de outra geração compõem as memórias e o imaginário das gerações vindouras, a partir do recorte da narradora-protagonista. Ela está impregnada, atravessada por essas memórias que constroem sua identidade e lhe afetam. Apesar de não ter pais e familiares protagonistas dos acontecimentos ditatoriais, ela se inscreve em uma pós-memória afiliada, está imersa em imagens culturais “pré-fabricadas” que caracterizam sua recordação e seus meios de acessar memórias (HIRSCH, 2015). Isso fica ainda mais evidente ao pensar na memória conectiva, em como a memória está “constituída no solo por sujetos e instituciones sociales, sino por medios tecnológicos” (HIRSCH, 2015, p. 43)²⁶. A relação da pós-memória com os meios de memória, para além dos testemunhos orais, ganha ainda mais matizes com os meios digitais de armazenamento, na segunda metade do século XX. No desenvolvimento do relato de Fernández, diferentes facetas da presença tecnológica são exploradas.

Ainda nas reflexões no cinema, a narradora de Fernández não pensa apenas em como essas memórias chegaram até ela, mas em como ela é um agente ativo diante das memórias, em como ela estuda, cria, constrói novas possibilidades a partir do material pré-existente:

He dedicado gran parte de mi vida a escruñiar en esas imágenes. Las he olfateado, cazado y coleccionado. He preguntado por ellas, he pedido explicaciones. [...] Las he transformado en citas, en proverbios, en máximas, en chistes. He escrito libros con ellas, crónicas, obras de teatro, guiones de series, de documentales y hasta de culebrones. [...] He investigado en ellas hasta el aburrimiento, inventando o más bien imaginando lo que no logro entender. Las he fotocopiado, las he robado, las he consumido, las he expuesto y sobreexpuesto abusando de ellas en todas sus posibilidades. He saqueado cada rincón de ese álbum en el que habitan buscando las claves que puedan

²⁵ [...] eu não sou protagonista do que vejo. Não estive aí, não tenho diálogos nem participação no argumento. As cenas projetadas nesta sala estão alheias, mas sempre estiveram próximas, pisando nos meus calcanhares. Talvez por isso as considero parte de minha história. Nasci com elas instaladas no corpo, incorporadas a um álbum familiar que não escolhi nem organizei. Minha escassa memória daqueles anos está configurada por essas cenas. [...] Voltam a mim ou eu a elas, em um tempo circular e espeso como o que respiro nessa sala de cinema vazia (tradução nossa).

²⁶ [...] constituída não apenas por sujeitos e instituições sociais, mas também por meios tecnológicos (tradução nossa). Hirsch discute esses pontos a partir de Andrew Hoskins e José van Dijck.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

ayudarme a descifrar su mensaje. Porque estoy segura de que, cual caja negra, contienen un mensaje (FERNÁNDEZ, 2018, p. 65)²⁷.

Nessa citação se explica não apenas a proposta deste romance, mas da trajetória literária de Nona Fernández, que tem um projeto centrado nas memórias da ditadura. Além disso, expõe o trabalho da geração dos filhos, da segunda geração, que se preocupa em buscar entender, ou imaginar, os acontecimentos traumáticos a partir de sua posição: perguntando, explorando arquivos, criando novas possibilidades de se aproximar às memórias do passado recente. Essa noção de dar novo olhar geracional aos acontecimentos traumáticos que se passaram em uma geração anterior aparece nas considerações de Imre Kertész no artigo “A quem pertence Auschwitz?” ao pensar numa expansão da memória entre gerações no contexto da *Shoah*:

Para Kertész, a geração das testemunhas desaparece e com ela seu discurso próprio, a singularidade intransmissível de sua experiência. Suas memórias estão sendo desapropriadas. No lugar delas, outros discursos, outras formas de representação, talvez outras memórias. [...] Porém, a passagem do tempo necessita de novas expressões de arte, em instalações, em narrativas fílmicas ou outras. Discorrer sobre a impossibilidade da representação não serve para nada. No futuro, continuar-se-á a representar Auschwitz, interrogando, colocando em texto, em arte, em discurso, figurando o infigurável. Disso resultarão tanto o *kitsch*, o cinema tradicional, quanto formas inovadoras. Mas, com certeza, será outra coisa. Kertész constata, assim, a passagem da testemunha, em todos os sentidos do termo: a passagem, o fim dos que testemunham, mas também o bastão que passam os corredores de revezamento (apud ROBIN, 2016, p. 238).

A citação de Imre Kertész evidencia o trabalho ativo das novas gerações no que concerne ao revezamento da memória, a passagem do bastão, ao processo de apropriação das memórias traumáticas dos antecessores, inclusive, transformando-as a partir de possibilidades estéticas – o que a narradora-protagonista de Fernández explica fazer ao manter pulsantes as memórias da ditadura de Pinochet. Os arquivos e meios de memória aparecem também fortemente na zona de contato, além do documentário, evidencia-se o quanto a fotografia, o retrato, torna-se significativa no mecanismo ditatorial. Na época da ditadura, eram usadas as fotografias para que se pudesse reconhecer os militantes, tanto nos

²⁷ Dediquei grande parte da minha vida a escrutinar essas imagens. As farejei, cacei e colecionei. Perguntei por elas, pedi explicações. [...] As transformei em citações, em provérbios, em máximas, em piadas. Escrevi livros com elas, crônicas, obras de teatro, roteiros de séries, de documentários e até de novelas melodramáticas. [...] As investiguei até o enfado, inventando, ou melhor, imaginando o que não consigo entender. As fotocopiei, as roubei, as consumí, as expus e sobre expus abusando delas em todas as suas possibilidades. Saqueei cada canto desse álbum no qual habitam, procurando as chaves que podem me ajudar a decifrar sua mensagem. Porque tenho certeza que, como caixa preta, contém uma mensagem (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

interrogatórios dos militares que queriam identificar os subversivos, quanto nos depoimentos da *Vicaría de la Solidaridad* que precisava ter notícias do que aconteceu com os militantes desaparecidos. Por isso, durante o testemunho de Valenzuela ao advogado da *Vicaría*, pede-se que ele veja uma série de fotos para que possa, a partir delas, contar o que aconteceu com essas pessoas. Nesse momento da narrativa, as fotos representam “una postal enviada desde otro tiempo. Una señal de auxilio que pide a gritos ser reconocida” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 79)²⁸. As fotos que foram entregues pelas famílias dos desaparecidos conformam um acervo, um arquivo, que representa uma chance de descobrir o paradeiro dos familiares desaparecidos. Essas fotos ganham voz na narrativa, como se os desaparecidos clamassem:

Recuerda quien soy, dicen.
 Recuerda donde estuve, recuerda lo que me hicieron.
 Dónde me mataron, dónde me enterraron. [...]
 [...]
 Recuerda quién soy, escucha. [...] (FERNÁNDEZ, 2018, p. 80).
 [...]
 Recuerda quién soy, escucha desde la foto.
 (FERNÁNDEZ, 2018, p. 90)²⁹.

Os desaparecidos, na trama de Fernández, falam a partir das fotos, desde outro tempo, pedindo que suas vidas sejam recordadas, que as memórias do que aconteceu com eles sejam expostas. Essa elucubração tem semelhança com as considerações de Marianne Hirsch, quando traça algumas considerações sobre fotografia e traumas coletivos a partir da experiência da jornalista gráfica Susan Meiselas com os refugiados kurdos da Guerra do Golfo, a fotógrafa conta sua vivência e Hirsch faz alguns comentários:

“Empecé a darme cuenta de que la gente se aferraba de los desaparecidos. Llevaban puestas las fotos encima”. La gente le enseñaba las fotos que tenían a modo de relato de sus historias. Y Meiselas se obsesionó con ello. Impresionada con el poder de las fotos como vehículo de la memoria, comenzó a coleccionar fotografías además de tomarlas (HIRSCH, 2015, p. 308)³⁰.

²⁸ um cartão-postal enviado de outro tempo. Um sinal de auxílio que pede aos gritos para ser reconhecido (tradução nossa).

²⁹ Recorda quem sou, dizem./ Recorda onde estive, recorda o que me fizeram./ Onde me mataram, onde me enterraram. [...]/ Recorda quem sou, escuta. [...]/ Recorda quem sou, escuta a partir da foto (tradução nossa).

³⁰ “Comecei a perceber que o povo se apegava aos desaparecidos. Levavam suas fotos sobre si”. O povo lhe mostrava as fotos que tinha como forma de relato de suas histórias. E Meiselas ficou obcecada com isso. Impressionada com o poder das fotos como veículos da memória, começou a colecionar fotografias além de tirá-las (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

A situação proposta no romance, embora diferente do contexto da citação, também traz o caráter da fotografia de poder contar uma história, de permitir o clamor por alguém perdido, pelo desaparecido. No caso de Meiselas, a imagem fotográfica poderia ser o único meio de comunicação, de atestar o desaparecimento de um ser querido, talvez pelos impedimentos de não compartilhar o mesmo idioma dos refugiados kurdos, o que dá ainda mais valor à foto. Na ditadura chilena, a participação dos familiares também é fundamental, pois são eles que cedem essas fotos para se criar uma espécie de álbum de família coletivo (HIRSCH, 2015) a partir do arquivo da *Vicaría de la Solidaridad*. Além disso, pensar sobre a função dessas fotos nesse contexto específico do desaparecido revela colocações já propostas pelo clássico estudo de Roland Barthes, *A Câmara Clara* (2018), tanto quando pensa na ideia de espectro, de morte da pessoa ao se tornar “Todo-imagem”, um objeto que pode ser lido de diversas formas pela sociedade: “mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis” (BARTHES, 2018, p. 21), quanto no momento que reflete sobre o processo químico da foto e relaciona com o referente e o ser desaparecido:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (BARTHES, 2018, p. 70).

O ser desaparecido mencionado na citação não se refere ao desaparecimento forçado, tem relação mais estreita com a simples ausência do ser ou objeto fotografado, ele está atento, principalmente, ao vazio provocado pela morte ou a partir da separação pelo tempo. Ainda assim, as colocações são interessantes por demonstrar: o caráter da fotografia de desvendar o “retorno do morto” nos termos de Barthes; mais que isso, uma ligação entre o *Spectator* e o *Spectrum*, espectador e referente; e, ainda, o uso social da fotografia como objeto de arquivo. No caso de Valenzuela e Carol Flores, pode-se ver a conexão entre os dois personagens com a mediação da fotografia nessas nuances apontadas por Barthes e Hirsch.

O homem que torturava reconhece o clamor que parte das fotos, conta o que aconteceu a Carol Flores, que aparece em uma das fotografias da *Vicaría*, tranquilo com seu filho nos braços, fixado em um momento do cotidiano. A história de Carol compreende uma esfera maior que está completamente interligada a dos seus irmãos Boris e Lincoyán Flores, todos presos no mesmo dia, arrancados “a socos e pontapés” da casa de sua mãe. O que se segue são as descrições das sessões de tortura em que cada um dos irmãos, além da tortura física ainda é obrigado a escutar os gritos do outro irmão, o que era comum quando familiares e casais eram presos juntos, jogava-se com a dor emocional de escutar seu ente querido ser também torturado.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

A história dos irmãos Flores é interrompida por uma micronarrativa sobre a ilha de Okinawa, no Japão. A narradora conta que a história do Japão quis apagar esse episódio do fim da II Guerra Mundial, quando o imperador ordenou que todos os japoneses da ilha, militares e civis, matassem seus familiares e se suicidassem para evitar os horrores que os EUA poderiam fazer no processo de redenção desse local, estratégico para o desfecho da guerra. Foram entregues várias granadas para os cidadãos, mas elas não funcionaram, então, vários japoneses assassinaram seus familiares a golpes, com galhos de árvores, com as próprias mãos e depois se mataram. A narradora-protagonista descobre essa história através de um documentário em que vê um senhor, Kinjo, confessar que fez isso com sua própria família, que ele acreditava na época que esse era “um gesto salvador”, mas afirma no testemunho fílmico que “no es tan difícil transformarnos en lo que más tememos” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 88)³¹.

A narradora-protagonista vai longe geograficamente e no tempo para tentar entender o que se passou na cabeça do jovem Carol Flores que, depois de meses encarcerado e sob tortura, decide passar para o outro lado, ajudar os militares, ou seja, torna-se um traidor. Mas ele acredita que esse é “um gesto salvador”, a melhor forma de proteger seus irmãos, a partir do acordo que se estabelece com os militares de deixá-los em paz, soltá-los e não mais persegui-los. Carol passa a se chamar Juanca, trabalha diretamente com Pelao Lito, um dos colegas de Valenzuela, eles se tornam “um a sombra do outro”. Contudo, eles também desaparecem. Os militares acreditam que Pelao Lito estava dando informações secretas aos militantes, ele seria mais um traidor nessa complexa trama narrativa. Embora não se confirme se a suspeita é verdadeira. De forma que, do mesmo modo, fica uma dúvida sobre Carol Flores, se ele não seria agente duplo. O homem que torturava sabe o que aconteceu a Pelao Lito e imagina que, possivelmente, Carol teve o mesmo fim. Os militares assassinam Pelao Lito, Valenzuela diz que sabe disso porque ele estava essa noite no *Cajón del Maipo*, porque “él tuvo que amarrar al Pelao Lito de pies y manos y lanzarlo al río” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 91)³². Nesse momento, explora-se a ideia de converter-se no que mais se teme, inclusive, algumas vezes, acreditando convictamente em suas atitudes. Valenzuela percebe o quanto essas asseverações são frágeis e confusas:

El hombre que torturaba dice que tuvo miedo, que por un momento pensó que a él le podría pasar lo mismo. Que el Pelao Lito era su compañero, que tenía veinticinco años, que nunca imaginó tener que presenciar la muerte de uno de los suyos en manos de su propio grupo. Que nunca imaginó cuál era el delgado límite que separaba a sus compañeros de sus enemigos (FERNÁNDEZ, 2018, p. 91)³³.

³¹ não é tão difícil nos transformarmos no que mais tememos (tradução nossa).

³² ele teve que amarrar as mãos e os pés de Pelao Lito e atirá-lo ao rio (tradução nossa).

³³ O homem que torturava diz que teve medo, que por um momento pensou que com ele também poderia ocorrer o mesmo. Que Pelao Lito era seu companheiro, que tinha vinte e cinco anos, que nunca imaginou ter que presenciar a morte de um dos seus pelas mãos do seu próprio grupo. Que nunca imaginou qual era o estreito limite que separava seus companheiros de seus inimigos (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Não se trata de colocar militantes e militares no mesmo patamar, mas de observar que havia traidores de ambos os lados, porque a linha que os separava também podia ser tênue, que talvez mudasse dependendo das experiências as quais foram submetidas essas pessoas, no caso do romance, as personagens. Carol Flores não suportou ver o sofrimento dos seus irmãos e decidiu cruzar essa linha. Valenzuela aparenta nunca ter tido escolha, desde o início não queria participar de nada daquilo, a ideologia militar parece não ter funcionado com ele que, gradativamente, vai sendo consumido pelas violações constantes que participava, até que não aguenta mais e também cruza a linha para o outro lado. Nona Fernández consegue humanizar essas personagens, a narradora tenta se colocar no lugar delas e, a partir dessa posição, pensar sobre o que sucedeu. Ainda assim, no final da zona de contato, na perspectiva e na voz do próprio homem que torturava apresenta-se:

Sin querer queriendo me fui metiendo cada vez más.
 De repente dejé de ser el que era.
 Podría echarles la culpa a mis jefes.
 Podría decir que ellos me transformaron.
 Pero uno siempre tiene que ver con lo que le pasa.
 Lo sé porque he visto gente que no se traiciona.
 Gente que puede estar con la mierda al cogote y no se quiebra.
 El Quila Leo, por ejemplo.
 Él fue un prisionero que yo llegué a admirar.
 (FERNÁNDEZ, 2018, p. 111)³⁴.

E, então, há uma explicação sobre as possibilidades, centra-se na atitude da pessoa “não se trair”, não é apenas trair o grupo, mas trair a si mesma. Se há gente que morre para não se abandonar, não trair nem a si nem as suas causas, as atitudes de Valenzuela na sua própria visão são condenáveis, como as dos seus colegas militares, como as de Carol mudando de lado. Porém, o Quila Leo não, mantém-se íntegro até o final e, por isso, é digno de admiração. O homem que torturava conta mais sobre Miguel Rodríguez Gallardo, o Quila, o quanto chorou e ficou destruído na ocasião do seu assassinato, compara-se ao prisioneiro e vê o quanto ele tinha mudado, diferente do Quila, o quanto ele tinha se convertido em outro, “En uno que se levanta y se acuesta con olor a muerto” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 114)³⁵. Contudo, as transformações de Valenzuela são muitas, na última página da zona de contato seu retrato também integra o arquivo da *Vicaría*, ele através da foto interage com os demais personagens na imaginação ilimitada da narradora:

³⁴ Sem querer, eu me envolvi cada vez mais./ De repente, parei de ser quem eu era./ Eu poderia culpar meus chefes./ Eu poderia dizer que eles me transformaram./ Mas sempre a pessoa tem a ver com o que acontece consigo./ Eu sei por que vi pessoas que não se traem./ Pessoas que podem ficar com a merda no pescoço e não quebram./ O Quila Leo, por exemplo./ Ele foi um prisioneiro que eu cheguei a admirar (tradução nossa).

³⁵ Em alguém que dorme e acorda com cheiro de morto (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

El rostro del hombre que torturaba queda ahí, expuesto desde la tarjeta de identificación. Se encuentra tal como lo imagino, entremedio de los otros rostros. Del de Contreras Maluje, del de don Alonso Gahona y el del Quila Leo. Ellos y todos los otros comienzan a inquietarse desde sus propios márgenes fotográficos al sentir su presencia. Parecen extrañados. Miran al hombre que torturaba, lo espían curiosos, intentan colarse en su foto para poder observarlo mejor (FERNÁNDEZ, 2018, p. 117)³⁶.

A possibilidade fantástica de Fernández não para no reconhecimento de Valenzuela pelos demais fotografados, a narradora imagina a interação, imagina Papudo em sua praia, com sua família e seus filhos, que ele chega à beira da praia e que consegue ver Quila Leo: “Es el Quila Leo, el querido Quila Leo que se zambulle y chapotea desnudo entre las olas” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 118)³⁷. Valenzuela vai ao encontro de Quila e ambos, juntos, são tomados pelo mar do planeta perdido, representado pelas fotos sobre a mesa do salão paroquial. As fotografias, na imaginação da narradora-protagonista, já estariam em outra dimensão, na qual se tornariam algo parecido a “um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação [...] imagem louca, com tinturas de real”, em termos de Barthes (2018, p. 96). Andrés Antonio Valenzuela Morales se torna, portanto, mais uma fotografia a clamar por memória, essa parte da narrativa termina com a voz das fotografias, talvez do próprio homem que torturava, como se falasse para a narradora e ela escutasse: “Desde ahí escucho que me grita./ Recuerda quien soy, dice./ Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 119)³⁸. Não se explica como ele poderia compor esse arquivo, ainda vivo, ainda militar torturador. Parece polêmico acreditar que os militantes desaparecidos o receberiam com alegria e normalidade. Apesar de interessante a proposta ficcional, ela pode não convencer.

Na zona de fantasmas e na zona de escape, trabalha-se menos com os meios de memória e as minudências da perspectiva do torturador, do traidor. Ainda assim, o final da zona de contato já indica a visão de Valenzuela como um espectro, ele precisa ficar “invisível” enquanto está no Chile para não ser assassinado pelos colegas genocidas, consegue com ajuda da *Vicaría* tirar documentos falsos para ir de ônibus à Argentina e de lá à França. Ele jamais volta a ter uma vida pública, também perde sua identidade, permanece escondido na França e se constrói a sua imagem como um fantasma, atormentado por um corvo que lhe acompanha a toda parte gritando *Nevermore*. Nessa parte, há uma intertextualidade clara com Edgar Allan

³⁶ O rosto do homem que torturava fica aí, exposto a partir de sua carteira de identidade. Encontra-se assim como eu imagino, atravessado por outros rostos. Do de Contreras Maluje, do de Don Alonso Gahona e do Quila Leo. Eles e todos os outros começam a inquietar-se desde suas próprias margens fotográficas ao sentir sua presença. Parecem achar estranho. Olham para o homem que torturava, lhe espiam curiosos, tentam se infiltrar em sua foto para poder observá-lo melhor (tradução nossa).

³⁷ É Quila Leo, o querido Quila Leo que mergulha e sacode a água, nu entre as ondas (tradução nossa).

³⁸ Desde aí escuto que me grita./ Recorda quem sou, diz./ Recorda onde estive, recorda o que me fizeram (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Poe e com um conto de natal de Dickens, além de citação de músicas e filmes. As micronarrativas são o mais interessante porque se explora a manipulação das informações através das histórias inventadas pelos militares, da montagem de cenas criminosas para as fotografias midiáticas, em manobras para convencer a população do caráter imoral e perigoso dos militantes.

Dois microrrelatos se destacam na zona de fantasmas, eles estão interligados pelos massacres de *Las Condes* e *Quinta Normal*, que constituíram uma forma de vingança pelo atentado e assassinato do general Carol Urzúa. A narradora-protagonista trata da situação a partir das recordações de Valenzuela e das micro-histórias de Lucía Vergara e do adolescente Mario (codinome clandestino). A ditadura buscou formas de manipular a população e manchar a imagem dos militantes combatentes. A fotografia, a partir da cobertura jornalística, foi usada para controlar as informações dos acontecimentos. O caso de Lucía Vergara é chocante pelo recorte de gênero, além da violência dos *carabineros* junto com os militares. A ordem era de executar os três integrantes do MIR³⁹ que estavam na casa 1330 de Fuenteovejuna: Lucía Vergara, Sergio Peña e Arturo Villavela. Mais de sessenta homens foram para essa operação, inclusive o homem que torturava. Eles chegaram disparando, depois da primeira rajada de tiros, pediram que os militantes se rendessem, apenas Sergio saiu com as mãos para cima. A ordem era de matar, assim que o viram voltaram a disparar, Sergio caiu morto no chão. Um desses sessenta homens lançou uma *bengala*, à explosão seguiram-se alguns tiros de Lucía. Os militares passaram então cerca de quatro minutos atirando sem cessar. Eles contavam com uma metralhadora que conseguia disparar até mil tiros por minuto. Como se não bastasse toda essa violência, montam o espetáculo midiático:

El hombre que torturaba dice que una vez cesado el fuego entraron a la casa y vieron los cuerpos de Lucía y Arturo tirados en el suelo. El hombre que torturaba dice que le ordenaron sacar los cuerpos a la calle. El hombre que torturaba dice que los cadáveres fueron exhibidos a las cámaras y los reflectores de la prensa como verdaderos trofeos (FERNÁNDEZ, 2018, p. 139).

[...]

El hombre que torturaba dejó tendido el cadáver de Lucía. Si bajamos la mirada y usamos nuestra imaginación podemos verla en medio de la noche, tirada aquí, a nuestros pies. Su cuerpo acribillado está desnudo, sólo lleva calzones. Así fue fotografiada por la prensa y así salió al día siguiente en la portada de los diarios. La recuerdo de esa forma, porque así me la mostraron, así recibí la instrucción bajo el titular de “Mueren en espectacular balacera extremistas asesinos del general Carol Urzúa”. [...] Pese a los años y a toda esta avalancha imaginativa aún no logro entender por qué tenían que desvestirla para esa burda exhibición (FERNÁNDEZ, 2018, p. 142)⁴⁰.

³⁹ Principal organização militante da ditadura chilena: Movimiento de Izquierda Revolucionaria.

⁴⁰ O homem que torturava diz que uma vez cessado o fogo, entraram na casa e viram os corpos de Lucía e Arturo jogados no chão. O homem que torturava diz que ordenaram que levasse os corpos para a rua. O homem que

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

A partir da citação revelam-se as grotescas estratégias dos militares de agredir os militantes até depois de mortos, esbanjá-los para uma mídia também cruel que segue as artimanhas nada éticas de expor e divulgar os corpos de pessoas vítimas do extermínio do Estado. Nesse caso, a violência de gênero está exposta, pode-se atestar como as mulheres militantes sofriam com tratamentos diferenciados pelo fato de ser mulher, pois, mesmo morta, Lucía teve seu corpo despido, uma agressão à sua imagem, uma violência que se perpetuou na matéria do jornal, vista por toda sociedade. A manchete do jornal também era uma farsa, os militares já tinham detido os responsáveis pelo atentado ao general Carol Urzúa, entretanto, usaram o pretexto para algumas matanças.

No mesmo dia, o homem que torturava participou de outra execução. Desta vez, o personagem central da micronarrativa é Mario, que vivia na Rua Janequeo 5707, em *Quinta Normal*, com seu tio José e seu pai Raúl – todos codinomes da militância, em que Mario entrou ainda criança junto aos seus irmãos quando sua mãe começou a namorar Raúl, que na verdade era Alejandro Salgado, ativista mirista. A casa onde viviam também foi metralhada, mataram o tio José, na verdade Hugo Ratier, também mirista, com a mesma técnica de metralhar a casa. Alejandro não estava em casa, mas, quando viu a movimentação na rua, tentou fugir e foi imediatamente metralhado:

Cayó cerca de una Plaza.
 No traía armas, pero un agente se acercó y le puso una pistola en la mano.
 Así apareció el otro día en los diarios.
 Tirado en el suelo y con la pistola, como si hubiera disparado.
 Yo lo vi (FERNÁNDEZ, 2018, p. 156)⁴¹.

A partir do depoimento de Valenzuela sabe-se das notícias de todos esses militantes assassinados cruelmente pelo terrorismo de Estado, ele foi testemunha porque participou das duas operações. Mais uma vez, revelam-se o controle e a manipulação dos militares que forjam uma cena de crime, armam Alejandro para uma foto falsa – já cultivavam

torturava diz que os cadáveres foram exibidos às câmeras e aos refletores da imprensa como verdadeiros troféus.

[...]

O homem que torturava jogou no chão o cadáver de Lucía. Se abaixarmos o olhar e usarmos nossa imaginação podemos vê-la no meio da noite, jogada aqui, aos nossos pés. Seu corpo alvejado está desnudo, vestido apenas com calcinha. Assim foi fotografada pela imprensa e assim saiu no dia seguinte nas capas dos jornais. Lembro dela dessa forma, porque assim mostraram para mim. Assim recebi as instruções da manchete “Morrem em espetacular tiroteio extremistas assassinos do general Carol Urzúa”. [...] Apesar da passagem dos anos e de toda essa avalanche imaginativa, ainda não consegui entender por que tinham de tirar sua roupa para essa grotesca exibição (tradução nossa).

⁴¹ Caiu próximo a uma praça./ Não estava armado, mas um agente se aproximou e colocou uma pistola em sua mão./ Assim apareceu no outro dia nos jornais./ Jogado no chão e com a pistola, como se tivesse disparado/ Eu vi (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

as atualmente tão famosas *fake news*. Não há manchetes sobre Mario, que conseguiu fugir pulando muros e foi abrigado na casa de uns vizinhos. A narradora-protagonista explora a posição dele nessa história, com apenas quinze anos, vivendo infância e adolescência clandestinas, ela não entende por que a mãe foi para Cuba com os irmãos de Mario, mas não o levou, ela imagina as experiências de Mario e o compara à inocência e à tranquilidade de seu filho quando completa quinze anos. Há uma espécie de acolhimento materno, como se a narradora-protagonista tentasse sobrepassar os tempos e proteger também Mario de todo o horror.

Depois desses dois episódios de carnificina, Valenzuela volta para casa com as calças sujas de sangue, a esposa dele nota e pergunta com todas as letras se ele participou das duas execuções e ele confessa:

Siempre le mentía, esta noche no pude.
Vi su cara cuando le contesté que sí.
Su cara me dio miedo.
Su silencio me dio miedo.
Esta noche comencé a soñar con ratas
(FERNÁNDEZ, 2018, p. 144)⁴².

Os sonhos com ratos que a narradora-protagonista e o homem que torturava compartilham, ambos assombrados pelos horrores da ditadura, percorrem toda a trama. Na mesma apresentação gráfica desse trecho que parece retirado de um dos depoimentos de Valenzuela, aparece outro no fim da zona de fantasmas que se afasta de um referencial objetivo e pode ser apenas imaginação: “¿Para qué quiere hacer un libro sobre mí?/ He respondido tantas preguntas en el pasado./¿Debo seguir respondiendo preguntas en el futuro?” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 175)⁴³ – o que poderia ser uma resposta às cartas que a narradora-protagonista escreve para o homem que torturava durante o desenvolvimento da intriga. Ele não parece animado em se tornar personagem de livro, em ter que continuar respondendo perguntas, admite, em outro trecho dessa menção itálica, que mesmo com uma nova vida na França, ainda continua sonhando com ratos. A maior parte das falas em itálico apresentadas até este momento da narrativa está elaborada a partir do testemunho/da entrevista de Andrés Antonio Valenzuela Morales à revista *Cauce*, a jornalista responsável foi Mónica González, ela não aparece nominada na trama ficcional⁴⁴. Mas, deste capítulo para o

⁴² Siempre lhe mentia, esta noite não pude./ Vi a sua cara quando lhe respondi que sim./ Sua cara me deu medo. Seu silêncio me deu medo./ Esta noite comecei a sonhar com ratos (tradução nossa).

⁴³ Para que quer fazer um livro sobre mim?/ Respondi tantas perguntas no passado./ Devo continuar respondendo essas perguntas no futuro? (tradução nossa).

⁴⁴ A entrevista/ testemunho de Valenzuela (real) está disponível para leitura e conta com outras informações sobre a ditadura que a narrativa de Fernández não trata. Ainda que muito dura, vale a leitura. Disponível em: <https://ciperchile.cl/2011/09/30/andres-valenzuela-confesiones-de-un-agente-de-seguridad/> Acesso em: 1 nov. 2019).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

fim da narrativa, o ficcional ganha mais espaço, a voz de Valenzuela também responde no futuro/presente da narrativa, em uma espécie de diálogo com a narradora-protagonista.

A zona de escape, última e menor parte da narrativa, faz uma intertextualidade com o livro *Space Invaders* (2013), de Nona Fernández, ambos centrados na história dos três militantes do partido comunista degolados em 1985: José Manuel Parada, Manuel Guerrero Ceballos e Santiago Nattino. No início dessa zona, parece que esse episódio não tem relação com as memórias de Valenzuela porque, nessa época, ele já está no esconderijo, na França. No entanto, depois, revela-se que os assassinatos estão interligados à publicação da entrevista, que deveria ser divulgada pelo *Washington Post*, mas acaba publicada por *El Diario de Caracas*, em dezembro de 1984⁴⁵. A ditadura de Pinochet impediu a circulação no Chile de revistas opositoras em novembro de 1984, por isso a necessidade de a entrevista vir à luz a partir do jornalismo internacional.

Esses pormenores são explorados na trama de Fernández, que conta o impacto que foi essas mortes e revela que José Manuel Parada e Manuel Guerrero Ceballos trabalharam profundamente, junto à jornalista anônima e também comunista, na confirmação do depoimento de Valenzuela. Parada era o encarregado do *Departamento de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad*, ele convida Guerrero, pessoa de sua total confiança, para ajudá-lo com essa tarefa. Ambos são professores na mesma escola e foram arrancados na manhã de 29 de março de 1985 pelos militares, enquanto os alunos e os filhos dos dois estudavam. Eles foram levados à força para a tortura e a morte. Santiago Nattino não aparece ligado ao homem que torturava, mas ele respondia pela imprensa docente, pela *Asociación Gremial de Educadores de Chile*, e no cálculo dos militares o original do testemunho de Valenzuela estaria nesse local, ele é detido antes mesmo dos outros professores. No dia trinta de março de 1985 eles são assassinados, degolados com uma faca, e a narradora-protagonista compartilha: “El país amanece con este ‘macabro hallazgo’, así escuché la noticia en la radio del auto de mi mamá camino al liceo. Así recuerdo que dijo la voz del mismo locutor que hoy ha dirigido esta ceremonia que no termina nunca” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 211)⁴⁶.

Mais uma vez a menção à tecnologia, à recordação a partir do meio de memória, ao jornalismo que pode ser comprometido com as causas sociais ou antiético, sem compromisso social. Além disso, menciona-se também uma cerimônia, nesse caso, uma homenagem que se faz com um memorial aos três professores vítimas do terrorismo de Estado. A filha de Parada e o filho de Guerrero estão nesta ocasião e discursam. Em todo o capítulo se vai e se volta a essa cerimônia, aos filhos, ao que se faz no presente, a como se trabalha com essa memória. Os responsáveis pelas mortes dos três professores foram condenados à prisão perpétua em 1994, a televisão mostra a imagem dos assassinos, a narradora-protagonista confirma que o pai de uma colega sua de escola foi um dos envolvidos, que ele teria coordenado o crime, Guillermo González Betancourt, pai de Estrella González.

⁴⁵ A revista *Cauce* com o testemunho de Valenzuela só é publicada no Chile em julho de 1985.

⁴⁶ O país amanheceu com este ‘macabro achado’, assim escutei a notícia na rádio do carro de minha mãe no caminho do colégio. Assim recordo o que disse a voz do mesmo locutor que hoje apresenta esta cerimônia que não termina nunca (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

Há várias camadas de tempo, recordações midiáticas, experiências de contato com pessoas que estavam atravessadas pelos protagonistas do horror, como Estrella González, e a narrativa de Fernández continua a iluminar diferentes ângulos sobre as memórias da ditadura, contrapondo ou costurando tempos e espaços. Ela dispõe nesse capítulo uma ampla revisão cronológica do Chile, dos acontecimentos ditatoriais até o presente, coloca informações “aleatórias” sobre filmes e músicas também. Nessa atitude de rever os acontecimentos existe a presença repetida do *guanaco*⁴⁷ e das velas, explicando os protestos e as manifestações dos familiares de desaparecidos, tanto na ditadura quanto na democracia, seguidos da opressão dos *carabineros*. No final da zona de escape, apresenta-se mais uma carta para Valenzuela, do futuro, centrada no dever de memória (RICOEUR, 2011) e nos trabalhos de memória (JELIN, 2002):

Mientras fuma se topa con una mirada intrusa.
 Soy yo, que desde el futuro lo observo con ojo de espía.
 (FERNÁNDEZ, 2018, p.231).
 [...]

 Me cuelo en su sueño y escribo con un corvo
 las palabras que usted me ha dictado,
 para que queden resonando
 como señales de humo lanzadas al infinito.
 (FERNÁNDEZ, 2018, p.233)⁴⁸.

A relação entre os tempos passado-presente-futuro está marcada e é profanada. A narrativa construída no presente pós-ditatorial está imersa no passado e reivindica as perguntas do futuro, a comunicação e a memória que chegará para as outras gerações, nem que seja como sinal de fumaça (meio antigo de comunicação). No final da trama, ainda com a imagem atormentadora do corvo, a narradora-protagonista trabalha com o “nunca mais” e a ideia de passagem do bastão da memória. Imaginação e memória se interligaram, proposta da autoficção, exemplarmente produzida por Nona Fernández, que com *La Dimensión Desconocida* (2018) não só coloca luz nos pontos obscuros da ditadura, conectando diferentes zonas a partir de fios inusitados, como também acrescenta mais um exemplar na sua trajetória literária dedicada integralmente ao passado traumático do Chile.

⁴⁷ *El guanaco* é um carro blindado dos *carabineros*, que parece um tanque de guerra, e jorra potentes jatos d’água na população durante protestos para dispersar as pessoas e “reestabelecer a ordem pública”. Era um hábito na época da ditadura e nunca deixou de ser usado no período democrático.

⁴⁸ Enquanto fuma se esbarra com um olhar intruso./ Sou eu, que desde o futuro o observo com olho de espia. [...] Me meto em seu sonho e escrevo com um corvo/ as palavras que o senhor me ditou/ para que ecoem/ como sinais de fumaça lançadas ao infinito (tradução nossa).

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Referências

- ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. **Nos fios da memória latino-americana: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile**. Recife: UFPE, 2020. Tese (Doutorado em Letras. Teoria da Literatura). Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39381> Acesso em: 22 de maio 2021.
- AMARO, Lorena. **La pose autobiográfica: Ensayos sobre narrativa chilena**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado (Diagramación Digital: Ebook Patagonia), 2018.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- AVELAR, Idelber. **Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: notas sobre fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BISAMA, Álvaro. **Estrellas Muertas**. Santiago de Chile: Alfaguara, 2010.
- _____. **Ruido**. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.
- COÑUECAR, Ivonne. **Coyhaiqueer**. Coyhaique: Ñire Negro, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Barcelona: Planeta, 2018.
- FERNÁNDEZ, Nona. **Mapocho**. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2008.
- _____. **Space Invaders**. Santiago de Chile: Editorial LOM, 2013.
- _____. **La Dimensión Desconocida**. Santiago de Chile: Random House, 2018.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (FAPESP), 2012.
- HIRSCH, Marienne. **La Generación de la posmemoria**. Escritura y cultura visual después del Holocausto. Madrid: Carpe Noctem, 2015.
- JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e Sintoma Social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). **O que resta da ditadura? A exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- LUDMER, Josefina. **Notas para Literaturas Posautónomas III**. Blog da Autora. Jul. 2010. Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso em: 21 out. 2019.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê "Literatura de autoria feminina em língua espanhola"

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et.al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Tradução de Cristiana Dias e Greciely Costa. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

ROJO, Grínor. **Las novelas de la dictadura y postdictadura chilena: ¿Qué y cómo leer?** Santiago: LOM ediciones, 2016.

SALOMONE, Alicia; GALLARDO, Milena. **Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas**. In: HELIX. DOSSIERS ZUR ROMANISCHEN LITERATURWISSENSCHAFT. HeLix 10, pp. 193-213, 2017. Disponível em: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/42031/35748>. Acesso em: 5 jan. 2019.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de volver a casa**. Barcelona: Anagrama, 2011.

ZÚÑIGA, Diego. **Camanchaca**. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2012.

Recebido em: 31/05/2021

Aceito em: 06/08/2021

Publicado em: 21/12/2021

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê “Literatura de autoria feminina em língua espanhola”

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

CHILEAN DICTATORSHIP MEMORIES IN NONA FERNÁNDEZ'S

Dra. Thays Keylla de Albuquerque

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - Recife, Pernambuco

tk.albuquerque@gmail.com

Abstract

This essay analyzes the novel *La Dimensión Desconocida* (2018), by Nona Fernández, from the discussion about the memories of the Chilean civic-military dictatorship regarding the means of memory (JELIN, 2002; ASSMAN, 2011) and transgenerational memories (HIRSCH, 2015; SOLOMONE, 2017). It examines how, on the one hand, the novel discloses several narrative perspectives and proposes reflections about memory between generations and, on the other, it applies the testimony of a regretful torturer in his various manifestations through the media of remembrance. In this research, I observe how the narrator-protagonist, who is also a writer, is in a permanent exercise on what to do with her own and other's memories, conjugating her personal experience with an ocean of documentary information and artistic products of collective memory. It is from this union that the narrator of *La Dimensión Desconocida* writes her book, which we consider a self-fictional reflection of Nona Fernández's own work. Whether it is within the literary plot, or from a perspective of Fernández's artistic trajectory, one can see the wide network of memory works in which art will play an unique role in the ethical duty of remembrance.

Keywords: Literature and Dictatorship; Chilean Dictatorship Memories; Contemporary Chilean Literature; Latin-American Literature; Nona Fernández.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê "Literatura de autoria feminina em língua espanhola"

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 - Alfenas/MG - CEP 317131-001 - Brasil

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about>

MEMORIAS DE LA DICTADURA CHILENA EN LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA, DE NONA FERNÁNDEZ

Dra. Thays Keylla de Albuquerque
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - Recife, Pernambuco
tk.albuquerque@gmail.com

Resumen

Este ensayo analiza la novela *La Dimensión Desconocida* (2018), de Nona Fernández, a partir de la discusión sobre las memorias de la dictadura cívico-militar chilena en lo que se refiere a los medios de memoria (JELIN, 2002; ASSMAN, 2011) y las memorias transgeneracionales (HIRSCH, 2015; SOLOMONE, 2017). Se examina como la obra revela diversas perspectivas narrativas y teje reflexiones sobre la memoria entre las generaciones y, también, utiliza el testimonio de un torturador arrepentido en sus diversas manifestaciones a través de los artefactos de recuerdo. Con la investigación, observo como la narradora-protagonista, que también es escritora, está en un ejercicio permanente sobre qué hacer con los recuerdos, propios y ajenos, combinando su experiencia personal con un océano de informaciones documentales y productos artísticos de la memoria colectiva. Es a partir de esta conexión que la narradora de *La Dimensión Desconocida* escribe su libro, lo que consideramos un reflejo autoficcional del trabajo de Nona Fernández. De modo que, sea en el interior de la trama literaria o en una perspectiva de la trayectoria artística de Fernández, se puede ver la amplia red de trabajos de memoria en que el arte desempeñará un papel único en el deber ético del recuerdo.

Palabras clave: Literatura y Dictadura; Memorias de la Dictadura Chilena; Literatura Chilena Contemporánea; Literatura Latinoamericana; Nona Fernández.

DOI: <https://doi.org/>

Dossiê "Literatura de autoria feminina em língua espanhola"

| | | | | | | |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|
| Revista (Entre Parênteses) | Alfenas, MG | V. 10 | V. 2 | 1-31 | e021011 | 021 |
|----------------------------|-------------|-------|------|------|---------|-----|