

# IMAGEN FOTOGRÁFICA, RESIDUO Y FRAGMENTACIÓN PARA UNA NARRATIVA DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN *MAPOCHO* Y *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA* DE NONA FERNÁNDEZ.

Cecilia Ximena OLIVARES KOYCK\*

- **RESUMEN:** *Mapocho* (2006) narra la historia de La Rucia, quien se encuentra en busca de su casa de infancia, a través de la cual aparecerán una serie de imágenes fantasmagóricas que se convertirán en un relato personal, interceptado por pobladores torturados por militares, pichangas de barrio y apariciones de un Chile colonial. *La dimensión desconocida* (2016), versa sobre el relato de un torturador, quien apuesta por revelar las experiencias vividas durante la realización de crímenes de lesa humanidad. Para ello, es la voz de una periodista quien escudriña los diversos espacios de los recuerdos ocultos, los que son reactivados como si fuesen un álbum de fotografías. El presente artículo, busca analizar las obras en vínculo con la imagen fotográfica, el residuo y la fragmentación, como una forma para la narrativa de la violencia política. Para ello, se efectúa un análisis de los elementos que tejen el conflicto de las obras a partir de la elaboración del nudo de la violencia política a través de la imagen como posible clave de lectura.
- **PALABRAS CLAVE:** Violencia política; imagen; residuo; fragmentación; novela hispanoamericana; Nona Fernández.

El mundo está compuesto por fragmentos que se desintegran,  
es un caos oscuro e inconexo sólo sostenido por la escritura.  
Imre Kertész (2005, p.118).

La necesidad de significar la narrativa como un ejercicio que contiene múltiples aristas, pareciese ser del todo precisa cuando nos encontramos frente a un escenario hispanoamericano contemporáneo en donde la literatura se ancla en problemáticas sociales de larga trayectoria (como es el caso chileno), las cuales contienen en sí la necesidad de abrir el puente al paso de relatos de violencia, silencios con aroma a post catástrofe y la acumulación de urgentes herencias sobre lo no contado.

El propósito de generar un lugar de análisis en el presente artículo, nace a partir de la urgencia de narrar los espacios no contados del imaginario social, en particular los que dicen relación con la violencia política. En este punto, es importante señalar

---

\* Universidad Andrés Bello (UNAB). Programa de Pedagogía para Licenciados. Santiago – Chile. ceciliaolivaresk@gmail.com.

Artigo recebido em 20/03/2021 e aprovado em 10/07/2021.

que uno de los principales ejes para el estudio y la interpretación de este vínculo es la conceptualización de violencia entendida como un fenómeno que es visto situado en la sociedad, así como en “sus sociedades históricamente conocidas, todas ellas heterogéneas y desiguales, contradictorias y conflictivas; son fenómenos estructurales que, en diferentes sistemas y fases, se manifiestan bajo una variedad de viejas y nuevas formas y prácticas” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1998, p.70).

A la luz de la cita anterior, la noción de violencia se instala en el universo de lo social, en tanto que surge de sí misma con sus construcciones y matices. En este sentido, el análisis de las prácticas que la componen, la vuelven una refundación más amplia, examinando las implicaciones situacionales y políticas, así como los procesos sociales que le proceden como parte de un sistema. Al respecto, es necesario señalar que

La situación en la que tiene lugar un acto violento a menudo tiene su origen en el sistema, en la estructura sistémica en la que se integra. Las formas de violencia manifiestas y expresivas remiten a una estructura implícita, que el orden de dominación establece y estabiliza, pero que, sin embargo, escapan a la visibilidad. (BYUNG-CHUL, 2019b, p.117).

Entonces, ¿cómo narrarlas? ¿cómo generar un acceso a esos discursos? ¿cómo reordenar una compleja cadena de vivencias? ¿cómo explorar su relato?

Pareciese ser que la búsqueda nos lleva necesariamente a realizar algunas vistas de pasado (Sarlo) que nos permitan generar un acercamiento a las articulaciones más profundas que yacen en su estructura. En este ámbito, es importante señalar que

Cuando hablamos de violencia política en el sentido estricto, ciertamente tenemos que reconocer en ella su carácter de respuesta a ciertas condiciones preexistentes pero advirtiendo, asimismo, que ésta es también un momento de construcción subjetiva, de elaboración ética, de representación teórica de la situación del país y del futuro que se pretende resolver modificando las relaciones de poder mediante la violencia. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1998, p.110).

La tarea a la cual se enfrenta la develación de hechos de violencia sería entonces, el ofrecer un espacio narrativo a sabiendas que toda restitución de los hechos es imposible, pero que la construcción como signo de la vivencia es su posibilidad en tanto que, amplía su espectro mediando vivencia, recuerdo y a su vez traduce lo que permanece oculto. Así, el vínculo con la imagen fotográfica para una narrativa de la violencia política, genera un espacio donde el discurso se vuelve signo, legible, una redención que se desplaza disponible a la memoria y la denuncia.

La pertinencia de la imagen fotográfica reside en su capacidad de capturar y evidenciar el pasado como una pulsión latente, proveyendo la posibilidad de narrar lo innarrable. Así, la fotografía se desplaza como un soporte que funciona como un

Montaje anacrónico de un presente capaz de exponer a su vez su pasado (las piezas de su memoria) y su futuro (a lo que conduce su deseo). En un montaje así, las

junturas o “eslabones” tendrán que ser “visibles”; pero también habrá que “subrayar las rupturas”, las discontinuidades, los intervalos. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.166).

Bajo este pasaje, la conexión que establece el vínculo con lo narrativo y lo fotográfico advierte una necesidad de trabajar con las posibles escisiones que nos lleven a los aspectos más residuales y fragmentarios de las experiencias de violencia representadas en las novelas. En este punto, la presencia de lo residual abre la lectura hacia lo no dicho, lo oculto y a abrir justicia al dolor padecido, intentando configurar un discurso preliminar, sujeto a múltiples lecturas. La fusión entre fotografía y narrativa prevalece la inquietud sobre “[...] cómo profundizar en las brechas, pliegues y dobleces de la representación para darle intensidad crítica a lo semiformulado, a lo residual e incompleto [...] desde la dramaticidad de la huella, del resto y de la pérdida.” (RICHARD, 2006, p.172).

En este punto, es de relevancia destacar que, finalmente, la fotografía en íntima conexión con el plano narrativo, faculta la apertura a múltiples fisuras relacionadas con la sociedad y sus gérmenes, abriendo paso a visibilizar un universo de voces que no ha tenido lugar hasta ahora.

Para ello, realizaré un análisis a partir de dos obras narrativas de Nona Fernández, *Mapocho* (2006) y *La dimensión desconocida* (2016) las cuales nos retrotraen la inacabada problemática de la violencia, teniendo como rasgo común la presencia de variadas combinatorias entre narrativa e imagen, así como la participación del residuo y la fragmentación como una forma de decir, de nombrar y de observar los discursos silenciados de la violencia política.

Nona Fernández (1971) es actriz y escritora. Además de las obras seleccionadas, ha publicado el volumen de cuentos *El cielo* (2000), la novela *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), ganadora del Premio Municipal de Literatura, *Fuenzalida* (2012) y *Space Invaders* (2013). También es autora de las obras de teatro *El taller* y *Liceo de niñas*, ambas estrenadas por su compañía *La Pieza Oscura*.

## Hilar el tejido

Byung Chul Han, sentencia: “Hay cosas que nunca desaparecen. Entre ellas se encuentra la violencia. La Modernidad no se define, precisamente, por su aversión a ésta” (BYUNG-CHUL, 2019b, p.9). En su enunciado sintetiza la presencia indeleble del fenómeno de la violencia a lo largo de la historia; inserta en los procesos sociales, combinándose de manera paradójica en su propia genealogía, en continuidad con los fenómenos y cambios de paradigma presentes en la mutabilidad histórica, pareciese conjeturarse como una coextensiva –y pesada suerte– del discurso contemporáneo.

Empero, “¿Qué es la violencia? ¿Estamos hablando de la violencia física o de la violencia simbólica? -La violencia física siempre deja huellas visibles; la violencia simbólica no necesariamente deja estas huellas- ¿Es que estamos hablando de una violencia real, objetiva, o de la violencia percibida, subjetiva?” (WIEVIORKA, 2018, p.338). A la luz de la cita, la violencia no es una sola, y desde el umbral de las diversas consideraciones

conceptuales, es posible también señalar que existen pequeños simbolismos, tanto como víctimas y victimarios, que nos hacen considerar su variabilidad. Para este artículo, las asociaciones realizadas respecto de dos novelas de Nona Fernández *Mapocho* y *La dimensión desconocida*, las que se realizarán a partir de la concepción de violencia política planteada por el filósofo mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, apuntando hacia

[...] una acción de fuerza ejercida para obtener determinados objetivos en tomo al poder, ya sea para mantenerlo, para destruirlo o reformarlo. No importan tanto sus causas como sus fines: sea como violencia que viene del Estado, o sea como violencia que se ejerce desde la sociedad contra el Estado, la violencia tiene como centro de sus preocupaciones esenciales la cuestión del poder [...]. Cuando hablamos de violencia política en el sentido estricto, ciertamente tenemos que reconocer en ella su carácter de respuesta a ciertas condiciones preexistentes, pero advirtiendo, asimismo, que ésta es también un momento de construcción subjetiva, de elaboración ética, de representación teórica de la situación del país y del futuro que se pretende resolver modificando las relaciones de poder mediante la violencia (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1998, p.109-110).

En fusión con la invitación de Wiewiorka respecto a la necesidad de reflexión sobre los factores asociados a la violencia, es posible decir que “se pueden conseguir explicaciones sobre la violencia completamente diversas” (WIEVIORKA, 2018, p.339), las que, sumadas a las premisas y condiciones expuestas por Sánchez Vázquez, aúnan la complejidad de su exploración narrativa.

El punto fundante de la visión de la violencia como fenómeno cambiante, nos reubica en una tesis de mutabilidad acorde a mecanismos de intervención y control social, así como las características epocales en que se sienta. Este aspecto parece relevante no únicamente desde la lectura del fenómeno, sino que, además, desde la relación que se establece con lo social como discurso que, concomitantemente, tiende a naturalizarse al punto que

Es profundamente sintomático que las sociedades occidentales, tan sensibles a las diferentes formas de persecución, sean también capaces de poner en marcha infinidad de mecanismos destinados a hacernos insensibles a las formas más brutales de la violencia. (ŽIŽEK, 2009, p.196).

La reflexión de Žižek nos sitúa en un aspecto que visibiliza la fractura social producto de la violencia, y que desde el cotidiano genera insensibilidad. En esta perspectiva, el ejercicio narrativo se vuelve una posibilidad constructiva de reconectar esa sensibilización, mostrando lo que permanece oculto, desde el discurso de la víctima y el victimario. Contrario a la aceptación de dichos mecanismos, la construcción de una narrativa de la violencia se convierte en la posibilidad de un gesto proclive a resaltar los restos, resarcir los signos y revelar la intimidad de las voces silenciadas.

La visibilización de hechos de violencia política expuestos en la diégesis, nos lleva a un tránsito por el pasado, a través de la recolección de imágenes irrevocablemente perdidas

en la censura, las que, en razón de un compromiso de construcción retrospectiva, intentan actuar en contra del tiempo, activando el recuerdo y la denuncia.

Al mismo tiempo, la inserción de situaciones de violencia política en el cotidiano se traslada al espacio de lo íntimo, ahondándose en profundidad, puesto que

La situación en la que tiene lugar un acto violento a menudo tiene su origen en el sistema, en la estructura sistémica en la que se integra. Las formas de violencia manifiestas y expresivas remiten a una estructura implícita, que el orden de dominación establece y estabiliza, pero que, sin embargo, escapan a la visibilidad. (BYUNG-CHUL, 2019b, p.117).

Establecer visiones respecto al análisis de la violencia es un proceso que corresponde de arrancar desde su génesis hasta el espacio en que se instala. Este núcleo nos aproxima a comprender la necesidad de establecer una posible narración que sea capaz de contener proceso y tiempo, irradiando significados y signos sobre lo que aparentemente no puede ser fijado. ¿Cómo llevar un hecho de violencia a la página? ¿cómo poder contactar con su esencia? La dificultad de este ejercicio yace en el trance de elaborar un discurso sobre lo inimaginable, entendiéndose por aquello que no encontraríamos dentro de lo que consideramos posible, incluso desde las construcciones más dolorosas. En este sentido, “Inimaginable” es una palabra trágica: se refiere al dolor intrínseco del acontecimiento y a la dificultad concomitante de ser transmitido.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.99).

El acercamiento a hechos de violencia política a través de la fusión entre narrativa e imagen corresponden a la respuesta, en tanto que el mecanismo de representación se funde en un afán interpretativo, en donde la imagen comparte el espacio de la diégesis como una forma constitutiva de dar respuesta a las elipsis en el discurso. Dicho propósito se relaciona con “La noción misma de imagen –tanto en su historia como en su antropología– se confunde precisamente con la tentativa incesante de *mostrar lo que no puede ser visto*.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.197, énfasis en el original).

La violencia en el cotidiano se vuelca como un ritual doloroso que posee una gran profundidad, emplazándose como un fenómeno revelador de las sociedades contemporáneas, con una pulsión mutable. Sus dimensiones parecen estar absortas ante el espacio del texto, en donde la fragmentación y la visibilización del residuo parecen ser un recurso para abarcar tentativamente lo imaginable e inimaginable de *lo que ha sido* (DIDI-HUBERMAN, 2014).

La ficción como una respuesta al vacío desdibuja la ilusoria noción de lo fantástico. Los relatos se vuelven *inimaginables* porque se apegan a la realidad, y conforman esa parte de la realidad que no queremos imaginar. En esta medida, se convierten en los residuos que podemos extraer de experiencias que si han sido, así,

La existencia misma y la forma de los testimonios contradicen poderosamente el dogma de lo inimaginable. Por ser una experiencia trágica, lo inimaginable requiere su propia contradicción, el acto de imaginar pese a todo. (DIDI-HUBERMAN *et al.*, 2020, p.100).

A la luz del *pese a todo* de Didi Huberman, el levantamiento velo de lo oculto, nos faculta para descifrar la trama, en pos de las múltiples imágenes que se vuelven sobre el relato, no accidentalmente, son parte de él.

Con la imagen como signo que revela, evoca, une y transporta, la narrativa de Nona Fernández se conecta como una forma urgente de lidiar con el pasado. En *Mapocho* (2006), la presencia de la imagen, el residuo y la fragmentación dirime a través de sus descripciones, en donde la reunión de memorias sociales se vierte en la escisión formada por el río Mapocho en Santiago de Chile. Con un aspecto lineal de aguas sucias y escombradas, el río recorre la ciudad desde sus inicios cordilleranos, hasta llegar al valle en donde se instala la ciudad y sus ruidos.

Simbólicamente, el río posee una carga de muerte, de restos, de extremidades que históricamente han sido depositadas (o hechas aparecer y desaparecer) en su lecho, de agudos enfrentamientos civiles y militares, convirtiéndose en un espacio de conflicto en la memoria de la ciudad, lejos de las imágenes intervenidas que podrían invitar al turismo. desechos y agudos enfrentamientos civiles y militares.

El color y el hedor del río, descripción intransmisible para cualquier extranjero, toma protagonismo como espacio de dolor, de violencia, que persiste en la memoria, más allá de todo lo desaparecido, incluso el cuerpo físico, convirtiéndose en un nexo para revelar el trauma en el presente, “Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi cajón navega entre aguas sucias haciéndole el quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa. Voy cuesta abajo” (FERNÁNDEZ, 2006, p.13).

La imagen de la muerte flotando en el Mapocho no es casual, puesto que la visión de la muerte como un tránsito enmarca el recorrido en río, una muerte sin calma, con aspectos por sellar, desde donde las memorias del pasado son el eje principal para encontrar respuestas, permitiéndose incluso, suspender la verosimilitud por unos instantes.

La transición epocal en la novela es determinada por cambios de escenario, recorriendo pasajes de un Santiago actual versus el que se mantiene en la imagen del recuerdo. La Rucía, recorre sus calles como un ánima visible, intentando recuperar lo que ya no está, en búsqueda en incesante de algún signo a sabiendas de que el cambio ya ha sido, “Santiago cambió el rostro. Como una serpiente desprendiéndose del cuero usado, la ciudad se ha sacudido plazas, casonas viejas, boticas y almacenes de barrio, cines de matiné, canchas de fútbol, quioscos, calles adoquinadas” (FERNÁNDEZ, 2006, p.19).

Irónica transformación de la ciudad, en donde las imágenes del pasado proliferan una sensación de contención no existente. La imagen de la serpiente desprendiéndose de la piel, trae aires de renovación, así como de desecho. Con este panorama a cuestas, la búsqueda incesante de la Rucía se sostiene en su desvarío atascado en las calles, con la frente sangrante, en rastreando cualquier indicio de pasado. Desprovista de alguna guía, La Rucía se aloja en las memorias familiares que quedan, algo que permita situar el trayecto:

El pote de la Virgen. Cada vez que te pierdas, Rucía, recuerda que vivimos mirando el pote de la virgen. La doña no tiene ojos para nosotros, sólo mira a los que

están del otro lado del río, así es que mientras el resto de la ciudad le reza a su cara piadosa, nosotros nos conformamos con su traste, que por lo demás no está nada mal, todo blanco y de loza, todo casto y puro, el pote de la Virgen. (FERNÁNDEZ, 2006, p.27).

La imagen de la Virgen del Cerro San Cristóbal de espaldas a la población, será el norte a través del cual la protagonista agudiza su sondeo. La virgen negando la mirada, conforma en sí un símbolo de abandono y precariedad, puesto que su presencia anuncia que el relato se sitúa en donde los ojos de la virgen no llegan. La negación de este supuesto manto protector, faculta un diálogo con el espacio del margen, donde pese a toda adversidad, presumiblemente la familia de la Rucia mantiene su adhesión a la fe, “No importa que la virgen no nos mire, no importa que tu padre y tu madre sean unos descreídos. Reza conmigo, mi Rucia linda, y no te olvides nunca que ese pote blanco de la Virgen te puede salvar cuando menos lo creas.” (FERNÁNDEZ, 2006, p.27).

Luego de seguir las instrucciones para llegar al barrio, el encuentro con la realidad interpela a la protagonista, destejendo la imagen añosa del barrio conocido, cambiándola por otro cadáver más, como si se tratase de otro muerto en el Mapocho:

El barrio está muerto. No se respira el aire de fiesta que la Rucia recuerda. Ese olor a pichanga dominguera, a rifa, a kermesse de fin de semana. Ya no se toma el mate en la puerta de las casas, ya no se juega a la pelota en la calle, no se hacen historias ni magia en los escalones rojos cada tarde. Ahora todo es silencio y brumas. Neblina densa que deja una que otra figura negra cruzando la noche. (FERNÁNDEZ, 2006, p.53).

La transformación del barrio genera la apertura de un proceso en la elipsis, una discontinuación de la ceguera histórica, enmarcada en un espacio con olor a desolación y silencio. Es el desajuste del presente con lo que ya fue, con una memoria de pasado que se encuentra desarticulada de sí misma, sin raíz, aparentemente deshecha frente a lo desconocido, a lo borroso. La entrada de la renovación urbana se desliza como una neblina llevándose lo que queda, así “la modernidad estableció en la urbe sus zonas claras de lo alto y de lo bajo, de lo limpio y de lo sucio, y, aunque esas zonas aún existen, sobrepobladas, la violencia contemporánea desestabiliza todos los márgenes, penetrando y desdibujando zonas, vecindarios, cuerpos y miembros” (ROTKER, 2000, p.23).

El parapeto neblinoso del barrio de la Rucia es el anuncio de lo que vendrá. Las voces del barrio han callado, y las voces silentes comulgan con el desarme y desaparición de la casa de infancia como una forma de apertura del trauma y su dolor. El barrio que ha existido, ya no está, ya no se encuentra ni aparece en el mapa. Con el pote de la Virgen como único subterfugio, el encuentro con la casa es otro muerto más en el río:

La casa se cae. La Rucia se detiene frente a ella. Mira los escalones rojos, ahora sucios y quebrados, en los que su padre alguna vez hizo magia. Las paredes de barro desarmándose, volviéndose polvo y volando por el aire. (...) Una grieta la divide desde su base hasta el techo, una herida abierta como las que ella misma aún lleva

después del accidente. Es una grieta gruesa, desde su interior sale maleza y musgo. La Rucia no tiene fotos de esta casa. Su madre las botó todas y decidió no hablar del tema, como quien entierra a un mal muerto que es mejor olvidar. La Rucia no tiene fotos de su padre, no tiene fotos de la ciudad. (FERNÁNDEZ, 2006, p.28).

Sin fotografías que aludan a un pasado, que permitan establecer una lectura posible, una fisura que permita repasar la realidad desde otro punto que alivie las elipsis, sólo queda establecer una ojeada estrecha con la casa, la que llena de alegorías, se convertirá en un gran signo de este espacio innarrable. La casa en desarme se convierte en un tejido de citas, de olores y formas, en un resto libre para la expresión del dolor, de la muerte lenta. Siendo la única casa del barrio, La Rucia decide habitarla para encontrar los aspectos no nombrados de su historia e intentar percibir su tránsito a partir de evocaciones del pasado.

Tal tipo de manifestación de la memoria, se elabora a partir del contacto con la posterioridad, examinando el pasado como un discurso sensible y de fondo el río, “El río corre hediondo. Abraza el barrio, lo acuna con su olor a mierda. A unas cuadras, la cruz alta del Cementerio delimita la entrada al territorio de los muertos. Todo luce negro y desenfocado por la neblina.” (FERNÁNDEZ, 2006, p.54). El recorrido del Mapocho como flujo maloliente que anuncia las violencias padecidas, como una marejada que visualiza los restos en su pasaje, como una dispersión legible, desde su propia atomización.

El resto, como huella, revela esa parte que no ha sido develada por el discurso oficial, puesto que en sí nutre su misma resistencia; “pese a todo defecto y pese a toda disyunción: a saber, los mismos restos, estos vestigios donde el defecto a la vez se dice (puesto que el vestigio supone, significa la destrucción) y se contradice (puesto que el vestigio resiste, sobrevive a la destrucción)” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.157).

A raíz de los restos, Fernández asoma una serie de imágenes que permiten enunciar hilos perdidos de la violencia, trastocando y dislocando la visión del texto:

Yo no siento dolor. Puedo intuir mi frente herida, mi cráneo lleno de vidrios, pero no experimento dolor. No sé si tengo las costillas rotas, si mi cuerpo está hecho mierda o no. Sólo veo la película que aparece ante mis ojos. El humo oscuro saliendo del auto. El reflejo del sol sobre los focos quebrados. Olor a goma quemada, a bencina, a sangre dulce. (FERNÁNDEZ, 2006, p.94).

Al igual que imágenes de un collage, la aparición de memorias de violencia política se entrecruza con el transcurso del río, en donde su arrastre se traspasa a rincones de la ciudad que han sido transformados por los militares para convertirse en espacio de tortura y abuso:

Dicen que sólo cuando se hizo de noche y los dos turnos de guardias pasaron por su poto, la Carmina pudo ingresar a la cancha como una presa más. Dicen que entró mareada y débil. Con las polleras rotas, a pata pelada, con las tetas al aire, el pelo desordenado y las piernas manchadas de sangre. Caminaba con dificultad, muy lento. Dicen que parecía un ánima, que hasta kilos había perdido. (...) Dicen que cruzó la cancha en el más absoluto silencio y que cuando llegó a



las graderías, sus padres la recibieron con un chal para cubrirle el cuerpo medio desnudo. (FERNÁNDEZ, 2006, p.167).

La transformación de la cancha como espacio de tortura y abuso, termina por convertir el barrio en la sombra de lo que fue, conteniendo en sí la violencia física que abre paso al silencio de lo inimaginable, lugar desde el cual el cuerpo sólo tiene sentido en su condición de resto, de evidencia, de brutalidad. En esta medida, la cancha se convierte en signo, en tanto que “[...] el poder funciona por medio del sentido o de la *significación*. Incluso en su forma violenta, su efecto, es decir, la herida, es un *signo que significa*.” (BYUNG-CHUL, 2019a, p.67).

Más adelante, la detención ilegal de una pareja cuya mujer estaba embarazada subrayará los abusos de parte de los delitos cometidos por los militares, en donde el parto y posterior muerte de la mujer, anuncian el fin:

Dicen que la pareja de recién casados del cité de la esquina venía de comprar un kilo de marraqueta y un poco de mortadela para tomar once, cuando los agarraron en plena calle y se los llevaron a la cancha. Dicen que ella estaba guatona, tenía casi ocho meses de embarazo [...] Dicen que ella murió desangrada y que de su hija no se volvió a saber. La niña desapareció de la cancha sin sentir el olor de sus padres. (FERNÁNDEZ, 2006, p.167-169).

Como una forma de reconstrucción epocal, se establece una intervención mediante la sucesión de imágenes de memorias de violencia, la cual se agudiza hacia el final de la novela, como los registros que permiten generar una apertura hacia la narración de las memorias truncadas, acumulando hechos desgarradores en juego con el flujo de la corriente del río que continúa arrastrando restos, residuos de todo lo que la ciudad silencia, elimina, extingue:

[...] Apenas alcanzamos a dar unos pasos. Dicen que de una sola ráfaga nos botaron a todos. Nuestros cuerpos quedaron tirados en el Mapocho. Cada miembro del equipo con unas cuantas balas metidas adentro. Con los uniformes ensangrentados, las camisetas cochinas de polvo y mugre. Ahí quedamos. A merced de los perros, de las ratas y de las aguas cochinas. (FERNÁNDEZ, 2006, p.199).

Como punto sensible está el exterminio, recordando el terreno históricamente ensangrentado que recorre la ciudad, al margen de todo adorno, de toda posibilidad, de toda limpieza, de toda fantasía de convertir al Mapocho en un río navegable, situando al agua turbia como parte de las memorias visibles de la violencia política en Chile.

En *La dimensión desconocida* (2016), el acercamiento a la memoria a través de la imagen se configura en como una forma de disponer un ejercicio de verdad, intentando dar respuesta a los actos y condiciones donde se ejerció la violencia de estado durante la dictadura de Augusto Pinochet. instalando la información desde su victimario, el hombre que torturaba: “Su rostro en la portada de una de esas revistas y sobre su foto un titular en letras blancas que decía: YO TORTURÉ. Abajo otra frase en la que podía

leerse: PAVOROSO TESTIMONIO DE FUNCIONARIO DE LOS SERVICIOS DE SEGURIDAD” (FERNÁNDEZ, 2016, p.18).

En su alusión pretérita, el hombre que torturaba pone en evidencia una memoria consternada por demasiados detalles, incontables rostros, situaciones y ruido convierten la posibilidad de su relato en una vertiente llena de fracciones, constituyéndose en sí como un personaje fragmentado. Con una suma de detalles inmediatos imposibles de encauzar, el primer encuentro se relaciona con la identificación de la mujer que le interpela, alimentando alguna que otra pesadilla más, “El hombre observa con detalle a la mujer que le ha hablado. Probablemente la conoce bien. Debe haberla visto antes en alguna fotografía. Quizá le hizo algún seguimiento o investigó una ficha con sus antecedentes. Es la mujer que busca.” (FERNÁNDEZ, 2016, p.16).

La reconstrucción de la memoria es hipotética y permite pasear por aspectos del inconsciente colectivo como una forma de prescribir preguntas, de establecer conexiones y de considerar posibles respuestas. Las imágenes mentales circundan las observadas en los diarios y las revistas, sobrepasan la extensión de la hoja y por momentos, sólo por instantes, se convierten en realidad, como el lugar “en donde la ceniza no se ha enfriado” (DIDI-HUBERMAN *et al.*, 2020, p.44) y desde donde es posible seguir escudriñando:

Recuerdo una escena inventada. Yo misma la imaginé a partir de la lectura de un artículo. En la portada aparecía el dibujo de un hombre sentado en una silla con los ojos vendados. A su lado un agente lo interrogaba bajo un gran foco de luz. En el interior de la revista venía una especie de catálogo con las formas de tortura registradas hasta ese momento. Ahí leí testimonios de algunas víctimas y vi gráficos y dibujos salidos como de un libro medieval. No recuerdo el detalle de todo, pero tengo claridad del relato de una joven de dieciséis años que contaba que en el centro de detención en el que estuvo le habían sacado la ropa, embetunado el cuerpo con excremento y encerrado en un cuarto oscuro lleno de ratas. (FERNÁNDEZ, 2016, p.18).

La imagen de violencia se vuelve posible, legible, recordable. La fotografía conforma un recuerdo con potencial de realidad, siendo “[...] esa memoria puede convertirse en un discurso producido en segundo grado, con fuentes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria, pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicados en ella”. (SARLO, 2013, p.99).

La fantasía de la imagen mental en el otro también es una forma de buscar la verdad, de encontrar el hilo más profundo, incluso el que la intimidad más cercana no podría llegar a revelar. En este ámbito, la experiencia de secuestro y posterior desaparición de personas deja una gran elipsis, puesto que es del todo inacabada la sugerencia del momento de la separación, por lo que, en su lugar, escoge una imagen posible “Me pregunto si José habrá registrado una instantánea mental de su familia en ese momento. Me pregunto desde el auto que se lo llevó habrá alcanzado a mirar a sus hijos y a su mujer por última vez para fijar esa imagen protectora” (FERNÁNDEZ, 2016, p.33).

Al mismo tiempo, como una sucesión cronológica, se indaga en aspectos no experimentados por el hombre que torturaba, pero que se relacionan íntimamente con

procedimientos relativos a las violaciones de derechos humanos en la dictadura de Pinochet en Chile. En este aspecto, las descripciones de la narración actúan en colaboración con la construcción de la imagen final:

El hombre que torturaba no estuvo ahí, pero como sabe de procedimientos, puede imaginar que José fue llevado al Cajón del Maipo, a las faldas de la Cordillera Central, que esposado y con los ojos vendados recibió la ráfaga que acabó con su vida. El hombre que torturaba imagina que luego de eso le cortaron las primeras falanges para dificultar la identificación y le amarraron con alambre a piedras a los pies para lanzarlo al río. (FERNÁNDEZ, 2016, p.35).

Como una forma de integrar lo acontecido antes del crudo episodio de tortura y posterior desaparición de José, la mujer fantasea con la posibilidad de la fragmentación de su memoria, como una suerte de lugar preciso, íntimo e inconexo de todo acontecer externo hacia donde eventualmente puede haber escogido ir antes o durante su desaparición. La imagen como resto, supone, para este caso, la posibilidad de ser un continente desbordante de información, negándose a ser silenciada. En ella se construye una suerte de isla de refugio, un hilo precario sosteniendo un pasado frágil, prontamente destruido:

Cosas como esa fotografía que quiero creer que José guardó en su memoria. En ella aparecen María Teresa y sus dos hijos sentados en la micro que los llevará al colegio. Los niños van de uniforme con sus bolsones y sus loncheras donde llevan la colación preparada hace un rato. En la fotografía todos sonríen. Aún no ha pasado nada malo, aún los hilos de la distancia de rescate se mantienen intactos y están todos a salvo, conversando alguna vaguedad, disfrutando sin saberlo de su último momento juntos. (FERNÁNDEZ, 2016, p.36).

La elipsis entre el recuerdo posible y lo que conforma la realidad es el carácter definitivamente indeterminado de la evocación, facultándola como una construcción viable pero no concluyente de lo que ha sido. Es por ello, que

Más que ninguna otra práctica, la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación del recuerdo de lo *ya sido*, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad. (DIDI-HUBERMAN *et al.*, 2020, p.165).

La imagen fotográfica se vuelve una forma concreta de narración de la violencia política en la medida que la evidencia se traslada sin importar su época, su categorización ni su nitidez, intentando sacar de la nebulosa lo abierto, lo fragmentario e irresuelto de las vivencias, muchas veces innarrables:

Los Flores vieron la fotografía de ese cadáver muchos años después de que el hombre que torturaba hubiese entregado su testimonio. En la fotografía los Flores

reconocieron al hijo, al hermano, al esposo. Era él. Era Carol, no el Juanca. Le faltaban los dientes, su frente estaba deforme por los golpes, pero el Carol Flores al que siempre quisieron y tanto buscaron. No el enemigo, no el informante. (FERNÁNDEZ, 2016, p.92).

Las fotografías de las víctimas inauguran el recorrido en el Museo de la Memoria de Santiago de Chile. Sus retratos componen un ejercicio preliminar para la evocación de los padecimientos, su inicial identificación:

Desde un mirador rodeado de velas, que en realidad no son velas sino ampollitas que las representan, se pueden ver, dispuestas en lo alto de una de las paredes, más de mil fotografías de muchas de las víctimas. Son fotos donadas por sus familias entonces se las ve en situaciones domésticas, en celebraciones, en la playa, sonriendo a la cámara como lo hacemos todos cuando queremos dejar un registro de nuestros mejores momentos. (FERNÁNDEZ, 2016, p.45).

Como tejiendo un relato paralelo, es posible imaginar las vidas de las víctimas, al igual que lo realizó con José. La cámara como ejercicio narrativo, tiene la posibilidad de trabajar desde lo fragmentario, de atenuar la elipsis desde su propia lectura, generando una cercanía con la vivencia, denunciando las desapariciones y asesinatos, evidenciando *lo que ha sido*, los que respiraron, amaron y existieron, mostrando la vida como primer testimonio.

SOUZA, C. M.; LOPES, R. S. Photographic image, residue and fragmentation for a narrative of political violence in Mapocho and La dimensión desconocida of Nona Fernández. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.1, p.23-35, 2021.

- **ABSTRACT:** *Mapocho (2006) tells the story of La Rucia, who is in search of her childhood home, through which a series of ghostly images will appear that will become a personal story, intercepted by residents tortured by soldiers, neighborhood pichangas and apparitions of a colonial Chile. La dimensión desconocida (2016), is about the story of a torturer, who is committed to revealing the experiences lived during crimes against humanity. To do this, it is the voice of a journalist who scrutinizes the various spaces of hidden memories, which are reactivated as if they were a photo album. This article seeks to analyze the works in connection with the photographic image, the residue and the fragmentation, as a form for the narrative of political violence. For this, an analysis of the elements that weave the conflict of the works is carried out from the elaboration of the knot of political violence through the image as a possible reading key.*
- **KEYWORDS:** *Political violence; image; residue; fragmentation; Hispanic American novel; Nona Fernandez.*

## REFERENCIAS

- BYUNG-CHUL, H. **Sobre el poder**. Barcelona: Herder, 2019a.
- BYUNG-CHUL, H. **Topografía de la violencia**. Barcelona: Herder, 2019b.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto**. Barcelona: Paidós, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *et al.* **Cuando las imágenes tocan lo real**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2020.
- FERNÁNDEZ, N. **La Dimensión desconocida**. Santiago de Chile: Random House, 2016.
- FERNÁNDEZ, N. **Mapocho**. Santiago de Chile: Uqbar, 2006.
- KERTÉSZ, I. **Liquidación**. Madrid: Punto de Lectura, 2005.
- RICHARD, N. **Políticas y estéticas de la memoria**. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006.
- ROTKER, S. (ed.). **Ciudadanía del miedo**. Caracas: Nueva Sociedad, 2000.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (ed.). **El mundo de la violencia**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- SARLO, B. **Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión**. Talca: Universidad de Talca, 2013.
- WIEVIORKA, M. **La violencia**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- ŽIŽEK, S. **Sobre la violencia, Seis reflexiones marginales**. Trad. del inglés de A. J. Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009.