



L'immaginazione del passato nella recente narrativa cilena: la scrittura si fa memoria(le)

di Laura Scarabelli

ABSTRACT: Seguendo le orme del famoso saggio di Agamben, in questo lavoro intendo indagare il palinsesto testuale del romanzo *La dimensión desconocida* di Nona Fernández con i seguenti obiettivi: 1) analizzare la voce e il ruolo del 'testimone' nell'economia narrativa, con enfasi sul gioco dialettico tra la presenza autoriale e la figurazione dell'aguzzino e sull'importanza dell'immaginazione nella pratica testimoniale; 2) riconoscendo la dimensione spaziale come nucleo fondamentale dell'architettura del romanzo, esplorare i legami tra le diverse 'scene' narrative e il Museo della Memoria, uno spazio metaforico che regola il suo tessuto; 3) riconoscendo la dimensione spaziale come nucleo fondamentale dell'architettura del romanzo, esplorare i legami tra le diverse "scene" narrative e il Museo della Memoria, metafora che organizza il testo. Sulla base di queste speculazioni, *La dimensión desconocida* può essere pensata come un "luogo della memoria", un archivio alternativo che, grazie all'immaginazione, ricompone i resti del passato.



ABSTRACT: In this paper I want to investigate the textual palimpsest of Nona Fernández's novel, *La dimensión desconocida* with the following aims: 1) analyze the voice and role of the 'witness' in the construction of the text, with emphasis on the dialectical dialogue between the authorial presence and the figuration of the torturer and the importance of imagination in testimonial practice; 2) Through the identification of spatial dimension as the fundamental core of the novel, explore the links between the different narrative 'scenes' and the Museum of Memory, the metaphorical space that governs the novel's architecture; 3) exploring the links between the different narrative 'scenes' and the Museum of Memory, the metaphorical space that governs the textual framework. Based on these speculations, The Unknown Dimension can be thought of as a "place of memory," an alternative archive that, through imagination, recomposes the remains and approaches its vision.

PAROLE CHIAVE: Narrativa cilena contemporanea; Memoria, Trauma, Dittatura

KEY WORDS: Contemporary Chilean narrative; Memory; Trauma; Dictatorship

Uno dei tratti caratteristici della narrativa cilena scritta nel nuovo millennio è l'ossessione per la memoria, radicata in un evento matriciale, uno strappo traumatico nell'immaginario collettivo che non ha ancora trovato riparazione: il Colpo di stato del 1973 e la spettacolare destituzione del governo socialista di Salvador Allende.¹

A distanza di quasi cinquant'anni dall'instaurarsi del regime di Pinochet la letteratura si distingue come luogo privilegiato di rappresentazione dei silenzi, delle ombre, dei non detti, dei mascheramenti di una stagione di fatto interminabile, nonostante le false promesse della Transizione poste in permanente discussione dalle voci di resistenza dei movimenti studenteschi, del popolo mapuche, dei recenti movimenti sociali all'ombra del '*Ni una menos*' e dell'*Octubre 19*'.²

¹ La riflessione attorno a questo evento ha impegnato molti intellettuali che, attraverso il poliedrico campo semantico della catastrofe, hanno raccontato gli anni della dittatura per poi riflettere sulla transizione, mai veramente compiuta. In questo senso risulta particolarmente interessante il pensiero del filosofo Patricio Marchant, tutto teso alla testimonianza della impossibile e insanabile elaborazione di tale strappo. Si veda, in particolar modo: "Desolación. Cuestión del nombre de Salvador Allende" (2000). Anche la riflessione saggistica di Diamela Eltit ritorna continuamente, in dialogo tra parola e immagine, ad analizzare la scena politica cilena a partire dal colpo di stato. Si veda Eltit, *Errante* (in particolare la prima parte).

² Una completa ricostruzione della storia dei movimenti sociali in America latina, con particolare enfasi sulla situazione cilena si trova nel volume di Mario Garcés, *El despertar de la sociedad. Los movimientos sociales en América latina y Chile* (2012)



Una importante produzione narrativa si è presa carico di questo tempo infranto attraverso una produzione che sovverte ogni categorizzazione formale predefinita, sfumando i confini tra generi: nelle pieghe del racconto viene filtrata la soggettività prepotente degli stessi autori, incapaci di regalare piena autonomia alle loro opere perché imbevute di un vissuto che reclama, pregne di marcature cicatriziali che, come direbbe Josefina Ludmer, disarticolano le regole della *mimesis* in un abbraccio fusionale tra finzione e realtà.³

Si tratta di testi definitivamente politici, attivati da un ricordare ostinato, insoddisfatto, che perturba la volontà ufficiale di stabilizzazione di un determinato regime di verità, seguendo il richiamo di Walter Benjamin alla necessità di strappare incessantemente la trasmissione del passato al conformismo, sempre sul punto di soggiogarlo, nella sua sesta tesi sul concetto di storia (27).

La memoria occupa l'intero campo narrativo, si fa luogo, diviene territorio di esplorazione del passato che smonta e rimonta la realtà e libera inediti orizzonti di senso.

In altre parole, i processi di messa in trama dell'esperienza attivano nuove zone di significazione che, lungi da fissarsi in una teoria statica, sconvolgono permanentemente la verità preordinate e monolitiche dei discorsi ufficiali. Questi spazi posso essere intesi come luoghi di memoria, secondo la definizione di Pierre Nora: "Luogo della memoria è una unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una qualche comunità [...] Il luogo della memoria ha come scopo fornire al visitatore, al passante, il quadro autentico e concreto di un fatto storico. Rende visibile ciò che non lo è: la storia" (3). La pagina bianca diviene, quindi, supporto per il dispiegarsi del ricordo, un ricordo che riattiva gli scenari traumatici del passato per permettere la loro elaborazione a livello collettivo: fare essere le ferite per ripensarle insieme, in un processo di collettivizzazione del dolore.

All'interno di questo imponente fenomeno mi interessa analizzare il punto di vista di un gruppo di scrittori nati a cavallo del Colpo di stato che, nell'eterogeneità delle loro voci e stili, non solo hanno in comune l'ossessione per la memoria ma visibilizzano le profonde interruzioni nella sua trasmissione. Il ricordo, o meglio, l'impossibilità di ricordare, di ricostruire pienamente il passato nelle maglie del discorso, i vuoti e i silenzi,

³ L'ampia riflessione sulla narrativa contemporanea scritta all'ombra del nuovo millennio dialoga con la proposta di Josefina Ludmer che, nei saggi dedicati alle "letterature postautonome", rivendica un esercizio letterario capace di uscire dalla sua specificità contaminandosi con altre forme artistiche, nonché con la consistenza del mondo, una letteratura che esce dalla classica dicotomia realtà/finzione per divenire 'fabbrica del reale'. Afferma Ludmer: "La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento, pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático" ("Literaturas" 42).



costituiscono il principale nucleo che muove la scrittura di Alejandro Zambra (*Bonsai*, 2006; *Formas de volver a casa*, 2011); Alejandra Costamagna (*Había una vez un pájaro*, 2013; *El sistema del tacto*, 2018); Álvaro Bisama (*Ruido*, 2012); Diego Zúñiga (*Camanchaca*, 2009); Matías Celedón (*Trama y urdidumbre*, 2007; *La filial*, 2012) e Nona Fernández (*Mapocho*, 2002; *Fuenzalida*, 2012; *La dimensión desconocida*, 2017) e ancora Lina Meruane (*Fruta podrida*, 2007; *Sangre en el ojo*, 2012), Alia Trabucco (*La resta*, 2014).⁴

Queste voci, ree di aver vissuto gli anni della dittatura intrappolate nell'infanzia,⁵ fanno i conti con un passato che non passa e ricompongono nelle maglie del raccontare ciò che resta. La pagina bianca diviene una piattaforma sulla quale riversare gli interrogativi e le lacune della lunga stagione che li ha accompagnati nell'età adulta e, insieme, farne memoria. Un inedito archivio costruito attraverso spettri e assenze. La loro non è una letteratura di utopica redenzione dove l'autore si erge a interprete e giudice del reale, piuttosto si tratta di un esercizio, sempre incompleto, di scavo nelle macerie del mondo, ricerca ininterrotta nei frammenti di una catastrofe, restituzione delle spoglie. L'atto di scrittura diviene esercizio di trasmissione, dove il passato, ossessivamente richiamato nelle trame del racconto, più che mostrarsi nella pienezza della sua leggibilità e trasparenza, si rivela come territorio arido, fatto di silenzi, zone oscure, lacune. Riprodurre questo passato significa, in definitiva, dare presenza ai fantasmi, in un gioco di continue rifrazioni.

RINTRACCIARE IL PASSATO, IMMAGINARE IL FUTURO

Enzo Traverso nelle sue riflessioni su storia, memoria e politica, richiamandosi alla illuminante analisi benjaminiana sulla crisi della tradizione all'interno delle società contemporanee, ci mette in guardia sull'irrisolto problema della trasmissione⁶ alla base

⁴ Significativa è stata la ricezione di questa stagione della narrativa cilena in Italia. Quasi tutti i testi citati sono disponibili in traduzione italiana: Di Alejandro Zambra si veda *Modi di tornare a casa* (2013) e *Storie di alberi e bonsai* (2018) per i tipi di Sur; di Alejandra Costamagna, *C'era una volta un passero* (2016) e *Il sistema del tatto* (2020), pubblicati dalla casa editrice italo-cilena Edicola; di Diego Zúñiga, *Camanchaca* (2018), edito da La Nuova Frontiera; di Lina Meruane, *Sangue negli occhi* (2013), La Nuova Frontiera; Alia Trabucco, *La sottrazione* (2020) e, infine, Nona Fernández, interamente pubblicata da Gran vía.

⁵ Letta comunemente attraverso il prisma della narrativa degli *hijos*, di genesi argentina, questo insieme eterogeneo di scrittori viene definito da Lorena Amaro come "los culpables" (36), cioè i colpevoli, a rimarcare il senso di responsabilità e colpa nei confronti di un passato vissuto inconsapevolmente, a causa della giovane età. Ritornare su questo stesso passato, illuminandone le zone d'ombra nelle diverse trame, diviene forma di riscatto e di restituzione: la scrittura si fa luogo della memoria che permette di abitare il presente attraverso i fantasmi del passato.

⁶ Benjamin, riflettendo sull'esperienza nella trasformazione in memoria, distingue tra esperienza vissuta (*Erlebnis*), che appartiene alla sfera individuale, fragile e volatile, e l'esperienza trasmessa (*Erfahrung*) che si perpetua attraverso le generazioni e interessa fenomeni di lunga durata (858). L'ombra delle due guerre ha inevitabilmente portato a una interruzione della trasmissione, di quell'eredità



delle futili espressioni di ossessione commemorativa alle quali sembrano essersi ridotte, nel nostro tempo amnesico e muto, le forme del ricordare. Questa cultura dell'oblio si edifica nel solco delle due guerre mondiali intese come grandi strappi che hanno disarticolato le strutture elementari della memoria collettiva e, intrecciandosi con la cultura di massa e le conseguenti derive determinate dall'individualismo e dal neoliberalismo, hanno ridotto inesorabilmente il ricordare in oggetto stabile e immutabile, neutralizzato nella sua tenuta sovversiva (11-12).

La medesima incapacità di trasmissione porta la generazione tragicamente figlia dell'11 settembre 1973 a istituire un archivio alternativo capace di rinominare la realtà. Non per rendere presente il passato nelle trame del racconto ma per costruire l'assenza, trovando le parole per dirla.

Dalle molteplici metafore del Colpo di stato, interpretato attraverso le figure della lacerazione, della rottura, dello scoppio, dell'implosione, della ferita, queste voci vigili, cresciute all'ombra della catastrofe, nel tentativo di elaborare un'eredità interrotta si incaricano di dare corpo ai silenzi, cercando di riappropriarsi della complessità della storia, rompendo i monologismi museificati delle versioni ufficiali ed edificando un archivio alternativo capace di re-inscrivere l'esperienza di un passato che non passa sulle spoglie, attraverso i resti, nelle rovine.⁷ La volontà di esibire ciò che resta del passato si articola in una ferma resistenza alle logiche della *Concertación* capace di ammantare le colpe della dittatura attraverso la retorica del perdono e dell'oblio.⁸

Un esempio significativo di questa pratica narrativa è *La dimensión desconocida* di Nona Fernández, in italiano *La dimensione oscura*.⁹ Scrittrice, drammaturga, attrice, sceneggiatrice di numerose serie televisive, Nona Fernández traccia nei suoi testi una originale forma di narritività nella relazione crossmediale tra immagine e parola. La sua intera opera letteraria evade definitivamente la specificità del genere affidandosi a forme discorsive che dialogano strettamente con il cinema e le serie televisive. Queste escursioni, a mio avviso, non possono essere interpretate unicamente come tentativo di problematizzare le proprie genealogie letterarie, nazionali e internazionali, oppure di lanciare un guanto di sfida al lettore, allargando il suo orizzonte testuale, piuttosto

collettiva ancorata alla tradizione, lasciando spazio a memorie molteplici, totalmente inscritte nelle fragili coscienze individuali, incapaci di generare trasmissione e tradizione.

⁷ La recente critica cilena si sta interrogando molto sulla consistenza della scrittura di questi 'figli', che non può essere certamente liquidata utilizzando la categoria di postmemoria coniata da Marianne Hirsch nel suo celebre studio delle produzioni artistiche dei figli di sopravvissuti all'Olocausto, proprio a causa della prossimità del fatto traumatico che, in chiave di paradosso, ha impedito la trasmissione transgenerazionale. In altre parole, non si tratta di una memoria di secondo grado, lontana nel tempo e, il più delle volte, nello spazio, che si incarica di raccogliere il passato dei padri, come nel caso delle generazioni figlie della Shoah, piuttosto consiste in una memoria alternativa, che ritesse nella trama del racconto i frammenti di un passato interrotto, popolato da fantasmi, un passato che attende ancora una riparazione. Si veda Rojas; Amaro; Franken; Duperron.

⁸ Sulle contraddizioni della Transizione cilena si veda in particolare Richard; Moulián.

⁹ Pubblicato in Italia nel 2018 con traduzione di Carlo Alberto Montalto per i tipi di Gran Vía.



devono essere lette in continuità con la volontà di interpellare il presente cileno attraverso la pratica immaginativa. Detto in altre parole, l'arte del raccontare storie non basta a scrittrici come Fernández. Per immaginare il presente è necessario evadere dalla parola, intrecciando un dialogo serrato con altre possibilità di figurazione, che l'autrice rintraccia negli espedienti narrativi della posta in scena e nel montaggio di una fitta documentazione d'archivio, alla base del suo esercizio narrativo.

La dimensione oscura racconta una storia scomoda, quella di un torturatore.

L'ipotesto attorno al quale si articola l'intera trama, è la vicenda, sapientemente ricostruita attraverso un accurato spoglio delle fonti originali, di Andrés Valenzuela, ex agente segreto della *DINA* (*Dirección de inteligencia nacional*, sorta di polizia segreta cilena) che, pentitosi delle atrocità commesse, il 27 settembre 1984 decide di portare la sua testimonianza alla stampa, rivelando particolari inediti su una dei capitoli più cruenti della vicenda nazionale.

La completa documentazione su Valenzuela è tenuta insieme da uno stimolo immaginativo tratto dal mondo delle serie televisive, in particolare la produzione statunitense degli anni Settanta *Ai confini della realtà* di Rod Serling, tradotta in Cile come *La dimensión desconocida* proprio in quegli stessi anni, con un grande successo di pubblico. In ogni puntata della serie una voce fuori campo accompagnava lo spettatore verso la dimensione oscura, traghettandolo nell' "al di là", come peraltro richiamato nella prima delle due epigrafi che incorniciano l'opera di Fernández: "Oltre alle dimensioni che l'uomo conosce ne esiste un'altra. È la regione dell'immaginazione che si trova ai confini della realtà" (10).

Proprio a partire da questa soglia, territorio aperto all'immaginazione produttiva,¹⁰ luogo che permette la posta in parola di ciò che è ancora escluso dal linguaggio, Nona Fernández articola le quattro "zone" che strutturano il testo: zona di entrata, zona di contatto, zona di fantasmi, zona di fuga, tutte tese a ricostruire quella zona grigia, permanentemente disattesa, quel territorio opaco e ambiguo che è la complessa memoria degli anni della dittatura nel volto dell'emblematico torturatore. Se i primi due campi costituiscono un vero e proprio accerchiamento del torturatore, di cui viene ricostruita la vicenda vitale, nella terza l'autrice si concentra sul ricordo delle sue vittime, dando visibilità a storie dimenticate sotto le macerie della catastrofe nazionale, e nell'ultimo pone al centro della scena la memoria, il suo personale ricordo di quegli anni,

¹⁰ Mi rifaccio qui alle teorie sull'immagine di Paul Ricoeur che, sulla scia del pensiero di Kant, opera una netta distinzione tra immagine produttiva e riproduttiva. Per Ricoeur, infatti, l'immaginazione non può essere intesa nel suo aspetto meramente riproduttivo, cioè la capacità mimetica di ricondurre le cose alla mente, ma produttivo, operazione di mediazione delle intuizioni sensibili in categorie dell'intelletto. Quest'ultimo esercizio permette al linguaggio di innovarsi, producendo nuove "donazioni di senso" alla realtà. In questo modo il potere metaforico del linguaggio può essere pensato come centro di "rifi gurazione del reale", grazie alla creatività del singolo, in dialogo con le più intime istanze morali e ideali.



nell'inconsapevolezza e nell'infanzia, insieme a un'ultima figurazione del torturatore, ora priva di ancoraggio alla realtà referenziale, totalmente immaginata.

Già da questa struttura quadripartita è evidente che l'immaginazione letteraria, lungi dal risolvere le numerose contraddizioni del tempo della dittatura, si incarica di 'farle essere', di restituirle nel discorso, di mostrarle affinché, attraverso la loro presenza scomoda, aprano nuovi territori nel campo memoriale cileño, dinamizzando le statiche gerarchie imposte dal discorso ufficiale. Immaginare il passato nelle pieghe del racconto diviene un atto di ricostruzione dei silenzi e dei vuoti che, in questo modo, trovano presenza nella storia nazionale. Al tempo stesso si tratta di un tentativo di riparazione delle ferite della dittatura, attraverso la condivisione di un capitolo doloroso e spietato della storia del paese che l'autrice realizza portando la sua stessa esperienza di quel passato e quella della sua famiglia. La ricostruzione della vicenda di Valenzuela diviene, quindi, il meccanismo attraverso il quale riscrivere il presente, un presente aperto sul passato, un presente che lo interpella e lo mette, letteralmente, in scena, in una catena di rifrazioni.

LA VOCE DEL TESTIMONE

La tensione immaginativa di Nona Fernández, confermata dalla costante dialettica tra la dimensione dell'immaginazione, quella della documentazione e quella dei silenzi, oltre a colmare le lacune dell'esperienza dittatoriale, è anche un importante indizio che rivela il posizionamento dell'autrice di fronte al torturatore, determinando un preciso orizzonte di lettura.

Già dalle prime battute del testo, Andrés Valenzuela non viene ricondotto unicamente alla consistenza documentale delle fonti ma viene principalmente 'immaginato'. L'autrice mostra la breccia che le permette di introdursi nel territorio oscuro del regime e rintraccia, attraverso l'immaginazione, le spoglie di tale stagione, iscritte nella corporeità del torturatore.

Nell'incipit del romanzo, condotto da un narratore omodiegetico, voce della stessa Fernández, si rende evidente un aspetto fondamentale nella costruzione testuale: il decentramento della figura di Valenzuela, la cui presenza sulla scena viene sempre filtrata dallo sguardo incerto dell'autrice che immagina le sue azioni e i suoi pensieri (o le rintraccia per la prima volta, sulla copertina ci una rivista, oppure le ricorda, o ancora le sogna o, infine, le vede, per la prima volta, per la seconda volta):

Lo immagino camminare per una via del centro. Un uomo alto, magro, moro, con folti baffi neri [...]. Lo immagino andare di corsa mentre fuma una sigaretta [...] Lo immagino entrare in un edificio di Calle Huérfanos all'angolo con Bandera. È la sede della rivista *Cauce*, questo però non lo immagino, l'ho letto (13).



In altre parole, l'autrice attraverso la sua narrazione non intende dare voce al testimone/pentito, offrendogli una possibilità di confessione/assoluzione, in dialogo con una importante tradizione di testimonianze della dittatura.¹¹ Sa che non può farlo: Andrés Valenzuela non è autorizzato a parlare per conto di chi non c'è più, non può 'far essere' nella sua parola ciò che ha contribuito a distruggere, non può attestare, direbbe Ricoeur, quel passato.¹²

È Nona Fernández che si fa carico della storia che vede il torturatore come funzione e oggetto, non soggetto. La voce della testimonianza è la stessa autrice che, in questo modo, entra prepotentemente nel testo. Attraverso una chiara marcatura autobiografica, si prende la responsabilità della storia. In altre parole, Fernández 'si fa testimone'¹³ di un racconto di secondo grado che illumina la vicenda di Andrés Valenzuela perché intercetta, in quella stessa luce, la presenza interrotta, scomoda, dimenticata, di tante vittime della dittatura cilena.

La scrittura diviene così un inedito luogo di memoria che ripara i vuoti della versione ufficiale. Una scrittura ostinata, capace di muoversi tra le insidie e le lacune della fitta e puntuale documentazione d'archivio, rintracciando nuovi spazi di senso, una scrittura che smette di sapere, di avere certezze, e incomincia a immaginare: "Da questo momento in poi non so altro – afferma Fernández – Tutto il resto è un esercizio dell'immaginazione" (39).

La tesi del testo come contro-archivio¹⁴ che raccoglie i non detti del passato cileno prende corpo nell'episodio autobiografico del primo capitolo, dove l'autrice descrive le

¹¹ Pensiamo ad esempio alle testimonianze autobiografiche di Luz Arce e Marcia Merino, intitolate rispettivamente *El infierno* e *Mi verdad*, due militanti di sinistra che, catturate dai servizi segreti cileni della DINA nel 1974, dopo ripetute sessioni di tortura e minacce ai propri familiari, si piegano alle logiche del regime, tradendo i propri compagni. Il racconto della loro esperienza, dai toni marcatamente testimoniali, si è reso fonte privilegiata per una serie di riscritture volte a riflettere sulla problematica del collaborazionismo e del tradimento, nel contesto del Golpe.

¹² Mi riferisco alla riflessione di Paul Ricoeur sulla testimonianza come attestazione. Per il filosofo il testimone fedele non è il testimone capace di riprodurre la verità dei fatti a cui ha presenziato ma è colui che manifesta di aderire alla causa di cui si rende testimone, che difende con una dedizione personale che può giungere sino al sacrificio della vita. Da queste premesse possiamo ben capire che la testimonianza non coincide unicamente con la restituzione di esperienze vissute in prima persona ma implica un coinvolgimento, una presa in carico del destino dell'altro, detto in altri termini, non traduce solo la percezione di ciò che si è vissuto ma anche l'interpretazione capace di riflettere l'impegno a trasmettere una determinata circostanza (Ricoeur, "hérmeneutique").

¹³ Per un approfondimento sulla trasmissione della testimonianza e sul 'farsi testimone' si veda Perassi. La studiosa, interrogandosi sul destino della testimonianza una volta che i testimoni diretti dell'esperienza non potranno più trasmettere la propria voce, ipotizza la possibilità di una presa in carico, etica e politica, della parola dell'altro, una testimonianza mediata, articolata attraverso una catena di citazioni.

¹⁴ La posta in crisi dell'autorità dell'archivio abita la riflessione contemporanea. Già Derrida, nel suo testo su Freud e l'avvenire della psicanalisi analizza lo statuto dell'archivio, analizzandone la dimensione normativa. Secondo il filosofo l'archivio non dev'essere concepito unicamente come luogo di conservazione del passato ma come "archivio archiviante", che determina la struttura di ciò che viene



sue quattro visite al Museo della Memoria di Santiago, in compagnia del figlio. L'autrice ripercorre le differenti aree attraverso le quali è composto: la zona "Lotta per la libertà", la zona "Assenza e memoria", la zona "Verità e giustizia", la zona "Ritorno e speranza", la zona "Nunca más/Mai più"; la zona del "Dolore dei bambini" per poi fermarsi, non a caso, nella parte più spettacolare, la "Sala 8", dove da una balaustra si accede a una grande parete tappezzata da foto di *detenidos-desaparecidos*. L'idea è quella di simulare un grande 'velatón', a evocazione delle fiaccolate di protesta o in ricordo delle vittime. Al centro si trova uno schermo tattile attraverso il quale è possibile percorrere l'intero murale. Facendo 'clic' su una delle foto, appare una sorta di scheda con la storia del suo sequestro e della sua *desaparición*.



Fig. 1 Sala 8 del Museo della Memoria di Santiago

Con un medesimo gesto anche Nona Fernández 'fa clic' su alcune di quelle storie, illuminandole, facendole rivivere nella narrazione:

Clicco e cerco José Weibel.

La sua foto appare sullo schermo. Porta gli occhiali, ha un leggero sorriso, guarda accanto a sé, probabilmente verso qualcuno che gli parla, qualcuno con cui intrattiene una conversazione tranquilla e informale. Provo a immaginare la scena di questa fotografia, ma poi mi trattengo. Credo di essermi spinta fin troppo oltre. Non serve immaginare altro. Il testo che appare e scorre sullo schermo riguardo alla sua prigionia e uccisione contiene molto del racconto rilasciato dall'uomo delle torture. Sono le stesse informazioni ma la sua firma non c'è.

Clicco e cerco Carlos Contreras Maluje (41).

archiviato, visto che è lo stesso processo di archiviazione che ri-produce il passato, fissandone l'interpretazione, definendolo attraverso un ordine e una legge. Gli archivi, quindi, devono essere concepiti come testi da decostruire, da smontare e da re-interpretare. L'attraversamento del Museo della Memoria di Nona Fernández può essere letto come operazione di decostruzione dell'archivio ufficiale e ricostruzione di un nuovo percorso possibile, capace di illuminarne le zone d'ombra.



E, dopo di lui, Quila Leo, don Alonso Gahona, René Basoa, Carlos Flores. Il gesto di Fernández è sintesi metonimica dell'intera operazione testuale: rende presente quello che manca, estrae dalle tracce, dai resti della confessione di Valenzuela, una zona inesplorata, di *desaparición*, di assenza, iscritta ora nello spazio testuale grazie al potere dell'immaginazione che, come ben afferma Paul Ricoeur riferendosi all'enigma del discorso metaforico, "scopre ciò che crea e inventa ciò che trova" (*Metafora*, 315).

In chiave di paradosso, la luce che si irradia dalle foto che sigillano la *desaparición* delinea i contorni della dimensione oscura, rivelandone le ombre e i silenzi. E l'irradiazione di questa luce si apre anche a una nuova 'proiezione', che si intreccia con la storia di Valenzuela.

Nona Fernández ci racconta della sua partecipazione al montaggio del documentario sul Vicariato della Solidarietà che nel romanzo vede insieme alla madre, nuova eco delle vicende dittatoriali, di un passato che è pronto a ritornare con tutta la sua forza, in un potente dialogo transgenerazionale.

Mia madre è accanto a me e non ha bisogno di altra eloquenza. Lonquén è lì, materializzata davanti ai suoi occhi quasi quarant'anni dopo. [...]. Tutto ciò che vede in questo momento appartiene al suo passato. Le immagini proiettate fanno diventare presente un tempo che è più suo che mio, ma che lei ha provato giustamente a dimenticare mentre io l'ho ereditato come un'ossessione malata (62).

Qui emerge una nuova traccia autobiografica che rimarca l'importanza del ricordo nella scrittura dell'autrice. La scrittura diviene memoriale, luogo nel quale riconfigurare il passato, per comprendere il presente. Una scrittura figurata, in dialogo permanente con altre immagini capaci di comporre la scena testuale, tracciando un campo testimoniale: il documentario, la serie televisiva, le stesse sale del museo accorrono a definire questo peculiare "luogo di memoria" che si articola attorno al corpo del torturatore, corpo-spazio che condensa su di sé: "Ancora una volta le bombe su La Moneda. Ancora una volta i battaglioni militari e lo stadio nazionale con i detenuti (67), ancora una volta il carnefice e le sue vittime.

In una recente intervista Nona Fernández parlando della sua ossessione per il funzionario della *DINA* afferma: "Valenzuela è il Caronte che mi guida nella zona oscura che ho desiderato esplorare letterariamente" (in Fava).

La figura del torturatore, oggetto della narrazione, diviene zona di contatto con quell'al di là, quell'interdetto che l'autrice mette in parola. Il suo compito non è quello di assolvere né di condannare le azioni di Valenzuela, confermando il gioco dialettico escludente, che assolutizza vittime e torturatori. L'autrice ci consegna la storia del torturatore aprendo un campo immaginativo capace di esibire, nelle parole di Primo Levi "lo spazio tra carnefici e vittime che non è un deserto, è una zona grigia" (28), la iscrive, non la de-scrive.

A riprova di questo atto di iscrizione, la lunga lettera che l'autrice dedica a Andrés Valenzuela, explicit del testo e avvicinamento estremo alla circostanza del torturatore,



azzarderei a dire, alla sua corporeità. Nona Fernández, non a caso, indugia a lungo su un luogo a luicarò, la spiaggia di Papudo, dove le piace immaginarlo, in piedi, con lo sguardo fisso all'orizzonte, tra terra e mare, tra presente e futuro, quel futuro venuto ora, insieme a lei, a reclamare il suo prezzo.

Egregio Andrés, Papudo è ancora una spiaggia bellissima.
Soprattutto adesso, che è inverno
e siamo in pochi a passeggiare
lungo le sue sabbie nere.
In questa vita, che è l'unica che ho
ho scelto questo luogo per congedarmi.
[...]
Così avanzo, lacrimando di nascosto,
lungo la sabbia nera di Papudo.
Trascinandomi arrivo fino al suo cuscino.
M'introduco nel suo sogno
E con la punta ricurva di un coltello
scrivo le parole che lei mi ha dettato,
perché si diffondano
come segnali di fumo lanciati nell'infinito (211-213).

La spiaggia di Papudo, una frontiera tra terra, mare e cielo, si confonde con la stessa corporeità del torturatore e delinea un territorio rarefatto, di piena interrogazione. Un luogo di memoria, un luogo che incarna la memoria nell'atto del suo farsi. L'immagine del coltello con la punta ricurva che entra nella mente di Andrés/Papudo riflette pienamente la pratica della scrittura: sono parole incise nella carne del paese, parole che incitano al ricordo, perché la violenza non torni di nuovo.

In altre parole, questo gesto dell'autrice richiama alla testimonialità inscritta nell'operazione narrativa. Nona Fernández ricompone il ricordo della dittatura attraverso un atto immaginativo che, pur fuori da ogni referenzialità, produce un effetto di realtà aprendo una breccia nella dimensione oscura che avvolge la consistenza del torturatore e mostrandocela, in tutta la sua tragica umanità. Depurando il suo sguardo da ogni forma di pregiudizio, esibisce il confine tra bene e male che Valenzuela ha rappresentato durante tutta la sua vita. Solo la tenacia e la perseveranza del ricordo le permettono di vedere, di mettere in trama la sua immaginazione scomoda e inquieta.

Mostrare l'interdetto è un atto definitivamente politico che induce a un ripensamento delle politiche immemori della Transizione a favore di un riscatto delle ferite del passato.

Di qui che il ricordo di Valenzuela non debba essere letto come gesto di assoluzione a fronte della sua confessione ma come pretesto per far rivivere la storia, insieme ai suoi protagonisti. Solo grazie a questo nuovo vissuto, possibile attraverso la pratica immaginativa, si può tornare a riflettere sul passato e riconfigurare il presente.



Rimemorare questa zona grigia, popolata di fantasmi, significa opporsi all'oblio, contrarrestando il disegno di una società immobile e cieca, una "*sociedad desaparecida*", come direbbe Pilar Calveiro. C'è di più: il gesto di Nona Fernández reclama un'implicazione nell'atto di lettura. Le sue parole ci interpellano, costringendoci a farci carico di questa storia, della storia, a 'farne eco' e dichiarare da che parte stiamo. Ci spronano a tornare insieme a quel passato per proteggere il futuro.

BIBLIOGRAFIA

Amaro, Lorena. "Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena." *Dossier*, n. 26, 2014, pp. 35-41.

Benjamin, Walter. *Sul concetto di storia*. Einaudi, 1997.

Calveiro, Pilar. *Potere e desaparición. I campi di concentramento in Argentina*. Traduzione di Enrico Passoni, Emilia Perassi e Laura Scarabelli. Mimesis, 2020.

Derrida, Jacques. *Mal d'archivio*. Filema, 1996.

Duperron, Celia. "Chile, siglo XXI: cuando la generación de los hijos cuenta la dictadura." *América sin Nombre*, dossier *La nueva novela latinoamericana sin límites*, a cura di Lises Segas e Félix Terrones, vol. 24, 2019, pp. 29-39.

Eltit, Diamela. *Errante, erratica. Pensare il limite tra arte, letteratura e politica*. A cura di Laura Scarabelli. Mimesis, 2022.

Fava, Francesco. "La dimensione oscura. Intervista a Nona Fernández." *Minimaetmoralia*, 17 dicembre 2018. <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/intervista-nona-fernandez/>. Consultato il 2 feb. 2022.

Fernández, Nona. *La dimensione oscura*. Gran vía, 2018.

---. *Voyager*. Gran vía, 2021.

Franken Osorio, María Angélica. "Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente." *Revista chilena de literatura*, vol. 96, n. 2, 2017, pp. 187-208.

Garcés, Mario. *El despertar de la sociedad. Los movimientos sociales en América latina y Chile*. LOM, 2012.

Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. Einaudi, 1986.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.

---. "Literaturas postautónomas 2.0." *Propuesta Educativa*, anno 18, n. 32, 2009, pp. 41-45.

Marchant, Patricio. *Escritura y temblor*. A cura di Pablo Oyarzún e Willy Thayer. Cuarto Propio, 2000.

Moulián, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. LOM, 1997.

Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*, 3 voll. Gallimard, 1984-1999.



Perassi, Emilia. "Testis, superstes, testimonium: colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina." *Confluencia*, vol. 29, n. 1, 2013, pp. 23-32.

Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

Ricoeur, Paul. "L'hérmeneutique du témoignage." *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, a cura di Enrico Castelli. Aubier-Montaigne, 1972, pp. 35-61.

---. *La metafora viva: Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Jaca Book, 2010.

Rojas Contreras, Sergio. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena." *Revista Chilena de Literatura*, vol. 89, 2015, pp. 231-256.

Traverso, Enzo. *Il passato, istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*. Ombre Corte, 2006.

Laura Scarabelli insegna letterature ispanoamericane presso l'Università degli Studi di Milano (Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni). I suoi ambiti di interesse sono l'identità latinoamericana tra modernità e postmodernità, la narrativa post-dittatura del Cono Sur nel vincolo con la letteratura di testimonianza, e il rapporto tra letteratura, arte e politica. Ha insegnato letteratura ispano-americana sia in Italia che all'estero come *visiting professor* (Santiago del Cile, Buenos Aires, Costanza). Collabora a numerose riviste e collane internazionali e dirige, insieme a Emilia Perassi, la collana di traduzione saggistica *Idee d'America latina*, Mimesis edizioni. Nel 2020 ha tradotto, *Manoopera* di Diamela Eltit, che ha vinto il Premio IILA per la migliore traduzione italiana (anno 2021). Di recente pubblicazione: *Errante, erratica. Pensare il limite tra arte, politica e letteratura*, una selezione ed edizione critica dei saggi di Diamela Eltit (2022). Sul pensiero e l'opera della stessa autrice, ha scritto il saggio *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa di Diamela Eltit 1998-2018*, 2018.

<https://orcid.org/0000-0003-4770-9351>

laura.scarabelli@unimi.it