

Memorias alienígenas: reflexiones sobre la dictadura y su después a partir de *Space Invaders* de Nona Fernández

Daniel Noemi
Northeastern University
danovaotr@gmail.com

Pero la verdadera historia dice que, en esos camarines, apertrechaban decenas de presos como ganado en trenes, que se acomodaban donde hubiese un mínimo espacio para dejar caer su humanidad maltrеча. Algunos dormían en los baños, otros arriba de las bancas donde ponía mi bolso deportivo, muchos acurrucados como caracoles en las frías baldosas. Ahora los gritos tenían otro tono, un nombre X, y al interrogatorio, al fusilamiento psicológico o real.

Leonardo Véliz

Antes

Escribir *desde* los cincuenta años del Golpe de 1973 puede devenir una tarea imposible o banal. Imposible porque ¿cómo hablar desde la muerte o desde la desaparición? Banal, pues como lo expresa Diamela Eltit: “cualquier relato lineal puede banalizar lo que ocurrió, porque la violencia estaba alojada con distintas intensidades en cada uno de los espacios del país, y que nombrar trivializa o atenúa [...] referirse a ese tiempo, a la vida concreta de ese tiempo, podría transformarse en una forma insensata de ‘privilegio’” (*El ojo en la mira* 61). Así, para evitar (o intentarlo al menos) caer en una frivolidad neoliberal es que recurrimos a ciertas ficciones y realidades literarias para volver a ese tiempo que, desde hace medio siglo, no ha dejado de recomenzar cada vez, pues como sabemos y repetimos, incansables y cada vez recordando a Benjamin, el pasado no pasa.¹ Sí: la “verdadera historia”, a la que alude Leonardo Pollo Véliz en sus memorias sobre lo sucedido en el Estadio Nacional las primeras semanas después del Golpe, no se ha terminado de escribir; es una historia que se continúa construyendo, armando. Todo el gran corpus que

1 ¿Llegará alguna vez el día en que no tengamos que recordar las palabras que abren la Tesis VI?: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un momento de peligro” (51). Las volveremos a citar.

existe sobre la dictadura y su post²—y del que los ensayos que cruzan estas páginas son una minúscula parte— buscan, precisamente, contribuir a esa verdad que está por venir. No debemos olvidar, no obstante, que esta es una trayectoria que carece de una finalidad final, no hay *telos* al cual llegar: así como el mismo pasado aún necesita escribirse (una y otra vez), el futuro es solo posible desde los intersticios del presente que construimos (y soñamos) entre todas y todos.

Originalmente, había pensado, en las páginas que siguen, volver a una mirada de ficciones que recorren y atraviesan los años de la dictadura y su después desde registros disímiles. Intentando elaborar una suerte de brevísimo mapa literario de este último medio siglo: textos que se relacionan por el gesto de mirar hacia ese pasado desde un presente que, a través de este acto de memoria, se torna más urgente. Esta selección de textualidades diferentes —novela, cuento, crónica, poesía— nos permitiría observar que más allá de las diferencias formales tradicionales, es posible advertir acercamientos divergentes y, a la vez, complementarios, a esa (imposible) “verdadera historia”. No obstante, cuando estaba a punto de concluir el ensayo —en una de esas relecturas que se hacen casi sin leer— percibí algo tal vez demasiado obvio para otros ojos, pero que solo se me hizo visible entonces: lo que ahí estaba era un catálogo de textos, con descripciones más o menos acertadas; una lista de títulos y autores, relevantes, sin duda, mas sin una mayor reflexión: si los textos eran relevantes, no lo era su análisis. Un catálogo de los nombres de embarcaciones o uno de muertes acaecidas en una frontera solo tienen sentido en un contexto más amplio. Y este, ciertamente, no era el lugar para elaborarlo. Hago explícita esta parte del proceso de escritura, precisamente, por la dificultad

2 Pensando en la producción novelística solamente, véase los dos volúmenes de *Las novelas de la dictadura y postdictadura chilena* (2016) de Grínor Rojo, que analiza ciento setenta y nueve novelas y crea, en palabras de María Teresa Johansson “una urbanística literaria” (373).

Un breve excurso tal vez sea posible: la división entre “dictadura” y “post-dictadura” si bien es (relativamente) clara en términos cronológicos (cuando Aylwin asume como presidente, electo democráticamente); críticamente es mucho más complejo. Por un parte, es posible argüir que las instituciones y estructuras de la dictadura perduran hasta la detención de Pinochet en Londres en 1998 (o hasta el presente, pensando en la Constitución). Por la otra, está el uso del prefijo “post”. Galende, hace más de veinte años, escribía: “Postdictadura’ es una palabra’ abyecta. Nace ya subordinada a cierto ánimo del terror, a ese momento calamitoso de la historia después del cual es el terror mismo quien inicia la marcha hacia su ocultamiento.” El post pareciera dejar atrás el horror vivido, como algo ya sucedido: “Por lo mismo no deberíamos hablar de la postdictadura como lugar en que la crítica trama hoy su última contestación al oficialismo de la época, sino como prueba de ese oficialismo que es la época” (143). Lo post no borra lo que ha pasado con anterioridad; es más, hay una intensificación de ciertos aspectos: el acercamiento a un posible re-conocimiento de lo acontecido nos lleva a notar la inconmensurabilidad del horror.

que implica pensar sobre las representaciones literarias del Golpe, la dictadura y la postdictadura hoy. Incluso más: la manera en que se aborde el problema da cuenta de la esencia del mismo. En otras palabras, todo ensayo sobre los cincuenta años del Golpe propone una ontología y una epistemología de ese tiempo. Así, decidí, para evitar (o intentarlo al menos) caer en una metafísica³ del Golpe y su devenir, enfocarme en la escritura de Nona Fernández y, en particular, la novela *Space Invaders*. Las razones de esta elección se explican en la discusión del texto mismo; como vestigio del ensayo original queda el epígrafe que inicia estas palabras, tomado del libro de crónicas del ex jugador de fútbol Leonardo Véliz.⁴

Comienzo

Esta especulación se inicia desde la reflexión de una dualidad que emerge desde la violencia del Golpe. En su bellissimo y profundo texto sobre el franquismo y sus consecuencias, Eduardo Matos-Martín señala que la violencia de los años del régimen de Franco “no solo se localiza en el ayer sino también en el hoy” (22); e, intentado explicar esta persistencia de la violencia, Matos-Martín recurre, partiendo desde Foucault, a las nociones de biopolítica y tánatopolítica para, grosso modo, dar cuenta de dos momentos en el ejercicio de la violencia estatal. Su argumentación es también pensable en el contexto chileno: En un primer momento, el Estado dictatorial priorizó la represión, el exterminio del enemigo —los derrotados cuyas vidas no valen nada—; esto es, un poder “tanatopolítico, que actúa excluyendo o eliminando aquello que se estima como amenazante o improductivo y que a menudo [...] se desarrolla paradójicamente en nombre de la vida” (11). Luego, sin nunca dejar su actuar represivo, el Estado también ejercita un poder

3 Véase la reflexión que hace Agamben sobre el sentido de la metafísica en *Filosofía prima filosofía última*.

4 Leonardo Pollo Véliz nació en 1945. Comenzó su carrera de futbolista profesional jugando por Everton de Viña del Mar en 1964. Posteriormente, continuaría su carrera en la Unión Española, Colo Colo y la Selección Chilena, para terminar en O'Higgins de Rancagua en 1983. Después del retorno a la democracia, fue nombrado entrenador de las selecciones Sub 17 y Sub 20 chilenas. Como jugador, durante la dictadura fue uno de los pocos futbolistas activos que se pronunció en contra del gobierno militar; por ello, se encontraba bajo la mira de los servicios de inteligencia. No obstante, según él mismo lo ha manifestado en diversas ocasiones, su popularidad, como jugador de Colo Colo y de la Selección Nacional, funcionó como un escudo protector. El 2022 publica su primer —y hasta el momento único— libro de crónicas. Organizado en dos capítulos, el libro consta de 27 crónicas de diversa extensión (entre 4 y 12 páginas), la mayoría de la cuales refiere directamente a la dictadura —con varias sobre 1973— o bien se alude a ella. Podemos afirmar que se trata de crónicas sobre la dictadura y de las huellas que esta ha dejado tanto en el autor como en la sociedad.

biopolítico, entendido como aquel que busca la producción “de sujetos dóciles y afines a ese poder” (11). Esta transición, fundamental para pensar la modernidad, va, en el caso chileno, de la mano de la implementación de un modelo de sociedad neoliberal en la que el capitalismo ha intensificado su “producción biopolítica” (Negri 148), cuyas consecuencias –como es fácil de observar en nuestro presente post estallido– no solo siguen vigentes, sino que se han acentuado.

Ante esta violenta realidad de la violencia, la ficción emerge como una posibilidad tanto de conocimiento (de la “verdadera historia”), a la vez que ofrece “una cualidad ético-política: su capacidad para elaborar una historia alternativa” (Matos-Martín 26) y constituye un “espacio de creación, conocimiento y pensamiento que excede la esfera de lo tangible y material” (27). Más aún, es posible argüir que muchos de los aspectos ocultos de y por la violencia, solo son accesibles (develados) por medio de la ficción. La verdad del horror posee una vía de transmisión privilegiada, si bien de modo parcial, a través del artificio de la ficción. Matos-Martín cita a Jorge Semprún:

Una duda me asalta ante la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprender sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de su relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Solo alcanzarían esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. (28)

Así, en un intento por acercarnos a la sustancia de la violencia (a su multiplicidad e inevitable inefabilidad), recurro a continuación a la breve novela de Nona Fernández *Space Invaders*; texto que busca develar rasgos y memorias invisibilizados de la dictadura e, inevitablemente, de nuestro presente cada vez más urgente.

Fantasmas

Nona Fernández nació dos años antes del golpe de Estado, en 1971, y en gran parte de su producción, tanto como actriz y como escritora, ha regresado a los años de la dictadura que ella vivió como niña y adolescente. Como bien indica Ros, esto provoca una articulación particular de la memoria, del ejercicio memorístico: una memoria que, quizá, no busca tanto descubrir la verdad del pasado

(pues sabe que esa verdad es inalcanzable) sino cómo ese pasado persiste en el presente.⁵

La reflexión sobre el pasado es una constante en la producción de Fernández. En *Mapocho*, su primera novela, este retorno apunta al origen mismo de la idea e imaginación de lo chileno. Un padre, supuestamente muerto escribe la historia de Chile; una historia que está poblada por fantasmas y en la que la ciudad de Santiago deviene, simultáneamente, un repositorio de la memoria histórica y del olvido. El río que atraviesa la ciudad –y que recuerda, inevitablemente, la metáfora manriqueana– se llena de los cadáveres de la dictadura y de las ruinas y despojos que deja en su camino el neoliberalismo perpetuado en la postdictadura; es, como escribiera hace unos años, “una herida que no cicatriza” (119). Así, en palabras de Cardone: “*Mapocho* muestra la crisis espiritual, política y ambiental que enfrenta Chile durante su complicada transición de la dictadura a la democracia” (13). Una crisis que no tiene atisbos de desaparecer: en no poca relevante manera, el golpe crea una crisis política, ética y estética que tiene a la muerte, *Thanatos*, en su centro. La escritura de Fernández, así como la de otras escritoras y escritores que narran sobre esta crisis,⁶ puede pensarse como un intento constante por subvertir la presencia de la muerte.

Muerte y espectros también recorren las páginas y las calles subterráneas en *Av. Diez de Julio Huamachuco* (2007). En su crítica, Claudia Martínez habla de obsesiones de la autora presentes en la novela: “la circularidad del tiempo, las ruinas que quedan tras el derrumbe de lo establecido y, sobre todo, esa dimensión ambigua donde los muertos y los vivos pueden encontrarse cara a cara y saldar deudas pendientes” (236). La noción de ruina –que nos recuerda, nuevamente, la idea de historia de Benjamin– es otro de los rasgos que recurren en la imaginación de estos cincuenta años; ruinas tanto en su literalidad urbanística como también lo

5 Fernández pertenece a lo que Ros denomina “generación de la postdictadura”: quienes crecieron en dictadura. Ros indica que para esa generación “memory is no longer seen as static, but as an open-ended and inclusive process that can be used to orient action in the present” (8).

6 No resulta impensable, sino más bien lo contrario, que la producción literaria chilena que trata del Golpe y de sus consecuencias, establece un diálogo con las escrituras de otros contextos latinoamericanos (por ejemplo, Grinberg-Pla 2007) e, incluso más, mundiales. En efecto, esta “preocupación” por las relaciones entre historia, memoria y olvido, pueden verse como “repercusiones de las experiencias traumáticas del siglo XX”, indica Victoria Fareld (237). Nos recuerda que el título del artículo que dio inicio al llamado “debate de historiadores” en Alemania en 1986 era “The Past that will not Past” (el pasado que no va a pasar). En este, su autor, Ernst Nolte caracteriza el tiempo del gobierno Nazi como “Vergangenheit, die nicht vergehen will” (239) (pasado que no quiere pasar/irse). “El pasado no pasa” repite en varias ocasiones Patricio Guzmán en su documental sobre Salvador Allende.

que han convertido los cuerpos que habitan la urbe en la que ha acontecido la catástrofe.

Historia y ficción van de la mano. Cinco años más tarde, en *Fuenzalida*, una escritora de teleseries –alguien que trabaja con “los residuos humanos y materiales de la dictadura” (Osborne 138)– vuelve a uno de los episodios más espeluznantes de la dictadura, la inmolación de Sebastián Acevedo, pidiendo justicia por sus dos hijos. Aquí este retorno constituye una búsqueda por el padre y por la misma nación (la memoria del uno se yuxtapone con la memoria de la otra). Esta búsqueda, como bien nota Vila, tiene como objetivo central “que una memoria dormida se transforme en una memoria activa y en perpetuo cambio” (172). Como se observa, y lo veremos también en *Space Invaders*, la posibilidad de una memoria activa se articula, precisamente, como una herramienta necesaria para poder (imaginar siquiera) superar el realista trauma provocado por el Golpe que sigue más presente que nunca. Como nota Thayer, citando a Freud: “el Golpe, la desaparición, le ocurren a la ciudad y a la sociedad como *ente psíquico*, donde ‘la conservación de lo pretérito es la regla más que la excepción’” (33).⁷

Chilean Electric del 2015 y *La dimensión desconocida*, publicada un año después, también reflexionan sobre el sentido y la manera de recordar el pasado, desde la articulación de una memoria activa, capaz de reinventar el pasado y, así, proveer al presente de una nueva verdad de y en la historia. *Chilean Electric* es “a novel in which the past is neither recounted nor honored, but reconstituted” (Rossi), una reconstitución que adquiere rasgos a la vez lúdicos (es imposible no recordar con la llegada de la electricidad en la novela, el arribo del hielo a Macondo) y tenebrosos (la luz remite también a la gran novela de la dictadura que es, sin dudas, *Lumpérica* de Diamela Eltit). *La dimensión desconocida*, en tanto, narra la verdadera confesión de un agente de la dictadura, que fue parte del servicio secreto de la Fuerza Aérea. Una “obra híbrida” (Ramírez), por cómo maneja la realidad y la ficción, presenta un tiempo que se fragmenta en muchos. Como es el caso en gran parte de su producción, “memoria-documentación-imaginación son los elementos con que alimenta la obsesión que tiene por comprender los años sumergidos en la dimensión desconocida” (Teja). Este carácter “híbrido” no solo se advierte en la tensión que se establece entre realidad y ficción –lo que se puede denominar la *ficcionalización de la realidad*– sino también, como se observará más adelante, en el empleo de diversas técnicas y estrategias narrativas. Así, es desde una *hibridez narrativa* que Fernández

7 Tal vez el Golpe no fuera, como brillantemente escribiera Willy Thayer, “la consumación de la vanguardia”, sino su negación (pues, sabemos, con Benjamin, que no hay nada nuevo que ahí irrumpa) y la llana y lisa implementación de un realismo traumático.

muestra y a la vez cuestiona los límites y las posibilidades de la memoria, su sentido y su relevancia y urgencia en el presente y para el futuro. Además, nos invita a reflexionar sobre los modos en que la literatura es capaz, como nos recuerda Benjamin, de visibilizar lo invisible, o, en palabras de Matos-Martín llenar los “huecos vacíos” (31): tal es, quizá, a fin de cuentas, la infinita tarea que la literatura que piensa estos cincuenta años ha tenido y aún tiene por delante.

Este somero recorrido por las novelas de Fernández nos permite advertir la recurrencia de ciertos temas y obsesiones, como la centralidad de la memoria, el diálogo entre realidad y ficción y la suma relevancia de la estructura narrativa; todo lo cual sitúa el análisis de *Space Invaders* en su contexto literario inmediato.

Invaders

Space Invaders, publicada el 2013, vuelve a un hecho tristemente icónico de la dictadura de Pinochet: el Caso Degollados de 1985, en el que el profesor Manuel Guerrero, José Miguel Parada y Santiago Nattino, los tres militantes del Partido Comunista, fueron secuestrados a plena luz del día, con gran despliegue público por parte de la policía, y aparecieron degollados en el camino al aeropuerto a la madrugada siguiente. La novela se enfoca en el personaje de Estrella González, hija del capitán de policía que estuvo a cargo del operativo de secuestro y asesinato. Desde la perspectiva de las compañeras y compañeros de curso del Liceo, empleando una polifonía de voces, a ratos individuales, a ratos colectiva –Aviva Kana se refiere a un “coro griego que muestra cómo se transforma la memoria” (12)–, ellas y ellos intentan dar a conocer quién fue Estrella y dar algo de luz a esos años. Pero, y esto es clave para la fuerza del relato, en una primera instancia no existe un intento por explicar o entender lo que sucede. Lo que se pretende es, a la vez, mucho más simple y complejo: dar cuenta de la pesadilla que aún persiste y de la cual “no sabemos despertar” (70).

Space Invaders está estructurada en tres capítulos o vidas y un capítulo final o Game Over.⁸ Cada uno corresponde a un año específico y se inicia con la mención

8 Macarena Urzúa enfatiza el empleo del juego como parte estructurante de la novela: “En este texto de Nona Fernández, el juego se halla inserto como parte de la narración en la novela; funciona como una alegoría en la que caben tanto la historia como los recuerdos que pertenecen a la esfera de una memoria individual” (305). En tanto, Núñez-Pacheco et al. también se enfocan en el juego argumentando que “[e]ntre los niños y los marcianos se da un intercambio de roles. Al principio, son ellos los que disparan a los marcianos durante el juego; pero luego, a medida que crecen y van tomando conciencia de lo que pasaba a su alrededor, estos niños asumen el rol de los marcianos en la vida real, ya que la policía poco a poco

de eventos históricos sucedidos ese año. 1980, la nueva Constitución de Pinochet; 1982, el asesinato del expresidente Frei Montalva, líder de la oposición, y del sindicalista Tucapel Jiménez; 1985, asesinato de los hermanos Vergara Toledo y el caso Degollados ya referido. *Game Over* nos sitúa en 1991, después del fin de la dictadura, y comienza con el asesinato de Estrella González, por parte de su expareja.

De esta manera, se construye la memoria de los y las jóvenes que compartieron tiempo y el espacio del liceo con Estrella. Se crea, de hecho, un notable contraste entre el grupo de estudiantes y Estrella, quien es, en el intento por saber más de ella, desde un presente indeterminado, excluida del mismo grupo al que pertenece. Esto es, Estrella es la extranjera, la ajena, que el grupo, de modo colectivo, busca descifrar. Como bien nota Kana, mientras conocemos a Estrella por su nombre de pila y es descrita de una manera estereotípicamente femenina, los y las demás estudiantes son referidos ya sea colectivamente o bien por sus apellidos y sin que se les describa físicamente (incluso su género pasa a ser, en varias ocasiones, irrelevante); son “soldados anónimos.” Este contraste, permite que estos “soldados interrumpen el sistema fascista que los rodea mediante el reconocimiento de la individualidad de los muertos” (45). Si bien, especialmente dado el contexto histórico, el uso del término “soldados” para referirse a estudiantes es cuestionable, la idea de la interrupción del sistema fascista es central: la lógica de la dictadura —una razón que se adorna superficialmente de una moral tradicional— es puesta en entredicho desde la multiplicidad de voces, desde el coro griego que, a tientas, busca dar un sentido al horror acaecido.

Como enfatiza Espinosa, de modo similar a lo que sucedía en Fuenzalida, “la memoria se impone como lugar central en el proceso de configuración identitaria”; memoria que se articula como “una especie de dañado álbum fotográfico, con secuencias temporales quebradas que difuminan la linealidad y capítulos que se niegan a bajar la tensión, generando una sospecha de horror continuo” (s/n). Un horror persistente: la construcción de la memoria (de la tanatopolítica y de la biopolítica de la dictadura), que se lleva a cabo desde un tiempo presente, desde un ahora ambiguo y difuso, y, sobre todo, múltiple y diverso, pues cada voz que recuerda trae una visión distinta de aquel pasado, y, además, en lo que constituye un aspecto fundamental, se trata de una “onírica diversidad” (14), pues la memoria no se puede separar de los sueños. Esto es: “soñar es recordar” (81). El sueño se convierte en herramienta fundamental para acceder al pasado: la paradoja es que se

va acabando con ellos” (538). No concuerdo con la aseveración final, pues lo que ocurre con los “niños” es su transformación (su paso a la adultez no por la policía sino *a pesar* de ella); en todo caso, la idea del intercambio de roles es sugestiva.

hace prácticamente imposible distinguirlo de la realidad. Pero, si para Coleridge esa indistinción era causa de asombro y hermosa revelación (la flor de nuestro sueño que está junto a nosotros al despertar), aquí, el no saber si se trata de un sueño o de la realidad provoca miedo y angustia. Así, el *leitmotiv* romántico adquiere un sentido lúgubre. Asimismo, la inevitable exégesis a la que todo sueño llama, deviene una interpretación de la historia tanto individual y colectiva de los y las jóvenes; una interpretación de la historia reciente de una nación que continúa viviendo la realidad de la pesadilla que emerge (y resurge traumáticamente cada vez) de la lógica tanatopolítica y la biopolítica que irrumpe en el Golpe y se establece durante la dictadura y, continúa en su post.

A través del “coro griego, el “coro de voces” (Barrientos 135) —uno de los rasgos fundamentales de la hibridez narrativa— se recalca la imposibilidad de una memoria única. Esto pareciera, en una primera instancia, dificultar la obtención de la verdad, la “verdadera historia” aludida por Véliz; sin embargo, *Space Invaders* propone que es precisamente lo opuesto lo que sucede: gracias a la pluralidad de voces, gracias a la “onírica diversidad”, la verdad que se alcanza es mucho más profunda: es una verdad que necesita ser constantemente construida y, por lo mismo, una verdad que persiste en el tiempo. Las arriba citadas palabras de Walter Benjamin lo plantean bellamente: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un momento de peligro” (Benjamin 51). La memoria de la dictadura, la memoria que niños y niñas, luego adolescentes, ejercen, ocurre desde un presente en el que ese pasado horrible y violento no ha dejado de ser victorioso; el relámpago nos restriega su fulgor en nuestros rostros, reitera una y otra vez que vivimos tiempos de peligro. *Space Invaders*, vuelve al pasado desde su pluralidad porque el pasado sigue necesitando ser construido: solo si cambiamos el pasado podremos lograr un futuro diferente. Pero, claro, ¿cómo transformar ese pasado? ¿Qué hacer con esa mirada hacia el pasado que amenaza con convertirnos en estatuas de sal? Svetlana Boym (2001) sugiere contemplar el pasado con y desde una nostalgia reflexiva, una que sea capaz de transformarlo y no fijarlo indefinidamente. Esto es, una visión que asuma y acepte que el pasado no es ni un momento glorioso que se ha de recuperar ni un tiempo y espacio cuyo sentido y realización está determinado definitivamente. Lo que la novela sugiere, en línea con esta nostalgia reflexiva, es que el pasado puede transformarse.

Por cierto, la palabra nostalgia puede parecer curiosa en este contexto: ¿es posible —tiene acaso sentido— hablar de nostalgia al recordar el horror de la dictadura? Es en este punto que la posición de los niños y niñas adquiere un significado nuevo y en que la pregunta de Enrique Lihn que cita Jaime Pinos en el epílogo a la

novela nos permite aceptar e incluso requerir la nostalgia a pesar de todo: “¿Qué será de los niños que fuimos?” (88). Hacerse cargo de esa interrogante, cargada de nostalgia, es lo que intenta *Space Invaders*, señala Pinos. Más aún, se trata de un hacerse cargo que implica mirarse en el espejo del tiempo que es la memoria construida por sueños, voces y palabras (como la palabra “degollados” –reverberación tanatopolítica– con la que sueña Maldonado, la mejor amiga de Estrella; como las palabras que le escribe en sus cartas la propia Estrella. La memoria está irremediabilmente formada de palabras: la misma novela se convierte, de esta manera, en un *artefacto de la memoria*). Esta construcción plural de la memoria se realiza a través de la hibridez narrativa ya referida: narración y memoria juegan especularmente desde su pluralidad de voces, de temporalidades y de la difuminación que los sueños crean entre realidad y ficción. Emerge, así, quisiera proponer, en *Space Invaders* una poética de la memoria. En esta poética, donde las voces se multiplican, y los sueños se entremezclan con la realidad, surge una visión divergente de la historia, mejor dicho, surge la posibilidad de imaginar una nueva historia –una que transforme las fronteras de lo posible y de lo imaginable. No solo del pasado dictatorial reciente, sino de toda la historia chilena– que es, de hecho, un tema que se reitera en los recuerdos de los niños y niñas: la historia convertida en sueños, explicada en sueños como una manera de otorgarle un sentido y significado diferentes.

Así, todos los años, recuerda uno de los narradores, en el liceo se realizaba una pequeña representación sobre la epopeya del 21 de mayo de 1879, una derrota heroica de un barco enclenque de la armada chilena, la Esmeralda, en la Guerra del Pacífico ante un poderoso acorazado peruano. En la escuela primaria chilena, las y los estudiantes aprenden que el capitán chileno, Arturo Prat, prefirió abordar el barco enemigo, el Huáscar, antes que rendirse ante él. Prat, obviamente, muere. En *Space Invaders*, la representación escolar está narrada desde la perspectiva del niño que actúa como Prat: “Estamos en un barco de papel lustre” (30), pero la obra, el sueño de la obra en el recuerdo, no sale del todo bien: “Dejo mi barco de papel lustre, salto con mi espada en la mano, pero en el intento de caer en la nave enemiga, voy a dar a una sábana blanca que es el mar. No caigo en el barco peruano que construimos ayer en la sala de clases. No hago lo que había ensayado tantas veces” (31). Los demás estudiantes, los grumetes mueven sus manos y la escena se convierte en una despedida. De pronto, González, quien sostiene en sus manos una bandera chilena, está llorando:

Dicen que su hermano murió ahogado. A lo mejor fue así, envuelto en una sábana blanca que se parece al mar. González me lanza la bandera y yo intento tomarla. Creo que es un salvavidas. La bandera me cubre lo mismo que la

sábana. Yo me doy vueltas, me retuerzo, me voy por la corriente, me ahogo y me duermo. Me duermo profundamente. Creo que muero bajo el género tricolor. Despierto (32).

Pero el sueño continúa, ahora es un televisor que entona el himno nacional y muestra imágenes del país: “Despierto otra vez. No hay televisor. Estoy solo y he envejecido” (33). Memoria e historia se entrelazan en sueños dentro de otros sueños, de los que no podemos despertar. Es desde esta imaginación, que reúne lo surrealista con la imposibilidad de acceder al desierto de lo real, que recuerda tanto a *The Matrix* como a la caverna platónica, desde la cual se cuestiona no solo la historia oficial y los pseudo valores patrios que han determinado el ser y el hacer nacional, sino desde la que se plantea, precisamente, la urgencia de una historia diferente que emerja desde una memoria colectiva.

Una nueva historia que, en algún momento, nos permita despertar del sueño pesadillesco en el que nos encontramos; sueño que sabemos que es tal, pero en el cual, sin embargo, como señala el epígrafe de la novela de Georges Perec, nos vemos atrapados y no podemos escapar.⁹ ¿Cómo será esa nueva historia? ¿Es que acaso podemos cambiar lo que ha ocurrido?

Walter Benjamin habla, enigmático, de que existe una cita secreta entre las generaciones anteriores y la nuestra; y, que al igual que a las generaciones previas, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. El pasado nos pide que podamos rescatarlo: estos niños y niñas que recuerdan en *Space Invaders* tienen en sus hombros una responsabilidad histórica inmensa: devolverle al pasado la posibilidad de un nuevo futuro. Nosotras y nosotros somos responsables del pasado que construimos.

Alienígenas

Un par de días después del 18 de octubre del 2019, día del inicio oficial del Estallido en Chile, se hicieron públicas las palabras de la primera dama, Cecilia Morel, refiriéndose a lo que estaba pasando en las calles: “Estamos absolutamente sobrepasados, es como una invasión extranjera, alienígena”. En boca de la esposa de Piñera, el gran estallido de expresión democrática, como nos recuerda María José López citando a Francisco Bilbao, “el ejercicio mismo de la verdad” (24) se con-

9 El epígrafe está tomado de *La cámara oscura*: “Estoy sometido a este sueño: sé que no es más que un sueño, pero no puedo escapar de él”.

vierte en una invasión extraterrestre: *Space Invaders*. Más allá de la coincidencia con la novela (aunque sabemos que no hay coincidencias), de su carácter premonitorio, la imagen de los alienígenas –tanto en la caracterización de Morel, como en la del *videogame* que juegan en la novela en casa de Estrella González–¹⁰ nos invita a reflexionar, por un lado, sobre la violencia del lenguaje que se ejerce sobre el poder y que es un intento de invisibilizar todo lo que se le oponga o, mucho peor, un intento de cegar, metafórica y literalmente, para luego destruir por completo aquello que intenta, desde la construcción de un pasado divergente y de la creación de una memoria nueva, transformar la pesadilla del presente y posibilitar un nuevo sueño futuro. Pero, por el otro lado, sabemos que los alienígenas/invaders no han dejado de venir: vienen porque traen la fuerza del pasado en su despliegue de memoria radicalmente democrática. Lo que el estallido chileno provocó, entre otras cosas, y, en este sentido, se debe admitir que la exprimera dama tiene razón, es que todo aquello que estaba oculto, que era ajeno, *alien*, a la realidad imaginada del país (la fascinación neoliberal exitista y consumista); todo lo que no podía participar de la literal república, de pronto aparece y entra en escena, con un estallido de violencia, sí, pero más de necesidad y de urgencia de la memoria que estaba soterrada durante todos los años de la postdictadura. De modo similar, *Space Invaders* nos invita a un estallido para una memoria múltiple y democrática;¹¹ una memoria que nos permita volver al corazón de nuestro pasado, de revolucionar el pasado. Emerge, así, una “performatividad de la memoria que mueve el recuerdo del pasado en respuesta a nuevas sollicitaciones discursivas [que] hace que el pasado deje de ser mera *revelación de lo sucedido* y pase a ser *entendimiento crítico*” (Richard 13). Se trata, precisamente, de pensar y de repensar, de, como concluye la novela, “escuchar con atención” (78) el tiempo que ha pasado desde hace medio siglo: ante la instauración de la muerte y el horror, ante el control y manejo de los cuerpos que

10 Urzúa (2017) hace una sugerente lectura de la novela en relación a la presencia y sentido del juego *Space Invaders*, el cual funciona como “alegoría de lo que invade fuera de la infancia y termina por afectarla” (307). En tanto, Núñez et al. (2019), en un ensayo más amplio sobre los vínculos entre videojuegos y novelas, argumentan que el videojuego *Space Invaders* “inspiró la novela homónima de la escritora chilena Nona Fernández”.

11 Leyendo la novela en conexión a los movimientos estudiantiles de los últimos años, Dámaso Rabanal Gatica señala que *Space Invaders*, de modo similar a las novelas *Al sur de la Alameda* y *Ciencias Morales*, “tensionan la forma tradicional de comprender la escuela dominadora y, en su referencia al escenario educativo, proponen la necesidad de comprender la violencia a través de tres opciones interpretativas y a la vez heterotópicas de la sociedad, estas son: visibilizar el trauma, evidenciar la frustración, y la oportunidad liberadora desde la organización y la autonomía” (185).

la dictadura instala, y la democracia aún se niega de obliterar –una democracia que por mucho y demasiado se ha destacado por su “vocación de olvido colectivo en estas cosas” (Collyer 43)–,¹² la memoria múltiple y fragmentada –precaria y vacilante: “Una memoria que siempre puede volver a interpretarse y narrarse” (Urzúa 313)– que atraviesa la novela nos invita a buscar un tiempo en y del pasado diferente y divergente. Un tiempo pasado que devenga *Kairós*, un tiempo que pueda permitirnos imaginarlo¹³ pleno, pues solo desde esa plenitud singular es posible que lo incondicional (la verdad y la justicia) irrumpa en nuestro tiempo presente de la historia y lo cumpla con una demanda incondicional en pos del futuro –que deviene *por-venir*– que todas y todos queremos.¹⁴

12 No se trata, sabemos, de negarnos por completo al olvido. Como seres históricos, nos recuerda Fa-reld, existimos “en un campo de tensión entre el deseo de recordar y el deseo de olvidar, entre el miedo al olvido y el miedo a posiblemente recordar demasiado o de ser incapaces de superar el pasado” (237). Tanto el olvido, como indicara Nietzsche es necesario para que podamos recordar; como es imprescindible volver a las memorias reprimidas para, como teorizara Freud, liberarnos del poder del pasado.

13 Negri, siguiendo a Spinoza, nos recuerda la importancia de la imaginación: “in Spinoza the imagination has the ontological function of recomposing the strata of being” (156); y, agrega: We must therefore return to Spinoza and rediscover in the imagination not the path that enables us to achieve the synthesis of understanding, but the risk and the love of knowledge, the construction of the common places of the name, of the creative search of the *to-come*” (156).

14 Empleo el concepto de *Kairós* desde la lectura que de este hace Paul Tillich. Véase *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Vol. 4: 667-668. Toni Negri recurre a la imagen del momento en que se suelta la flecha para dar cuenta del *Kairós*. Ese instante, en el precipicio del tiempo, se constituye como anticipador y constructor (146). Es el sentido cotidiano de la vida lo que para Negri confirma la definición de ‘lo que viene’ como *por-venir* más que como futuro (163). Esta apertura al vacío del tiempo, el situarse en el precipicio de lo posible, es lo que da sentido a la búsqueda constante de la verdad (aquella balbuceada por Véliz en el epígrafe de este ensayo) y a lo que *Space Invaders* nos invita, a “aprender a despertar”.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Filosofía prima filosofía última*. Torino: Einaudi, 2023.
- Barrientos, Mónica. “Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández”. *Catedral Tomada* (University of Pittsburgh). 9 (16), 2021: 130-152.
- Benjamin, Walter (sf). Trad. Pablo Oyarzún. *La dialéctica en suspenso*. Santiago: Arcis-Lom.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- Cardone, Resha. “Nona Fernández’s Mapocho: Spirits in a Material Wasteland”. *Studies in 20th & 21st Century Literature*. 39 (2) art 6, 2015. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1831>
- Collyer, Jaimer. *Gente en las sombras*. Santiago, Chile: Lom, 2020.
- De Vivanco, Lucero. *Memorias en tinta*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- De Vivanco, Lucero y Fabry, Genevieve. “Introducción: Las memorias y la tinta”. *Memorias en tinta*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2013: 13-29.
- Eltit, Diamela. *El ojo en la mira*. Buenos Aires: Ampersand, 2021.
- Espinosa, Patricia. “Crítica Literaria”. *Las Últimas Noticias*. 25 de octubre al 22 de noviembre, 2013. <http://letras.mysite.com/peps310314.html>
- Fareld, Victoria. “History and Mourning”. *Rethinking Time: Essays on History, memory, and Representation*. Södertörn, Södertörn Philosophical Studies, 2011: 237-246.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago: Planeta, 2002.
- . *Av. 10 de Julio* Huamachuco. Santiago: Uqbar Editores, 2007.
- . *Fuenzalida*. Santiago: Random House, 2012.
- . *Space Invaders*. Santiago: Alquimia, 2013.
- . *Chilean Electric*. Santiago: Alquimia, 2015.
- . *La dimensión desconocida*. Santiago: Alquimia, 2016.
- Gatica, Dámaso Rabanal. “Narrar la escuela”. *Taller de Letras* (Santiago, Chile). *Número especial*, 2020: 183-194.

- Galende, Federico. "Postdictadura, esa palabra". *Pensar en/ la postdictadura*. Eds. Nelly Richard y Alberto Moreiras. Santiago: Cuarto Propio, 2001: 143-152.
- González, Susana y Chicangana-Bayona, Yobenj. "Literatura y memoria: espacios de subjetividad". *Literatura y lingüística* (Santiago, Chile). 29, 2014: 34-55.
- Grinberg-Pla, Valeria. "Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 14, 2007. <http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/grinberg.html>
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Eds. Joachim Ritter y Karlfried Gründer. Vol 4. Basel, Schwabe & Co Verlag, 1976.
- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Johansson, María Teresa. "Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973". *Memorias en tinta*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2013: 215-234.
- Johansson, María Teresa. "Novelas chilenas de la dictadura y la postdictadura: trayectorias de lecturas propuestas por Grínor Rojo". *Revista Chilena de Literatura* 96, 2017: 369-376.
- Kana, Aviva. "Resisting State Narratives: Gender, the Left and Contemporary Literature in Chile and Argentina". Tesis Doctoral. University of California, Santa Barbara, 2020.
- López, María José. "Democracia e igualdad callejera: acerca del octubre chileno". *Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2021: 19-25.
- Matos-Martín, Eduardo. *Biopolítica y franquismo: Disonancias y rupturas en la narrativa y cine de la España contemporánea*. Granada: Constelaciones, 2022.
- Martínez, Claudia. "Av. 10 de Julio Huamachuco". *Revista de Humanidades* (Santiago, Chile). 17-18, 2008: 236-237.
- Negri, Toni. *Time for Revolution*. Londres: Bloomsbury Academic, 2013.
- Noemi Voionmaa, Daniel. *En tiempo fugitivo*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- Núñez-Pacheco, Rosa, et al. "Videojuegos y literatura: Estudio de tres casos de intertextos hispanoamericanos/Video games and literature: case studies of three Hispanic-American intertexts". *Arte, Individuo y Sociedad* 31 (3), 2019: 527-542.

- Osborne, Elizabeth. "Writing and Reading Trash in Fuenzalida by Nona Fernández". *A Contracorriente* 17.1, 2019: 136-152.
- Ramírez, Maikel. "La dimensión desconocida, de Nona Fernández". *Letralia*, 2018. <https://letralia.com/lecturas/2018/08/11/la-dimension-desconocida-de-nona-fernandez/>
- Richard, Nelly. "Introducción". *Pensar en/la postdictadura*. Eds. Nelly Richard y Alberto Moreiras. Santiago: Cuarto Propio, 2001: 9-20.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*. New York: Palgrave, 2012.
- Rossi, Maria. Chilean Electric, di Nona Fernández. *La Macchina sognante*, 2017. <http://www.lamacchinasognante.com/chilean-electric-di-nona-fernandez/>
- Teja, Leonardo. "El monstruo arrepentido". *Revista de la Universidad de México*, 2019. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0b20497d-590f-497d-b854-677c56724764/la-dimension-desconocida-de-nona-fernandez>
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido: Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006.
- Urzúa, Macarena. "Cartografía de una memoria: Space Invaders de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego". *Cuadernos de Literatura* (Universidad Javeriana) 21 (42), 2017: 302-318.
- Véliz, Leonardo. *Sin amagues: Historias de fútbol*. Valparaíso, Taller Subterranis, 2022.
- Vila, María del Pilar. "Fuenzalida de Nona Fernández: Reuniendo piezas perdidas". *Anclajes* 25 (2), 2021: 167-180.