

Faculté de philosophie, arts et lettres

**La répétición en las novelas
*Fuenzalida y Space
Invaders* de Nona Fernández**

Autrice : Louise Jaaques
Promotrice : Geneviève Fabry
Année académique 2021-2022
Master [60] en langues et lettres françaises et romanes, orientation
générale

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
---------------------------	----------

CAPÍTULO 1) PROLEGÓMENOS	4
---------------------------------------	----------

1. EL CONTEXTO HISTÓRICO.....	4
1.1. EL PERÍODO DICTATORIAL CHILENO.....	5
1.2. LA TRANSICIÓN	6
1.3. EL PERIODO POST-DICTADURA	7
2. LA REPETICIÓN	8
2.1. REGRESO DE CONSIDERACIONES CÍCLICAS CON LA MODERNIDAD EN UNA DIALÉCTICA DE LA REPETICIÓN	9
2.2. LA REPETICIÓN COMO SÍNTOMA DE UN TRAUMA	14
2.3. LA REPETICIÓN COMO NOVEDAD	16
2.4. LA REPETICIÓN EN EL CHILE DE LA TRANSICIÓN	17

CAPÍTULO 2) FUENZALIDA: LA REPETICIÓN COMO JUEGO PARA SALIR DE LA REPETICIÓN	19
---	-----------

1. ESTADO DEL ARTE	19
2. LA REPETICIÓN	25
2.1. REPETICIÓN DE FORMAS RESIDUALES COMO COMIENZO DE LA ELABORACIÓN DEL DUELO	25
2.2. CONSTELACIÓN DE PADRES	29
2.3. TEMPORALIDADES Y NIVELES DE FICCIÓN	32
2.4. REPETICIÓN COMO NOVEDAD SIMBOLIZADA POR LA FIGURA DEL HIJO	35
2.5. “UN JUEGO SENCILLO JUGADO EN SERIO”	37

CAPÍTULO 3) SPACE INVADERS: LA REPETICIÓN COMO SUEÑO DEL CUAL NO SE PUEDE DESPERTAR	40
--	-----------

1. ESTADO DEL ARTE	40
2. LA REPETICIÓN	50
2.1. LA REPETICIÓN A LA BASE DEL ORDEN PARA CREAR UNA COLECTIVIDAD UNIFORMIZADA	51
2.2. EL JUEGO COMO CREACIÓN DE UNA NUEVA COLECTIVIDAD	53
2.3. GAME OVER.....	57
2.4. INCOMPENSIÓN E IMPOSIBILIDAD DEL DUELO	59
2.5. EL PASADO VIVIDO COMO EXPERIENCIA DEL PRESENTE	60
2.6. LA ESCRITURA COMO ESPERANZA PARA SALIR DE LA REPETICIÓN	64

CONCLUSIÓN	67
-------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA	73
---------------------------	-----------

1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA	73
2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA	73

INTRODUCCIÓN

Nona Fernández es una escritora, dramaturga, guionista y actriz chilena. Nacida en 1971, pertenece a la generación que creció durante la dictadura de Pinochet, que ella califica de medio “guacha”¹. De hecho, explica que los padres de esta generación no estaban disponibles para ser buenos interlocutores y contar a sus hijos lo que pasaba. De esta manera, esta generación creció un poco perdida, sin poder entender completamente los acontecimientos de esta época. Además, muchas preguntas quedaron sin respuestas cuando volvió la democracia (Fernández citada en El Universal, 2018). Volviéndose adultos, no solo recuerdan su pasado, sino que tienen que interpretarlo y asumirlo (Zheng, 2017). Según la escritora, una parte de su generación se quedó encerrada en la época dictatorial y cada una de sus novelas trata de rescatarla (Guerrero, 2012). Fernández cree que su generación tiene el papel de reconstruir, “ficcionalizar y apropiarse de los hechos” para sacar la historia de la oficialidad o de la invisibilidad. Según ella, se tiene que pasar por la escritura para entender su pasado y su presente (Fernández, citada en El Universal, 2018). De esta manera, sus novelas elaboran un trabajo de memoria, relatando los traumas de su país y buscando pistas para salir de ellos. Este trabajo es crucial: la dictadura tiene todavía un impacto enorme en la sociedad chilena actual, impacto ampliamente divulgado por el estallido social².

En sus libros *Fuenzalida* (2012) y *Space Invaders* (2013), la escritura de Fernández está marcada por una mezcla entre realidad y ficción, una hibridez material y elementos autobiográficos. Además de estas características comunes, las obras de Fernández comparten la omnipresencia de la figura de la repetición. No obstante, esta figura está interpretada de diferentes formas en la literatura. Por ejemplo, Hamel (2006) observa su vuelta durante la modernidad en la cual se destacan consideraciones cíclicas divididas en una dialéctica entre nostalgia del pasado y memorización liberadora de la repetición. En el psicoanálisis, la repetición está analizada como compulsiva, síntoma de un trauma no elaborado, mientras que, en el Chile post-dictatorial, la repetición está distinguida como repetición mecánica de lo mismo, una copia sumisa permitiendo homogeneizar la sociedad; o como recuerdo obsesivo para prolongar la memoria de los muertos.

¹ Huérfana en Chile.

² Movimiento de contestación chileno entre 2019 y 2020 contra el sistema desigual del país.

Como dicho antes, Nona Fernández cuestiona a través de la ficción la memoria chilena, y más particularmente la memoria de su generación que creció durante la dictadura, en una lucha contra el presente amnésico. Ahora bien, la figura de la repetición en *Fuenzalida* (2012) y *Space Invaders* (2013) contribuye a realizar este trabajo de memoria. De esta forma, la investigación siguiente tiene como objetivo responder a la pregunta:

“¿Son las repeticiones en los libros *Fuenzalida* y *Space Invaders* de Nona Fernández el síntoma de un trauma sin salida o más bien de una otredad posible?”

Para responder a esta pregunta, en primer lugar, vamos a atravesar el contexto histórico de la dictadura y de la post-dictadura para entender mejor el contexto en el que se desarrollan *Fuenzalida* y *Space Invaders*. Después, realizaremos un breve estado de arte de la figura de la repetición en la literatura, la filosofía, el psicoanálisis, y más particularmente en el Chile de la transición y así tener herramientas para el análisis de la repetición en las obras de Fernández. Finalmente, estas repeticiones van a estar investigadas con el fin de concluir la manera en que Nona Fernández problematiza la repetición y ver hasta que punto constituye el espacio de una otredad o de una repetición compulsiva.

Capítulo 1) Prolegómenos

1. El contexto histórico

Como anunciado antes, vamos a empezar con una breve presentación de la época dictatorial, de la transición hacia la democracia y de la post-dictadura para establecer el contexto histórico de las novelas y entender mejor los traumas a la que se enfrenta la generación de la escritora, así como el carácter repetitivo de la historia de este país.

1.1. El período dictatorial chileno

En 1970, Allende, miembro de la Unidad Popular, es elegido presidente. Su política socialista no es aceptada por los propietarios de empresas, tanto como a una parte de la clase media y a los Estados Unidos que temen la progresión del comunismo en América latina. De tal manera, el golpe de estado está preparado por el gobierno estadounidense, el director general del Mercurio (el periódico chileno más importante), y los oficiales de las tres partes de las fuerzas armadas y de la policía nacional (de Zárate, citado en Jaaques, 2019).

El golpe de Estado tiene lugar el 11 de septiembre de 1973 en respuesta de la élite chilena “a la amenaza que suponía el gobierno de Allende y su intento de una vía chilena al socialismo, para sus ventajas y privilegios”³ (Jaaques, 2019: 36). La sociedad chilena está muy fragmentada en ese momento y algunas familias celebran el golpe. Las detenciones, desapariciones, torturas, saqueos y asesinatos empiezan desde el primer día. Una de las primeras medidas de la dictadura es declarar el estado de sitio que implica un toque de queda, que durará hasta 1978 y será restablecido posteriormente en varias ocasiones. Una limitación de las libertades públicas tiene lugar, como las intervenciones en universidades y colegios, la prohibición de las actividades sindicales, la disolución del congreso nacional, la violación de los derechos humanos, la quema de libros, la censura de los medios de comunicación, entre muchas otras. Tras las dificultades administrativas relacionadas con el mando de los tres jefes de las fuerzas armadas y el jefe de la policía nacional, Pinochet se impone como representante del poder. En junio de 1974, toma el poder ejecutivo (de Zárate, 2010). Ese mismo año, Pinochet crea la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), para unir a los servicios de inteligencia de todas las fuerzas militares bajo una sola entidad y así controlar el país mediante una política de terror (Baradit, 2018). Varios años después, la DINA está rebautizada CNI.

En 1975, Pinochet impone un modelo neoliberal autoritario, en base a los pensadores economistas de la escuela de Chicago, que se centra en el mercado y la privatización y que promueve los intereses de la élite (Rumié Rojo, citado en Jaaques,

³ A la menace que représente le gouvernement Allende et sa tentative de voie chilienne au socialisme par rapport aux avantages et privilèges de l'élite.

2019). Este sistema genera mucha desigualdad dentro de la población, desigualdad que todavía está presente hoy en día (Gaudichaud, 2014).

En 1978, una ley de amnistía está aprobada para los sospechosos de haber cometido abusos contra los derechos humanos entre 1973 y 1978. Ese mismo año se celebra un plebiscito fraudulento para dar legitimidad al dictador de gobernar el país (de Zárate, 2010).

En 1980, el plan de las siete modernizaciones está aplicado dentro del cual hay una reforma de la salud, la educación y las pensiones, transformando derechos sociales en acceso a servicios privados según los ingresos de cada uno (Gaudichaud, 2014). El mismo año, una nueva Constitución es aplicada por medio de un referéndum fraudulento, instituyendo la subsidiaridad del estado (Jiménez-Molina & Cubillos, 2016).

En septiembre de 1986, fracasa un atentado organizado por el FPMR (Frente Patriótico Manuel-Rodríguez, brazo militar comunista chileno) contra Pinochet. En ese momento, parte de la oposición cree en una salida pacífica de la dictadura mediante el plebiscito de 1988 previsto en la Constitución. La otra parte ve este plebiscito como una trampa y piensa que la salida de la dictadura sólo puede conseguirse por las armas. Sin embargo, el 15 de junio de 1987, el CNI organiza varios atentados en los que mueren doce miembros del FPMR, lo que lo debilita considerablemente, dejando sólo la vía institucional como esperanza para el retorno a la democracia (Baradit, 2018).

1.2. La transición

Con el fin de la Guerra Fría, las dictaduras latinoamericanas caen o se debilitan. La comunidad internacional pide el fin de los abusos en Chile. En 1988, un plebiscito es organizado con el objetivo de decidir la prolongación o el fin de la dictadura. Aunque el fin del régimen ha sido votado, continúan la represión y los abusos. En diciembre de 1989 se restablecen varias libertades fundamentales y se elige al presidente Patricio Aylwin. La salida de la dictadura es negociada por las fuerzas militares y las élites económicas y políticas, siguiendo los intereses de los partidos de la dictadura (Prognon, 2010). Como dice Baradit, “se había terminado el régimen militar, pero el espíritu de la dictadura continuará” (Baradit, 2018: 177). La Constitución y el sistema binominal impuestos durante la dictadura no permiten grandes cambios. Además, la sombra del dictador permanece al frente del ejército. En 1989, Pinochet afirma en una entrevista que el día en

que uno de sus hombres fuera atacado, se acabaría el Estado de Derecho. Así, a través de su poder militar, Pinochet asegura la permanencia de su modelo de sociedad y la impunidad de las acciones cometidas durante la dictadura (Baradit, 2018).

Más de tres mil personas murieron durante la dictadura dentro de los cuales más de mil nunca fueron encontrados. Más de cuarenta mil personas fueron golpeadas o torturadas y varias decenas de miles tuvieron que exiliarse (Baradit citado en Jaaques, 2019).

Oficialmente, la transición dura dos años. Sin embargo, la democratización de la sociedad chilena post-dictadura se desarrolla en diversas etapas, y todavía se prolonga (Prognon, 2010).

1.3. El periodo post-dictadura

En 1998, Pinochet deja el cargo de jefe del ejército para convertirse en comandante en jefe emérito y senador vitalicio (Magasich, 1998). Pinochet es detenido ese mismo año en Londres a raíz de una orden de detención internacional emitida por el juez español Garzón. Se le levanta la inmunidad, pero se le considera no apto para ser juzgado debido a su salud. Sin embargo, esta decisión es revisada tras una entrevista en Miami en la que percibe claramente la diferencia entre el bien y el mal. Entonces está acusado de fraude, falsificación de documentos, tortura, secuestro, desapariciones y asesinato, pero muere antes de ser condenado. El exdirector de la DINA es detenido y más de 262 personas están condenadas por violaciones de los derechos humanos. Sin embargo, el discurso político impone la reconciliación y muchas personas involucradas en la dictadura escapan de la justicia (Baradit, 2018).

A pesar de varias reformas, la Constitución no tiene verdaderos cambios, así como las instituciones heredadas del régimen militar. Al salir de la dictadura, el modelo económico y social permite la salida de un tercio de la población chilena y tiene el apoyo de la mayoría de los chilenos. Sin embargo, veinte años después, la población crítica el sistema que genera una gran desigualdad dentro de la sociedad, conduciendo a varios movimientos de contestación (Gaudichaud, 2014).

En 2014, vuelve al poder un presidente de derecha, Sebastián Piñera, que será nuevamente elegido en 2018. En octubre de 2019, el movimiento social más grande desde

el fin de la dictadura se crea en reacción primero a la subida de los precios del metro, reivindicando rápidamente una mayor igualdad y una respuesta política concreta para una vida digna para todos los chilenos. El movimiento social logra el sufragio para la redacción de una nueva Constitución por personas elegidas por votación popular (Jaaques, 2019).

La memoria de la dictadura es un tema muy controversial en Chile. La enseñanza de este período depende de cada escuela y profesor. Algunos profesores, quienes enseñan la dictadura con el objetivo de sensibilizar a los estudiantes sobre la violación de los derechos humanos durante la dictadura están censurados. En ocho manuales de historia entre 2002 y 2014, analizados por dos investigadores, los términos más usados refiriéndose a la dictadura son “régimen militar”, “gobierno” y “gobierno militar”, y el término “dictadura” está presente una vez (Martorell citado en Jaaques, 2019). Eso tiene como consecuencia una fractura en la población entre quienes creen que la dictadura fue sanguinaria y los que creen que la dictadura era un mal necesario para impedir el peligro marxista (Messina citada en Jaaques, 2019).

Espinosa (citado en Pardo, 2016) explica que a pesar del intento de patrimonialización de la memoria por el Estado, la memoria de la dictadura es problematizada sobre todo por las producciones artísticas.

2. La repetición

Después de haber contextualizado el periodo histórico y político de las novelas, vamos a establecer un breve estado de arte de la figura de la repetición que servirá al análisis de las obras de Nona Fernández. En este apartado veremos la repetición por medio del análisis de Hamel (2006) según el cual una dialéctica se observa en obras de la modernidad con el regreso de consideraciones cíclicas. La repetición es también un elemento muy importante de las teorías psicoanalíticas desarrolladas por Freud y retomadas por Jelin (2002) en sus trabajos sobre la memoria de la represión política en el Cono Sur. Finalmente, veremos el análisis de Richard (1998) acerca de la repetición durante la época de la transición en Chile.

2.1. Regreso de consideraciones cíclicas con la modernidad en una dialéctica de la repetición

La tesis de Hamel está basada en la idea desarrollada por Ricoeur, según la cual la narratividad es una “configuración diferida de una experiencia viva del tiempo”⁴ (Hamel citado en Guidée, 2006: 1). De hecho, la narratividad permite humanizar la experiencia del tiempo a través de su transmisión. De esta manera, las prácticas narrativas están correlacionadas a las experiencias temporales. Hamel se basa también sobre la noción de “régimen de historicidad”⁵ desarrollada por François Hartog. Esta noción hace referencia al “modo en que una comunidad articula su pasado, su presente y su futuro para reflexionar sobre su propia experiencia de la historia”⁶ (Hamel citado en Guidée, 2006: 1). En los regímenes antiguos, la experiencia de las generaciones pasadas era similar a la experiencia de las generaciones siguientes confiriendo una repetición temporal y un aspecto de lección al pasado para el presente y el futuro. Al contrario, el régimen moderno está caracterizado por diferencias cada vez más grandes entre cada generación por cambios políticos, económicos y técnicos rápidos, transformando el pasado en objeto de conocimiento en vez de ejemplo y quitando a la tradición su papel de dar sentido al desarrollo del mundo para dárselo al futuro. La ruptura entre pasado, presente y futuro y la desaparición de una eternidad que confiere un sentido futuro a un presente vacío de sentido, desarrolla una crisis moderna presente en el pensamiento romántico (Guidée, 2006).

Hamel explica que hay una dialéctica del régimen moderno de la historicidad estableciendo una ruptura con la tradición, provocando alteración, transformación, pérdida y olvido, y al mismo tiempo una concordancia íntima entre lugares de discurso de los muertos y vivos, permitiendo “la supervivencia del pasado en la memoria a pesar de la erosión del mundo”⁷ por el tiempo, que se establece a través del relato (Hamel, 2006: 15). Hamel se inspira en Derrida, calificando el régimen de historicidad de la modernidad como espectral. De hecho, el aparecido está considerado como importante, reconociendo la persistencia a pesar de las rupturas, designado por las nociones de “heredad, tradición,

⁴ Configuration différée d'une expérience vive du temps.

⁵ Régime d'historicité.

⁶ Le mode d'articulation du passé, du présent et de l'avenir dont une collectivité se dote pour réfléchir sa propre expérience de l'histoire.

⁷ Survivance du passé dans la mémoire malgré l'érosion du monde.

cultura, mentalidad, patrimonio, inconsciente”⁸; además de los riesgos mortal de su revocación (Hamel, 2006: 16). Michel de Certeau (citado en Hamel, 2006) considera “las poéticas de la historia de la modernidad como síntoma de un duelo inacabado”⁹ (Hamel, 2006: 16). La repetición sirve de puente entre el pasado y el presente, el olvido y la memoria, para que los muertos sean escuchados por los vivos.

A partir de este análisis, Hamel (2006) explica que filósofos y escritores perteneciendo a un tiempo marcado por la industrialización y una mirada hacia el progreso, se fascinan por la poética de la repetición, la acaparación del presente por el pasado y la temática del aparecido. Las repeticiones en las obras de estos filósofos y escritores (Marx, Nietzsche, Klossowski) manifiestan una memoria preocupada por su capacidad de unir pasado, presente y futuro “sin someter los vivos a la reproducción del pasado”¹⁰ (Hamel, 2006: 10). De hecho, la desaparición de la repetición tradicional no liberó el presente de la herencia del pasado, pero lo sometió a través del determinismo histórico (Guidée, 2006). Hamel cita Foucault quien afirma que, durante la modernidad, se descubre que el ser humano “no es contemporáneo de lo que lo hace ser”¹¹ (Foucault citado en Hamel, 2006: 11). El ser humano es un ser vivo, trabajando, y de lenguaje, que se inscribe en un tiempo que lo precede, que pertenece a una “red de instituciones que lo determinan” y “órdenes de discurso que le quitan la autoridad de su palabra”¹² (Hamel, 2006: 11).

Según Heidegger (citado en Hamel, 2006), los actores de la historia que se inscriben en filiaciones, dejándoles herencias culturales, pueden luchar contra el determinismo por medio de la repetición del pasado. “El retiro del origen”¹³ regresa del pasado permitiendo al presente diferenciarse de su herencia (Heidegger citado en Hamel, 2006: 14). El origen se entrega en su retirada y la distancia causa una dislocación. Por consiguiente, Hamel concluye que la repetición busca una manera de juntar el pasado, presente y futuro mientras que lucha contra el determinismo de una reproducción melancólica del pasado. Significa “ser heredero de un pasado sin estar actuado por él”¹⁴, repetir en el futuro “lo que podría haber sido en lugar de lo que ha sido”¹⁵ (Hamel, 2006: 15). Sin embargo, Heidegger habla también de una repetición inauténtica que conduce “a

⁸ D’hérédité, de tradition, de culture, de mentalité, d’héritage, d’inconscient.

⁹ Poétiques de l’histoire de la modernité comme le symptôme d’un deuil inachevé.

¹⁰ Sans assujettir les vivants à la reproduction de ce qui a été.

¹¹ N’est pas contemporain de ce qui le fait être.

¹² Des ordres du discours qui lui dérobent l’autorité de sa parole.

¹³ Le recul de l’origine.

¹⁴ D’hériter du passé sans être agi par lui.

¹⁵ Ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été.

una reproducción ciega del pasado sin futuro”¹⁶ y somete a los vivos a lo heredado por los muertos (Hamel, 2006: 14). De tal manera, Hamel concluye que dos poéticas de la historia se oponen: una poética de la repetición en cual los muertos determinan la herencia que dejan a los vivos, implicando un pasado y un futuro determinados; y una poética que supone una elección de esta herencia por los vivos (Hamel, 2006). De hecho, el pensamiento moderno según Foucault intenta reencontrar la identidad del ser humano que está en su plenitud o en su vacío. De esta manera dice que hay dos tipos de repetición: la primera “alcanza una totalidad unida”¹⁷, un círculo, es decir un final que se une al comienzo. Esta repetición supone un saber que puede entender el futuro por medio de “una consciencia reflexiva”¹⁸ (Hamel, 2006: 12). Al contrario, la segunda tiene como efecto una distancia con el origen y “la pérdida de un comienzo y un final de la historia”¹⁹ (Hamel, 2006: 12). La ausencia de origen y la alteridad se acentúan imponiendo la posibilidad de “establecer una identidad histórica de las palabras y las cosas”²⁰ (Hamel, 2006: 13).

Esta ambivalencia de la figura de la repetición está también presente en los trabajos de Benjamin (citado en Hamel, 2006 y Décarie, 2007) que afirma, a partir de la desaparición de la figura del cuentacuentos, el crecimiento del individualismo al mismo tiempo que del desmantelamiento de lo colectivo. Esta desaparición impide una mediación orgánica entre las tres temporalidades, lo que resulta en la atribución a la figura de la repetición el papel de contar “la experiencia perdida a través del “ressassement”²¹” (Décarie, 2007 : 38). Hamel (citado en Décarie, 2007) explica que la narratividad perdió su función de preservación del vínculo social entre las diferentes temporalidades y lugares geográficos. La repetición formal y de fondo reemplaza la tradición, vista como un “objeto de deseo”²² (Hamel citado en Décarie, 2007: 38). La repetición moderna es ambivalente: respuesta a la ruptura de las tres temporalidades con una tentación de unir las al mismo tiempo que el síntoma de esta ruptura (Guidée, 2006). Esta ambivalencia se encuentra en dos paradigmas opuestos del romanticismo. De un lado, este corriente convoca “sujetos colectivos que trasciendan las rupturas de la

¹⁶ La reproduction aveugle d’un passé sans avenir.

¹⁷ Atteint une totalité rejointe.

¹⁸ Une conscience réflexive.

¹⁹ La perte, d’un début et d’une fin de l’histoire.

²⁰ D’asseoir l’identité historique des mots et des choses.

²¹ L’expérience perdue à travers le ressassement.

²² Objet de désir.

historia”²³, como la nación, el pueblo y la humanidad, para “restaurar la unidad orgánica de los tiempos perdida desde la revolución francesa” ²⁴ , testimonio de un “empobrecimiento del presente” ²⁵ (Guidée, 2006). Del otro lado, el romanticismo denuncia la melancolía de las repeticiones identitarias (Guidée, 2006). Este paradigma se encuentra en las obras de Baudelaire, Blanqui y Nietzsche que contienen una dialéctica de la repetición como experiencia del pasado en el presente como “eterno retorno de la historia”²⁶ y como técnica narrativa enfocando “la alteridad del presente”²⁷ en relación con la dominación de las identidades relacionadas al pasado y la reproducción del pasado (Hamel, 2006: 19). En sus obras, la repetición lucha contra la “temporalidad homogénea y continúa presupuesta por el historicismo y el progresismo” para “una modernidad concebida como una experiencia repetida del choque”²⁸ (Guidée, 2006). Benjamin elabora esta teoría del choque concibiendo una crisis de la experiencia y una transformación de las mediaciones de la memoria en base a los trabajos de Freud sobre el traumatismo (Hamel, 2006: 289). La falta de preparación de la consciencia en el momento del evento traumático y “su incapacidad temporal a manejar las energías externas” explican la necesidad de revivir la escena traumática para aportar “la protección que faltó en el momento del choque”²⁹ (Hamel, 2006: 289 y 290). Sin embargo, Benjamin contextualiza la compulsión de repetición teorizada por Freud dentro de la modernidad y de su empobrecimiento de la experiencia donde “el choque se volvió la norma”³⁰ (Benjamin citado en Hamel, 2006: 295). De manera distinta a Freud, la modernidad marca el empobrecimiento de la memoria inconsciente porque la conciencia impide la capacidad de rememorar, protegiéndola contra los choques. Benjamin concibe la experiencia del choque a la base de la repetición compulsiva basándose en la teoría de Bergson que conceptualiza la experiencia auténtica vinculada a la tradición y oponiéndose a los modos habituales de experiencia de la época industrial. Proust califica esta memoria de involuntaria, contra la cual se opone la memoria voluntaria desarrollada por medio de choques a través de la información. La memoria voluntaria crece al mismo tiempo que la consciencia está obligada a parar los choques de la historia acelerada, debilitando la

²³ Sujets collectifs qui transcendent les ruptures de l’histoire.

²⁴ Restaurer l’unité organique des temps perdue depuis la Révolution française.

²⁵ Appauvrissement du présent

²⁶ Éternel retour de l’histoire.

²⁷ L’altérité du présent.

²⁸ Une modernité conçue comme expérience répétée du choc.

²⁹ Son incapacité temporaire a maîtriser les énergies externes ; la protection ayant manquée lors du choc.

³⁰ Le choc est devenu la norme.

memoria involuntaria. De esta manera según Freud, la repetición es el resultado de un problema en el proceso de memorización mientras que según Benjamin la repetición es lo que impide la memorización, la repetición siendo “el gesto de resistencia de una consciencia reificada que se protege contra los ataques del mundo exterior” (Hamel, 2006).

Sin embargo, para Hamel las repeticiones en las obras de Baudelaire no representan únicamente una sucesión de gestos de defensa contra choques, como “fragmentos inconexos de una auténtica experiencia histórica”³¹ (Benjamin citado en Hamel, 2006: 305). De hecho, según el autor, la poesía de Baudelaire opone el “regreso eterno del presente”³² necesario al “poder de hacer historia y resistir a la pasividad del *spleen*”³³ al regreso eterno de los muertos y la memoria fijada moderna (Hamel, 2006: 305). El pasado es un presente ahora pasado. De esta manera, las obras de Baudelaire buscan la recreación de la mediación del tiempo de la historia a través el “regreso eterno del presente” en vez del deseo de una tradición reencontrada (Hamel citado en Guidée, 2006). De la misma manera, Nietzsche critica la historia que somete la vida al pasado para una historia que encuentra en su pasado “la realización de una cultura esencialmente no histórica”³⁴ y viva (Guidée, 2006). Estos autores pasan “del spleen a la representación del presente, del nihilismo histórico a la vuelta eternal de la vida, de una repetición a la otra”³⁵ para elaborar “una experiencia viva del presente” (Guidée, 2006). El carácter indistinguible de la muerte y la vida está reconfigurado en una experiencia centrada en los vivos (Guidée, 2006). Estos escritores desarrollan “poéticas preocupadas de preservar la memoria del presente”³⁶ (Hamel citado en Décarie, 2007: 38).

Hamel (citado en Guidée, 2006) sigue su análisis de la memoria del presente con obras de Marx, Klossowski y Simon. Según Hamel, estos autores establecen una memoria discontinua elaborando un duelo sin comienzo ni final, invirtiendo la patología de una memoria amnésica para llegar a una rememoración liberadora. En su obra *El dieciocho Brumario de Louis Bonaparte*, Marx quiere “interrumpir los ciclos del regreso por medio de un nuevo pensamiento de la repetición”³⁷ (Guidée, 2006). Para el pensador, además de

³¹ Fragments disjoints d'une véritable expérience historique.

³² Éternel retour du présent.

³³ La puissance de *faire l'histoire* et de résister à la passivité du spleen.

³⁴ La réalisation d'une culture essentiellement non historique.

³⁵ Du spleen à la représentation du présent, du nihilisme historique à l'éternel retour de la vie, d'une répétition à l'autre.

³⁶ Poétiques soucieuses de préserver la mémoire du présent.

³⁷ Interrompre les cycles du retour par une autre pensée de la répétition.

transmitir una memoria cultural, la narratividad es una mediación que crea historia. Explica que la segunda República repitió el fracaso de la primera revolución porque los actores usaron una narratividad que reprodujo el pasado en vez de crear novedad. De esta manera, cada acción está dibujada por relatos pasados. Marx desea una “poética del futuro”³⁸ que permitiría a través del relato del pasado la creación de un evento revolucionario (Guidée, 2006).

En *Les Géorgiques*, Simon narra la génesis de su obra, creando historias prenarrativas con un tiempo cíclico, repitiendo guerras, usando archivos que hacen volver fantasmas. El autor critica la historiografía y los usos modernos de la memoria que inscriben un pasado violentado en “el relato de un tiempo continuo, homogéneo y vacío”³⁹ (Hamel citado en Guidée, 2006). Sin embargo, Simon lucha contra el intento de “recrear la continuidad familiar e histórica perdida”⁴⁰ para relatar el nuevo ritmo de la temporalidad moderna. El autor crea una memoria de la temporalidad y “hace el duelo de la transparencia del pasado y de las narrativas que lo postulan”⁴¹ (Guidée, 2006).

Como dice Hamel, la narrativa mezcla las temporalidades y crea una nueva, actuando sobre el pasado, la memoria y el futuro. La narrativa da vida al pasado orientado al futuro manifestando el presente (y sus posibilidades). Es un transmisor del pasado nunca bajo su antecendencia pura, pero pasando por el filtro de la memoria y la imaginación. De esta manera, la narrativa no es un testimonio pasivo, sino que produce, fabrica y modela. El relato no es inocente: transforma lo real proponiendo una perspectiva. No hay futuro sin memoria y no se pueden relatar los movimientos del mundo sin actuar sobre él. De esta forma, el relato crea el tiempo y la historia (Hamel, 2006).

2.2. La repetición como síntoma de un trauma

Jelin (2002) explica que hechos del pasado (particularmente traumáticos) pueden llegar a una fijación en el sujeto, es decir un “permanente retorno” que puede tomar la forma de una repetición compulsiva (Jelin, 2002: 14). Según ella, no hay distancia con el pasado que reaparece en el presente. Esta repetición ritualizada puede llevar a un “exceso

³⁸ Une poésie du futur

³⁹ La trame d'un temps continu, homogène et vide.

⁴⁰ Restaurer la continuité familiale et historique perdue

⁴¹ Le deuil de la transparence du passé et des narrativités qui la postulent.

de pasado” y un olvido selectivo (Jelin, 2002: 14). De hecho, Freud dice que las personas víctimas de neurosis traumática tienden a revivir la experiencia traumática, “como si el sujeto estaba fijado psíquicamente al traumatismo”. Esta condenación a la repetición tiene que ver con la imposibilidad de recordar lo reprimido. De esta forma, “está obligado a repetir lo reprimido como experiencia vivida en el presente en vez de recordárselo como fragmento del pasado” (Freud citado en Hamel, 2006: 287).

En este caso se necesita “elaborar, incorporar memorias y recuerdos en lugar de re-vivir y actuar” que es un trabajo de duelo en el plano psicoanalítico (Jelin, 2002: 15). Según Freud, la elaboración consiste en la superación de las resistencias de una nueva interpretación que el paciente integra, permitiéndole aceptar elementos reprimidos y “liberarse del dominio de los mecanismos repetitivos” (Laplanche y Pontalis citado en Jelin, 2002: 15). La elaboración constituye también una repetición, pero está “modificada por la interpretación” que permite superar los mecanismos repetitivos (Laplanche y Pontalis citado en Jelin, 2002: 15).

Jelin explica que la actuación del trauma “implica repeticiones de síntomas, retornos de lo reprimido o reiteraciones ritualizadas” que constituyen una identidad para el sujeto que se fija en el pasado y en esa identidad, y que teme la elaboración por miedo de traicionar a la memoria de lo pasado (Jelin, 2002: 69). Para elaborar el trauma, hay que distanciar el pasado y el presente permitiendo el recuerdo del pasado tal como el reconocimiento de “la vida presente y los proyectos futuros” (Jelin, 2002: 69). La memoria se diferencia de la repetición traumática con el hecho que informa al presente sin invadirlo. El trauma implica una suspensión de la temporalidad “expresada en los retornos, las repeticiones, los fantasmas recurrentes” impidiendo el sujeto de vivir “una experiencia con sentido” (Jelin, 2002: 94). La reconstrucción subjetiva pasa por una distancia entre presente y pasado, una construcción de la memoria de un pasado vivido sin inmersión total, es decir el abandono de una parte del pasado permitiendo la construcción de una marca con el pasado en el presente, sin identidad con este pasado (Jelin, 2002).

Jelin explica que los espacios sociales de circulación de la memoria son necesarios para elaborar experiencias traumáticas. Situaciones en las cuales no hay estos espacios y predomina el silencio impiden la elaboración social y generan un encerramiento de las víctimas en “una repetición ritualizada de su dolor”. Puede que el poder político obstruya “los mecanismos de ampliación del compromiso social con la memoria”, impidiendo “la

reinterpretación y la resignificación (...) del sentido de las experiencias transmitidas” (Jelin, 2002: 62).

2.3. La repetición como novedad

Como se ha explicado antes, desde el fin de las luces, la modernidad se piensa en su “ruptura con la tradición”⁴² (Hamel, 2006: 22). De tal manera, la narración del pasado no regresa como lo que constituye la identidad del presente sino como lo que destaca “la separación del presente con lo que le precede”⁴³ (Hamel, 2006: 22). Esta ética de la memoria establece un duelo que impide a los vivos de identificarse a las generaciones pasadas permitiéndoles acceder a una memoria de su propia inscripción histórica y liberarse de la “reproducción ciega de una tradición perdida”⁴⁴ (Hamel, 2006: 23). Hemos visto que Baudelaire establece a través de la repetición una “memoria del presente”⁴⁵, y Nietzsche “una radical absolutización del instante”⁴⁶, alcanzando una “conciencia exacerbada del presente como tiempo de acción”⁴⁷ o “motor de la historia”⁴⁸ (Hamel, 2006: 19).

Como dice Mathey (2015), la repetición permite destacar la singularidad del elemento. La autora cita a Deleuze para quien la repetición tiene un carácter salvador cuando no está encadenada. De hecho, según el autor “en lugar de intercambiar lo similar, e identificar lo Mismo, autentifica lo diferente”⁴⁹ (Deleuze citado en Mathey, 2015: 42). Deleuze retoma Klosowski quien afirma que la “vida se reitera para recomponerse en su caída”⁵⁰ pero dice que esta repetición vital estaría desesperada sin el artista que reproduce la vida permitiéndole liberarse de la repetición (Klosowski citado en Mathey 2015: 42). La modernidad inventa una repetición que salva de la repetición (Deleuze citado en Guidée, 2006). Para Kierkegaard (citado en Mathey, 2015) también, la repetición añade novedad a un evento pasado confiriéndole una dimensión transcendental

⁴² Une rupture de la tradition.

⁴³ La séparation du présent face à ce qui le précède.

⁴⁴ La reproduction aveugle d’une tradition perdue.

⁴⁵ Mémoire du présent.

⁴⁶ Une radicale absolutisation de l’instant.

⁴⁷ Conscience exacerbée du présent comme temps de l’action.

⁴⁸ Moteur de l’histoire.

⁴⁹ Au lieu d’échanger le semblable, et d’identifier le Même, elle authentifie le différent.

⁵⁰ La vie se réitère pour se ressaisir dans sa chute.

superando la mismidad. De tal manera, afirma que el hecho de que lo repetido estuvo confiere novedad a la repetición.

Finalmente, Jelin (2002) explica que, en muchas sociedades, los rituales y las repeticiones remiten a un momento fundacional, constituyendo un tiempo mítico vivido como más real que el tiempo histórico. Sin embargo, explica que la performance ritualizada mítica no es fija. Los hechos nuevos se incorporan en estructuras de sentido anteriores “que pueden estar ancladas en mitos”, implicando la alteración de cada reproducción de la cultura, de mito (Jelin, 2002: 24).

2.4. La repetición en el Chile de la transición

En su libro *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Nelly Richard menciona la presencia de la figura de la repetición en el Chile de la transición. La post-dictadura chilena está marcada por un proceso de duelo que debe al mismo tiempo “asimilar y expulsar” (Moreiras citado en Richard, 1998: 37). De hecho, Moreiras dice que el pensamiento post-dictatorial “trata de asimilar lo pasado buscando reconstituirse, reformarse, siguiendo líneas de identidad con su propio pasado” y “expulsar su cuerpo muerto, extroyectar su corrupción torturada” (Moreiras citado en Richard, 1998: 37). Richard califica este duelo como “dilema melancólico entre asimilar” que significa recordar, “y expulsar” que significa olvidar (Richard, 1998: 37). Este dilema produce “narraciones divididas entre enmudecimiento” ligado al choque producido por grandes y rápidos cambios inasimilables, y la sobreexcitación traducida en “gestualidades compulsivas que exageran artificialmente ritmo y señales para combatir la tendencia depresiva con su movilidad postiza” (Richard, 1998: 37). Estas narraciones son significantes “de la problematicidad de la memoria histórica en tiempos de post-dictadura”. De hecho, la memoria está “tironeada entre la petrificación nostálgica del ayer en la repetición de lo mismo y la coreografía de lo nuevo que se agota en las variaciones fútiles de la serie-mercado” (Richard, 1998: 37).

Richard explica que el discurso de la transición nació con deseos de diversidad y pluralidad pero que intentó reintegrar luego “lo diverso y lo plural a la serialidad homogeneizadora del consenso y del mercado” (Richard, 1998: 221). Esta homogeneización pasó por la promoción del “*lugar común* de formulas-tipo que estandarizan gustos y opiniones, juicios y posturas, cuerpos y estéticas” creando una

“repetición mecánica de lo idéntico”, “una copia sumisa”, “una pasiva concordancia entre modelo y serie” (Richard, 1998: 222).

La presencia de la repetición en las narraciones de los familiares de desaparecidos está vinculada a su lucha “contra la desaparición del cuerpo debiendo producir incesantemente la aparición social del recuerdo de su desaparición” (Richard, 1998: 42). El cuerpo estando ausente, la memoria de su imagen deber estar prolongada para que su recuerdo permanezca vivo e impedir su desaparición una segunda vez. “El sufrimiento del recuerdo es usado para dar vida a la muerte” (Vidal citado en Richard, 1998: 42). De esta manera, el recuerdo obsesivo no puede dejar de repetirse, reiterando la pérdida, y “contradiendo así la ausencia de huellas” por medio de una “multiplicación de actos simbólicos del acordarse de que re-definen el recuerdo contra la indefinición de la muerte sin certeza”, de “la actualización de la memoria contra la desmemoria de la actualidad mediante una letanía” (Richard, 1998: 42) “reiterada al infinito como una canto monocorde” para “exorcizar del olvido al nombre invocado” (Bravo citado en Richard, 1998).

Richard explica que los rituales consumistas distraen a la gente de la posibilidad de una memoria del pasado viva. El deseo de rememoración y conmemoración por las familias de víctimas “choca con el universo pasivo” de indiferencia que desgaste actos y palabras, y la ausencia de narraciones intensivas y de dramatización de la voz. Bravo (citado en Richard, 1998) habla de la dificultad para inscribir la problemática de la memoria durante la transición, problemática percibida como un canto sin son ni cambio de tono, que tiene su repetición como única fuerza.

Según Richard, una escena de producción de lenguajes es necesaria para quebrar el silencio traumático al mismo tiempo que salvar “de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo” por medio de instrumentos reflexivos como imágenes, palabras, formas y conceptos, permitiendo descifrar e interpretar la experiencia dramática y “desenceguecer los nudos de la violencia que antes figuraba sin rostro ni expresión” (Richard, 1998: 46).

En resumen, hay dos tipos de repetición en el Chile de la transición: la repetición obsesiva de la memoria como única fuerza contra el tiempo y la uniformación pasiva de las subjetividades repetidas, y la homogeneización de la sociedad acompañada de los productos de la serie-mercado.

Ahora que hemos revisado las consideraciones acerca de la figura de la repetición en la literatura, vamos a poder analizar esta figura en dos obras de Nona Fernández y observar si la repetición es una forma de salvar de la repetición o más bien el síntoma de un trauma sin salida. Para cada análisis, comenzaremos por un breve resumen de la historia de cada obra y revisaremos la literatura existente sobre estas obras antes de hacer nuestra propia contribución.

Capítulo 2) *Fuenzalida*: la repetición como juego para salir de la repetición

1. Estado del arte

Este libro mezcla elementos autobiográficos, historias ficticias y hechos históricos de la época dictatorial chilena. La historia empieza con el encuentro por la narradora de una foto en una basura. A partir de esta foto y del cuestionamiento de su hijo, la narradora investiga sobre su padre ausente que desapareció cuando tenía doce años, en plena época dictatorial, sin que ella supiera lo que le pasó. Como dice Pilar Vila (2020), el relato se organiza sobre la base “de una constante interrogación y entre silencios y supuestos” (Pilar Vila, 2020: 169).

A través de esta búsqueda, dos figuras del padre están desarrolladas: un maestro de kung fu involucrado en un conflicto con la DINA⁵¹, poniendo en peligro su familia, y un agente de la DINA contra quien el maestro de kung fu lucha. La narradora de la novela comparte varios elementos en común con la autora Fernández: es escritora de culebrones, su padre desapareció cuando tenía doce años y creció sola con su mamá. Decidió también escribir la novela después de que su hijo le preguntó por su padre y de misma manera que la autora, tiene hermanos que no conoce (Paz, 2013).

A través de una estética del fragmento, la narración mezcla episodios de culebrones, recuerdos y ficciones sobre los diferentes padres, cartas, un artículo de periódico y el desvanecimiento del hijo de la narradora. Como menciona Roblero (2017), la novela es “una mezcla de ficción histórica y temáticas criminales y militares (ambientada en dictadura) con una trama de película de artes marciales” (Roblero, 2017: 33). A lo largo de la historia, los fragmentos tienen una porosidad entre ellos, repitiendo

⁵¹ Dirección de Inteligencia Nacional: policía secreta chilena creada por Pinochet y rebautizada CNI en 1977.

elementos, mezclándolos y transformándolos de tal manera que participen en una nubosidad, rompiendo los diferentes niveles de la narración. La metaficción presente en la novela y esta mezcla de elementos entre los diferentes niveles de narración aporta una confusión entre la realidad y la invención.

Varios autores han analizado esta novela en sus trabajos. Prado (2018) se enfocó en la presencia de formas residuales en diferentes obras de Fernández, entre las cuales se encuentra *Fuenzalida*. Este concepto viene de Nelly Richard que analiza “zonas de tensiones y conflictos del Chile de la Transición democrática” en su libro *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición* (Richard, 1998: 11). Según Richard, estas zonas “señalan inestables formaciones de depósitos y sedimentaciones simbólico-culturales, donde se juntan las significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o descartadas por la razón social” (Richard, 1998: 11). Dentro de este concepto se encuentran los “fragmentos de discursos juzgados insustanciales por las categorizaciones” del saber disciplinario, los “detalles considerados superfluos y derivativos en relación al central predominio del contenido y de la representación”, las “formulaciones intermedias” convirtiendo “lo tenue y lo flotante en sus claves predilectas de exploración conceptual” y los “símbolos y metáforas cuyas ambigüedades referenciales levantan la sospecha de las serias lógicas del fundamento sobre su falta de peso en materia de verdad y de conocimiento objetivo” (Richard, 1998: 11). Richard postula que lo “secundario y lo no-integrado” pueden “desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturas, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos” (Richard, 1998: 11). En resumen, Richard se interesa a lo “dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónica”, “lo difuso y lo precario”, en el Chile de la transición (Richard, 1998: 12 y 13).

Prado (2018) se interesa en la presencia de residuos corporales y materiales en novelas de Fernández en las cuales están *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013) y *La dimensión desconocida* (2016) que Prado califica de trilogía de la memoria y la dictadura. Los residuos simbolizan el rechazo de la memoria bajo la forma de “escombros, basuras y cuerpos” construyendo un “territorio político residual” (Prado, 2018: 182). El autor problematiza lo residual como un “gesto político” interrogando el “triunfo posible de la modernidad” (Prado, 2018: 181).

Como se ha explicado antes, la novela *Fuenzalida* comienza con el encuentro por la narradora de una fotografía en una basura. Según Wolfgang Bongers (citado en Prado, 2018), el hecho de empezar la novela con una fotografía “indica un primer grado de reflexibilidad sobre las funciones y pugnas entre los medios de comunicación y tecnologías del registro” (Bongers citado en Prado, 2018: 192). Para Prado, la imagen y la basura constituyen un “recuerdo desechado como fuerza centrífuga que se articula y dispersa en la novela” y es la base de un “relato político sobre la memoria” (Prado, 2018: 192). A partir de esta fotografía se desarrollan “un relato íntimo y familiar”, acciones e imágenes escenificadas, que establecen “una retórica del espectáculo y la imagen imbricada como relato político sobre la memoria” (Prado, 2018: 192). Prado explica que la trilogía de la memoria se encarga “del eco residual de la historia” vinculando y tensionando “zonas de la memoria y la violencia”, el presente y el pasado mediante una hibridez de géneros (Prado, 2018: 195). La forma residual permite repensar las categorías “de la historia y la memoria, la ruina y el desecho” (Prado, 2018: 195). La escritura residual con “su materialidad diversa y confrontacional” tiene el papel de desconfigurar y desordenar “el proyecto ordenado del poder” (Prado, 2018: 195). Siendo excluido de la memoria y de la comunidad, el residuo “cuestiona, critica, desborda las significaciones de la historia y la cultura” a partir de “ese lugar de ruina” (Prado, 2018: 195).

En su artículo, Roblero (2017) habla también de la presencia de residuos en *Fuenzalida*. Según el autor, la narradora intenta contar una verdad perdida en el pasado del cual sólo quedan residuos. De hecho, la narradora se sitúa “en una brecha entre la verdad y la imposibilidad de contarla”. De esta manera, “inventa sus propias respuestas” por medio de la literatura (Roblero, 2017: 9). Como lo dice Barreiro (citado en Roblero, 2017), las escrituras post-dictadura están marcadas por la necesidad de elaborar nuevos modos de representación para la expresión de las experiencias de los sobrevivientes y los vacíos dejados por las víctimas, es decir los residuos de los que perduraron y los que murieron.

Según Barthes (citado en Roblero, 2017), la fotografía puede reproducir al infinito lo que ocurrió una sola vez, constituyendo un tipo de memoria que perdura y que al mismo tiempo conlleva una pérdida. Este vestigio del pasado, según Roblero (2017), redobla la ausencia del padre y la falta de conocimiento sobre él por la narradora. Ella no busca realmente informaciones sobre su padre. Pide fotos a su madre, pero no sigue

pistas. Su búsqueda se hace a través de la escritura. Roblero dice: “el olvido se presenta como algo inquebrantable. Entonces, la problemática no estará en encontrar una verdad, sino en qué hacer con ese vacío cuando no existe tal verdad” (Roblero, 2017: 29). El desconocimiento de su padre le ofrece “la libertad de crear distintos Fuenzalidas y así no sólo cerrarse bajo una sola respuesta a la incógnita que dejan” las fotografías decapitadas (Roblero, 2017: 33).

Como lo dice Roblero (2017), “la narradora se vale de las herramientas de la ficción para formar una narrativa alrededor de la figura de Fuenzalida y así ofrecerle una respuesta a su hijo Cosme” (Roblero, 2017: 32). La narradora recurre a diferentes estrategias para “nublar la distinción entre certezas e incertezas” y “completar el ejercicio de la memoria” (Roblero, 2017: 6). Una estrategia es la metaficción, es decir “obras que se reconocen a sí mismas como obras, como ficciones, como artificios, mentiras basadas en la realidad” (Roblero, 2017: 6). La metaficción crea un nuevo espacio ayudando a la narradora “en su búsqueda por superar el trauma de la infancia” y entender su historia (Roblero, 2017: 7). “El recordar lo verdadero es tan importante como creer en el artificio para poder preservar una memoria imposible. Mientras sea por el motivo de contarle a su hijo la historia de su abuelo, la narradora no duda en que la ficción sea la mejor opción” (Roblero, 2017: 35).

De manera similar, Ayram (2019) habla en su artículo “Formas para imaginar el horror y la desaparición en la escritura de Nona Fernández” de la imaginación como “actitud estética y política frente a las deudas que tienen las sospechosas memorias oficiales con el pasado reciente” (Ayram, 2019: 49). El autor empieza su análisis con la comparación del principio de *Fuenzalida* y de *La dimensión desconocida* con una cita y un fragmento antes de comenzar las historias. Ambas citas se refieren a la cultura de masa. Por ejemplo, *Fuenzalida* comienza con las palabras de Bruce Lee: “es mejor vivir con dignidad que vivir una vida podrida”. El autor explica que las citas operan como “marco de sentido” a la diégesis basada en el lenguaje de la teleserie. De hecho, en *Fuenzalida* hay interferencias con el guion de telenovela. Además, las citas van de la mano con los fragmentos sirviendo de epígrafes “a la apuesta imaginativa” de las obras. En *Fuenzalida*, “inventa un cuento que te sirva de memoria” precede al comienzo de la historia. Ambos epígrafes “relevan un posicionamiento frente al pasado traumático” (Ayram, 2019: 50).

Ayram también menciona el encuentro de la fotografía cuyo misterio de la procedencia permite a la narradora establecer una conexión entre “esa imagen presente y el cuerpo ausente de su padre” (Ayram, 2019: 50). La fotografía sirve de “dispositivo para la emergencia de un relato imaginado y urgente sobre la memoria familiar” que permite la apertura de “un nivel paralelo a la diégesis central” con los guiones de telenovelas y el desvanecimiento del hijo conviviendo en un plano metaficcional (Ayram, 2019: 50). La historia del combate del maestro de kun-fu Ernesto Fuenzalida con “las fuerzas represivas y secretas de la dictadura” está contada en un “relato telenovelesco, cercano a una serie policiaca o detectivesca [...] como suplencia al hueco del recuerdo, del cuerpo del padre desaparecido” (Ayram, 2019: 51). El padre ausente es el *leitmotiv* de la telenovela creada por la narradora. Ayram cita García-Avello según el cual esta ficción telenovelesca es un tipo de “mitología propia sobre el padre ausente” sirviendo de “imagen necesaria para llenar los agujeros negros de la historia familiar” y “respuesta a las preguntas de su hijo” (Ayram, 2019: 51).

Ayram sigue su comparación con el aspecto imaginario de la materialidad de los archivos. El autor cita Bongers según el cual el archivo tiene una dimensión performativa en el trabajo artístico en vez de una “función de almacenamiento y memoria del pasado” (Bongers citado Ayram, 2019: 52). De hecho, la fotografía permite destacar la debilidad del relato oficial dictatorial. Además, los materiales adjuntos de “la noticia sobre la auto incineración de Sebastián Acevedo Becerra y su relación posterior con el Sargento Candelaria” son también performativos, confiriendo un referente histórico y un aspecto urgente al culebrón (Ayram, 2019: 52).

Ayram afirma que *Fuenzalida* puede leerse como una novela pos-memoria. Cita Hirsch que usa este termino para caracterizar la experiencia de la gente que creció con el imperativo de narrativas dominantes “cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior formada por eventos traumáticos que no se pueden entender ni recrear” (Hirsch citada en Ayram, 2019: 53). El recurso de la imaginación por medio del entrelazamiento de la escritura del guion telenovelesco está plenamente asumido por la narradora como necesidad para reparar el “vaciamiento de sentido en el que se encuentra” (Ayram, 2019: 53). La ausencia del cuerpo y rostro paterno y los huecos de la memoria personal constituyen un obstáculo a la memoria. Según Ayram, la imposibilidad de cohesión del relato familiar puede estar asimilada a la falta de cohesión del relato nacional. La elaboración del guion telenovelesco puede ser entendida como

intento de posmemoria, es decir como “suerte de corrección decidida de la memoria” más que “una reconstrucción de un evento traumático”. Es una manera “lúdica y desacralizadora” para “inventar su memoria y oponerse al relato histórico (Ayram, 2019: 54).

De esta forma, Ayram dice que el culebrón puede ser “un trabajo intertextual en la obra” o un tipo de “plano textual injertado” intervenido y desafiando “al interior de la novela”. Los procedimientos estructurales del culebrón constituyen una “poderosa arma de sentido que desafía la propia memoria” (Ayram, 2019: 54).

Finalmente, Jeftanovic usa la imagen de los agujeros negros como matriz de análisis de *Fuenzalida*. Como los agujeros negros cuya gravedad atraen todo lo cercano, el autor explica que los agujeros de la obra “funcionan como superficies que atraen cada materia que se acerca” (Jeftanovic, s.d. :1). La ficción se inventa para resistir al vértigo sentido frente a un agujero y cargar el vacío de sentidos, función presente en el epígrafe anunciando la clave de la historia contada. El desarrollo de historias alternativas a las oficiales pasa por medio de una necesidad personal y un relato híbrido, mitad verdad y mitad mentira, en el cual “la protagonista se disfraza, se traviste del lector y de otros, y puede ser uno y todos al mismo tiempo. Intercambio y singularidad” (Jeftanovic, s.d. : 1). Jeftanovic explica que, con su obra, Fernández enfrenta el lector al gran agujero negro de la historia chilena, es decir la dictadura.

El autor clasifica la obra en cuatro niveles de ficción calificados de cuerpos celestes interactuando unos con otros. El primer nivel agrupa “la figura del padre de la narradora, los recuerdos y no recuerdos del padre y las artes marciales”. El segundo contiene la propia familia constituida por la narradora en su adultez, incluyendo la separación con Max, su hijo y la nueva familia de Max. El tercero se refiere a “la historia de los padres, en general, durante la dictadura”, “los casos emblemáticos y los casos anónimos; la historia de padres épicos, héroes, padres traidores, verdugos y más” (Jeftanovic, s.d.: 2). Finalmente, el último nivel está constituido por el culebrón pasando a la televisión creado por la narradora. Estas cuatro subtramas obedecen a cinco principios ficcionales enunciados por la narradora: amor, venganza, muerte, cabro chico y materiales adjuntos.

El encuentro de la fotografía permite desarrollar una ficción poderosa capaz de tragar “la historia política chilena, los archivos de casos reales en agentes de la represión, historia de detenciones y secuestros, el culebrón que se está escribiendo, la misteriosa

enfermedad del hijo Cosme, y la propia biografía” (Jeftanovic, s.d.: 2). La novela se desarrolla entre los tres planes del sueño, de la ficción y la memoria.

Con su obra *Fuenzalida*, Fernández muestra la necesidad de tener una mitología propia como “mapa para moverse en la historia propia y nacional”. Jeftanovic toma las últimas palabras de la narradora “Creer en Fuenzalida es un acto de fe, de voluntad” y hace un paralelo con el “pacto de la cuarta pared en el teatro”, es decir “aceptar ese universo con sus leyes propias” (Jeftanovic, s.d.: 4).

2. La repetición

Como lo evidencia el repaso de la crítica, no se ha estudiado de manera precisa y profundizada el papel que desempeña la repetición en la novela: este tema será el objeto de este análisis. Se pueden identificar varios tipos de repetición en *Fuenzalida*. Primero, hay una repetición del motivo del residuo, que tiene una ambivalencia similar a la figura de la repetición desarrollada en el repaso de la crítica, y que permite activar el proceso de memoria. En segundo lugar, diferentes figuras de padre se repiten con elementos muy similares, desarrollando una mitología personal y nacional y llenando los vacíos dejados por la dictadura. Finalmente, la repetición de elementos en varios niveles de ficción añadida a la repetición de los procesos de narración que constituyen una metaficción, elabora una mezcla de temporalidades que crea, retomando la teoría de Hamel sobre la repetición en la modernidad, una nueva temporalidad que actúa sobre el pasado, la memoria y el futuro⁵² (Hamel, 2006: 7), futuro representado por el hijo de la narradora. La escritura de Fernández constituye “un juego sencillo jugado en serio”, cuyo objetivo es la salida de la repetición.

2.1. Repetición de formas residuales como comienzo de la elaboración del duelo

La narración es “una configuración diferida de una experiencia viva del tiempo”⁵³ (Hamel citado en Guidée, 2006: 1). En base a esta aseveración, podemos deducir que la

⁵² “Le récit tue le temps, mais pour lui donner naissance. Tout en se mesurant à l’effacement des êtres et des choses, à l’expérience de la mort et de la corruption, à l’antériorité de la vie sur le langage, l’art du récit contribue depuis toujours à l’invention de temps nouveaux, de temps inédits qui bouleversent non seulement le passé et sa mémoire, mais l’avenir”.

⁵³ Configuration différée d’une expérience vive du temps.

repetición cuenta algo de la experiencia temporal vivida. Durante la modernidad, según Benjamin, la repetición en las obras de Baudelaire, Blanqui y Nietzsche luchaba contra el tiempo homogéneo y continuo del historicismo y del progresismo para “una modernidad concebida como una experiencia repetida del choque”⁵⁴ ⁵⁵ (Guidée, 2006). La post-dictadura también constituye un tipo de experiencia repetida del choque para la narradora, “cuya violencia debe ser evitada constantemente”⁵⁶, en el sentido de ataque por parte del mundo exterior al cual la narradora intenta resistir, impidiendo la memoria (Hamel, 2006: 303). De hecho, el olvido está muy presente en la obra: el deseo de la madre de olvidar a su exesposo, el olvido de la narradora que vivió años “con Fuenzalida escondido en un lugar” y el deseo de la narradora de olvidar a Max (Fernández, 2012: 25). Existe también el olvido que trata imponer el relato nacional dictatorial. Sin embargo, aunque la narradora intenta enterrar choques; los traumas, los recuerdos y las preguntas vuelven. De esta manera, la repetición en *Fuenzalida* no es el gesto de resistencia a los choques impidiendo la memorización como fue teorizado por Benjamin, pero lo que lucha para la memoria. De hecho, por ejemplo, el choque vuelve con el hombre que se quema en frente a la catedral de la plaza central de Concepción “a vista y paciencia de todos, para que no olviden que la brutalidad sigue existiendo, que la barbarie se perpetúa en un ciclo sin fin, aunque no la vean, aunque la hayamos sacado de los lugares públicos y la hayamos escondido en el fondo del mar amarrada al durmiente de un tren frente al puerto de San Antonio” (Fuenzalida, 2012: 181).

De esta forma, de manera similar a una parte de la dialéctica presente en las obras de Baudelaire, Blanqui y Nietzsche, la repetición en *Fuenzalida* es sintomática de una experiencia del pasado en el presente: “el eterno retorno de la historia”⁵⁷ (Hamel, 2006: 19). En la obra de Fernández, la historia vuelve con la fotografía del padre, bajo la forma de un residuo:

Una polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas en la mitad de la cuadra. Mezcla de papel, cenizas, latas de cerveza y colillas de cigarro sueltas. Un perro intruso rompió el plástico negro de un mordisco y la dejó caer al suelo, bajo la luz amarillenta de un farol. De lejos brilla un poco. Llama la atención ese destello mugriento, una especie de voz de auxilio desde el cemento húmedo. De cerca el brillo se desvanece y solo queda el papel desteñido (Fuenzalida, 2012: 8).

⁵⁴ Une modernité conçue comme expérience répétée du choc.

⁵⁵ Para Benjamin, el choque significa el ataque por parte del mundo exterior en una época acelerada, enfocando la pérdida de la mediación de las tres temporalidades.

⁵⁶ Dont il lui faut sans cesse esquiver la violence.

⁵⁷ Éternel retour de l'histoire.

En este extracto, el campo semántico del residuo está muy presente: basura, cenizas, colillas de cigarro sueltas, mugrientos, papel desteñido... Se observa también la presencia del campo semántico del brillo (“bajo la luz amarillenta de un farol”, “de lejos brilla un poco”) que se opone a la suciedad en un oxímoron que llama la atención (“ese destello mugriento”). Es gracias a este brillo que la narradora se da cuenta de la presencia de la foto. Y es gracias al perro que se permitió la irrupción de este trocito de pasado:

La imagen velada de algo que ocurrió en otro momento, lejos de esta calle vacía, el destilado de una escena imposible de resucitar. No hay forma de saber el camino que recorrió antes de llegar aquí. Cuánta gente la vio, por qué cajones anduvo, qué bolsillos cruzó. Tampoco se puede precisar en qué momento y por qué razón se transformó en basura. Cuando dejó de estar expuesta en un marco o en las páginas de un álbum para ir a dar a un tarro con el resto de las mugres que ahora la acompañan” (Fuenzalida, 2012: 8).

En este extracto, la narradora asimila la fotografía a un testimonio de un pasado del cual no se sabe mucho. Los residuos son trozos de memoria desvelada que interrogan el pasado, y trozos de pasado que interrogan la memoria. De esta manera, el residuo consiste en un testimonio de un pasado que da acceso a un pasado velado, pero al mismo tiempo que interroga este pasado y empuja a investigarlo. La narradora empieza su investigación pidiendo a su madre que le dé fotos de Fuenzalida:

Mi madre abre una caja de zapatos verde y de ella saca un grupo de fotografías mutiladas. En todas aparezco en distintas edades acompañada de hoyos negros tijereteados. Espacios en blanco, interrogantes. Muchos Fuenzalidas cercenados, decapitados, eliminados (Fernández, 2012: 23).

Vuelve el campo semántico de los residuos con las “fotografías mutiladas”, “los hoyos negros tijereteados”, “cercenados”, “decapitados”, “eliminados”. Como lo dice Prado, estos hoyos negros simbolizan los espacios vacíos, las preguntas a las que responder, fragmentos de “historia trunca que la narradora busca rearticular” (Prado, 2018: 192). La fotografía es un tema recurrente en la novela. La narradora explica que botó cada foto que tenía junto a Max cuando se separaron, las fotos y cada cosa que se lo recordaba a él. Son residuos como trozos de memoria que no se quieren guardar. Cuando la narradora habla de su recuerdo de los últimos momentos pasados con su padre, dice que este recuerdo es vago a tal punto que dice que “quizá no sea un recuerdo, sino más bien un episodio inventado”. Explica que como “no hay fotografías de ese momento”, no tiene “cómo saber

con seguridad si pasó o no” (Fernández, 2012: 48). De tal manera, la fotografía es un residuo que certifica en el presente la existencia de un evento pasado. Como dice la narradora, “una fotografía es siempre una huella. Una prueba clara de la escena del crimen” (Fernández, 2012: 31).

Antes que su hijo se vaya a la operación, la narradora dice que ve una “pequeña miga entre las pestañas de su ojo derecho”, miga del dragón Lung que amasó y decoró y que su madre engulle y que “ahora debe naufragar despedazado en su estómago” (Fernández, 2012: 128). La narradora dice que es una sobreviviente. Entonces, el residuo simboliza el olvido al mismo tiempo que el recuerdo. Es un resto de algo callado que quiere hablar. Síntoma y respuesta al olvido, esta ambivalencia es similar a la ambivalencia de la figura de la repetición, que consiste al mismo tiempo un síntoma de un periodo de crisis y una respuesta a esta crisis: crisis de la experiencia del tiempo y de la memoria. Esta similitud es lógica, el residuo siendo una forma de repetición del pasado. La respuesta a la crisis de la memoria empieza con el residuo que obliga la narradora a sacar los elementos reprimidos que había escondido en una parte de su cabeza. De esta manera, la fotografía es una figura de repetición del pasado al mismo tiempo que el punto de partida para la elaboración del duelo de su padre.

El residuo está también presente en la figura del padre. De hecho, cuando la narradora se entera de que su padre murió, dice “un fantasma que vive en un pasado confuso, penando a veces en lo escasos recuerdos que tengo, no puede ser enterrado. La verdad es que no se puede enterrar dos veces al mismo muerto” (Fernández, 2012: 137). El padre ya estaba muerto para la narradora antes de su muerte física. Sin embargo, no estaba completamente muerto porque regresaba bajo la forma de un espectro, como un duelo no cumplido, como un residuo botado en una basura liberado por un perro mordiendo el saco. Fuentes Castro también es un “fantasma, una sombra”. “Sus leales hombres han borrado todo rastro de su pasado”. “Su mujer y su pequeña hija solo guardan el recuerdo del jefe de familia en sus memorias porque se han visto despojadas, por su propio bien, de toda fotografía” (Fernández, 2012: 152). De esta manera, existen los residuos espirituales, síntomas de un duelo no cumplido, y los residuos materiales, ayudando a elaborar el duelo.

Al final del libro, la narradora dice hacer una llamada “a una mancha negra a un pozo ciego lleno de basura” (Fernández, 2012: 220). En esta novela, los residuos de la memoria son el punto de partida de la imaginación y de la elaboración. Se entiende

finalmente esta frase repetida a largo de la novela: “este es solo un juego sencillo jugado en serio” (Fernández, 2012: 220 et 221). De hecho, esta frase había estado repetida varias veces, siempre en contexto de pelea. Sin embargo, al final de la novela está usada para referir al poder de la imaginación para inventarse una memoria, superando los hoyos y ausencias.

2.2. Constelación de padres

Las escrituras de post-dictadura están marcadas por la necesidad de elaborar nuevos modos de representación para la expresión de las experiencias de los sobrevivientes y los vacíos dejados por las víctimas, es decir los residuos de los que perduraron y los que murieron (Barreiro citado en Roblero, 2017). La repetición es uno de estos modos. En esta sección, vamos a analizar cómo Fernández elabora diferentes figuras de padre a partir de la repetición de varios elementos, lo que permite seguir esta elaboración del duelo del padre.

La relación de la narradora con su padre Fuenzalida está presente a través de su investigación ficcional, de sus recuerdos, y de algún modo en los escenarios de culebrones que escribe y que están inspirados en su vida. Este padre tiene también un hijo, llamado Ernestito y está descrito como un héroe, profesional de kung fu, que lucha contra los servicios de inteligencia, y en particular un cierto Fuentes Castro. Este hombre tiene también una hija que estuvo obligado a dejar y que parece ser el alter ego malo de Fuenzalida y un posible padre para la narradora.

La narradora comparte recuerdos similares a los de Ernestito con su padre. Por ejemplo, describe varias veces una tarde en la piscina Tupahue, su padre “vistiendo una zunga diminuta color gris”, “anillos gruesos en las manos”, caminando “con el pecho tan erguido”, la gente observando Fuenzalida encaminando “al trampolín más alto” (Fernández, 2012: 24, 81 y 82). Sin embargo, algunos detalles difieren. El padre de la narradora lleva una cadena de plata con un toro al extremo, mientras el padre de Ernestito lleva un dragón. En su recuerdo, la narradora tiene cuatro años, se queda en la piscina de los niños y observa a su padre “lanzarse en un piquero perfecto” (Fernández, 2012: 24). En la historia de Ernestito, éste se lanza en un piquero perfecto mientras Fuenzalida es interrumpido por el tipo del Fiat 125, Luis Leonardo Gutiérrez Molina, que le amenaza, antes de lanzarse al agua “salpicando a todos” (Fernández, 2012: 24 y 85). La Renault 5

de Fuenzalida cambia de colores y la narradora expresa la imprecisión de sus recuerdos con un punto de interrogación (“Renault 5 color ¿azul?” (p. 48), “color ¿verde?” (p. 51), “color ¿café?” (p. 55), “color ¿verde, ¿café?, ¿azul?” (p. 118)). La única ocurrencia donde el color no está acompañada por un punto de interrogación es cuando la narradora habla del padre de Ernestito. Se deduce que esta parte no está basada en recuerdos sino en la imaginación de la narradora. Según Freud, la elaboración consiste en la superación de las resistencias que impedían una nueva interpretación al evento traumático. El paciente integra estas resistencias, permitiéndole aceptar elementos reprimidos (Jelin, 2002). En *Fuenzalida*, la repetición permite desarrollar diferentes posibilidades de padre, permitiendo desarrollar diferentes interpretaciones y elaborar el trauma del padre ausente. El pasado está puesto a distancia, la memoria fija del padre está abandonada para construir un pasado en el presente que no se identifica al pasado. De esta manera, *Fuenzalida* elabora un trabajo de duelo, incorporando recuerdos dentro de la ficción, dando nuevas interpretaciones a eventos traumáticos.

El hombre vestido de kimono negro de la fotografía que encontró la narradora al principio de la novela vuelve varias veces en el relato: bajo la figura del padre de la narradora en sus recuerdos, bajo la figura del padre ficticio de Ernesto y bajo la figura de Fuentes Castro. Además, la descripción de la fotografía del comienzo de la novela es repetida cuando Horacio Bustos, un amigo de Fuenzalida (padre de Ernestito), le entrega informaciones sobre su enemigo Fuentes Castro. Fuenzalida observa la fotografía con “un hombre vestido de kimono negro. Un minihombre. Chiquitito, de cinco centímetros de altura. Un hombre plano en una sola dimensión” (Fernández, 2012: 9 y 157). Estas frases son exactamente las mismas en este episodio que en el primer capítulo. En esta escena, el hombre posa también “por la cámara feliz, con una sonrisa entusiasta que deja ver todos sus dientes” (Fernández, 2012: 9 y 157). En la escena del primer capítulo, el hombre con el kimono negro se encuentra en “un lugar que podría ser un gimnasio” (Fernández, 2012: 9 y 157). En la escena con Horacio, el tipo se encuentra en el gimnasio de Fuenzalida, gimnasio que tiene las mismas características (“algunos pergaminos orientales”, “cabezas de tres dragones de papel”) (Fernández, 2012: 9 y 157). En las dos escenas, se ven “en el reverso de la fotografía, letras borrosas e infantiles” (Fernández, 2012: 9 y 157). Sin embargo, hay una diferencia mayor. En la primera escena, las palabras son imposibles de leer. La narradora descifra el nombre “*Fuenzalida*” a partir de su recuerdo. En la segunda

escena, se puede difícilmente descifrar la dedicatoria “*Para mi papito, de su hija que lo quiere hasta el cielo*” (Fernández, 2012: 157).

Podemos ver que las repeticiones comportan diferencias que elaboran una dualidad entre dos padres: un héroe y su enemigo. La narradora explica que no sabe mucho de su padre pero que puede hablar de sus gustos. Lo describe como alguien que era fanático de artes marciales. “Le habría encantado ser un héroe de películas de artes marciales. Perfectamente podría haberlo sido” (Fernández, 2012: 44). Añade que “podría haber sido el héroe o el malvado de una serie de acción. [...] Desgraciadamente no tengo claro cuál de los dos roles le habría calzado más” (Fernández, 2012: 44). Al final de este capítulo focalizado en el recuerdo que tiene la narradora de su padre, está escrito “Si tuviera que recordarlo de alguna forma, creo que sería así. Como el héroe o el villano de una película de acción añeja” (Fernández, 2012: 46). Estas dos frases forman cada una un párrafo, dando énfasis a la información ya presentada en el capítulo. De tal manera, este capítulo aporta una rejilla de lectura a lo que sucede en la novela. La narradora imagina a su padre como el héroe de una película de artes marciales, teniendo lugar en la época de la dictadura, al mismo tiempo que el malvado de esta historia. Como lo dice Deleuze (citado en Mathey, 2015), la repetición permite destacar la diferencia. En *Fuenzalida*, las diferencias dentro de las figuras de padre permiten formar una constelación de diferentes padres y resolver el misterio de los padres ausentes. Como lo dice Roblero (2017), el desconocimiento de su padre le ofrece “la libertad de crear distintos Fuenzalidas y así no sólo cerrarse bajo una sola respuesta a la incógnita que dejan” las fotografías decapitadas (Roblero, 2017: 33):

Con cada una de esas caras yo podría construir una historia. Articular el perfil de uno o varios personajes. Esos rostros recortados serían como los Materiales Adjuntos de mi sigla del éxito. M. A. Puntos de partida reales para entrar en la historia, para fabular un culebrón donde Fuenzalida y todas sus posibilidades podrían ser los protagonistas (Fernández, 2012: 113).

De esta manera, las repeticiones son tentativas para llenar la historia, cambiar la historia y elegirla, a partir de los residuos, testimonios del pasado dejados en el presente. Este tema de la reescritura de la historia está presente en el epígrafe: “Cierra los ojos y sueña conmigo. En esos pasillos mi reflejo puede moverse y hasta bailar. Toma los hilos de esa marioneta, préstale tu voz y pon en mi boca las palabras que necesites.” (Fernández, 2012: 6). El epígrafe está repetido al final de la novela, en la carta de un padre que parece ser la figura del alter ego malo de Fuenzalida arrepentido, a su hija que parece

ser la narradora. En esta carta, el padre le dice que convoque “imágenes sueltas, recuerdos olvidados, olores y sabores añejos, y organizarlos” a su gusto. Añade “inventa un cuento que te sirva de memoria. El resultado será una especie de relato, una historia mitad verdad, mitad mentira, en la que el protagonista se disfraza, se traviste de ti y de otros, será uno y todos al mismo tiempo” (Fernández, 2012: 193). De tal manera, el comienzo y el final de la novela constituyen una rejilla de lectura de la novela. De hecho, según Jelin (2002) el mito está constituido por repeticiones que no están fijadas, hechos nuevos incorporándose en estructuras de sentido anteriores. Entonces, se puede deducir que las repeticiones que se diferencian al largo de la historia elaboran un mito personal para la protagonista.

Además, el mito personal se entrelace con el mito nacional. De hecho, el discurso nacional dictatorial y post-dictatorial favorece el olvido y el silencio, impidiendo la elaboración del trauma. Este silencio está presente en la novela de Fernández bajo la figura de Fuenzalida, que no quería hablar de los eventos represivos de la dictadura. Sin embargo, Jelin (2002) explica que espacios sociales de circulación de la memoria son necesarios para la elaboración de experiencias traumáticas. La narración de Nona Fernández permite esta circulación dentro de la cual la imaginación hace un trabajo de duelo. *Fuenzalida* constituye “un relato, una historia mitad verdad, mitad mentira, en la que el protagonista se disfraza, se traviste”, el padre y la narradora son “uno y todos al mismo tiempo” (Fernández, 2012: 193). Este intento hace eco al proceso de la autora Nona Fernández, que escribe también una historia mitad verdad, mitad mentira, mezclando elementos autobiográficos, ficticios e históricos. La constelación de padres es una manera de reappropriarse la historia, personal y nacional. Como lo dice Fernández, la ficción es una manera de sacar la invisibilidad o la oficialidad de la historia. Para decir la historia, se tiene que apropiársela y llenar sus hoyos (Fernández, citada en El Universal, 2018).

2.3. Temporalidades y niveles de ficción

La apropiación de la historia pasa por la creación de un tiempo nuevo por la narradora a partir de una mezcla de temporalidades y niveles de ficción. En la novela *Fuenzalida*, los procesos ficcionales están muy visibilizados, creando una metaficción que permite “nublar la distinción entre certezas e incertezas” y “completar el ejercicio de la

memoria” (Roblero, 2017: 6). La narración permite unir pasado, presente y futuro (con la figura del padre, de la narradora y del hijo) a través de la repetición de elementos entre diferentes niveles de ficción y temporalidad, creando un nuevo espacio que ayuda a la narradora “en su búsqueda por superar el trauma de la infancia” y entender su historia (Roblero, 2017: 7). En esta sección, vamos a analizar de qué manera este espacio está construido por las repeticiones de elementos entre diferentes temporalidades y la repetición de cambios de niveles de narración.

En el primer capítulo de la quinta parte llamada “dragones de basura”, la narradora cuenta la escena de uno de sus culebrones, pasando a la televisión. Cuenta un momento emocionante en el cual Génova “toma la mano de este hombre ... y llora como no lo había hecho nunca antes”. Sin embargo, termina la frase “con un llanto postizo de actriz profesional”. Siguen “lágrimas falsas hechas con algún irritador ocular que no dañe el ojo, pero que lo haga parecer triste y desgarrado (Fernández, 2012: 211). De esta manera, en una cesura abrupta con la narración, la narradora hace énfasis en el proceso ficcional de creación: lo que está detrás de la cámara. Además, va a la línea para terminar el capítulo con dos frases cortas, poniéndolas también en énfasis: “Pero eso solo yo lo sé. Solo yo lo noto” (Fernández, 2012: 211). La narradora pone de relieve el proceso de escritura de la novela, novela que está parcialmente inventada por la narradora pero que ella hace parecer verdad hasta la aparición de la metaficción. En este capítulo, el cambio de nivel de ficción es brutal, apareciendo en una sola frase. Este proceso narrativo crea un espacio que rompe con las reglas de la ficción clásica, como la cuarta pared en el teatro. El espacio creado invita al lector/a en un universo con diferentes leyes (Jeftanovic, s.d.).

En el mismo capítulo, vuelve a las letras de la sigla del éxito dando el patrón de todos sus guiones de culebrones: A.V.M.C.CH.: Amor, Venganza, Muerte y Cabro Chico. Menciona este proceso de ficción varias veces. Sin embargo, en este capítulo, menciona únicamente las letras “C. CH.”. Repite exactamente la explicación que ya había dado en el segundo capítulo de la historia:

No entiendo una historia si no hay por lo menos un cabro chico. Un niño genera empatía en todo el mundo (...). Cualquier peligro que sufra el niño puede ser interesante. Hasta el espectador más insensible se conmueve con eso. Por lo mismo no hay que abusar del recurso. Yo tengo una ley sobre el tema: nunca matar a un niño (Fernández, 2012: 209).

Después de este párrafo, siguen inmediatamente las palabras del doctor avisando a la familia que la operación sucedió bien. De esta manera, esta explicación de la sigla del

éxito aporta una justificación a la elección por la narradora de no hacer morir el niño de su historia y sigue la creación del nuevo espacio temporal.

El capítulo que sigue explica el proceso creativo, revelando casi todos los trucos de la escritura y dando una clave de lectura a la obra. Empieza el capítulo explicando que supo que escribiría sobre Fuenzalida cuando su madre le dijo que había muerto. Supo “que sería una historia extraña, que el título lo daría su apellido” (Fernández, 2012: 211). Explica que escribió el libro en la cafetería de la clínica, una vez que Cosme estuvo mejor. Eligió un “tono realista, testimonial”, con ella como narradora, mezclando “ficción y realidad en un híbrido extraño” y “una historia de acción ambientada en los tiempos” de su infancia, “escrita con la estructura de capítulos de culebrón”: “documental y culebrón, realidad y ficción, verdad y mentira, o más bien mentira sobre mentira” (Fernández, 2012: 212 y 213). Explica que el punto de partida de la escritura, uno de sus materiales adjuntos reales no inventados, fue la foto que llegó a su casa. La metaficción elaborada por la narradora permite unir el pasado, presente y futuro, mezclando las temporalidades con el relato de los padres, el desvanecimiento de su hijo y la escritura de su relato, tales como los aspectos autobiográficos y ficcionales, sin que se pueda establecer una certeza sobre la cronología revelada por la narradora y el aspecto real o inventado de los elementos contados.

Aclara el origen de la foto que recibió con una carta acompañada de fotografías y firmada por el hermano de la narradora, llamado Ernesto Fuenzalida. Esta carta menciona al padre de la narradora que guardaba fotos de su hija cuidadosamente en su oficina. Explica que su padre asistía a sus espectáculos, aunque ella no lo sabía. Este elemento está también presente en la carta que escribe Fuentes Castro a su hija. La carta menciona también que su padre se identificó en varios culebrones que ella escribió. De hecho, los culebrones contados en la novela tienen elementos similares a los recuerdos relatados por la narradora. Además, una de las dos fotografías acompañando la carta es la foto ya descrita dos veces. Aquí la repetición no es exactamente la misma que antes. Sin embargo, varios elementos son los mismos: el kimono negro, el gimnasio, la sonrisa feliz, los tres dragones de papel rojo, verde y azul y letras borrosas e infantiles detrás de la fotografía. Las letras repiten lo que estaba escrito en la descripción de la foto mostrando **al** agente de la DINA, pero es diferente de la foto encontrada en la basura: “*Para mi papito, de su hija que lo quiere hasta el cielo*” (Fernández, 2012: 157 y 215). De esta manera, las repeticiones

unen los diferentes niveles ficcionales y las diferentes temporalidades confiriendo una porosidad entre estos diferentes niveles, creando una totalidad nueva.

Como lo dice Fernández, “la memoria es un monstruo vivo hecho a retazos, mitad realidad mitad ficción”, como la historia de *Fuenzalida* (Fernández citada en El Universal, 2018). Para entender el pasado y presente, se tiene que escribir, y esta escritura pasa por la repetición, que con la metaficción crea un tiempo diferente. De hecho, como le dice Hamel:

La narrativa nunca se contenta con relatar una experiencia, ni con ser testigo pasivo de ella; la produce, la fabrica, la modela. No hay inmediatez en la experiencia (...) ni inocencia en la narración, como si se pudieran relatar los movimientos del mundo sin desviarse de su curso. Si el arte de contar historias crea el tiempo, también hace la historia, relanzándola como una flecha con cada pronunciamiento⁵⁸ (Hamel, 2006: 14 y 15).

El relato transforma lo real dándole una perspectiva: crea el tiempo y la historia, afecta la memoria, el presente y el futuro.

2.4. Repetición como novedad simbolizada por la figura del hijo

No hay futuro sin memoria y no se pueden relatar los movimientos del mundo sin actuar sobre él (Hamel, 2006). La repetición dentro de la narratividad de *Fuenzalida* elabora una nueva historia, con una nueva memoria que permite actuar en el futuro. Como dicho antes, la repetición permite destacar la diferencia, la alteridad del presente. Esta diferencia está cristalizada en la figura del hijo de la narradora que consiste en una esperanza para la nueva generación.

Cosme participa en la investigación de la narradora sobre su padre. De hecho, en el capítulo cuatro, la narradora cuenta que un día en el camino volviendo de la escuela, Cosme le pregunta si su padre está muerto. La narradora explica que su memoria “estaba en blanco, como un rollo fotográfico velado” y que “no arrojaba ninguna imagen”. La narradora no respondió nada a su hijo porque “no había historia, no había relato” (Fernández, 2012: 25). Repite la frase siguiente: “Para una escritora de culebrones no hay

⁵⁸ Le récit ne se contente jamais de simplement rapporter une expérience, ni d'en témoigner passivement ; il la produit, la fabrique, la modèle. Il n'y a pas d'immédiateté de l'expérience (...) ni d'innocence du récit, comme si l'on pouvait relater les mouvements du monde sans dévier le cours. Si l'art du récit crée le temps, il fait aussi l'histoire, en la relançant comme une flèche à chaque énonciation.

nada más frustrante que no tener relato”, pero añade al final “para contarle a su hijo” (Fernández, 2012: 25). Esta repetición añadiendo una precisión aporta un indicio al objetivo de la investigación de la narradora, que sería dar respuestas a su hijo. Construye un relato tanteando a través de teleseries, recuerdos, archivos y ficciones para elaborar un relato que contar. Al final del capítulo, la narradora dice “lo único que aparece como respuesta es la imagen de un piquero perfecto desde un trampolín muy alto” (Fernández, 2012: 25). Esta imagen será evocada varias veces en la novela. ¿Será un recuerdo a partir del cual se cree el relato? ¿O un elemento imaginado sobre el cual construir memoria?

En el capítulo penúltimo de la novela, está repetido casi textualmente el párrafo relatando la pregunta de Cosme. Aprendemos que este episodio pasó algunas semanas antes de su coma. Explica que, al momento de la pregunta de su hijo, no sabía que su padre estaba enfermo. “No tenía idea de nada”, “no había historia, no había relato” (Fuenzalida, 2012: 208). Después afirma que cuando su hijo se despierte, no se quedará callada. “Responderé a cada una de sus preguntas e inventaré respuestas cuando no las tenga. No hay ninguna historia que no pueda inventar con un poco de voluntad e imaginación. No hay escenas imposibles” (Fernández, 2012: 209). Aquí se puede ver claramente una repetición cambiante, es decir una repetición que aporta novedad. Según Marx (citado en Hamel, 2006), la narratividad es una mediación que crea historia. De esta manera, si produce pasado, crea pasado, y si produce novedad, crea novedad. Entonces, la repetición que se diferencia tiene la capacidad de crear novedad. La narradora elabora una poética del futuro a través del relato del pasado que permite heredar del pasado sin estar actuado por él. Repite lo que habría podido ser y no lo que fue, es decir que elige su herencia y la que transmite a su hijo. El deseo de responder a las preguntas de su hijo es coincidente con la desaparición de la mancha negra del cerebro de Cosme. No hay más manchas porque la narradora elige llenarlas. Hay una necesidad de respuesta, de memoria, que la narradora está determinada a proporcionar.

En el último capítulo de la novela, la narradora dice que Cosme “dibuja su propia historia” y que “no puede haber un final mejor”. De la misma manera que el padre dice a su hija que invente su propia historia, el hijo de la narradora dibuja su historia. De nuevo, Cosme pregunta a su madre si su abuelo maternal está muerto. Esta vez, la narradora le responde que sí y añade: “pero lo podría llamar para ver si nos cuenta algo”. Explica: “Yo tomo el teléfono de la pieza y como quien hace una llamada a larga distancia a un país lejano, a una isla de catástrofe, a una mancha negra, a un pozo ciego lleno de basura, marco

un número cualquiera mientras mi hijo se ríe con la posible aventura” (Fernández, 2012: 220). De nuevo, la narradora llena las manchas negras a partir de su imaginación e invita a su hijo a hacer lo mismo. Se repiten las frases “todo se resume a una cuestión de fe. Creer en Fuenzalida es un acto de voluntad” (Fernández, 2012: 221). De esta manera, la novela se termina con una repetición diferente, terminando con una nota de esperanza:

Mi hijo me mira un momento. Sus ojos se encienden. No necesito explicarle las reglas del juego, maneja el código, lo conoce mejor que yo. Como quien se lanza un piquero del trampolín más alto de la piscina Tupahue, Cosme me quita el teléfono de las manos, se lo acerca al oído y comienza a hablar (Fernández, 2012: 221).

La repetición añade novedad: la narratividad del pasado vuelve en su diferencia con el presente. Da vida al pasado orientado al futuro manifestando el presente (y sus posibilidades). De hecho, la narradora es consciente del papel que tiene el presente como tiempo de la acción y motor de la historia. Elige inventar una historia para poder contarla a su hijo. De esta manera, cambia la historia: ella vivió con una historia llena de agujeros y elige cambiar esta realidad para su hijo.

2.5. “Un juego sencillo jugado en serio”

El modelo clásico de telenovelas latinoamericanas incluye las características siguientes: un melodrama dividido diariamente en capítulos, una historia de amor compleja, personajes polares clasificados entre buenos y malos, un héroe que tiene que luchar contra los ataques por parte del destino y de los villanos, un desenlace feliz implicando generalmente “el matrimonio de los protagonistas y el castigo material o simbólico de los villanos” (Amigo, Bravo y Osorio, 2014: 138). La novela *Fuenzalida* reproduce algunas de estas características, contribuyendo en la porosidad entre los diferentes niveles de narración. De hecho, el libro está escrito “con la estructura de capítulos de culebrón”, como lo dice la narradora (Fernández, 2012: 213). Además, la relación entre los padres de la narradora y la relación de ella con su exmarido constituyen historias de amor complejas. El amor hace parte de la sigla de éxito que usa para los guiones de culebrones que escribe. Sin embargo, estas historias de amor son periféricas; la relación central es la historia entre la narradora y su padre. Siguiendo el modelo de telenovelas, la narradora decidió también despeñar los diferentes padres de manera polariza con un padre héroe y un padre villano que tienen que combatir uno contra el otro. Finalmente, el desenlace de

la narración principal es feliz con el despertar del hijo de la narradora. De esta forma, ella elige contar la historia siguiendo códigos melodramáticos. Como se ha mencionado antes, decide no matar al “cabro chico” de su novela. Decide terminar sus historias de manera feliz, tal como imaginar una memoria para contarla a su hijo y consolidar su futuro.

El proceso de escritura por parte de la narradora para inventar una memoria es un “juego sencillo jugado en serio”. Esta frase es la respuesta a la interrogante “¿Cómo debe ser una buena pelea?”, pregunta que le hace el padre héroe a Ernestito. Es también la interpelación que Fuenzalida le hace a Horacio Bustos para estar seguro de su identidad cuando se encuentran en la iglesia de los Agustinos. La escena con Horacio, amigo de Fuenzalida, quien le ayuda cuando estuvo contactado por los agentes de la DINA, es muy parecida a una escena de la narradora sentada en la misma iglesia, donde le trae su madre mientras su hijo está operado. Una persona sentada detrás de la narradora le habla, diciéndole que puede ayudarle con su hijo. La narradora hace la misma pregunta que su padre: “¿Cómo debe ser una buena pelea?”. Y la persona le responde lo mismo: “Como un juego sencillo jugado en serio”. La persona repite “Un juego sencillo jugado en serio” y pide a la narradora de repetirlo tres veces. Hacía treinta años que la narradora no había entrado en esta iglesia. La última vez, vio a su padre y se sorprendió de su presencia en este lugar, ya que él no es católico. La narradora dice que parecía estar hablando con alguien. De esta manera, la escena de la narradora es repetida dos veces. No se sabe si ella niña vio la escena de su padre con Horacio, o si esta escena pertenece a otro nivel de ficción. Sin embargo, la escena de la narradora adulta parece ser una replica de la escena de su padre héroe, revelando una porosidad entre diferentes tiempos y diferentes niveles de narración. La repetición entre las escenas permite también enfocar la diferencia entre ellas. En la escena de la narradora adulta, la frase “un juego sencillo jugado en serio” es repetida varias veces por la misteriosa persona que quiere ayudar a la narradora a salvar a su hijo. De hecho, esta salvación pasa por el proceso de escritura permitiendo imaginar una memoria para transmitir a su hijo, como “un juego sencillo jugado en serio”.

Después de la operación de Cosme, la narradora dice que imaginará respuestas a las preguntas de su hijo cuando no las tiene. “No hay ninguna historia que no pueda inventar con un poco de voluntad e imaginación. No hay escenas imposibles. Este es solo un juego sencillo jugado en serio” (Fernández, 2012: 209). Al final del libro, es turno de la narradora enseñar este juego a su hijo, tomando el teléfono y llamando al padre muerto de la narradora. El hijo se ríe “con la posible aventura”. “Aquí no hay truco, no hay técnica.

Este es solo un juego sencillo jugado en serio” (Fernández, 2012: 220). El juego sencillo jugado en serio es la clave de la obra, permitiendo encontrar otro camino al trauma que la elaboración o la melancolía según el encuentro o no de la verdad. De hecho, la elaboración imaginaria está permitida a través de la ficción. Además, la imaginación de la relación filial pasada permite consolidar la nueva filiación, figura de futuro y de vida.

Según Picard (1984), el juego tiene un papel de “aprendizaje positivo”, “de integración social” y de “terapia suave”⁵⁹ (Picard, 1984: 9), objetivos buscados también por la creación de la memoria por la narradora de *Fuenzalida*. La lectura necesita una actividad mental de parte del lector/a para construir el sentido, los *blancs* llamando al lector/a a colaborar. Es una actividad restringida (los significantes refiriéndose a significados codificados) al mismo tiempo que una actividad libre (los significados refiriéndose a la historia personal del lector/a conduciéndole a apropiarse el texto).

El juego oscila entre fantasma y realidad que corresponden a dos tipos de lectura. Picard llama *playing* la lectura cerca del fantasma, emergiéndose en la ficción, pero sin olvidar su carácter ficticio. Este tipo de lectura tiene una función de exploración sobre sí mismo y el mundo, es decir una estructuración del sujeto, identificándose con las situaciones ficticias, confiriendo una función catártica a la lectura (Picard, 1984 y Picard citado en Marzlof, 2007). De manera similar, la narradora de *Fuenzalida* elabora un viaje de exploración personal a través de la ficción. Invita al lector/a en “un universo separado donde la distinción entre verdadero y falso ya no es relevante”⁶⁰. La narradora y su lector/a creen y no creen “en la realidad de la ilusión: “Sé que no es verdad, pero no quiero que me lo digan””⁶¹ (Picard en Marzlof, 2007). Esta imaginación de la memoria se diferencia de la falsificación de la memoria oficial por la consciencia del juego de la ficción.

El *game* es el otro tipo de juego de lectura, “más cerca de la consciencia, de la reflexión, implicando una apropiación de los códigos permitiendo una posibilidad de puesta a distancia de estos mismos códigos”⁶² (Picard, 1984: 10). La narradora de la novela de Fernández invita al lector/a a “descubrir las reglas y hacerlas funcionar”⁶³ (Picard en Marzlof, 2007). La lectura literaria es una dialéctica entre estos dos tipos de juego: ficticia pero sometida a reglas (Picard en Marzlof, 2007), “ni un sueño pasivo ni una

⁵⁹ Apprentissage positif; intégration sociale; thérapie sauvage.

⁶⁰ Univers à part où la distinction entre vrai et faux n'est plus pertinente.

⁶¹ croit et ne croit pas à la réalité de l'illusion : « Je sais bien que ce n'est pas vrai, mais je ne veux pas qu'on me le dise ».

⁶² Plus proche de la conscience, de la réflexion, impliquant une appropriation de ces codes, qui produit une possibilité de mise à distance de ces mêmes codes.

⁶³ d'en découvrir les règles et de les faire fonctionner.

actividad académica reservada a una cierta élite, pero arraigada en ambos al mismo tiempo”⁶⁴ (Picard, 1984: 10).

Capítulo 3) *Space Invaders*: la repetición como sueño del cual no se puede despertar

1. *Estado del arte*

Space Invaders es una historia de sueños, como lo presuma el epígrafe de George Perec precediendo el relato. La novela de Fernández teje el sueño colectivo de cual no se puede despertar un grupo de compañeros que crecieron durante la dictadura. Este sueño compartido está construido a partir de fragmentos de sueños y recuerdos individuales que tienen una porosidad entre ellos, y de cartas de Estrella González, una compañera de clase que desapareció, cuyo padre es un oficial de Carabineros involucrado en el Caso Degollados. La novela cambia de perspectiva por las voces infantiles de los compañeros de curso de Estrella. De hecho, los sueños-recuerdos varían según las experiencias y las emociones de cada uno: Acosta sueña de voces, Maldonado con cartas, Riquelme de manos (Astudillo Mora, 2020). Para estos niños hoy crecidos, los sueños y los recuerdos se mezclan, intercambiándose de tal manera que no se diferencien: soñar es recordar.

La novela está estructurada según el juego que le da su nombre a la obra. De hecho, *Space Invaders* está dividido en cuatro partes: tres vidas y “Game over”, según las tres vidas otorgadas a los jugadores para matar a los extraterrestres invasores de la Tierra (Astudillo Mora, 2020). La narración está contada por una compañera de González y a veces por un otro de sus compañeros, pero en general se habla desde el “nosotros”. En un proceso de analepsis, el coro de voces infantiles busca la comprensión de acontecimientos situados entre 1980 y 1994 y cuenta historias de asesino, el cotidiano estricto y ordenado escolar y las primeras manifestaciones contra el régimen dictatorial, sin tener consciencias del juego de la política al cual pertenecen sin entenderlo (Pastén, 2020).

Para algunos autores, *Space Invaders* elabora una memoria colectiva, para otros es “un ajuste de cuentas con la herencia del pasado”. Roberto Careaga describe la obra como “novela generacional que se encarga de una generación cercenada” (Pastén, 2020: 133).

⁶⁴ Ni rêve passif, ni activité de docte réservée à une certaine élite mais s'enracinant dans les deux à la fois.

Urzúa (2017) analiza el juego como dispositivo memorial y Jaime Pinos (citado en Fernández, 2013) describe la novela como una invitación al trabajo de memoria. Quintanilla Cepeda (2018), por su parte, analiza la figura de Estrella González manifestada como “imagen alegórica de la ausencia” y “diseño prosopopéyico y fantasmagórico” retornado como “rememoración de la ruina y la derrota post-dictatorial de las generaciones” que crecieron durante la dictadura chilena (Quintanilla Cepeda, 2018: 1). Sin embargo, de manera general, los artículos sobre la novela de Fernández analizan el uso del juego *Space Invaders* en la obra del mismo nombre como un dispositivo para volver al pasado, configurando la estructura de la obra y constituyendo una analogía de la dictadura.

Como lo hizo para la novela *Fuenzalida*, Prado (2018) investiga también la presencia del residuo en *Space Invaders*. De hecho, la novela empieza con el portero del liceo que barre la mugre del frontis mientras mira al padre de la niña. El frontis que barre el portero es el lugar donde están secuestrados José Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino. Según Prado, Fernández se encarga de los residuos de la historia, al mismo tiempo que entiende que “todo vuelve al cauce cotidiano de la rutina y la historia” (Prado, 2018: 193). “El imaginario social y de los medios”, además de los protagonistas, cumplen su rol con el rito disciplinario “tanto al inicio como al cierre de la novela” (Prado, 2018: 192).

Prado explica que la novela oscila “entre lo histórico, erigido desde la memoria colectiva y la infancia; y la visualidad junto a sus dispositivos” (Prado, 2018: 192). Como en *Fuenzalida* y *La dimensión desconocida*, *Space Invaders* hace referencia a la cultura de masa, banalizando el referente para “hacer comprender el residuo histórico latente” (Prado, 2018: 193). La imagen de la pantalla de la televisión muda del juego *Space Invaders* a la noticia de los carabineros culpables de asesinatos.

Astudillo Mora (2020) menciona también la figura del residuo en las obras de Fernández. De hecho, su tesis se funde en la idea según cual las novelas *Space Invaders* (2013) y *Chilean Electric* (2015) construyen “puentes de resistencia al olvido a través de las voces residuales, donde la memoria y la ciudad dialogan con los bordes en un tiempo pasado y otro actual” (Astudillo Mora, 2020: 6). Ambas novelas tienen lugar en el periodo dictatorial y los primeros años del regreso de la democracia que sigue con la misma

Constitución y el modelo neoliberal establecidos por Pinochet, construyendo así una sociedad desigual.

Astudillo Mora empieza su trabajo sobre la memoria y la ciudad en obras de Fernández con una introducción sobre la literatura de los hijos que comparten la experiencia “de ser actores secundarios y no haber estado completamente conscientes de los procesos que ocurrían”. Estos hijos tienen “una memoria heredada que recrea o trae el pasado al presente” a partir de la ficción y la imaginación con elementos autobiográficos y testimoniales (Astudillo Mora, 2020: 4). Cita a Fernández, quien menciona que no fueron protagonistas, pero si testigos: intuyeron cosas y no terminaron de entender, pero vieron el dolor de aquello.

Rodrigo Pinto se plantea la posibilidad del verdadero juego de la autora, la cual sugiere al lector/a que la memoria puede ser un sueño, incitándole a cuestionarse lo real de la memoria. Según Demian Paredes, la pantalla es una imagen “del juego constante, permanente, de matar y/o morir, de aparición y desaparición, igual que en la vida real. La pantalla va mostrando y referenciando qué pasó” (Paredes, citado en Astudillo Mora, 2020: 7). Es una “proyección de la violencia, como juego o realidad, como sueño o recuerdo” (Astudillo Mora, 2020: 8).

Según Astudillo Mora, *Space Invaders* destaca el carácter subjetivo de las representaciones de los acontecimientos pasados y entonces de las maneras de contar el pasado. De hecho, cada niño tiene un recuerdo diferente de su compañera Estrella González. Cada recuerdo permite construir un conjunto de “experiencias y emociones que se resisten al olvido”, es decir “una memoria holística de subjetividades marginales unidas” (Astudillo Mora, 2020: 11). Según el autor, la memoria de los acontecimientos oscuros de la dictadura sirve a no repetirlos, basándose en la definición de memoria de Marcela Valdata en su *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (2009) “como narración en el presente del recuerdo tormentoso del ayer, pero en el que cabe una proyección hacia el futuro como una forma de evitar su repetición” (Valdata citada en Astudillo Mora, 2020: 11). Además, la autora afirma que hablar de memoria remite a un pasado que fue olvidado a un momento.

El autor sigue su búsqueda sobre la memoria con el trabajo *Fracturas de la memoria* (2007) de Nelly Richard que afirma que, en relación con el periodo dictatorial y post-dictatorial, “la figura de la memoria ha sido la más dramatizada por la tensión sin resolver entre recuerdo y olvido, revelación y ocultamiento, latencia y muerte, etc” (Richard citada

en Astudillo Mora, 2020: 12). Esta tensión se visualiza en la literatura chilena con imágenes de cuerpos y desaparecidos, y está relacionada a la tensión entre el discurso de la democracia de mirar hacia adelante en un pacto de olvido y las preguntas desde los márgenes por parte de las familias de las víctimas.

El autor del artículo menciona el testimonio de Nona Fernández en una entrevista que explica que esperó que la llegada de la democracia iba a responder a las incertidumbres de su infancia pero que la penumbra siguió hasta que asesinos fueron condenados. En *Space Invaders*, la condenación de los criminales del Caso Degollados emitida en la televisión activa la memoria de los niños crecidos y les permite entender los acontecimientos de la dictadura. El autor emite la posibilidad de que escuchar la voz de la llamada telefónica podría quizás liberarles “de los traumas y olvidos, de los errores del futuro y de las incertidumbres de los sueños” (Astudillo Mora, 2020). Esta voz podría constituir el puente entre el sueño y el olvido.

Además, para Richard, practicar la memoria significa expresar los acontecimientos violentos con figuras de estilo. Astudillo Mora hace el paralelismo con *Space Invaders* que usa metáforas y símbolos para hablar del horror. Según el autor, la simbología del tablero y de las piezas del juego desconocido que vuelve varias veces en la novela representa la sociedad dictatorial y post-dictatorial siendo un juego “establecido sin posibilidad de cambios”. Menciona también el videojuego Space Invaders como alegoría de la dictadura: los extraterrestres siendo la gente en las marchas contra la dictadura mientras el cañón terrestre representa los carabineros que tenían que “disparar y eliminar gente como si fuera una invasión alienígena”. El autor dice que en el presente se sigue siendo “el mismo bloque de piezas en el cuadriculado tablero, las jugadas se repiten una y otra vez, como los sueños” (Astudillo Mora, 2020: 15).

Astudillo Mora se basa también en el concepto de posmemoria desarrollado por Marianne Hirsch según la cual es un tipo de recuerdo “que no se ha experimentado directamente y que se abre a una dimensión más íntima y subjetiva que la hegemonía de la memoria oficial” (Astudillo Mora, 2020: 16). La posmemoria se refiere a la memoria que viene después “la memoria de aquellos que vivieron los acontecimientos” e incluye “el sufrimiento de los conflictos y traumas propios del pasado”. Es una memoria fragmentada como los sueños de los protagonistas de la novela.

Según Mónica Szarmuk, las narraciones de la posmemoria contienen una dicotomía entre realidad y ficción porque “no buscan la verdad histórica sino la expresión de un

testimonio en primera persona que representa a un grupo frecuentemente marginado y silenciado” (Astudillo Mora, 2020: 16). El autor del artículo hace el paralelo con la novela de Fernández que escribe desde la perspectiva de un grupo de estudiantes “con apellidos comunes” en un liceo desapercibido (Astudillo Mora, 2020: 17).

Astudillo Mora se enfoca también en la representación de la forma de adoctrinamiento de los niños durante la dictadura por medio de ceremonias representando acontecimientos y personajes del ejército chileno, “para interiorizarles (...) a la institución” y “los valores patrios representados en ese homenaje al folclore nacional y juegos tradicionales que (...) ocultaban violencia” (Astudillo Mora, 2020: 25). De hecho, las voces de los niños recuerdan una educación basada en la disciplina y la instrucción militar. El autor explica que los niños crecen en una ciudad adultocéntrica. Están entrenados para seguir una persona más arriba en la jerarquía. No sabían lo que pasaba porque “eran expulsados de los centros de la ciudad y condicionados al margen”. Sin embargo, reivindican su espacio “desde los bordes” (Astudillo Mora, 2020: 26).

De esta manera, la voz de los ochenta forma parte de la cultura residual de la ciudad de Santiago. Son voces de mujeres, adolescentes e infantes con un fenómeno acústico para despertar la ciudad. La voz relata una ciudad “adultocéntrica, machista, beata y fracturada por un modelo económico neoliberal y de hegemonía occidental que traza los cuadrados del tablero de la ciudad, dejando a fuera a las subjetividades alternativas, que no calzan dentro de estos constructos de valores” (Astudillo Mora, 2020: 29). Sin embargo, la novela menciona lugares en margen, luchando contra el olvido. De esta manera, Malva Marina dice que las novelas de memoria pueden construir una contra memoria: “memorias alternativas a la memoria histórica oficial, hegemónica” (Marina citada en Astudillo Mora, 2020: 29).

Barrientos (2021) analiza la relación de la escritura con el evento y los procesos de subjetivación de los personajes como crítica de las certezas construidas y las fallas de la memoria en *Space Invaders* y *La dimensión desconocida* (2016). Según él, el juego de Atari es una analogía de la ciudad invadida por las fuerzas militares.

De nuevo, el autor analiza la novela como basada en dos formas: la primera siendo “la imagen y la escritura” y la otra siendo “el residuo corporal y material”. Estas dos formas están configuradas hacia la ciudad (espacialidad centrífuga) o hacia los interiores (espacialidad centrípeta). Las formas establecen una memoria histórica que emerge de

las ruinas como memoria latente. Hace el paralelo con “la experiencia opaca” descrita por Florencia Garramuño como “un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidentes los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una “realidad” completa regida por un principio de totalidad estructurante” (Garramuño citada en Barrientos, 2021: 136).

Las colectividades configuran su identidad basándose en un modo de actuación y representación del presente en negociación con su pasado, configurando una comunidad. La novela es una “autoficción”, según la definición de Alberca. El “yo” es un recurso retórico con plena conciencia de su ficcionalidad que intenta abrir un espacio de invención y creación ciertamente peculiar en el intersticio de lo ficticio y lo factual, justo en el punto en que ambos se oponen y se distinguen”, permitiendo jugar con las dos estrategias narrativas (Alberca citado en Barrientos, 2021: 137). El autor califica la narración de perturbadora: utiliza “estrategias complejas y lúdicas para desconcertar al lector/a” (Alberca citado en Barrientos, 2021: 138). De esta manera, la macroestructura de la obra es el juego de Atari, coincidiendo con el proceso de búsqueda de lo oculto por parte del narrador/a y del lector/a. Space Invaders consiste en un recuerdo que permite viajar en los años ochenta.

La voz del presente relata un hecho pasado doloroso por la necesidad presente. El uso de la cultura de masa permite interpelar la sensibilidad de los lectores a tomar posición. “La huella afectiva”, es decir el sentimiento de añoranza, permite recordar con más fuerza. De esta manera, el juego de masa, elemento cotidiano, funciona como gatillante en la construcción de una memoria personal que se vuelve colectiva. Sacado de su contexto de tiempo y espacio, pasa de un objeto de uso material a un objeto de perturbación y de crítica (Barrientos, 2021).

Los fragmentos tejidos por los sueños de los niños enfocan los “espacios vacíos que la gramática y sintaxis institucional no pueden representar” (Barrientos, 2021: 143). El acto del testimonio no es una simple constatación, pero una práctica discursiva: el lenguaje del testimonio es un proceso y una búsqueda, no está considerado como una descripción completa de los acontecimientos. De esta manera, el anacronismo está usado en la novela para desvanecer la idea de un conocimiento completo de un hecho. Cada sueño y cada recuerdo constituyen fragmentos que permiten al lector/a de tener diferentes perspectivas de los acontecimientos. La escritura y la imaginación colaboran para entender el pasado. La autora cita a Jacques Rancière según cual el arte es político

en el sentido que produce escenas de disenso, es decir que produce visibilidad donde no había (Barrientos, 2021).

Urzúa (2017) en su artículo “Cartografía de una memoria: *Space Invaders* de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego” da cuenta del papel del juego en la narración de la historia reciente chilena como alegoría de la infancia a la cual la ficción permite volver, es decir juego como dispositivo de memoria. La autora explica que la primera imagen de la novela con el cotidiano escolar de los niños formando fila, cantando el Himno Nacional e izando la bandera representa una memoria colectiva compartida por los niños que crecieron en los años ochenta en Chile.

La autora enfoca también la mezcla de la ficción y de la historia. Los colchones desperdigados son sitios de memoria itinerantes que forman puentes simbólicos con la memoria histórica reciente. Referencia al epígrafe de *La cámara oscura* de Georges Perec, el sueño siendo un recurso, como una cámara oscura que permite revelar “recuerdos, imágenes y registros del pasado captados por ella” y revelando algo que se quedó afuera “del relato enmarcado” (Urzúa, 2017: 305).

Como dicho antes, según la autora, el juego es una alegoría de los años ochenta en Chile, implicando hechos historiales y recuerdos individuales. La alegoría sigue el lenguaje, la temporalidad y las reglas del videojuego. De hecho, la narración tiene lugar en el colegio donde se juega también dentro la represión. El espacio interestelar del juego de Atari es una metáfora de lo desconocido y de lo que “aparece y desaparece en la pantalla”, destinado a acabar, representando el tiempo de la infancia. Los extraterrestres remiten a la policía, los militares, los inspectores, por su invasión o vigilancia, los desconocidos pudiendo atacar. De esta manera, los alienígenas son una alegoría de la invasión fuera de la infancia que termina por afectarla. El juego se repite hasta seguir una vez terminado: la normalidad no existe durante un régimen dictatorial. Según la autora, los invasores representan también los niños en el sentido que quieren “llegar a la tierra, para hablar de la memoria de la infancia de los años ochenta” (Urzúa, 2017: 308).

La autora hace un paralelo con la poesía de Lihn que representa “la represión de la educación y del patio del colegio como sinécdoque de Chile, de la nación” (Urzúa, 2017: 309). Matías Ayla analiza el poema “Nunca salí del horroroso Chile” diciendo que “el patio escolar persiste de forma espectral en el presente” (Ayla citado en Urzúa, 2017: 309). De manera similar, los compañeros de Estrella no pueden salir de la memoria de la

celebración del 21 de mayo, del héroe Prat y de sus recuerdos de su compañera muerta. Arturo Prat, héroe chileno más grande es representado en la novela *Space Invaders* como “parte de otro relato que entra en el juego: aquel de la memoria histórica que es impuesta, en el contexto del lugar y el espacio de la infancia; un artificio o casi un relato de ficción que no tiene mucho sentido cuando somos niños” (Urzúa, 2017: 310).

Los capítulos fragmentados operan como los fragmentos de la memoria que la narración intenta unir. Los protagonistas no están directamente afectados por el contexto, pero lo intuyen y son testigos “de lo que se sabrá más tarde”. La rutina de juegos permite a los niños “vivir otro mundo dentro de ese mundo represivo de los adultos, en donde lo que manda es el silencio” (Urzúa, 2017: 310). De hecho, según Benjamin, los juegos liberan a los niños, permitiéndoles crear otro mundo más pequeño: “el hombre, brusca y amenazadoramente acollarado por la realidad, hace desaparecer lo terrorífico en esa imagen reducida” (Benjamin citado en Urzúa, 2017: 310). Urzúa hace el paralelismo con el juego como dispositivo de memoria en *Space Invaders* que crea otro mundo en el mundo de los adultos, pasando de la historia oficial a la figura del alienígena invasor.

Al final de la novela, el barco de papel empieza a hacer agua. Según la autora, es la infancia que se hace agua. La infancia es el recuerdo del que no pueden despertar. El pasado les parece un sueño que es mezclado con los juegos de infancia. La escena del principio del relato se repite, pero los niños no cantan el himno nacional obligado. Las calles silenciosas representan la memoria como un sueño borroso y oscuro donde solo quedan imágenes.

Además, *Space Invaders* representa el cotidiano de la dictadura chilena cuando “todo pasa por la televisión”: “las cadenas nacionales; los pocos programas en los únicos canales de la señal; la censura y la idea de una música de fondo” con las imágenes de Chile. El juego consiste en sobrevivir solos contra el ejército de alienígenas. Según la autora, el espacio interestelar del juego representa también un “territorio de todos y de nadie; un lugar en donde confluyen pasado, presente y futuro” (Urzúa, 2017: 316).

Pastén (2020) enfoca también los juegos de los niños de la novela, diciendo que representan el hecho de que “la realidad externa se infiltra en la actividad inherente a los infantes de manera unidireccional”: las dinámicas de los niños no tienen consecuencias en el mundo exterior mientras este mundo impregna “las invenciones de orden colectivo y comunicacional” (Pastén, 2020: 120). Esta impregnación se ve en la formación de los

escolares como un tablero de ajedrez, el juego en la sala oscura de esconderse y desaparecer, en el juego Space Invaders en cual el bloque tiene que atacar y resistir a los disparos de la nave y en el pequeño juguete Chevy rojo, replica del coche que transportó los asesinos implicados en el Caso Degollados. De esta manera, el peso de la historia impregna el universo de los niños sin que esté peso sea traducido. Los niños de la novela juegan con la historia dando una multiplicación de sentido al lector/a. La época incierta esta descrita en una polifonía en la que no se puede y no se debe poner de acuerdo. Relatos de infancia que “permean el pasado, confunden el presente y proponen un lenguaje que aglutina posibilidades” (Pastén, 2020: 121).

Pelar (2017), por su parte, enfoca el hecho de que el orden de la historia es invertido entre el juzgamiento del padre de Estrella por asesino en el Caso Degollados y el asesinato de Estrella por su exmarido carabinero. Esta inversión establece una conexión causal entre estos acontecimientos, como si González había estado condenada a morir por la mano de un carabinero por los asesinatos cometidos por su padre, también oficial.

La autora cita Ducaroff, quien en su análisis de la narrativa de las generaciones de post-dictadura argentina encuentra la presencia recurrente de los fantasmas que aparecen condenando y protegiendo a los vivos y que simbolizan el retorno del trauma dictatorial, volviendo para dar cuenta del pasado violento. En las novelas de Fernández, la presencia de muertos y fantasmas interroga la repetición de la historia y las posibilidades de pagar deudas con el pasado.

Pelar enfoca también la importancia de la perspectiva infantil en las novelas de Fernández. Según Jeftanovic, “no se agota en una situación de vulnerabilidad; más bien manipula esa vulnerabilidad para transformarla en una herramienta literaria que permita construir discursos político-sociales y poéticas escriturales” (Jeftanovic citado en Pelar, 2017: 7). El autor del artículo añade que los niños son los que preguntan, quieren saber y ponen “el relato en movimiento” (Pelar, 2017: 7).

Según Donoso Pinto (2016), el juego Space Invaders es también una analogía de la situación política que estructura la obra. El relato de la memoria de los niños durante el régimen dictatorial está escrito en un escenario de guerra, pero este escenario está escondido por la pantalla de la televisión, desarrollando una metáfora del discurso

mediático de la época que creaba la realidad y ocultaba la represión cotidiana. Space Invaders es un tipo de juego donde un jugador único enfrenta a hordas de enemigos. El testimonio recurrente de sentirse como parte de un juego enfoca la metáfora inversa que representa el videojuego: el coro de voces son los verdaderos enemigos “arrojados a esa suerte de universo electrónico” del cual el escape es solamente posible por la recuperación colectiva de la memoria (Donoso Pinto, 2016: 296). El jugador único aniquilando a los enemigos se vuelve los alienígenas que deben ser eliminados. La analogía de los personajes como piezas de un juego representa también “su institucionalización dentro de la escuela y de sus normas disciplinarias” (Donoso Pinto, 2016: 296).

Núñez Pacheco, Castillo Torres y Navarrete Cardero (2019) se enfocan también en el juego: analizan un conjunto de remediaciones videolúdicas desde una perspectiva ludoficcional sobre un conjunto de obras y videojuegos. Los autores describen el funcionamiento de juego Space Invaders: una narrativa simple con una estructura que se compleja con la ausencia de final definido con elementos organizados horizontalmente y verticalmente. El tema del videojuego está muy presente en la novela en la cual se genera un tipo de intermedialidad entre los dos medios. Los autores enfocan también la inversión de papeles entre los niños que disparan al principio los marcianos y que asumen después el rol de los marcianos en la vida real, a medida que crecen y se dan cuenta del contexto político. De esta manera, los autores enfocan particularmente la mezcla entre el mundo real y el mundo virtual. Dan el ejemplo de las manos verdes fosforescentes dentro de los sueños de un niño, manos que se encuentran de nuevo en las noticias de la televisión mostrando la represión de una manifestación por carabineros. Los noticieros actualizan el videojuego en el mundo real, generando un simulacro de la realidad, con una “sucesión desordenada de imágenes del videojuego sin referencias externas a la seudonarración audiovisual”, como fue el caso para las noticias de la guerra del Golfo Pérsico en los años noventa (García Canclini citado en Núñez Pacheco, Castillo Torres, Navarrete Cardero, 2019: 538). Además, la matanza de Estrella González por su exmarido, padre de su hijo, que terminó por suicidarse añade en el paralelismo con el tipo de juego, “mátalos a tiros” pareciendo ser el trasfondo del relato (Núñez-Pacheco, Castillo-Torres, Navarrete-Cardero, 2019)

Finalmente, Pilar Vila (2021) analiza *Space Invaders* y *No aceptes caramelos de extraños* de Jeftanovic como dos novelas centradas en mujeres buscando cancelar estereotipos femeninos “a partir de vidas que debieron transitar por situaciones límites, con historias atravesadas por el dolor y la rabia, pero sin abandonar una mirada crítica que les permita atravesar las barreras de las perspectivas políticas (en las que no está ausente el peso de una moral represora)” (Pilar Vila, 2021: 83). Son mujeres que se sienten extranjeras en los lugares asignados y que deciden expresar su rabia y su dolor. Se basa también en la teoría de la posmemoria de Marianne Hirsch (2016). Según ella, se tiene que reactivar y reincorporar la memoria de las segundas generaciones que tienen traumas relativos a recuerdos de acontecimientos que tuvieron impactos en su vida sin que los vivieran, pero que heredaron por medio de historias, imágenes y objetos, volviéndose partes traumáticas de su vida. De esta manera, escritores redactan para entender estos acontecimientos, así como el pasado y el presente. Este intento está presente en *Space Invaders* cuando los niños se dieron cuenta de los ataúdes y funerales. Fernández usa memorias heredadas para construir relatos con una nueva perspectiva de los procesos políticos y privados.

Según la autora del artículo, el llamado de los estudiantes por su apellido cada mañana en la escuela hace alusión a los llamados militares y a las voces que reclaman a sus queridos desaparecidos. Cada parte de la novela se focaliza en etapas de la vida de los niños mostrando el avance de etapa del horror: el juego funciona como disparador de lo olvidado (Pilar Vila, 2021).

2. La repetición

Se puede deducir del estado del arte que la crítica sobre *Space Invaders* de Nona Fernández menciona la repetición dentro de la obra en el sentido de imposibilidad por los compañeros de Estrella González de escapar del sueño, condenados a vivirlo una y otra vez. Sin embargo, no centra su análisis en la figura de la repetición, lo que ofrece el enfoque de este capítulo.

De hecho, la repetición es una figura central de *Space Invaders*. Adopta diversas formas que demuestran diferentes realidades en la historia de estos niños, condenados a la repetición de su pasado. Desde el comienzo de la novela, la repetición representa el imperativo de orden impuesto por la dictadura. Este orden organiza los niños en una

colectividad desindividualizada como un ejército de soldados que está representado por el juego Space Invaders. Después, la repetición forma otra colectividad, una colectividad militante que se opone al orden impuesto por la dictadura. Esta colectividad se forma por el medio de otros juegos. Sin embargo, los niños siguen creciendo en una guerra que no entienden, son partes de un juego que no conocen, como soldaditos de plomo. Esta incompreensión impide el duelo, encerrándolos en una suspensión temporal que les obliga a vivir el pasado como experiencia del presente. La escritura de Nona Fernández es la respuesta a una llamada para salir de esta repetición.

2.1. La repetición a la base del orden para crear una colectividad uniformizada

“NOS HAN ORDENADO uno delante del otro en una larga fila en medio del patio del liceo” dice la primera frase del capítulo III de la primera parte (primera vida) (Fernández, 2013: 15). En este capítulo, el campo semántico del orden es predominante. De hecho, está presente en la palabra “ordenado” escrita en mayúsculo. “A nuestro lado, otra larga fila, y otra más allá, y otra más allá”: la repetición de las filas enfoca la imagen de formación de un ejército, “un cuadrado perfecto, una especie de tablero”. Son “las piezas de un juego” pero no saben cual. Sigue un pasaje lleno de restricciones formales:

Tomamos distancia, ponemos el brazo derecho en el hombro del compañero de adelante para marcar el espacio justo entre cada uno de nosotros. Nuestro uniforme bien puesto. El último botón de la camisa abrochado, la corbata anudada, el jumper oscuro debajo de la rodilla, las calcetas azules arriba, los pantalones perfectamente planchados, la insignia del liceo zurcida en el pecho, a la altura correcta, sin hilachas colgando, los zapatos recién lustrados. Mostrar las uñas limpias, las manos sin anillos, la cara despejada, el pelo fuera de combate (Fernández, 2013: 15).

De esta manera, hay una repetición también entre estos niños, uniformizados por la escuela durante la dictadura. La novela sigue con el cotidiano escolar de “cantar el Himno Nacional todos los lunes a primera hora”, las voces “repitiendo entusiastas el estribillo”, “mientras uno (...) iza la bandera chilena”, “la estrellita de tela blanca subiendo y subiendo y subiendo hasta alcanzar el cielo”. La bandera chilena representa el estado dictatorial, subiendo y subiendo “flameando” sobre sus cabezas protegidas “por su sombra oscura” (Fernández, 2013: 15 y 16). De hecho, la altura de la bandera representa la represión del estado, vigilando como una sombra oscura. Además, la subida de la

bandera en el cielo será reiterada más tarde por las balas verdes dirigidas a los marcianos en el juego Space Invaders.

La disciplina impuesta por el régimen dictatorial está muy presente en las cartas que Estrella González escribe a su amiga Maldonado. Su primera carta está llena de metáforas disciplinarias. El papá de Estrella le dice que tiene que achicar su letra, que es demasiado grande y gorda. “Pero no es muy fácil achicarse y meterse en las líneas porque las líneas son flaquitas y casi no se ven”. Es una metáfora de la obligación por el régimen de hacerse pequeño, no llamar la atención y conformarse a las reglas, aunque esas no están siempre claramente expresadas. “Si le hiciera caso” a su papá, podría contar más a su amiga, pero como no se le da “achicar la letra ni meterla en las líneas flaquitas” tiene que disminuir sus palabras, representando las medidas puestas en lugar para impedir a los contestadores de expresarse. La niña dice que “debería hacer el intento de obedecer a su papá”. “El se merece eso, que yo lo obedezca, tengo que portarme bien, eso es lo que me toca, hacer las tareas e intentar achicar mi letra”, añade. La metáfora es particularmente potente que su padre es carabinero. Estrella expresa su dificultad de seguir la demanda de su padre. Firma con “una estrella pintada con tinta, como una especie de marca personal”, “como el signo caído de una bandera” (Fernández, 2013: 18-20). Esta estrella pintada en el papel de la carta puede ser interpretada como un signo opuesto a la bandera chilena que es una estrella blanca en una tela azul. En un otro ejemplo de resistencia al orden impuesto, Estrella está descrita con uñas pintadas de rojo mientras está en la fila en el patio de la escuela, esperando la señal del inspector para caminar a su sala, su mano en el hombro de la compañera de adelante. “Mete sus manos en los bolsillos del delantal sin que nadie se dé cuenta”, sugiriendo un comportamiento refractario secreto.

Este orden que trata de implementar el régimen dictatorial está representado por el juego Space Invaders, al cual Estrella y su compañero Riquelme jugaron durante muchas horas, juego que había pertenecido al hermano de González y que se podía usar sin problema. Esta vez, son los marcianitos que bajaban “en bloque, en un cuadrado perfecto” pero “el poder de González y Riquelme era tremendo y siempre terminaban explotando”, “en una matanza cíclica sin posibilidad de fin” (Fernández, 2013: 22). El juego Space Invaders representa el juego al cual quiere conformar la dictadura, preparando los niños para volverse cañones terrícolas y disparar a las personas ajenas al sistema impuesto. Sin embargo, la analogía entre los niños y los marcianos construida por

la forma similar del cuadrado perfecto anuncia la inversión de la metáfora que veremos más tarde.

La colectividad formada por la escuela está también representada por los niños en la interpretación anual de la guerra del Pacífico. De hecho, en esta representación, los compañeros de clase están desindividualizados en treinta y cuatro grumetes “todos a cargo de un nosotros”, vestidos de la misma manera (Fernández, 2013: 28).

En el capítulo seis de la primera vida, vuelve la rutina escolar estricta: los niños abotonan sus delantales cuadrillé, “un botón tras otros, con mucho cuidado, que ningún ojal quede vacío, seis veces el mismo ejercicio desde arriba, a la altura del cuello, hasta llegar abajo, al borde del género”. Aquí la relación con el juego Space Invaders está invertida con el sentido yendo de arriba hasta abajo, como el sentido de los alienígenas. Están de nuevo uno adelante del otro en una larga fila” y al lado de la fila, “otra larga fila, y otra más allá, y otra más allá”. Son “varias columnas formando un cuadrado perfecto, una especie de tablero”. “Con la mano derecha, todos al mismo tiempo” se persiguen “mirando la imagen de la Virgen del Carmen que está arriba de la pizarra”, justo por sobre sus cabezas. Forman de nuevo una colectividad uniformizada. “En nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo”, rezan una “oración a la Virgen para iniciar el día”. Sus “voces a coro en un rezo idéntico al de ayer y al de anteayer y al de mañana” repiten este ritual. Tal como la bandera, están amparados por la Virgen que les “observa desde la altura”. “Siempre nos observa desde la altura”, “sus ojos de vidrio espiándonos por sobre nuestras peinadas cabezas”, dice la narradora. La Virgen, igual que la bandera, representa la opresión del estado de la época (Fernández, 2013: 26 y 27).

2.2. El juego como creación de una nueva colectividad

En la parte anterior, notamos que la analogía dentro del juego Space Invaders fue invertida. Esta inversión se encuentra primero en los sueños de Riquelme que sueña con un mueble lleno de prótesis, “ordenadas una por una, alienadas como en un arsenal”. “Son de color verde fosforescente como las balas del Space Invaders” y persiguen a Riquelme “como un ejército terrícola a la caza de algún alienígena”. A partir de este momento, los niños se vuelven los alienígenas perseguidos. Se sigue esta transformación con un juego:

“el juego es simple y tenemos una hora para jugar”. Pero esta vez, es su juego, no el juego implementado por la dictadura.

Nosotros nos encerramos aquí, en esta clase oscura que es de un curso más arriba o de un curso más abajo, pero no del nuestro. Nos gusta venir de noche aunque no estemos invitados. (...) Nos hemos sacado los uniformes y venimos con otras ropas, ropas nuestras, ropas reales, dispuestos a ser de verdad y a jugar nuestro propio juego. La luz se apaga en la sala y entonces el aire se vuelve espeso. En medio de una oscuridad negra como la noche o la muerte, nosotros, los de siempre, dejamos de ser los mismos. Ya nadie es quien dice ser. No llevamos nuestros nombres bordados en la solapa de ningún delantal o cotona. Somos otros. Sombras, fantasmas calladitos que se pasean en silencio alargando brazos y manos para intentar dar con algo (Fernández, 2013, 43).

Los niños se individualizan, rechazan la identidad que intenta imponerles la escuela, para transformarse y formar una otra colectividad secreta, clandestina:

Aquí los nombres no funcionan, las pasadas de lista quedan afuera de la pieza oscura y González ya no es González, porque ahora es un poco Maldonado y un poco Fuenzalida y un poco Acosta también. (...) Aquí no hay palabras, ni nombres, somos un solo cuerpo de muchas patas y manos y cabezas, un marcianito del Space Invaders, un pulpo con brazos de varias formas que juega este juego a oscuras que está a punto de terminar (Fernández, 2013, 44 y 45).

De nuevo, los niños están identificados como los alienígenas de Space Invaders. Esta colectividad es la misma que se encuentra en los sueños. A propósito, la pieza oscura dentro de cual los compañeros forman una colectividad opuesta al orden implementado por la dictadura, recuerda *La cámara oscura* de George Perec, cuyo extracto está presente en el epígrafe de la novela, que expresa estar sometido a un sueño de cual no puede escapar. De esta manera, la formación de esta colectividad es fundamental para entender el encierro de estos compañeros en el sueño dictatorial que analizaremos más tarde.

El relato sigue en una oposición brutal. Pasamos de la pieza oscura a la luz encendida y al inspector que los mira desde la puerta, representando el orden de la dictadura que vuelve a vigilarlos. Hay una gran oposición entre el juego previo de los niños y lo que encuentra el inspector: “todos bien ordenados, los hombres al lado derecho, las mujeres al izquierdo. Algunos leen un libro. Otros duermen en una silla porque ya es tarde y mañana hay que levantarse muy temprano para volver al liceo a estudiar” (Fernández, 2013: 45). Los niños juegan también a simular el orden cuando es necesario.

El uso del juego como modo de liberación de la autoridad sigue en el sueño de los compañeros, que puesta en escena un pequeño Chevy rojo de juguete dentro del cual

cruzan el patio del liceo. En el sueño, el narrador o la narradora dice que son chiquititos, “del tamaño de este Chevy rojo” y este tamaño les permite hacer lo que quieren porque nadie los ve. El narrador/a enuncia las prohibiciones que podrían realizar: “Podemos pintarnos las unas, bajarnos las calcetes, desnudarnos las corbatas, sacarnos las cotonas y los delantales. Si queremos hasta podemos soltarnos el pelo y tomarnos de las manos”. La imagen de la autoridad representada por el inspector vuelve con su “zapato negro enorme” (Fernández, 2013: 48).

Su suela está a punto de pisarnos, pero el Chevy rojo diminuto le hace el quite en una maniobra increíble y nos salvamos de morir aplastados por el mocasín del inspector. Él ni siquiera repara en nosotros, desde su altura no nos ve, no sospecha lo que podemos llegar a hacer aquí abajo, en el asiento trasero de este Chevy rojo (Fernández, 2013: 48).

Los compañeros logran evadir la represión del inspector. El poder no sospecha que los niños son militantes. El activismo de los niños está representado por el “panfleto de letras azules” para la marcha del hambre en el vidrio delantero (Fernández, 2013: 49).

Sin embargo, el Chevy rojo es el auto del tío Claudio de González, que está involucrado en el Caso Degollados. En el sueño, el mini auto está también manejado por él. Este detalle indica el carácter cíclico de la violencia a la cual está condenada esta generación. Además, su presencia es un indicio de que, aunque los niños creen escapar a la vigilancia de la dictadura, están vigilados de manera muy cerca, sin darse cuenta.

El capítulo siguiente empieza con la frase “NUNCA LO HABÍAMOS HECHO, pero lo hicimos”, anunciando un cambio. De hecho, se forma otra colectividad. Vuelve la “larga fila”, “uno adelante del otro”, pero esta vez no van a su sala de clases, van a la calle. Se repite la distancia, “el brazo derecho en el hombro del compañero de adelante para marcar el espacio justo entre cada uno”, “el uniforme bien puesto”, “el último botón de la camisa abrochado, la corbata anudada, el jumper oscuro debajo de la rodilla, las calcetas azules arriba”, etc. Esta repetición enfoca aún más la diferencia que sigue con el comienzo del libro y la formación de estas filas en el patio del liceo. De hecho, esta vez dejan atrás el liceo: “La vista al frente, no mirar por debajo al hombro. No retroceder nunca. Abrirse camino en el centro de la ciudad que nos recibe” (Fernández, 2013: 50). La colectividad que habían formado entre ellos crece:

La gente que se nos une en la caminata. De pronto, en medio de una gran avenida, un par de manos que no son nuestras empiezan a aplaudir a un ritmo desconocido. Uno y dos. Uno y dos. Otras manos que no son nuestras se suman al palmoteo. Uno y dos. Uno y dos. Y entonces, para no ser menos, sacamos las nuestras del hombro confiable del compañero de adelante y, sin saber cómo, ya estamos en esto, uno y dos, percutiendo un ritmo nuevo que sobrepasa nuestros cuerpos. Alguien grita algo y alguien lo repite. Otro alguien grita lo mismo y un montón de otros lo repiten. Gritamos lo que se grita. No entendemos bien de qué se trata, pero lo hacemos. Aullamos un alarido que sale más allá de nuestras bocas, una consigna inventada y convocada por otros, pero hecha para nosotros. Uno y dos, uno y dos, el ritmo cardíaco al compás del eco que retumba entre los edificios (Fernández, 2013: 50 y 51).

Esta colectividad tiene también ritmo, cadencia, normas, formando otro tipo de ejército. No entienden exactamente de que se trata el movimiento. Sin embargo, a la diferencia de las consignas impuestas por el estado dictatorial, sienten que la consigna dictada por la nueva colectividad está hecha para ellos. Los compañeros tienen que abandonar su colectividad segura formada entre ellos para unirse a esta otra colectividad, esta totalidad potente que respira al mismo tiempo.

Y la fila se nos desarticula. Acosta se separa de Bustamante y de Donoso, y por ahí se nos pierde Fuenzalida y Maldonado, mientras entremedio se nos cuelan otros, muchos otros. Aparecen nuevos uniformes, nuevas insignias, nuevos peinados, y la fila se hace más larga, mientras a nuestro lado vemos otra larga fila, y otra más allá, y otra más allá. Varias columnas formando un cuadrado eterno y perfecto, un bloque que avanza al mismo tiempo, un solo cuerpo moviéndose en el tablero. Somos la gran pieza de un juego, pero todavía no sabemos cual (Fernández, 2013: 51).

El proceso de desarticulación de la pequeña colectividad sigue para formar una colectividad más grande, con otros estudiantes de otros liceos, con otros uniformes. Las filas vuelven, formando de nuevo un cuadrado perfecto, como los marcianos de Space Invaders. Sin embargo, este bloque, este solo cuerpo, es más potente que la colectividad formada entre ellos porque es “eterno”. Lo que no cambia comparado al comienzo de la historia es la pertenencia de los niños a un juego que no saben cual es.

En el capítulo que sigue, la analogía de los niños con los marcianos perseguidos por el cañón terrícola continua. De hecho, Riquelme sigue soñando con “una mano color verde fosforescente”, “no se la puede sacar de encima”.

Esta vez la ve en una pantalla de un televisor. La mano avanza rápida a la caza de algún niño extraterrestre. Los niños corren de un lado a otro, huyen asustados, pero la mano se abalanza sobre la primera espalda marciana que encuentra y a su contacto la hace explotar. El cuerpo de marcianito se desarticula en luces coloradas que

desaparecen de la tele. El tablero de la pantalla marca cien puntos más en el score. (...) La mano verde y muchas otras manos verdes, salen de un cañón terrícola a la caza de más space invaders (Fernández, 2013: 52).

De la misma manera que los niños están atrapados en un sueño, siguen atrapados en el juego que no entienden, perseguidos por balas-manos verdes.

De hecho, van a estar perseguidos en la vida real: su participación en el juego dentro de la banda de los alienígenas tiene consecuencias tangibles. “La sala de clases se abrió a la calle y desesperados e ingenuos” saltan “a la cubierta del barco enemigo en un primer y último intento condenado al fracaso”. “De pronto las cosas despertaron de otro modo”, “de golpe aparecieron ataúdes y funerales y coronas de flores”, no pueden huir “porque todo se había transformado en algo así como un mal sueño”. Asisten a funerales donde ven el hijo del muerto, un escolar igual que ellos “con su uniforme puesto, con la insignia de su liceo en el pecho” (Fernández, 2013: 56 y 57). La familia de Zúñiga fue detenida, “Donoso y Bustamante fueron apaleados en una concentración estudiantil”, “Donoso perdió para siempre la movilidad de su dedo meñique y Bustamante terminó en la Posta Central con diez puntos en la cabeza”. “Una noche, a la salida de su trabajo, la mamá de Riquelme fue secuestrada. Doce horas después la soltaron. Traía sus pezones cortados con una hoja de gilette en forma de cruz”. Los recuerdos de estos hechos horribles están intercalados por los sueños de Fuenzalida que “siente el ruido de la muchedumbre lanzando pétalos de flores a las carrozas fúnebres, miles de pétalos que lo cubren todo como una lluvia de panfletos tirados en la calle”, que “escucha los pasos de la multitud avanzando con banderas y pancartas”, como una respuesta de esta multitud a la represión estatal, como la respuesta de una pieza de un juego a la ofensiva de la pieza enemiga (Fernández, 2013: 58 y 59).

2.3. GAME OVER

Este juego está destinado al fracaso para los compañeros de Estrella, representando la pérdida de la partida para esta generación que creció durante la dictadura. “Las huellas del sueño han quedado” en ellos “como las marcas de un combate naval destinado al fracaso” (Fernández, 2013: 59). No pueden ganar el juego porque estuvieron atrapados en él y no pueden escapar. Este fracaso está representado en el sueño que sigue,

transcurrido en una playa desierta. Zúñiga piensa en la guerra del Pacífico, “la eterna disputa entre Chile, Perú y Bolivia”.

La idea de una emboscada, una trampa, y la seguridad de que en esta batalla hubo niños muertos. A lo mejor eran como nosotros, un ejército de adolescentes, punta de lanza barata con apellidos de mierda, provenientes de un liceo de mierda, sin tradición ni vista a la cordillera, sin idiomas extranjeros con los que defenderse, cabecitas negras tirándose a la piscina sin salvavidas, a poto pelado, preparando el territorio para los otros, siempre para los otros. Soldaditos de plomo chapoteando en este mar falso sin tener mucha idea de qué batalla pelean (Fernández, 2013: 64).

La disputa entre los tres países es eterna, como la batalla que pelean los niños sin entenderla. Una analogía está creada entre los niños de la guerra del Pacífico y los compañeros de Estrella. Están comparados a soldaditos de plomo, siendo parte de un juego sin entender cual es, como piezas controladas por una entidad superior. Además, preparan el territorio para los otros, dando la idea que la historia, es decir el gran juego, es cíclico. Las guerras se repiten tal como la violencia. No se puede salir del juego. Después de las tres vidas, viene el “Game over”, y empieza de nuevo el juego, con la primera vida, la segunda, la tercera hasta perderlo de nuevo y empezarlo de nuevo, “en una matanza cíclica sin posibilidad de fin” (Fernández, 2013: 22).

El “Game over” de Space Invaders se traduce en la vida real con el asesinato de Estrella González por su exmarido, el teniente de Carabineros Félix Sazo Sepúlveda. “Sigue a su mujer, la acosa telefónicamente, la amenaza como se amenaza a un enemigo, a un alienígena o a un profesor comunista”. La misma lógica de guerrilla sigue, la historia se repite, aunque la dictadura se terminó oficialmente. “Recibe dos balazos en el pecho, uno en la cabeza y un cuarto en la espalda. Como un marcianito se desarticula en luces coloradas. El tablero de la pantalla marca cien puntos más para el score. Ni siquiera así se rompe el récord” (Fernández, 2013: 72). De nuevo, Estrella está asimilada a los alienígenas del juego Space Invaders. El récord no se rompe. Y si se rompiera, se tendría que seguir jugando para romper el nuevo récord, “en una matanza cíclica sin posibilidad de fin”.

Al final del libro, los compañeros se ordenan de nuevo “uno adelante del otro en una larga fila en medio de la calle”, “y otra más allá, y otra más allá”, formando “un cuadrado perfecto, una especie de tablero”. Se repite el párrafo del principio del libro con la descripción física de estos niños en su uniforme bien puesto, con los pantalones perfectamente planchados y la insignia del liceo zurcida en el pecho. Sin embargo, se

encuentran en la calle silenciosa y vacía. Son las piezas de un juego que no saben dejar atrás, en una lógica de guerrilla de la que no logran despertar (Fernández, 2013: 75).

2.4. Incomprensión e imposibilidad del duelo

Según Freud, para elaborar un duelo y liberarse de la repetición compulsiva, se necesita una nueva interpretación que permite aceptar los elementos reprimidos (Jelin, 2002). Sin embargo, la experiencia de los niños que crecieron durante la dictadura está llena de incomprensión. De hecho, Nona Fernández explica que su generación es una generación medio “guacha” que creció en el silencio, los padres siendo malos interlocutores. Esta generación no pudo entender bien los hechos que los rodeaban. Además, la situación no mejoró mucho al salir de la dictadura, una política del olvido habiendo sido impuesta. Esta falta de entendimiento está predominante en la novela de Nona Fernández.

De hecho, como lo hemos dicho en varios casos, los niños no entienden el juego al cual participan. Por ejemplo, Riquelme y Zúñiga tiran panfletos en el frontis del liceo, sin saber bien lo que dicen, contribuyendo a un movimiento sin saber cual es. El capítulo V de la misma parte está escrito en discurso indirecto, empezando cada frase con la palabra “que”. Reporta la discusión de los compañeros acerca de los actos de Zúñiga y Riquelme. Aprendemos “que parece que los pillaron en algo terrible, que por eso lo suspendieron un par de días”. En este capítulo, se enfoca particularmente la falta de comprensión de los acontecimientos por los niños. Maldonado dice “que no puede ser que ande metido en política porque es muy chico”. Donoso pregunta qué es ser militante, qué es ser dirigente. Los niños preguntan lo que es la política, de qué sirve y lo que es estar metido en política. Después demandan esta última pregunta a su profesor de matemáticas y piden “qué edad hay que tener para poder hacerlo”. El profesor no responde a sus preguntas. “Que silencio” está repetido cuatro veces, enfocando el silencio de los adultos acerca las preguntas de los niños. Fuenzalida sueña con este silencio, significando que le impactó. Finalmente, el profesor responde “que al colegio se viene a estudiar y no a hablar leseras” (Fernández, 2013: 46 y 47). La repetición de la palabra “que”, empezando cada frase, pone en relieve el cansancio que sienten los niños por tener preguntas sin respuesta.

Cuando participan a la primera marcha, dicen también que no entienden de qué trata el grito que repiten, pero que lo hacen igual. En la tercera vida, los niños confiesan que no

tienen claro el momento exacto pero que recuerdan “que de golpe aparecieron ataúdes y funerales y coronas de flores”. “A lo mejor siempre había sido así y no nos habíamos dado cuenta. A lo mejor Maldonado tenía razón y antes éramos muy chicos” (Fernández, 2013: 56). De esta manera, confiesan su falta de entendimiento de la realidad.

Los niños testimonian también de una falta de claridad sobre el tiempo y la realidad. De hecho, dicen “si estuvimos ahí o no, ya no es claro. Si participamos de todo eso, tampoco” (Fernández, 2013: 59). Las cartas que escribe González a su amiga Maldonado testimonian también de una falta de conocimiento. De hecho, escribe a su amiga que no va a volver a la escuela. “Debemos hacer un traslado. Fijaté que ni siquiera te puedo decir a dónde. La verdad es que tampoco me lo han dicho a mí” (Fernández, 2013: 60).

En el sueño en la playa, el narrador confiesa “Quizás estamos en alguna misión y todo esto es parte de una guerra, un combate importante, pero la verdad es que no lo sabemos” (Fernández, 2013: 62). Como lo dice Pinos en el epílogo, es “una generación afantasmada que se hizo adulta en el hermetismo y la mudez dominantes” (Pinos citado en Fernández, 2013: 82).

2.5. El pasado vivido como experiencia del presente

La falta de comprensión del pasado impide la elaboración de la experiencia traumática generando una repetición compulsiva. En vez de recordarse la experiencia traumática como fragmento del pasado, el pasado está vivido como una experiencia del presente, en una suspensión temporal que se expresa con repeticiones, retornos y fantasmas (Jelin, 2002). En la novela de Nona Fernández, el pasado está vivido como experiencia del presente a través de los sueños de los compañeros de Estrella.

Como lo hemos mencionado antes, los compañeros de Estrella forman una colectividad unida por la experiencia traumática vivida, que se encuentra en sus sueños. De esta manera, aunque sus colchones, lo mismo que sus vidas, “se han desperdigado en la ciudad hasta desconectarse unos de otros, se encuentran de nuevo en los sueños. De hecho, hay una porosidad entre los sueños de cada uno: “a la distancia compartimos sueños. Por lo menos uno bordado con hilo blanco en la solapa de un delantal cuadrillé: Estrella González” (Fernández, 2013: 14). Hablando de la misión de los panfletos de Riquelme y Zúñiga, este último explica que a ratos creen que es un recuerdo que se mete en sus sueños, “una escena que se escapa de la memoria de alguno y se esconde entre las

sábanas sucias de todos” (Fernández, 2013: 39). Añade: “si hubiera una diferencia entre unos y otros, podríamos identificar de donde salió, pero en nuestro colchón desmemoriado todo se confunde y la verdad es que ahora eso poco importa”. No importa quién soñó o recordó porque comparten un trauma colectivo en cual los recuerdos y los sueños de cada uno se mezclan. Como dice Pinos, “la memoria colectiva, el texto virtual que urden los sueños de todos, se ha ido traduciendo en una posibilidad difusa e imaginaria. La posibilidad de atisbar una identidad común; un nosotros” (Pinos citado en Fernández, 2013: 82).

“No sabemos si esto es un sueño o un recuerdo” dice Zúñiga (Fernández, 2013: 39). Hay una confusión entre los sueños y los recuerdos porque no se puede diferenciar el pasado del presente, los compañeros de Estrella estando atrapados en el pasado “de noche, y a veces de día” (Fernández, 2013: 12). Este encierro en los sueños, haciendo los compañeros de Estrella revivir su pasado una y otra vez está prefigurada por el epígrafe de la novela escrita por George Perec: “Estoy sometido a un sueño: sé que no es más que un sueño, pero no puedo escapar de él”.

Todo es relativo, menos el sonido de su voz, que cuando se trata de sueños, según Fuenzalida, es lo mismo que una huella digital. La voz de González se nos cuela desde el sueño de Fuenzalida y toma nuestras propias imágenes, nuestras propias versiones de González, y ahí se instala y se queda para acompañarnos noche tras noche (Fernández, 2013: 13).

Los sueños restauran las voces de manera a resucitar Estrella González a partir de los recuerdos de cada uno. Se contagian entre ellos cada noche reproduciendo una repetición compulsiva en orden de prolongar la memoria de su imagen para que su recuerdo permanezca vivo e impedir su desaparición una segunda vez (Richard, 1998). Las diferentes versiones de Estrella visitan los colchones de sus compañeros. “El recorrido nocturno es una pasada de lista circular que no termina nunca, un chequeo eterno que no nos deja dormir tranquilos. Han pasado años. Demasiados años” (Fernández, 2013: 14). El tiempo se repite.

Zúñiga sueña con la representación de la guerra del Pacífico en la cual tiene que actuar Arturo Prat, “año tras año” repite “este desastre continuo que parece no tener fin”, “igual que el año pasado, y el ante pasado, y el ante pasado”. Sin embargo, en su sueño no hace “lo que había ensayado tantas veces”. Cae en una sábana blanca que le atrapa y le envuelve y le esconde y le adormece (Fernández, 2013: 29). Esta sábana blanca representa el sueño al cual está condenado. Zúñiga explica que despierta. González está

sentada en su cama y el televisor está encendido. Zúñiga sabe que está soñando, pero dice: “su voz junto a mi oído es tan real como el peso liviano de las sábanas sobre mi cuerpo” (Fernández, 2013: 30). De esta manera, los sueños son tan reales que tiene la impresión de que son la realidad, aunque sabe que está soñando: el pasado es vivido como una experiencia del presente. “La pantalla del televisor anuncia la programación de un nuevo día. Parte con el Himno Nacional y con imágenes de todo el país de Arica a Punta Arenas”, representando la cotidianidad durante la dictadura. “Despierta otra vez. No hay televisor. Estoy solo y he envejecido”, dice Zúñiga (Fernández, 2013: 30 y 31). Hay una oposición entre el tiempo circular que se repite eternamente en una suspensión temporal y el tiempo linear de los años que pasan. Esta oposición está representada en la estructura de la novela dividida en partes empezando con “SANTIAGO DE CHILE” y el año correspondiente, poniendo en relieve el avance del tiempo al mismo tiempo que su repetición. Esta estructura enfoca también la mezcla de los sueños y recuerdos, uniendo fechas precisas con elementos borrosos característicos de los sueños. Además, la puesta en abismo enfoca la imposibilidad de escapar del sueño: Zúñiga se despierta, pero sigue soñando porque no puede escapar del pasado.

Cada adolescente está atrapado en su propia versión de sueños. Por ejemplo, Riquelme sueña con manos verdes fosforescentes. “Sigue soñando con ella, no se la puede sacar de encima” (Fernández, 2013: 52). Maldonado sueña con la palabra “degollados” que “ve escrita en el titular de todos los diarios de esa época”, “en los quioscos, en la mesa del comedor de su casa, entre las manos de su mami, en la carpeta gruesa del estante número cuatro del tercer pasillo de la biblioteca del liceo” (Fernández, 2013: 56). Fuenzalida sueña con voces, entonces su manera de revivir la experiencia traumática del caso Degollados es soñar “con la voz entregando la noticia por la radio del auto de su mamá. Zúñiga sueña con el funeral de esos degollados” (Fernández, 2013: 57). La suspensión temporal a la cual están sometidos los compañeros de Estrella se manifiesta en los tiempos verbales. De hecho, el tiempo de los sueños es el presente, mostrando la repetición del pasado en el presente, mientras los acontecimientos están relatados en el pretérito indefinido. En un extracto, la narradora dice que “Maldonado no sabe lo que quiere decir la palabra degollados, pero intuye que es algo horrible y entonces su sueño se vuelve en una pesadilla” (Fernández, 2013: 56-57). Aquí, la confusión temporal es evidente porque no se sabe si el sueño de Maldonado es un sueño presente o pasado. De hecho, el tiempo verbal usado es el presente, pero Maldonado no sabe el significado de la

palabra como si era todavía una niña. De esta manera, la hibridez entre sueños y recuerdos representa la confusión temporal en cual se encuentra esta generación. El presente es una dimensión temporal que se pierde en una memoria borrosa, que se encuentra en sueños como colchones desperdigados y desmemoriados. Los recuerdos no son claros (“ninguno tiene el momento exacto”) y la mudez de los adultos no facilita la memoria (Fernández, 2013: 56).

La repetición es un síntoma de esta memoria borrosa, pero es también una causa del aspecto borroso de esta memoria: la repetición de hechos violentos en una cantidad tan grande impide memorizarlos precisamente. De hecho:

Fuenzalida no recuerda cuál es el funeral con el que sueña. Puede ser de los hermanos de la Villa Francia o el de los profesores del Latinoamericano, o el del joven quemado por una patrulla de militares, o el del cura que murió baleado en la población La Victoria, o el del periodista secuestrado, o el del grupo asesinado el día de Corpus Cristi, o el de los otros, todos los otros (Fernández, 2013: 58 y 59).

Tanta gente fue matada, secuestrada y torturada; los niños asistieron a tantos funerales que se vuelven un gran sueño hecho de ataúdes, velas y flores.

El tiempo no es claro, todo lo confunde, revuelve los muertos, los transforma en uno, los vuelve a separar, avanza hacia atrás, retrocede al revés, gira como en un carrusel de feria, como en una jaula de laboratorio, y nos entrapa en funerales y marchas y detenciones, sin darnos ninguna certeza de continuidad o de escape. Si estuvimos ahí o no, ya no es claro. Si participamos de todo eso, tampoco. Pero las huellas del sueño han quedado en nosotros como las marcas de un combate naval destinado al fracaso. Sigue ahí, penando cada vez que apagamos la luz. Despertamos de él, con la barba de corcho ensuciando nuestras almohadas y con esta desagradable sensación de haber sido acribillados por una bala verde fosforescente, por una mano ortopédica (Fernández, 2013: 58 y 59).

El tiempo se suspende, se confunde, hace volver los fantasmas y los muertos de la dictadura, y encierra los que quedan en su violencia sin tener una memoria clara, condenándolos al sueño. Los sueños y la realidad tienen una porosidad: elementos del sueño se quedan al despertar. Además, como dicho antes, más allá de la experiencia dictatorial de los niños, la violencia histórica se repite en un tiempo cíclico, obligando niños de todos tiempos a pelear una batalla que no entienden, como soldaditos de plomo, “punta de lanza barata con apellidos de mierda”, “preparando el territorio para los otros” (Fernández, 2013: 64).

Después del capítulo relatando el momento en cual la pantalla televisiva revela la responsabilidad del padre de González y su tío Claudio en el Caso Degollados, viene un capítulo corto:

NUESTRO BARCO DE PAPEL EMPEZÓ A HACER AGUA.
Caímos en la sábana blanca y nos hundimos.
Ahí estamos sumergidos.
No sabemos despertar.

El impacto de la noticia hunde los compañeros de Estrella González en un trauma. Salen completamente de la inocencia de la niñez que empieza a hundirse. Caen en el sueño y no pueden despertar.

El ciclo de la historia condenada a su repetición vuelve con el asesinato de Estrella González que está matada por su exmarido teniente de Carabineros, como el padre de Estrella, como un carabinero que “amenaza a un enemigo, a un alienígena o a un profesor comunista” (Fernández, 2013: 71). El *game* es *over*. El tiempo es cíclico. De esta manera, el orden de los fragmentos de la novela no importa. La revelación sobre el padre de Estrella está contada antes del relato del asesinato de su hija, aunque la relación temporal linear es inversa. El orden no importa, porque el tiempo es cíclico. La historia del padre influencia la historia de la hija (y quizás la historia de su hermano, que murió misteriosamente joven). Y habrá más historias de padres e hijos similares, como hubo antes, en un reinicio eterno.

En el capítulo penúltimo, se repite una escena similar a un sueño del comienzo de la novela: Zúñiga se despierta. Estrella está sentada en su cama y el televisor está encendido. Despierta otra vez. No hay televisor y ha envejecido un siglo. De nuevo, el tiempo linear y el tiempo circular se oponen, enfocando el hecho de que el tiempo se repite, o no avanza, aunque los años pasan. Además, la hipérbola de la palabra “siglo” enfoca la cantidad de tiempo y repeticiones que pasó sin cambiar la repetición.

2.6. La escritura como esperanza para salir de la repetición

La memoria de los compañeros de Estrella González no es clara. “Las facciones no terminan de enfocarse, las formas se borronean y no hay manera de ponerse de acuerdo porque en los sueños, lo mismo que en los recuerdos, no puede ni debe haber consenso posible” (Fernández, 2013: 12 y 13). Sus colchones son desmemoriados, pero comparten

una memoria colectiva en los sueños. La escritura fragmentada entre recuerdos y sueños de la novela es sintomática de la memoria fragmentaria de esta generación así que de un intento para reconstruirla. De hecho, esta generación tiene la necesidad de establecer su memoria en otro lugar que en sus sueños, para tener la esperanza de salir del pasado. La experiencia del pasado tiene que estar recordada como tal y no vivida como experiencia del presente.

La escritura de Nona Fernández, a través de su novela *Space Invaders*, es una manera de llegar a una nueva interpretación del pasado, que permite superar los elementos reprimidos y esperar salir de la repetición. La novela consiste en un rescate de esta generación encerrada en su pasado. “El relato construido siguiendo la gramática compleja y fragmentaria de los sueños” permite reconstituir la experiencia de esta generación pérdida en un tiempo que no pasa. Como Pinos dice en el epílogo, los sueños forman un “ámbito donde pueden confluir las personas, los lugares y los tiempos más distantes con la mayor naturalidad. Ese orden alterno donde parece posible restituir a la memoria lo perdido. Aquí los sueños y los recuerdos son una sola cosa. Aquí soñar es recordar” (Pinos citado en Fernández, 2013: 81). De hecho, los sueños pueden resucitar la memoria: “aunque las voces se diluyen con el tiempo, los sueños saben resucitarlas” (Fernández, 2013: 13).

Fuenzalida es la compañera de clase que sueña con voces. Se recuerda de los tonos precisos. La voz para Fuenzalida “es lo mismo que una huella digital” (Fernández, 2013: 13). Fuenzalida es también la compañera que responde al teléfono público que suena en la calle, “justo en frente de la puerta del liceo” (Fernández, 2013: 76). Este lugar es simbólico: es el lugar donde los asesinados del Caso Degollados fueron secuestrados, lugar donde el portero del liceo barre la mugre del frontis, como residuos que queremos hacer desaparecer.

De alguna manera esperamos este llamado. (...) Fuenzalida no dice palabra, pero al mirarnos nos da a entender de quién se trata. Una mujer o una niña respira con nerviosismo del otro lado a la espera de una respuesta. Fuenzalida entiende que estamos condenados a esta llamada telefónica, no podemos dejarla pasar. Sin dudarlo un segundo, contesta y comienza a hablar. En la calle, desajustados en el mismo uniforme ahora desteñido y estrecho, escuchamos con atención (Fernández, 2013: 76).

Fuenzalida entiende que tienen que tomar esta llamada para esperar salir de la repetición del trauma, para poder sacarse su uniforme desteñido y estrecho. Abajo del

ultimo texto está escrito la fecha del año de la publicación de la novela. Podemos interpretar Fuenzalida como la representación de Nona Fernández en la novela. De hecho, en el libro analizado previamente, la narradora, que tiene muchas características en común con la autora, es la hija de un hombre cuyo apellido es Fuenzalida. En *Space Invaders*, Fuenzalida representa Nona Fernández que decidió responder a la llamada de la escritura para transcribir la experiencia de la generación que creció durante la dictadura e intentar relatar su memoria para ayudarla a escapar de su pasado. De hecho, “este libro nos invita al trabajo de la memoria. Un trabajo nada fácil para los niños que crecieron enfrentando el ataque incesante de los invasores del espacio. Nadie quiere recordar las pesadillas. (...) Este libro nos ayuda justamente a hacer ese trabajo. Recordar para salir de ese sueño sin salida aparente” (Pinos citado en Fernández, 2013: 86). De hecho, según Freud, la repetición es la consecuencia de un problema de memoria (Hamel, 2006). Para elaborar el trauma, se tiene que distanciar el pasado del presente, recordando el pasado como una experiencia pasada (Jelin, 2002). La escritura de Nona Fernández permite “aprender a despertar”, para entender mejor, hacer memoria, elaborar el duelo y salir del trauma (Pinos citado en Fernández, 2013: 87). La escritura permite restituir las voces de su generación.

Jelin (2002) explica que los espacios sociales de circulación de la memoria son necesarios para la elaboración de la experiencia traumática. Las situaciones de silencio impiden la elaboración social y encierran las víctimas en una repetición ritualizada del dolor. El Chile post-dictatorial obstruyó “mecanismos de ampliación del compromiso social con la memoria”, impidiendo “la reinterpretación y la resignificación (...) del sentido de las experiencias transmitidas” (Jelin, 2002: 62). En este contexto, Nona Fernández intenta restablecer un espacio de circulación de la memoria para ayudar a su generación a elaborar el trauma. Según Marx, el relato del pasado puede crear novedad, creando un evento revolucionario. De tal manera, la respuesta a la llamada al final de la escritura constituye una esperanza de cambio de la historia para esta generación perdida.

En particular, Nona Fernández intenta restituir la memoria de su compañera de clase Estrella González, a quien dedica su libro. Como dice Richard (1998), las familias de las víctimas luchan para producir la aparición social del recuerdo del desaparecido. Se intenta prolongar su imagen. La experiencia del dolor permite dar vida a la muerte. “Maldonado sueña palabras azules escritas por la mano de una niña. La que más se repite es su nombre. Está escrito en el remitente y en la firma de cada carta” (Fernández, 2013:

18). Se repite su nombre como las familias repiten el nombre de sus familiares desaparecidos en una letanía como un canto monocorde para exorcizar del olvido al nombre (Richard, 1998).

Según Richard, para quebrar el silencio traumático y salvar de “la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo”, es necesario pasar por una escena de producción de lenguajes por medio de instrumentos reflexivos como imágenes, palabras, formas y conceptos que permiten descifrar e interpretar la experiencia traumática. De hecho, Nona Fernández recurre a diferentes imágenes que permiten “desenguecer los nudos de la violencia que antes figuraba sin rostro ni expresión” (Richard, 1998: 46). Por ejemplo, recurre a la imagen del Chevy rojo que cristaliza un símbolo de violencia. La imagen del pequeño coche esquivando el gran zapato negro del inspector mientras el tío Claudio conduce, es muy potente en el sentido de que manifiesta el deseo de los niños de ser libres, de rebelarse y escapar a la autoridad, con la presencia desconocida de la represión más cerca de lo que creen. Además, la analogía entre los alienígenas del juego Space Invaders y los niños permite entender mejor su experiencia durante el régimen dictatorial y su impresión de estar en un juego que no entienden. El cotidiano de la escuela durante esta época, descrito a partir de filas, cuadrado perfecto, bandera, himno nacional y representaciones de la guerra del Pacífico, establece claramente el contexto vivido por estos niños. En general, la referencia al combate naval traduce la lógica de guerrilla en cual se sienten pertenecer sin entenderlo claramente, tal como el fracaso al cual se sienten destinados. Relata también la violencia de la época, junto a la palabra “degollados”, los nombres de las víctimas, los ataúdes y coronas de flores, el Chevy rojo y el juego Space Invaders.

Finalmente, hay una pregunta que queda al final de la novela: ¿es el último “Game over”? ¿O la historia va a repetirse otra vez con tres vidas seguidas de “Game over” ?

CONCLUSIÓN

Para concluir, las dos novelas de Nona Fernández contienen muchas repeticiones con diferentes efectos según las obras. Como lo hemos visto, en *Fuenzalida* las repeticiones suelen variar lo que se repite inicialmente, de manera que constituyen un

intento para cambiar la realidad y actuar en ella. De hecho, en la novela la narradora intenta llenar los hoyos de su memoria con ficción, creando y recreando relatos por medio de culebrones e historias. La repetición en *Fuenzalida* destaca la singularidad: permite resaltar los elementos repetidos y destacar aún más lo que varían dentro de estas repeticiones. De tal manera, destacan la singularidad de cada figura de padre, la singularidad de cada posibilidad de pasado, presente y futuro.

La búsqueda de su padre por la narradora refleja la generación medio “guacha” sin referentes, esta “generación bisagra” nacida en dictadura y que siguió creciendo bajo una democracia que “pactó no hablar del pasado” (Fernández citada en Paz, 2013). Dentro de los cuestionamientos de su generación, figuran las preguntas sobre los padres: ¿dónde estuvieron?, ¿qué hicieron?, ¿lucharon, se fueron? ¿O colaboraron? (Paz, 2013). De esta forma, la constelación de padres desarrollada por la narradora elabora un mito personal, entrelazada con un mito nacional, para esta generación medio “guacha”.

Según Pilar Via (2020), la ficción es la manera encontrada para “reunir pasado y presente con el propósito de construir un futuro para esas generaciones que viven despojadas de un contexto que les permitieran entender lo que ha sucedido y por qué se lo ha acallado” (Pilar Via, 2020: 178). Las repeticiones en *Fuenzalida* crean memoria, por medio de una mezcla entre realidad y ficción, una mezcla entre diferentes temporalidades y diferentes niveles de ficción. Esta mezcla permite llenar los vacíos del periodo dictatorial creando una nueva historia, para contribuir a un futuro que está representado por la figura del niño de la narradora, que tiene preguntas a las que ella quiere responder. Retomando a Hamel (2006), se puede decir que las repeticiones en *Fuenzalida* repiten en el futuro lo que podría haber sido. Las temporalidades de la narrativa se mezclan hasta crear una nueva temporalidad que actúa sobre el pasado, la memoria y el futuro.

Finalmente, la repetición en *Fuenzalida* muestra la dicotomía de la época post-dictadura: búsqueda memorial y duelo del pasado. Aunque la filiación por arriba no es clara, hay un camino de vida que permanece en su hijo, llevando en un *happy ending* según los códigos melodramáticos. *Fuenzalida* es una ficción lúdica compartida que invita al lector/a a llenar los blancos de su propia memoria, dándole las reglas al mismo tiempo que incitándole a romperlas. Según Gilles Deleuze (citado en Guidée, 2006), la modernidad inventa una repetición que salva de la repetición. De manera similar, la narradora de la novela de Nona Fernández usa la repetición para salvar a su hijo de la repetición de una historia sin memoria.

De manera distinta a primera vista, en *Space Invaders* las repeticiones relatan más la reiteración de la historia, sin poder salir de su aspecto cíclico. Al principio del libro, representan el intento por la dictadura de transformar los niños en una masa desindividualizada, un ejército de soldaditos de plomo, capaces de disparar al enemigo denominado por la dictadura: es decir cualquier persona que no sigue las reglas del juego impuesto. Más adelante, la repetición permite enfocar una brecha en este orden: la colectividad se une a otra colectividad, una colectividad militante que se repite en sus gritos, en sus pasos, en su ritmo y su respiración. Sin embargo, esta repetición que trae una esperanza de novedad se ve rápidamente desafiada por la repetición del tiempo que no se limita al periodo dictatorial: niños de todas temporalidades son destinados a jugar un juego que no entienden y participar a la violencia de la historia sin poder quebrar el ciclo. Esta matanza cíclica está representada por el juego *Space Invaders*, destinado a terminarse en un “Game over” y a empezar de nuevo, con una primera vida, una segunda, una tercera y fallar de nuevo. La violencia no se acaba con el fin de la dictadura: algunos años después, Estrella está asesinada por su exmarido carabinero.

La violencia del contexto en que crecieron los niños y su falta de entendimiento de los acontecimientos repetida a lo largo de la novela encerraron los niños en un sueño compartido del cual no pueden despertar: no distinguen el sueño de la realidad, el pasado del presente. En estos sueños colectivos, resucitan a su compañera de escuela Estrella González, cada uno con su propia versión según sus propios recuerdos, en una repetición compulsiva generada por la incapacidad de elaborar el trauma de su pasado. Sin embargo, en la novela el sueño permite también recordar y expresar la experiencia vivida por esta generación bloqueada en el pasado, para después transgredir esta recurrencia y trascenderla por medio de la elaboración del duelo, que finalmente lleva al despertar. El sueño es ambivalente: permite la memoria al mismo tiempo que la impide; es al mismo tiempo lo que encierra y lo que permite liberarse.

De esta manera, los recursos literarios de Nona Fernández constituyen diferentes estrategias para relatar la experiencia de su generación e intentar rescatarla. El aspecto fragmentado de la novela mezclando recuerdos y sueños es un espejo de la realidad vivida por esta generación y de su memoria fragmentaria, así que un intento de parte de la autora de juntar estos fragmentos para reconstruir su memoria y ayudar a sus compañeros a salir de su pasado traumatizante. De hecho, para eso, los niños que se volvieron adultos

tienen que recordar su pasado de manera diferente a los sueños. La respuesta a la llamada al final de la novela es una invitación a dialogar con su pasado para aceptarlo al mismo tiempo que ponerlo a distancia. En el plano psicoanalítico, Fernández invita su generación a hacer un trabajo de duelo, es decir que invita a “elaborar, incorporar memorias, y recuerdos en lugar de revivir y actuar” (Jelin, 2002: 15). La elaboración, buscada aquí por medio de la escritura, es también una repetición, pero una repetición modificada por la interpretación. La autora recurre a imágenes fuertes llenas de simbolización confiriendo instrumentos reflexivos al lector/a para descifrar el trauma vivido. Usa analogías, metáforas, símbolos, formas, campos semánticos para despenar el cotidiano de los niños durante el periodo dictatorial, el contexto político y sus experiencias en termino de sentidos, emociones, y sensaciones.

En conclusión, en sus dos novelas Fernández intenta crear un espacio de memoria demasiado ausente en el Chile post-dictatorial y necesario para elaborar experiencias traumáticas. De esta forma, la escritora chilena elige mezclar elementos reales y ficticios, tal como es la memoria según ella: “un monstruo vivo, hecho a retazos, mitad realidad mitad ficción, tejido con el mismo material con el que se tejen los sueños” (Fernández en Ramos, 2018). Ese monstruo se teje en las novelas, en la porosidad entre los niveles de narración en *Fuenzalida*, y en la porosidad entre la realidad y el sueño en *Space Invaders*. Fernández cree que su generación tiene el papel de reconstruir, ficcionalizar y apropiarse de los hechos para sacar la historia de la oficialidad o de la invisibilidad (Paredes, 2015). Referencias a la cultura de masa definiendo la constitución y la organización de la narración, además de interferir en la historia (Bruce Lee y la telenovela en *Fuenzalida*, el videojuego en *Space Invaders*), es una manera para la escritora de reapropiarse la historia. “Esa manera particular de imaginar el horror y la desaparición puede inscribirse como una actitud estética y política frente a las deudas que tienen las sospechosas memorias oficiales con el pasado reciente” (Ayram, 2019: 49).

El juego tiene una importancia crucial en las dos novelas. Puede ser benéfico, permitiendo imaginar su memoria y elaborar el trauma como en *Fuenzalida* o alejarse de las normas impuestas y formar su propia individualidad y modo de resistencia, como en *Space Invaders*. Sin embargo, en la misma novela, el juego es también peligroso, cuando se trata del juego de la violencia, el juego de la dictadura, el juego de los cañones terrícolas

que tienen que disparar los alienígenas e impone cualquier persona que intenta formar parte del enemigo al *Game over*.

En los dos libros, la escritura de Fernández es un intento para salvar su generación de la repetición. Cada novela usa estrategias diferentes. En *Fuenzalida*, la repetición está usada como juego para salir de la repetición. Fernández invita a recurrir a la ficción para llenar los hoyos de la memoria y cambiar la reiteración de la historia. En *Space Invaders*, la repetición manifiesta más bien la imposibilidad de salir de esta repetición, pero la novela en su totalidad constituye una última repetición para esperar salir de ella. Fernández restituye el estado de su generación e invita a dialogar con su pasado para entenderlo e interpretarlo para finalmente elaborar el duelo y mirar al presente y al futuro. De hecho, para entender su pasado y su presente explica que se tiene que pasar por la escritura. Fernández, como la narradora con el apellido Fuenzalida en las dos novelas, intenta dar una voz a su generación.

Sin embargo, la esperanza presente en los dos libros está matizada por consideraciones cíclicas. En *Fuenzalida*, el enemigo del padre de la narradora cuenta la historia del hombre que se quemó en frente a la catedral de Concepción. Dice que repitió el rito de la Edad Media cuando “los criminales eran castigados en las plazas públicas” y los restos de los cuerpos eran quemados en frente a las catedrales. Añade que el hombre grita su mala suerte en publico “para que no olviden que la brutalidad sigue existiendo, que la barbarie se perpetúa en un ciclo sin fin, aunque no la vean, aunque la hayamos sacado de lugares públicos y la hayamos escondido en el fondo del mar amarrada al durmiente de un tren frente al puerto de San Antonio. El tiempo se ha detenido a la hora de sancionar, seguimos siendo bestias medievales, animales mitológicos capaces de comernos unos a otros”. Después habla a Fuenzalida de la colonización. Le pregunta si “recuerda cómo le cortaron las manos al cacique Galvarino”, “cómo sentaron en una pica a Caupolicán” y “cómo expusieron en una lanza en medio de la plaza de Armas de Santiago la cabeza del toqui Lautaro” (Fernández, 2012: 180 y 181). Estas consideraciones vuelven más tarde en la novela por parte de la narradora. El televisor del hospital transmite noticias mostrando carabineros llevando un dirigente mapuche en un camión en frente de sus hijos, después de haberle violentado y destruido su casa. El locutor de las noticias, “un hombre guapo, de sonrisa resplandeciente y un rostro bronceado, con un cierto seseo como de conquistador hispano”, “habla de actos vandálicos y terroristas que deben ser castigados” (Fernández, 2012: 215 y 216). Después de este relato, la narradora dice “El

tiempo no pasa. Gira, rebota y se refleja, como un combate marcial infinito en una sala de espejos. Seguimos siendo bestias medievales, brujos ejercitando la magia negra, monstruo mitológicos capaces de comernos unos a otros” (Fernández, 2012: 216). De esta forma, la historia se repite: la represión de los indígenas sigue tal como la violencia de la colonización que nunca terminó en Chile.

En *Space Invaders*, consideraciones cíclicas expresan también la repetición de la historia: niños como la generación de la autora murieron durante la guerra del Pacífico, niños soldaditos de plomo, participando a un juego que no entienden y preparando el terreno para los niños que vendrán. Las dos novelas de Fernández se oponen: la mayoría de las repeticiones en *Space Invaders* expresan el encierro de los niños en la repetición temporal pero la novela contiene al final la esperanza para estos niños de salir de este ciclo. Al inverso, la mayoría de las repeticiones en *Fuenzalida* aportan novedad matizada por las consideraciones cíclicas puntuales. La conclusión de las dos obras es amarga: es posible elaborar el trauma del pasado por medio de la escritura, pero habrá más traumas que resolver porque la historia se repite, tal como el *Game over*. El pinochetismo todavía está vivo tal como las prácticas coloniales. Las repeticiones iguales simbolizan la repetición del tiempo, de la violencia, de la represión y el del sufrimiento, mientras que las repeticiones diferentes simbolizan el combate para salir de esta repetición. ¿Habrá un *Game over* final?

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía primaria

- Fernández, N. (2012). *Fuenzalida*. Random House Mondadori. Santiago de Chile.
- Fernández, N. (2013). *Space Invaders*. Alquimia Ediciones. Santiago de Chile.

2. Bibliografía secundaria

- Amigo, B., Bravo, M. y Osorio, F. (2014). "Telenovela, recepción y debate social". *Cuadernos.info*, 35, 135-145.
- Astudillo Mora, J. P. (2020). *LA VOZ DE LOS OCHENTA: Memoria y ciudad en Space Invaders y Chilean Electric de Nona Fernández*. Universidad Autónoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Bellaterra.
- Ayram, C. (2019). "Formas para imaginar el horror y la desaparición en la escritura de Nona Fernández". *Hojas de El Bosque*, 5 (9), 7.
- Baradit, J. (2018). *La Dictadura: Historia secreta de Chile*. Sudamericana. Santiago de Chile.
- Barrientos, M. (2021). Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 9 (16), 130-152.
- Cuturrufo Roblero, D. (2017). *Dificultad en la rememoración: la memoria a través de la metaficción en las narrativas chilena, argentina y peruana actual*. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. Santiago de Chile.
- Donoso Pinto, C. (2016). "Infancia e intermedialidad: traducción de la experiencia en *El año en que nació*, *Space Invaders*, *Joven y alocada* y *El futuro*". *Estética, medios masivos y subjetividades*. Pablo Corro y Constanza Robles (eds.). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 293-301.

- Freud, S. (2004). "Remémoration, répétition et perlaboration". *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 9, 13-22.
- Gaudichaud, F. (2014). "La voie chilienne au néolibéralisme. Regards croisés sur un pays laboratoire". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Questions du temps présent.
- Guerrero, P. (2012, 12 de agosto). "Nona Fernández: Vengo de una generación medio guacha". *Revista de libros de El Mercurio*. <http://letras.mysite.com/nfe151012.html>
- Guidée, R. (2019). "L'éternel retour de la modernité", *Acta fabula*, 20 (10), (Trans-)historicité de la littérature, décembre 2019. <http://www.fabula.org/acta/document2816.php>
- Hamel, J.F. (2006). *Revenances de la modernité. Introduction*. En línea en la página web de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. Publication original : (*Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. 2006. Paris : Éditions de Minuit. coll. Paradoxes, p. 7-24).
- Jaques, L. (2019). *Critique du néolibéralisme par le mouvement social étudiant chilien de 2019-2020*. Université catholique de Louvain-la-Neuve.
- Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España editores. Madrid.
- Jiménez-Molina, Á., & Cubillos, P. (2016). "Les droits sociaux sous tension: santé et néolibéralisme dans le Chili démocratique". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Questions du temps présent.
- Magasich, J. (1998). "Chili pays laboratoire". *Maison de l'Amérique latine*.
- Marzloff M. (mars 2017). "Picard. Considérer la lecture comme un jeu permet de comprendre le besoin de lire, le plaisir lié à la littérature et les effets de la littérature sur le lecteur". *Institut français de l'éducation*. <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/picard>
- Mathey, E. (2015). "Reprises et variations dans la rencontre entre verbe et son". In: Livio Belloï, Michel Delville, Christophe Levaux, Christophe Pirenne, *Boucle et répétition : musique, littérature, arts visuels*, Presses Universitaires de Liège : Liège 2015, p. 39-50.

- Núñez-Pacheco, R., Castillo-Torres, D., & Navarrete-Cardero, L. (2019). "Videojuegos y literatura: Estudio de tres casos de intertextos hispanoamericanos". *Arte, individuo y sociedad*, 31 (3), 527-542.
- Pastén B., J. A. (2020). "El presente del pasado en las novelas de Nona Fernández". *Mapocho*. Ediciones Biblioteca Nacional. 88. 2do semestre 2020. 124-142.
- Paz, D. (2013, 10 de mayo). "Cómo saldar desde la ficción una deuda con lo real". *Télma*. <https://www.telam.com.ar/notas/201305/17252-como-saldar-desde-la-ficcion-una-deuda-con-lo-real.html>
- PELLER, M. (2017). "Cuerpos y escritura. Memorias de la violencia en las novelas de Nona Fernández". *Seminario Internacional Fazendo Gênero 11&13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis.
- Picard, M. (1984). "La lecture comme jeu. Causerie introductive au congrès de l'ABF. "Qui lit quoi ?", mai 1984". *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*. 167. 2do semestre 1995.
- del Pilar Vila, M. (2021). Hasta que el silencio estalle. Narrativa chilena de los siglos XX y XXI. *Revista Telar ISSN 1668-3633*, (26), 77-98.
- del Pilar Vila, M. (2021). "Fuenzalida de Nona Fernández: reuniendo piezas perdidas". *Anclajes*, 25 (2), 166-180.
- Prognon, N. (2010). "Le Chili, une transition vers la démocratie aboutie?". *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, (13).
- Prado, L. V. (2018). "Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández". *Mitologías hoy*, 17, 181-197.
- Quintanilla Cepeda, I. (2018). "O la tumba serás de los libres: Alegoría de la ausencia y la prosopopeya en Space Invaders de Nona Fernández". *Conferencia, VI Seminario Internacional de Literatura y Cine de Resistencia: "Fragmentos de memorias e identidades"*, Marzo 2018.
- Ramos, D. M. (2018). "Nona Fernández. "La memoria es un monstruo vivo"". *Semanario Universidad*. <https://semanariouniversidad.com/suplementos/la-memoria-es-un-monstruo-vivo/>
- Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile.

- S.a. (s.d.). “Nona Fernández”. *Mujeres Bacanas*.
<https://mujeresbacanas.com/nona-fernandez-1971/>
- Urzúa, M. (2017) “Cartografía de una memoria: *Space Invaders* de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego”. *Cuadernos de Literatura*, 21 (42), 302-318.
- de Zárate, V. V. O. (2010). “Construction du pouvoir et régime militaire sous Augusto Pinochet”. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, (1), pp. 93-107.
- Zheng, N. (2017). “La intimidad transgresora en la ficción de Costamagna, Fernández, Jeftanovic, Maturana y Meruane. ¿Podemos hablar de una nueva generación literaria?”. *Revista chilena de literatura*, (96), 351-365.

