



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

La recuperación onírica del recuerdo obliterado como estrategia para la articulación de la memoria de «los hijos» de la dictadura en *Space Invaders* y *Preguntas frecuentes* de Nona Fernández

Informe Final del Seminario para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánica, mención Literatura

Alumna: Gabriela Omori Sandoval

Profesora Guía: Alejandra Bottinelli

Noviembre 2021

Agradecimientos

A la maravillosa red de personas que ha acompañado esta escritura:

Jorge Omori y Olga Sandoval por heredarme el amor por la lectura y apoyar incondicionalmente todas mis pasiones.

Gonzalo Allende y Nicolás Pavez, por las conversaciones, emociones y una amistad maravillosa que siempre logra transformar la tragedia en comedia.

Natalia Fernández, Daniela Arce y Francisca Santelices, por las conversaciones, las risas y apoyo constante pese a las distancias pandémicas.

Mauricio Jiménez, por su hermosa amistad, sus consejos, conocimientos y afectos que siempre amplían mi mirada del mundo.

A mis maestras Loreto Sánchez, Romina Pistacchio y Alejandra Bottinelli, por mostrarme y guiarme en este camino de escrituras y memorias.

Al hermoso equipo M.E.S., por enseñarme nuevas formas de practicar una memoria que dialoga constantemente con nuestro presente y por gestionar un espacio desde donde puedo soñar el futuro.

Índice

Introducción	4
Marco teórico	10
<i>Space Invaders</i> . El cronotopo de la pesadilla como elemento articulador del pasado en el inconsciente colectivo.....	23
Manos de repuesto: el juego y la lógica dictatorial	25
Una sábana blanca que es el mar: la importancia de la memoria	29
La piscina de arena: la alegría no llegó.....	32
Cruzamos la reja del liceo y salimos en manada: el deseo en el sueño colectivo	36
<i>Preguntas frecuentes</i> . El insomnio como estrategia narrativa para la recuperación consciente de los recuerdos reprimidos.....	40
El insomnio de A: la pandemia y el cronotopo onírico en <i>Preguntas frecuentes</i>	41
Una gota llamó a la otra: la memoria como tarea colectiva	44
Huevitos de chocolate: el recuerdo de un pasado sonámbulo	48
Somos un ejército insomne: la crítica como resistencia	55
Consideraciones finales. Entre el sueño y el insomnio	59

Introducción

El Chile de los últimos cuarenta años ha sido catalogado como el “laboratorio del neoliberalismo” y el “experimento neoliberal” en América Latina, experimento que tiene su origen en el periodo de la dictadura militar de Augusto Pinochet y hunde sus raíces en la Constitución de 1980. Este documento, que sienta las bases de la sociedad chilena en dictadura, será legitimado más tarde por la Transición hacia la democracia en el gobierno de Ricardo Lagos. De este panorama político surge la inquietud sobre la percepción y representación desde el campo de las artes, en particular, de la literatura, de la realidad nacional y esta vigencia del proyecto dictatorial en democracia, así como también del cambio que podría empezar a percibirse en la narrativa chilena a partir del “Estallido social”, la articulación de una Convención Constitucional producto de la revuelta popular y la expiración del famoso documento que ha sentado las bases de una sociedad chilena neoliberal, individualista y extremadamente desigual.

Detenerse a observar las representaciones de nuestra realidad nacional, de nuestro presente, y de los vínculos que se establecen en este con nuestro pasado, se ha vuelto imprescindible en un momento (post-estallido social) en el que estamos obligados a pensar, imaginar y soñar nuestro futuro y qué proyecto de sociedad es el más favorable para nuestro devenir. Debemos mirar con ojos críticos aquellos discursos que nos fueron impuestos, aquellos que no permitieron que la herida de la dictadura sanara en el cuerpo colectivo y para esto siempre resulta beneficioso recurrir a las producciones culturales contemporáneas que tienen como tema la construcción de estas memorias.

Esta investigación, dada su extensión, por supuesto, no pretende dar cuenta de este cambio en la totalidad de la producción literaria nacional. Más bien, se pretende hacer un aporte a esta línea

de investigación a partir del análisis de solo dos novelas cortas de Nona Fernández: *Space Invaders* (2013) y *Preguntas frecuentes* (2020). La autora, nacida dos años antes del golpe militar, se localiza en la producción literaria nacional como parte de la llamada «generación de los hijos», que por medio de la escritura se dedica a recuperar la memoria nacional a través de los ojos infantiles. Este acceso al pasado infantil vivido durante la dictadura militar, que ha sido censurado y olvidado, siempre se realizaría de forma parcial y mediada (Franken 188-189), evitando los discursos totalizantes. En cuanto a las novelas y su contexto de producción puede señalarse que ambas se enmarcan en los regresos de la derecha chilena al poder con la presidencia de Sebastián Piñera, que en cada periodo presidencial trae consigo una aguda estrategia ideológico-discursiva de borramiento político, de olvido y de obliteración del terror de la dictadura con el propósito de poner en valor un modelo económico neoliberal que, en general, hasta hace poco se lo consideraba sólidamente exitoso. Es en este contexto que las escrituras de la memoria adquieren especial relevancia al momento de resistirse, desde el ámbito de las artes, a este borramiento de la experiencia dictatorial del país. Es por este motivo que en esta investigación se analizarán las dos novelas de Fernández, que son escrituras que reflexionan sobre su labor de hacer y *practicar* la memoria al traer al presente los recuerdos particulares de un pasado oscuro que residen en distintas subjetividades.

Siguiendo a Nelly Richard se puede articular el sentido de la resistencia en la narrativa de acuerdo con lo que ella llama la “*práctica*” de la memoria: “supone recurrir a figuras del lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovibles para que entren en relación solidaria con la desatadura emocional del recuerdo” (Richard *Residuos y metáforas* 28). De este modo se desafía una retórica del dato y la cifra verificables en torno a los que se construye el discurso oficial, borrando de la memoria nacional las expresiones subjetivas que plasmen el horror de la dictadura

y remuevan las sensibilidades de una sociedad adormecida en el frenético avance del dominio neoliberal. De este modo se ha establecido un proyecto nacional del consenso, de “lo *mediano*” (Richard 216) liberado del pasado histórico reciente, liberado de una memoria que, en el presente, se haya vaciada de afectos y sentidos. A partir de esto se puede decir que el ejercicio de *practicar la memoria*, recurriendo al lenguaje figurativo -lugar de los símbolos, metáforas, imágenes y sensaciones- constituye una acción subversiva e impugnadora en tanto se dota a la memoria de una densidad simbólica que termina por acumular imágenes que remiten a las experiencias y expresiones obliteradas por el discurso oficial del consenso político en el contexto de una cultura neoliberal en la cual este tipo de expresiones imaginativas se encuentran disminuidas y relegadas a un papel meramente decorativo.

Para dar cuenta de esa forma de subversión desde lo imaginario y subjetivo he decidido analizar las novelas cortas ya mencionadas, dada la relevancia con la que se presenta el elemento imaginativo en cada una, especialmente en lo que respecta al ámbito de lo onírico como expresión importante de esa subjetividad que pone en marcha el ejercicio de la memoria en los relatos. En este sentido, cabe preguntarse ¿qué implica la utilización del elemento onírico para la configuración de los relatos de la memoria?, en otras palabras, ¿por qué Fernández recurre al imaginario onírico para llevar a cabo la escritura de estas novelas? Y ¿cómo se configura una resistencia al olvido a partir de la recuperación, por medio del sueño, del recuerdo de una experiencia colectiva obliterada en las novelas *Space Invaders* y *Preguntas frecuentes*? En esta investigación, por ende, se entenderá al sueño como un eje central que articula los recuerdos, sus imágenes y su resistencia al olvido en función de un relato de la memoria de “los hijos”, de aquella generación que vivió su infancia y juventud en dictadura. De esta relevancia que adquiere el sueño en ambas novelas podría también rastrearse una continuidad y evolución en los signos, es decir, en los imaginarios oníricos

que transitan entre estas narrativas y el imaginario colectivo que se representa en ellas, dando cuenta de su vinculación con los contextos de producción de cada una.

La agencia política en estas obras reside en el desafío que formulan al discurso del consenso de la postdictadura, que no da lugar a la configuración de relatos y memorias alternas a la versión hegemónica, en dos momentos históricos distintos que corresponderían a los momentos de producción de estas novelas. Por un lado, *Space Invaders* es publicada el año 2013, a cuarenta años del golpe militar y en un contexto marcado por el protagonismo y diversificación que adquieren los movimientos sociales en Chile. Por el otro, *Preguntas frecuentes* es la obra más reciente de la autora, narración que tiene lugar después de la revuelta social de octubre del 2019 y enmarcada en la pandemia, iniciada unos meses después de este suceso y que llegó a nuestro país a inicios del 2020. Esta diferencia histórica está marcada por la vigencia del proyecto de la dictadura en el contexto democrático, y por ende, condiciona la proyección (o no proyección) hacia el futuro que pueda desprenderse de estos relatos de la memoria de la generación de los hijos de la dictadura militar chilena. Proyección, o ausencia de ella, que puede rastrearse en la disposición de los personajes frente al sueño, en forma de resignación o de negación a través del insomnio.

Teniendo lo anterior en cuenta, mi hipótesis de lectura de las novelas *Space Invaders* y *Preguntas frecuentes* de Nona Fernández consiste en que en estas lo onírico, en el ejercicio de una *práctica de la memoria*, es utilizado en función de la recuperación de los recuerdos de una experiencia colectiva obliterada por el discurso hegemónico de la Transición, generando un relato propio de una generación que ha sido silenciada por aquellos (adultos) con poder (primero militar y luego económico), que desafía el relato histórico oficial del pasado reciente de Chile. Estas escrituras recurren al lenguaje figurativo para representar las imágenes oníricas a través de las cuales emergen los recuerdos, configurando de esta manera una narrativa de la memoria colectiva

que se resiste a la imposición de un relato de la memoria que es ajeno a las experiencias de la “generación de los hijos”.

Para llevar a cabo esta lectura de las novelas de Fernández me propongo, en esta investigación, en primer lugar, describir el relato de la memoria que ha sido impuesto a esa generación y frente al que se articula un relato alterno en el presente y el vínculo de este último con una impugnación al poder en el pasado evocado, dando cuenta de la pertinencia de la vuelta al pasado en el momento de producción de cada novela. En segundo lugar, pretendo describir cómo se construye una narrativa de la memoria colectiva a partir de la recuperación y acumulación de sueños que provienen de la subjetividad de distintos personajes, dando cuenta de la *reversión* de los signos como operación principal en esta *práctica* subversiva de la memoria. Y, finalmente, buscaré interpretar la función que adquiere el elemento onírico en las novelas en relación con la forma en la que se presenta, ya sea como sueño, insomnio o pesadilla, y en función del recuerdo que emerge de estas formas oníricas en su vinculación con la historia reciente de Chile.

En los siguientes capítulos me he propuesto analizar, específicamente, el *cronotopo onírico* puesto en obra en las novelas de Nona Fernández por medio de los sueños y pesadillas en *Space Invaders* y el insomnio en *Preguntas frecuentes*. Utilizo el concepto de *cronotopo* de Bajtín para dar cuenta del mundo onírico representado en las novelas de Fernández, una dimensión desconocida que constituye un espacio y un tiempo alternos a la realidad material, pero cuyos límites son borrosos, permitiendo la fuga de recuerdos que asaltan la vida despierta de los y las personajes. Pretendo dar cuenta de la *forma* en la que son presentadas distintas imágenes oníricas que remiten al pasado reciente del país y a la infancia de los y las personajes que se dedican, consciente o inconscientemente, a recordar. Analizaré de qué manera estos productos de la experiencia y la imaginación circulan en el imaginario colectivo de una generación que comparte

un pasado pesadillesco que resucita cada noche para transitar y transformarse en sus sueños. Para estos efectos recurro principalmente a *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, quien proporciona un esquema interpretativo del material onírico que pone en juego los contenidos manifiestos o explícitos del sueño, su significado latente y el deseo que motiva su aparición en el sueño ¿Quiénes sueñan con el pasado? ¿Cuándo lo hacen? ¿Cómo se presenta ese pasado en el inconsciente de los personajes? ¿Por qué sueñan con ese pasado? ¿Cuál es el deseo que motiva el contenido de estos sueños, que da lugar a las transformaciones del imaginario colectivo en las particularidades de la imaginación individual? Estas son algunas de las preguntas que responderé en esta investigación sobre la destrucción y reconstrucción de un tejido de la memoria de la generación de los hijos de la dictadura a través del relato onírico.

Marco teórico

A continuación me referiré, en parte, al corpus crítico que ha realizado un análisis de la obra *Space Invaders*. Aquí solo voy a referirme a esta novela, ya que al momento de escribir este trabajo aún no se encuentran textos críticos publicados que analicen *Preguntas frecuentes*, al ser esta la novela más reciente de la autora, y cuya publicación tuvo lugar a fines del 2020.

Patricia Espinosa en “Memoria e insubordinación” ofrece una lectura de *Fuenzalida* y *Space Invaders* como “la puesta en ejercicio de una perspectiva histórica que interviene y altera el presente” (176) al presentar la emergencia del sujeto en el acontecimiento rememorado, entendiendo a la memoria como el “receptáculo de la historia nacional” (176). Siguiendo a Espinosa, podríamos decir que Fernández pone en obra a los sujetos como protagonistas de sus propios recuerdos, de sus propias historias particulares, que a su vez se encuentran cruzadas por la historia nacional en el contexto específico del pasado dictatorial. Esta perspectiva pone en tensión el presente de los personajes adultos que recuerdan la infancia intentando dar un sentido al pasado irresuelto. La escritura de Fernández, de esta manera, pone en perspectiva la relación que el sujeto nacional tiene con su pasado, dando cuenta de la falta de expectativas frente a un futuro deseable.

Macarena Urzúa, por su parte, centra su reflexión en el tema del juego: “en la novela, para volver al pasado, se recurre al juego como alegoría que entrega en sí misma una historia y un lenguaje en particular” (Urzúa 307). Urzúa encuentra en el juego una metáfora de la usurpación adulta, mediante la figura de los alienígenas, de la infancia. Por otra parte, Luis Valenzuela en su análisis de lo residual en la narrativa de Fernández hace una breve mención a la novela, limitándose, dado el carácter de su investigación, a la representación del residuo material en la mugre que barre

el portero del liceo. Siguiendo la línea de Espinosa sobre la falta de expectativas, Valenzuela explica que: “La novela, en parte, barre el polvo de la historia; Fernández se hace cargo de sus residuos, pero entiende que todo vuelve al cauce cotidiano de la rutina y la historia” (Valenzuela 193). Si bien Valenzuela se centra en el residuo en su forma material, también da cuenta de la retórica “de la imagen y la letra” (182) como otra línea en la que puede manifestarse lo residual y su sentido político: “Lo residual, de este modo, es lo que queda afuera de la memoria, de la comunidad y, en su emergencia, cuestiona esa exclusión” (183). Me interesa, entonces, indagar en la vuelta al pasado en las novelas de Fernández por medio de los sueños, a diferencia de Urzúa, que lo hace centrándose en el juego para el mismo fin. Al mismo tiempo rescato la noción de lo residual del trabajo de Valenzuela en tanto considero al sueño como expresión de esa retórica de la imagen que, al ser subjetivo, deviene en residuo al ser expulsado de un discurso hegemónico que quiere ser objetivo.

Siguiendo la línea que aborda el texto de Macarena Miranda, en esta investigación pretendo indagar en la *forma* que adquiere la vuelta al pasado, considerando a la imaginación como un elemento central de este ejercicio de memoria. Para Miranda “la *forma de hacer memoria* en Fernández consiste en la iluminación intermitente de los saltos por recuerdos, sueños, imágenes y evocaciones dudosas, que articulan el cruce de dimensiones espaciotemporales singulares y discordantes” (265). Sobre la importancia del elemento imaginativo, que es característico de los sueños, en Fernández, Irene Aliaga, siguiendo a Valenzuela, explica: “Digamos que la imaginación no es solo un eslabón narrativo que va enlazando los recuerdos hasta construir una historia coherente, sino también la posibilidad de abrir el acceso hacia las zonas oscuras y ocultas del relato histórico” (130).

Por su parte, Mónica Barrientos, en su relectura de la obra de Fernández post-estallido social, concluye que: “[en *Space Invaders*] la escritura y la imaginación pueden colaborar en la comprensión del pasado para permitirnos actuar ética y políticamente en el futuro. Sin imaginación no hay saber posible, porque la memoria no alcanza” (149-150). Considerando las perspectivas de Espinosa y Valenzuela sobre la falta de vinculación que las obras de Fernández establecen con el tiempo futuro, quedándose estancas en la memoria del pasado; y además, situándome contextualmente, como hace Barrientos, en el pos-estallido social, quisiera dar luces sobre la proyección hacia el futuro que se presenta (o no) en estas obras de Fernández y la idea de que estas, en su modo de establecer relaciones con la historia nacional, se muestren o no conclusivas respecto a la posibilidad de un futuro deseable en relación con el proyecto de la memoria que constituyen, entendiendo que en esta proyección hacia el futuro, que emerge desde la imaginación, puede manifestarse una resistencia política.

Para desarrollar esta propuesta de lectura de las novelas desde lo imaginario y subjetivo estimo necesario tratar, principalmente, las nociones de *recuerdo*, *sueño*, lo *consciente* e *inconsciente* y *práctica de la memoria*, en torno a las cuales se llevará a cabo la reflexión.

En primer lugar, tenemos los recuerdos, definidos por Astrid Erll en *Memoria colectiva y culturas del recuerdo* (2012) como: “reconstrucciones subjetivas, en alto grado selectivas y dependientes de la situación que se evoque. Recordar es una operación que se lleva a cabo en el presente y consiste en reagrupar (*remember*) los datos disponibles. Las versiones del pasado cambian cada vez que se evoca algo, a medida que cambian los hechos del presente” (10). El recuerdo separado del hecho se posiciona completamente en el plano de la subjetividad del individuo, por lo que no podemos ignorar las variantes que están influyendo en esa subjetividad al momento de evocar un recuerdo. He aquí el vínculo del recuerdo con el tiempo presente, con el contexto desde el cual se vuelve al pasado. En

el presente se puede identificar el motivo que gatilla un recuerdo, así como también el sentido que adquiere. El recuerdo, por lo tanto, no es estático: “El recuerdo individual y colectivo nunca ha sido por cierto un espejo del pasado, sino un indicio de gran valor informativo sobre las necesidades e intereses de los que recuerdan en el presente” (Erl1 10).

Recordar y olvidar se constituyen, siguiendo a Smith y Todorov, como las dos caras de la memoria, dos procesos necesarios para su configuración. “Los dos términos que se contraponen son la supresión y la conservación; la memoria es necesariamente una interacción entre ambos” (Todorov 19-20). La supresión se encuentra implicada en una selección que hace la memoria, y esta selección a su vez lleva al olvido. Por su parte Smith señala que: “[la] relación [entre recuerdo y olvido] es paradójica dado que, aunque el recuerdo es intencional o producto de un mandato de la voluntad, no ocurre lo mismo con el olvidar” (Erl1 citando a Smith 10). Al contrario, Beatriz Sarlo señala que el recuerdo no es controlado por la voluntad, se hace presente en el pensamiento sin haberlo llamado (9-10).

Habiendo señalado estas perspectivas, voy a considerar al recuerdo, en términos generales, como un proceso de la memoria que, aun siendo soberano e incontrolable, como señala Sarlo, es motivado por una voluntad que, dependiendo del tiempo presente en el que se evoque, será manifestada consciente o inconscientemente. Asimismo debe tenerse en cuenta el carácter colectivo del recuerdo que señala Ricoeur: “uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro. Además, nuestros presuntos recuerdos muy a menudo se han tomado prestados de los relatos contados por otro. Por último, . . . nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos” (17). Este carácter colectivo permite separar la subjetividad del recuerdo de un individualismo alienante, permitiendo la lectura de escrituras polifónicas del recuerdo.

En segundo lugar, tenemos los sueños. El sueño se constituye como una instancia de encuentro con el pasado en el tiempo presente. En el sueño “el pasado, para decirlo de algún modo, *se hace presente*” (Sarlo 10). Sueño y recuerdo, entonces, son parte de un mismo ejercicio de la memoria, por lo que estudiar la configuración del sueño nos permitiría analizar la representación del recuerdo desde la subjetividad y la imaginación.

Para empezar a abordar el tema del sueño rescato las reflexiones que llevó a cabo Gaston Bachelard en *El aire y los sueños* (1994) y *El derecho de soñar* (2017) sobre la imaginación y el espacio onírico, respectivamente, ya que, en principio, se entiende que la ensoñación es un ejercicio esencialmente imaginativo:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes . . . El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta, evasiva*. (Bachelard *El aire y los sueños* 9)

El carácter dinámico del recuerdo que surge del sueño estaría dado, entonces, por lo imaginario, otorgándole, como señala Bachelard, un carácter abierto y elusivo. En el sueño no se representarían imágenes, en el sentido que tienen las fotografías, como un monolito del pasado, sino que representan el imaginario que convierte el material de la imagen evocada en algo fluido, impreciso y abierto, que, por lo mismo, al encontrarse con la retórica del dato y la cifra objetivas, se torna difícil de abarcar. En este sentido y en virtud del análisis de las imágenes provenientes de los sueños, propongo utilizar el término de *imagen onírica* con este último sentido, referente a la acción de imaginar que tiene lugar durante el sueño y que no se cierra sensorialmente a la visualidad de una imagen fotográfica y estática, sino que se abre a todos los sentidos por los que emerge el

recuerdo. Esta *imagen onírica* es la que contiene un potencial abierto y elusivo, creador de sentidos. El potencial subversivo del sueño, entonces, radicaría en la imagen onírica.

Además de reflexionar sobre el acto imaginativo, Bachelard, en “El espacio onírico”, señala, en cierto sentido, un punto de partida para el análisis de los sueños basado en el comportamiento del espacio. Aquí Bachelard identifica dos grandes momentos constitutivos del sueño, uno de envolvimiento caracterizado por el movimiento centrípeto hacia la “medianoche psíquica” (Bachelard 193) y otro de apertura o expansión: “Entonces las imágenes poseen otro sentido. Son ya sueños de la voluntad, esquemas de la voluntad . . . hay que aprehender [al espacio onírico] en esa “apertura” que es ahora la pura posibilidad de todas las formas por crear” (197). Se tendrán en cuenta estas categorías al momento de llevar a cabo el análisis de los sueños presentes en las novelas, dada la relación que se puede establecer desde estas categorías con la proyección al futuro contenida en el sueño, añadiendo al sueño la noción de *esperanza*.

Henri Desroche, por su parte, analiza la estrecha relación entre el sueño y la dialéctica de la esperanza de Lacroix (Desroche 29). A diferencia de Bachelard, Desroche sí hace una distinción entre la ensoñación y el sueño a través de los conceptos de sueño despierto o ensueño (22) y sueño dormido, que sirven para distinguir los estados de consciencia del sujeto en los que se hacen presentes las imágenes oníricas, y por ende, identificar, en algunos casos, si la voluntad expresada en la evocación del recuerdo es consciente o inconsciente. El sueño, en términos generales, puede entenderse como manifestaciones en el inconsciente (como oposición a la vida material y objetiva del trabajador) de las aspiraciones, deseos e ideologías de las personas. Mientras que el ensueño es la localización de esos ideales en la existencia empírica de la persona (Desroche siguiendo a Dumont 27-28). Entonces, al momento de hacer referencia a esta manifestación imaginativa del inconsciente en la investigación, se utilizará el término del *sueño* (que en Bachelard corresponde a

la ensoñación o acto de soñar), conceptualizando al *ensueño* como los sueños despiertos, aquellos momentos en que las imágenes oníricas se manifiestan en el día. Esta perspectiva puede servir para analizar la dimensión onírica en las novelas en tanto prolongaciones de la experiencia histórico-afectiva de los personajes, como también en tanto resistencia política, en el sentido de que el imaginario presente en estas configuraciones oníricas también sería una manifestación ideológica con una pulsión subversiva.

En esta línea es que puede ligarse la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud sobre la interpretación de los sueños. Este sostiene que los sueños serían realizaciones de deseos ocultos en el inconsciente (*La interpretación de los sueños I* 201). Así, voluntad, esperanza y deseo se articularían en función de una liberación, en otras palabras, de un despertar. En su modelo, Freud distingue dos tipos de contenidos oníricos: el contenido manifiesto y el *latente*: “Las ideas latentes nos resultan perfectamente comprensibles en cuanto las descubrimos. En cambio, el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes” (332).

Las ideas latentes del sueño, entonces, constituyen el deseo que le da sentido al contenido manifiesto. Para esta investigación resultará productivo, entonces, hacer mía la labor de Freud: “la de investigar las relaciones del contenido manifiesto con las ideas latentes y averiguar por qué proceso ha surgido de estas últimas aquel primero” (331). En este sentido, y para efectos del análisis literario de las novelas, se aplicará la noción de *imagen onírica*, descrita con anterioridad, para hacer referencia al contenido manifiesto o jeroglífico que define Freud.

Freud también proporciona un concepto útil para articular las nociones de memoria, recuerdo y sueños. Me refiero a los sueños hipermnésicos, que se caracterizan por una “libre

disposición del sueño sobre recuerdos inaccesibles a la vida despierta” (28). Se trata de sueños cuyas imágenes oníricas se alimentan de recuerdos ocultos en el inconsciente, y que a menudo corresponden a la etapa infantil. Al considerar este aspecto del sueño debemos tener en cuenta, en las novelas, el contexto histórico, político y cultural que rodea la infancia y preadolescencia de los personajes. La infancia en dictadura se traduce, entonces, en *pesadillas*. En este sentido, para Freud, “más aún que en su contenido de representaciones, apoya el sueño en su contenido afectivo su aspiración a ser comprendido” (*La interpretación de los sueños 2* 138), por lo tanto, se conceptualizará la pesadilla como una categoría onírica que se desprende del sueño hipermnésico caracterizada por la preeminencia que adquiere el miedo como el afecto principal en este tipo de sueños, afecto reminiscente de una vida infantil en el terror de la dictadura militar.

Otra categoría dentro del ámbito del sueño es el *insomnio*. Si bien en primera instancia podría pensarse que el insomnio constituye el polo opuesto del sueño y, por ende, no debería pertenecer a esta categoría, hay un elemento central del sueño que se replica aquí: la *imagen onírica*. El insomnio, en efecto, constituye una oposición al sueño, es la permanencia de la vida despierta durante las horas del reposo. Sin embargo, esta prolongación excesiva de la vigilia tiene por resultado, no la eliminación de la imagen onírica, sino su emergencia a través de lo que podrían ser alucinaciones que tienen su origen en una hipersensibilidad del entorno, producto de la inhibición del dormir. Así como en la pesadilla, sucede que el miedo se constituye como el afecto principal presente en este motivo, en este caso en particular se trata del miedo al dormir, miedo a encontrarse nuevamente en una pesadilla que no parece tener fin.

A lo largo de esta investigación, asimismo, utilizaré los términos *consciente* e *inconsciente* para analizar el imaginario onírico y el deseo que motiva su emergencia en la memoria de los personajes. Freud explica que: “Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real: *su naturaleza*

interna nos es tan desconocida como la realidad del mundo exterior y nos es dado por el testimonio de nuestra conciencia tan incompletamente como el mundo exterior por el de nuestros órganos sensoriales” (308). Este testimonio de la conciencia que menciona Freud podría interpretarse como los recuerdos que emergen en nuestra vida despierta, esos que aparecen en nuestra memoria y dan cuenta de aquello que no teníamos presente hasta entonces. El recuerdo, así como el sueño y sus imágenes oníricas operan como estos testimonios de aquello que habita en el inconsciente de los personajes. Para propósitos de esta investigación, entonces, distinguiré lo consciente y lo inconsciente como aquellos dominios de la psique a los que se puede y no se puede acceder en la vida despierta, respectivamente.

Habiendo delimitado los conceptos relacionados al sueño, se puede ligar el potencial subversivo del sueño con la *práctica de la memoria* que propone Nelly Richard, a partir de la idea de que el sueño y el recuerdo, siendo ambos, expresiones de la subjetividad que emergen en el tiempo presente, operan conjuntamente. Entendiendo que el ejercicio de la memoria requiere de la evocación del recuerdo, podemos leer en el sueño y la imagen onírica que lo habita la condición poética para la *práctica de la memoria*, que: “supone recurrir a figuras del lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovibles para que entren en relación solidaria con la desatadura emocional del recuerdo” (Richard, *Residuos y metáforas* 28). La *práctica de la memoria* se lleva a cabo por medio de la imaginación: “Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante* . . . Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y de las formas” (Bachelard, *El aire y los sueños* 9). La *acción imaginante* se vuelve condición de la *práctica de la memoria* que se opone a la memoria como una mera percepción habitual, a la referencialidad rutinizada y monótona de la memoria (Richard 28). La *actualización de la memoria*, entonces, se lleva a cabo, entre otras

operaciones poéticas, a través de la *transformación* que menciona Bachelard, y que se entiende como la mutación de imágenes y espacios oníricos que permite distinguir distintos estados en el sueño, y por ende, los movimientos del sueño. La subversión de los signos, de la imágenes, se lleva a cabo por medio de la transformación que opera sobre el imaginario onírico.

Estas técnicas de recuperación del recuerdo, puesto en obra en las novelas en un ejercicio de la memoria, serán interpretadas en esta investigación como estrategias de resistencia al olvido impuesto en el contexto del retorno de la derecha chilena al poder, momento en el cual se genera una reflexión, con un sentido político, sobre la relación que el país establece, y ha establecido a partir de la Transición, con su pasado reciente. Pincheira se refiere al concepto de resistencia siempre en relación con el poder: “el concepto de resistencia está imbricado en el poder, no hay poder sin resistencia y nuestro archivo del presente debe contemplarlas” (53). De modo que la resistencia, en principio, es entendida como una oposición al poder y una fuerza que se niega a la subordinación. Luego, Pincheira -siguiendo a Foucault y Deleuze- identifica la hegemonía con el poder de creación e imposición de una realidad o verdad:

Sea cual sea la denominación que se le confiera, lo cierto es que el neoliberalismo es la constitución de verdad del presente. Constitución de verdad que, de tanto echar mano tortuosas militarizaciones, pactadas transiciones, constantes des-memorizaciones y recurrentes atemorizaciones, ha terminado por convencer a toda una sociedad de que es la única vía del presente . . . La sociedad neo-liberal se constituye, desde esta perspectiva, no sólo en el orden social deseable, sino en el único posible.

(54)

Resistirse a este orden social que se presenta como la única opción posible significaría, en la narración, proponer un modelo de sociedad alternativo al establecido, estaríamos hablando de un tipo de relato utópico en este sentido. Sin embargo, considero que no es el caso de estas novelas, que

más bien constituyen una *forma* distinta de criticar el presente que, como he señalado, tiene su origen en lo fragmentario y lo residual, lo cual se aleja de la narrativa utópica tradicional.

Lo que sí podría rastrearse en estas novelas es una especie de pensamiento utópico que motiva la presencia de la *esperanza* en las novelas, un pensamiento que da lugar al cuestionamiento constante a las narrativas oficiales y a la voluntad de construir memorias impugnadoras del orden establecido. Sobre la utopía Marisol Facuse señala que: “La utopía desestabiliza nuestras jerarquías entre lo real y lo imaginario, mostrándonos el carácter extraño de toda realidad” (210). Esta reflexión logra vincular el pensamiento utópico con los relatos oníricos que son producto de la imaginación. No obstante, estas novelas de Fernández, al ser narrativas que reflexionan sobre la construcción de la memoria, utilizan la imaginación, principalmente, para criticar y reconstruir el pasado. La resistencia, entonces, no se encuentra en una propuesta utópica de un futuro deseable, sino en la crítica que se hace, a partir de lo imaginario, hacia el discurso fundamental de un modelo que no da lugar a aquel futuro deseable, abriendo así la posibilidad de articular una memoria alterna a la oficial.

Teniendo en cuenta, entonces, al modelo neoliberal impuesto en dictadura como el centro del poder que posee el monopolio de la creación de una verdad, de una narrativa neoliberal que opera como la base cultural de la sociedad chilena, identificaré, entonces, la resistencia como aquellas oposiciones a las bases de ese discurso que tiene su origen en la dictadura y encuentra su continuidad en la Transición chilena. En este sentido, el análisis de la resistencia en las novelas tendrá su foco en la relación que establece este discurso neoliberal entre el presente (y su proyección al futuro) y el pasado reciente del país, poniendo atención a las disputas por las construcciones de sentido de ese pasado, considerando que en esa construcción de sentido se encuentra la base para la proyección de una sociedad futura: “Se trata de actores que luchan por el

poder, que legitiman su posición en vínculos privilegiados con el pasado, afirmando su continuidad o ruptura” (Jelin 72).

En este marco adquieren relevancia, entonces, las técnicas ideológicas de obliteración del recuerdo y las historias particulares para dar paso a la gran historia nacional que, mediante la institucionalización de la memoria o *memoria-objeto* (Richard *Crítica de la memoria* 245), obstaculiza la emergencia de imaginarios subversivos del recuerdo que son producto de la *práctica de la memoria*. La resistencia en las novelas de Fernández se encuentra en relación con la creación de narrativas de la memoria nacional alternas a una versión oficial que excluye aquellos relatos que remueven las bases dictatoriales de una sociedad neoliberal consolidada culturalmente durante la Transición chilena. Se trata del rechazo a la imposición de una narrativa de la memoria como absoluta y verdadera que es ajena a la propia experiencia, lo que se evidencia en la necesidad de recuperar aquellos recuerdos marginados por este relato consensuado que pretende borrar el origen dictatorial de un modelo socio-económico conveniente para el poder.

Además de estos conceptos, para llevar a cabo el análisis literario de las obras se aplicará el concepto de *cronotopo literario* de Bajtín, y que es explicado por Pampa Arán, a la noción de *sueño* ya desarrollada con anterioridad. Arán explica que:

El cronotopo literario es una categoría de la forma y del contenido narrativo . . . Desde el punto de vista formal el cronotopo no sólo produce la puesta en escena del espacio-tiempo representado, sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinado . . . Es un centro organizador del mundo narrado (131-132).

Teniendo en cuenta esta definición del cronotopo creo que resultaría productivo para el análisis de estas novelas referirse a un *cronotopo onírico* en el que el sueño opera como centro articulador de

una memoria colectiva. En este sentido el cronotopo onírico constituye una respuesta al cronotopo dominante de *recuperación de una memoria perdida*, que cruza las dos novelas a analizar. En estas, los personajes se encuentran privados de los recuerdos del pasado vivido en dictadura, por lo que encontramos en estas novelas las dificultades para acceder a ese pasado. Entonces sería el *sueño* el centro organizador de la narración de una memoria fragmentada. Además del cronotopo onírico, se identifica en esta investigación un cronotopo secundario: la *pesadilla*. Este servirá para dar cuenta, en cada novela, del espacio y tiempo representados, así como también para darle un sentido a la acumulación de imágenes oníricas que emergen en cada una.

El cronotopo onírico se materializaría, según explica Arán respecto del funcionamiento de las modalizaciones cronotópicas en general, en tanto los distintos *motivos* presentes en la obra van articulando sentidos en relación con este: “Bajtín también utiliza la noción de *motivo* como procedimiento formal redundante, pero lo convierte en una figura semántica (diríamos cuasi metafórica), que teje su significación en relación con el cronotopo dominante” (133). De modo que se entenderán como *motivos* a las distintas imágenes oníricas que emergen en el inconsciente de los personajes, imágenes que al aparecer en el sueño ya están siendo repetidas al ser replicadas y deformadas (subvertidas) respecto a su referente “real”. Teniendo esto en cuenta considero importante, asimismo, dar cuenta de los términos de análisis literario que se utilizarán para dar cuenta de estos motivos, y que son a la vez, los procedimientos vinculados a la práctica de la memoria. Me refiero a la *alegoría*, la *metáfora* y la *metonimia*.

Space Invaders. El cronotopo de la pesadilla como elemento articulador del pasado en el inconsciente colectivo

Space Invaders (2013) de Nona Fernández presenta la narración de una memoria colectiva fragmentada. Se trata del recuerdo difuso que conserva un grupo de compañeros de curso sobre su compañera Estrella González, hija de Guillermo Gonzáles Betancourt, uno de los carabineros homicidas del Caso Degollados. Esta novela corta se ubica contextualmente en el momento del primer retorno de la derecha chilena al poder desde la vuelta a la democracia con la presidencia de Sebastián Piñera, que trae consigo una aguda estrategia ideológico-discursiva de borramiento político, de olvido y de obliteración del terror de la dictadura. Todo ello en el contexto del desarrollo y consolidación del sistema capitalista neoliberal arraigado en la Constitución de 1980 que propicia un crecimiento económico desenfrenado y radicalmente desigual. En este escenario, y de acuerdo con *cronotopo de la memoria perdida*, *Space Invaders* se constituye como un ejercicio de recuperación de la memoria de aquella generación que creció en el silencio de la censura dictatorial y que, a través de sus sueños, se encuentra cada noche con los recuerdos que se encuentran latentes en el inconsciente colectivo. En esos sueños habita todo un imaginario correspondiente al *cronotopo onírico* que en su emergencia y actualización en torno a lo pesadillesco cuestiona las estrategias de olvido histórico que buscan legitimar el sistema hegemónico al borrar su origen dictatorial.

Para dar cuenta del rol de los sueños y pesadillas en esta novela analizaré, en este capítulo, los sueños principales que presenta la narración. Sin embargo, antes de entrar al análisis de estos, se hace imprescindible analizar la figura de Estrella González Jepsen, al ser ella el eje en torno al cual se articulan los recuerdos y sueños de los personajes. “A la distancia compartimos sueños. Por

lo menos uno bordado con hilo blanco en la solapa de un delantal cuadrillé: Estrella González” (Fernández 14), dice una de las voces narrativas que reflexiona en el presente, ya adulta, sobre la memoria de este grupo colegial. Estrella, como ya he mencionado, es la hija de Guillermo González Betancourt, el coronel que dio la orden de secuestrar y asesinar a tres profesionales y militantes comunistas en 1985. Dado este vínculo familiar el personaje de Estrella, en la novela, opera como eje de los recuerdos en tanto en estos se mezclan, por una parte, el horror y el miedo que están dados por la cercanía con el peligro militar de la dictadura, y por otra parte, aquella inocencia del recuerdo infantil, ya que Estrella, así como sus compañeros, rondan los diez años al comienzo del relato que abarca distintos episodios de la historia nacional en un periodo de cinco años (desde 1980 a 1985). El hecho de que Estrella funcione como gatillante del recuerdo en la novela permite dar cuenta de esta ambivalencia en un relato de la memoria de la generación que vivió su niñez y juventud en dictadura.

El personaje de Estrella, ya desde su mismo nombre, contiene una densidad simbólica que irá afectando los recuerdos, y por ende los sueños, de sus compañeros. Establecer un vínculo entre esta niña y uno de los emblemas nacionales, como es la bandera de Chile, por ejemplo, resulta inevitable al leer sobre las cartas que Estrella le mandaba a Maldonado y cómo las firmaba: “La [palabra] que más se repite es su nombre. Está escrito en el remitente y en la firma de cada carta. Junto a él, el dibujo de una estrella pintada con tinta, como una especie de marca personal, como un signo caído de alguna bandera” (18). Es desde este personaje que se desprende en los sueños todo un imaginario relacionado con la experiencia escolar de los personajes, experiencia marcada por el control, el orden y la disciplina militar dentro de los liceos. La bandera chilena, el Himno Nacional, la Virgen del Carmen, las formaciones en fila en el patio del liceo, el uniforme bien puesto y “el pelo fuera de combate” (15) son algunos de los recuerdos que, al estar latentes en la

memoria de los personajes, emergen transformados y resignificados a través de los sueños por medio de la “*reversión de signos* como operación crítica que voltea la racionalidad triunfadora del orden y ridiculiza su fantasía de dominio absoluto mediante una insidiosa producción de contraenunciados que desconstruyen, intersticialmente, la gramática dominante” (Richard 224).

Otro de los vínculos significativos que conectan a este personaje con la historia nacional es el momento en el que ella aparece en la novela y con qué hito coincide. Me refiero al comienzo de la novela en el que se narra la llegada de Estrella al liceo por la mañana junto a su padre: “Afuera, en la calle, aún quedan los restos de una celebración que dejó algunos panfletos, botellas vacías y basura desperdigada por la vereda. La nueva Constitución propuesta por la Junta Militar fue aprobada por una amplia mayoría” (Fernández 11). El recuerdo de Estrella, por lo tanto, retrotrae a los personajes al momento en que se instalan institucionalmente las bases de la sociedad chilena neoliberal. Se trata del triunfo del modelo socioeconómico impuesto por la derecha y que luego será legitimado al llegar la democracia con los gobiernos de la Transición.

Manos de repuesto: el juego y la lógica dictatorial

Nona Fernández hace uso de elementos de la realidad, personas y situaciones, que anclan su relato a la historia del Chile de la dictadura. Por esto es común encontrar en sus novelas nombres y experiencias reales puestas en obra con el motivo de hacer trabajar la memoria. Una de estas personas es Guillermo González Betancourt, padre de Estrella González, como he señalado, y el carabinero que encabezó uno de los crímenes más recordados de la dictadura: el Caso Degollados. De esta figura directamente vinculada al horror de la dictadura militar chilena se desprende, en esta novela, una serie de imágenes que penetran el inconsciente de los personajes y que, durante el sueño, se *transforman* (Bachelard “El espacio onírico” 193), dando lugar a diversas imágenes

oníricas que se articulan en torno a lo pesadillesco como una forma de organizar el pasado en función de una memoria en la postdictadura.

Una de estas imágenes es la mano color verde con la que Riquelme sueña recurrentemente:

Ahora Riquelme sueña con ese mueble lleno de prótesis que nunca vio y con un niño que nunca conoció jugando con ellas . . . Son de color verde fosforescente como las balas del Space Invaders. El niño da una orden y ellas le obedecen . . . Riquelme las siente salir del mueble y avanzar detrás de él. Lo acechan. Lo persiguen. Se acercan como un ejército terrícola a la caza de algún alienígena. (Fernández 25)

Para poder analizar esta pesadilla se debe, en primer lugar, identificar el origen de estas imágenes articuladas en el sueño. El niño es el hermano muerto de Estrella, cuyo retrato penetró en la memoria de Riquelme aquella única vez que visitó la casa de González para hacer un trabajo de historia. Las manos corresponden a la prótesis que debía usar el padre de Estrella en su mano izquierda¹, producto de un accidente con un explosivo. Estas dos imágenes se articulan, en la pesadilla, según la lógica del juego de Atari “Space Invaders”, que le da nombre a la novela y que marcó la infancia de los personajes. Este juego consistía en que el jugador, que controlaba los cañones terrícolas (semejantes a un tanque militar) de color verde fosforescente, debía dispararles a los alienígenas invasores que, ordenados en filas, se acercaban a la tierra.

La pesadilla está dada, entonces, por el miedo producto de la identificación de cada una de estas imágenes con la experiencia de Riquelme y su puesta en obra siguiendo las lógicas del juego

¹ Según CIPER Chile, fue producto de un accidente con un explosivo que González Betancourt perdió su mano derecha (Albert y Partarrieu), por lo que debía ocupar una prótesis en su lugar, sin embargo, en la novela Nona Fernández hace este cambio a la mano izquierda.

de Atari: el hermano de Estrella sería el jugador, quien da la orden de disparar a las manos ortopédicas que operan como las balas dirigidas a los marcianitos, es decir, a Riquelme. El campo simbólico que se articula en oposición al de los personajes/marcianitos es el del régimen militar asesino y persecutor representado en la mano policial culpable del Caso Degollados. “Una mano color verde fosforescente. Riquelme sigue soñando con ella, no se la puede sacar de encima... la mano se abalanza sobre la primera espalda marciana que encuentra y a su contacto la hace explotar. El cuerpo del marcianito se desarticula en luces coloradas” (52), de esta cita se podría afirmar que el miedo que da origen a esta pesadilla es, en última instancia, el miedo a la muerte. En este sentido, el *cronotopo de la pesadilla* opera de manera tal que se logra representar una época en la que la amenaza de la muerte rondaba tan de cerca a este grupo de jóvenes.

La dinámica que está dada por la metáfora del juego de Atari opera en el relato de modo tal que logra establecer la presencia de dos fuerzas contrarias cuyo enfrentamiento cruza la novela y cuya razón de ser no logra ser descifrada por los personajes: “Somos las piezas de un juego, pero no sabemos cuál” (15). Este grupo de compañeros es capaz de reconocerse dentro de una dinámica de enfrentamiento, mas no logra descifrar su rol dentro de esta lógica. La propia posición de los escolares en el contexto histórico y la identidad del enemigo aparecen en la forma de *jeroglíficos* (Freud *Interpretación de sueños I* 332), como *imágenes oníricas* originadas en el juego de Atari cuyo significado latente aún permanece oculto en el inconsciente.

Otra de las imágenes oníricas que se desprenden de la figura de Guillermo González en el nivel del inconsciente, el nivel de los sueños de los personajes, es la del Chevy de juguete color rojo que recorre el patio del liceo sin ser percibido por el inspector: “En este sueño somos chiquititos también, del tamaño de este Chevy rojo, así es que podemos hacer lo que queramos porque aquí nadie nos ve” (Fernández 48). No queda claro quién o quiénes son los personajes que

tienen este sueño, más bien da la impresión de que se trata de un sueño colectivo compartido por todos los compañeros, que ya adultos, sueñan el pasado.

No obstante, no es en esos personajes en donde, pienso, radica la importancia de este sueño. El momento en que este sueño (que no parece ser una pesadilla) se torna oscuro para el lector es cuando se entiende que ninguno de los compañeros va conduciendo este auto de juguete, sino que es la figura sonriente del tío Claudio de Estrella, otro carabinero homicida involucrado en el Caso Degollados, quien conduce la réplica onírica del automóvil real que fue utilizado en este crimen. En este sueño los niños, que deben rondar los doce años, ocupan el mismo sitio que tres años después ocuparían las víctimas de estos criminales. El efecto que provoca esta imagen onírica en el lector es el intensificar el sentido de peligro que significa que esta figura vinculada al horror dictatorial ronde impune el espacio nacional, y más aún, el espacio infantil.

Si se concibe a los liceos durante la dictadura como un espacio de control que opera con las mismas lógicas de orden y disciplina militar que con las que gobierna Chile el dictador, entonces es posible identificar una crítica que se hace en el presente de enunciación a la impunidad de los crímenes hechos en dictadura: “El inspector pasa a nuestro lado. Vemos su zapato negro enorme. Su suela está a punto de pisarnos, pero el Chevy rojo diminuto le hace el quite en una maniobra increíble” (48). En efecto, la tardanza con la que llega la sentencia judicial (diez años después de los hechos) vendría a confirmar esta lectura del sueño como una crítica, no solo a los crímenes de lesa humanidad que llevó a cabo la dictadura de Pinochet, sino al compromiso débil que adquirió la Transición chilena con la justicia y la reparación para las víctimas.

Una sábana blanca que es el mar: la importancia de la memoria

Este sueño parte de un recuerdo colectivo sobre una representación escolar del combate naval de Iquique. La voz narrativa que introduce este sueño se corresponde con la primera persona del plural, estrategia que, a lo largo del relato, se utiliza para referir aquellos sueños y pesadillas compartidas por el grupo: “Una música infernal sale del tocadiscos mientras González, que es la más alta de los grumetes, que somos nosotros, lleva la bandera chilena entre sus manos y la mueve al compás” (28). Es después de la descripción que hace esta voz narrativa que se empieza a confundir el recuerdo con el sueño de Zúñiga, quien hace el papel de Arturo Prat cada año. El narrador cambia del plural al singular, llevando al lector del recuerdo común hacia la subjetividad y el inconsciente del protagonista de la *performance* escolar: “Dejo mi barco de papel lustre, salto con mi espada en la mano, pero en el intento de caer en la nave enemiga, voy a dar a una sábana blanca que es el mar” (29). A partir de esta acción el sueño se torna pesadilla para Zúñiga.

En este sueño Nona Fernández pone en juego varios elementos que ya he mencionado en el apartado anterior y que, al encontrarse dentro de otra subjetividad, van adquiriendo una mayor densidad simbólica que funciona como la materia prima para el relato de la memoria de este grupo de compañeros. Uno de estos elementos es la lógica de enfrentamiento entre dos fuerzas que cruza toda la novela y que en el sueño de Riquelme está dada por el juego “Space Invaders”. En el caso de este sueño de Zúñiga esta lógica está dada por los bandos enfrentados en la Guerra del Pacífico. La bandera nacional y la música, por otra parte, se vinculan a esos lunes en el liceo cuando los alumnos debían cantar como podían el Himno Nacional “con voces aguda y desafinadas, voces chillonas que gritonean un poco” (15). Sin embargo, quiero centrarme, en este apartado, en la construcción simbólica que se articula en torno a la imagen onírica de la sábana que envuelve a Zúñiga.

Pienso que en esta imagen reside, en parte, una necesidad, no involuntaria, sino inconsciente de volver al pasado, acceder a los recuerdos y la historia a través de los sueños. Para empezar a analizar esta imagen onírica quiero rescatar el epígrafe de Georges Perec que abre la novela: “Estoy sometido a este sueño: / sé que no es más que un sueño, / pero no puedo escapar de él”. Aquí puede leerse un motivo que cruza toda la novela, además del sueño: la sensación de estar atrapado. Los personajes que han crecido durante la dictadura de Pinochet están marcados por una herida que no ha sanado pese al avance del tiempo lineal por el que se guía la vida despierta, la realidad. De esta situación se desprende el sueño obsesivo, el intento inconsciente y reiterado por acceder a ese pasado que, a medida que avanza el tiempo, va quedando más y más atrás, tornándose más nebuloso e inalcanzable, volviendo más difícil la cicatrización. Los personajes, entonces, están destinados a seguir realizando este ejercicio. Son atrapados por una memoria (y su escritura) que parece inabarcable y, por ende, sofocante, por la inmensidad y dificultad que implica esta tarea, pero cuya búsqueda es inevitable.

Esta última idea se presenta metafóricamente al inicio de la novela a través de las sábanas blancas: “A veces soñamos con ella. Desde nuestros colchones desperdigados por Puente Alto, La Florida, Estación Central o San Miguel, desde las sábanas sucias que delimitan nuestra ubicación actual, refugiados en los catres que sostienen nuestros cansados cuerpos que trabajan y trabajan” (12). La búsqueda cíclica del recuerdo es el destino inexorable que está dado por el lugar y el momento en el que se lleva a cabo: el colchón sobre el que se duerme, envuelto por la sábana manchada por el uso reiterado. La necesidad fisiológica del dormir determina el retorno al sueño cada noche, lo que convierte al colchón de la cama en el espacio del dormir y a la sábana en el velo que, cubriendo al personaje durmiente, permite el soñar y da acceso al recuerdo. Esto sucede en un presente en el que la vida despierta dentro de un sistema neoliberal el contacto que pueden tener

los personajes con estos recuerdos se da solamente en un nivel inconsciente, durante la noche, cuando tiene lugar el descanso y cuando todo el imaginario onírico en el que circulan los recuerdos se activa en una memoria colectiva latente.

A su vez, la construcción de este relato necesario se presenta como un desafío inabarcable, al menos por un solo individuo en su colchón desperdigado por la ciudad, separado del resto. Teniendo todo esto en cuenta es que se puede entender en el sueño de Zúñiga, sobre la representación escolar del Combate naval, el vínculo directo entre la imagen de la sábana blanca y el mar sobre el que “flota” la Esmeralda de papel lustre sobre la que se encuentra el grupo de soldaditos escolares, espacio al que cae el héroe: “No es que no quiera ir al combate, es que esta sábana blanca me atrapa. Caigo en ella y me envuelve y me esconde y me adormece.” (29). Aquí la sensación de encierro se convierte en ahogo. Sábana, mar y caída hacia el abismo en una pesadilla que se traducen en la separación del individuo del grupo de compañeros, la imposibilidad de combatir, en la desarticulación de la lucha colectiva y la inercia cíclica inconsciente de volver (a caer) al mar.

La crítica que subyace en esta imagen de la sábana también dice relación con el momento presente y las condiciones que impiden que los personajes sean capaces de recordar durante la vida despierta, en un plano consciente que implique un reconocimiento del recuerdo y un ejercicio crítico del pasado. Zúñiga dice: “No recuerdo esta sábana blanca. Alguien la puso aquí a última hora” (29). A menudo en la novela vemos que Fernández representa a los personajes como sujetos pasivos que, en efecto, padecen las acciones de los otros con poder: “González me lanza la bandera y yo intento tomarla. Creo que es un salvavidas. La bandera me cubre, lo mismo que la sábana. Yo me doy vueltas, me retuerzo, me voy por la corriente, me ahogo y me duermo. Me duermo profundamente. Creo que muero bajo el género tricolor” (30). Así como pasaba en el sueño del

Chevy rojo, aquí Zúñiga no tiene control sobre lo que sucede. La agencia de la acción se encuentra contenida en la imagen de la bandera que, como una mordaza, termina por anular la voluntad del héroe.

Esta operación retórica que consiste en usar la voz pasiva para referir una acción que padecen los personajes se trata, a mi parecer, de una estrategia narrativa que da cuenta del sentir impotente de una generación que, al crecer en dictadura y, luego, presenciar la impunidad militar en democracia, nunca tuvo voz en el acontecer nacional. Son sujetos que padecen la historia en lugar de hacerla activamente, sujetos que actúan de acuerdo con un mandato externo en vez de hacerlo desde la propia voluntad, ya que para que la voluntad se haga presente en la consciencia de los individuos es imprescindible que estos identifiquen los deseos que habitan cada subjetividad. El deseo de los personajes se encuentra latente en el nivel del inconsciente, en el nivel del sueño y la imagen jeroglífica que necesita ser descifrada para que esta generación pase de la pasividad a la actividad.

La piscina de arena: la alegría no llegó

El siguiente sueño que analizaré en este capítulo corresponde al episodio de la piscina de arena, sueño que ocurre en el inconsciente de Zúñiga y que, en mi opinión, da cuenta de la importancia y la necesidad de articular una memoria colectiva al contener elementos que vinculan el contexto presente con el olvido y la alienación de los personajes. Este sueño está compuesto por tres etapas y a medida que avanza en el tiempo, un sueño que parecía placentero se va transformando en una pesadilla.

El sueño consiste en que Zúñiga y sus compañeros se encuentran caminando en “un lugar con olor a mar”, una playa desierta, en dirección al océano, sin embargo, por más que caminan no

logran llegar: “Estoy cansado y tengo sed y pienso que desde donde estamos no se ve el agua. Se oye el ruido de las olas, se siente la humedad marina, pero por más que avanzamos no llegamos a ninguna parte. Quizá no hay mar. Quizá solo es una idea, un espejismo” (62). Lo que distingue a una playa de un desierto es, precisamente, la presencia del mar, por lo que entendemos que en este momento del sueño el espacio onírico corresponde a un desierto por el que vaga el grupo de compañeros, golpeados por el sol y perseguidos por un espejismo sensible que nace del deseo de escapar, de encontrar alivio y terminar con el cansancio. Esta primera etapa del sueño podría ser leída como una alegoría de la dictadura en Chile durante los años de grandes movilizaciones en contra del régimen (1985), lo que estaría dado por la caminata grupal dirigida hacia la salida del desierto, del territorio hostil: “Solo avanzamos con la fantasía de que si seguimos caminando, en algún momento podremos mojarnos los pies” (62).

Luego, la caminata se detiene de golpe cuando Riquelme dice que paren porque “a sus pies acaba de aparecer una gran piscina hecha de arena . . . Es un hoyo lleno de agua marina. No es el mar, es un hoyo en medio de la playa y hay que ocuparlo luego antes de que llegue una ola y lo desarme o el mismo sol termine por secar sus paredes y todo se venga abajo” (63). El momento de la posible Transición a la democracia estaría representada en este segundo momento. El plebiscito por la continuación de Pinochet en el poder se presenta como una posibilidad de mojar los pies en agua marina. Y, en efecto, lo es: “es un momento feliz, el único momento feliz, porque el calor se va, porque ya no pensamos en el mar ni en la guerra . . . porque por fin tenemos este hoyito de arena donde nadar un rato” (63). Aquí, pienso, se encuentra una referencia a la franja del NO y su eslogan: “Chile, la alegría ya viene”. Sin embargo esta piscina opera en el sueño como un espejismo, un oasis en el desierto donde se vive una ilusión de felicidad, ya que en el fondo no solo no se ha dejado atrás (relativamente) la dictadura, sino que el mayor hito de esta se consolida en la

Transición gracias a la firma de Ricardo Lagos en la Constitución de Pinochet, dando legitimidad política (en democracia) al proyecto ideológico neoliberal de Jaime Guzmán. “Alguien lo ha construido para nosotros. Hay palas plásticas y baldes y rastrillos de colores tirados en la arena” (63). La Transición, entonces, se entiende como el paso necesario para consolidar el sistema económico trazado en la dictadura, no supone una ruptura con el periodo anterior. Es la continuación de los valores dictatoriales y de la presencia militar que sigue lacerando el cuerpo social. “La idea de una emboscada, una trampa” (64). El mismo sistema ha construido la ilusión de un alegre arcoíris que corona un NO+ como una trampa creada para los personajes por aquellos que ostentan el poder en Chile.

En la tercera etapa del sueño, este se torna pesadilla: “La arena se escurre. Todo se va por un hoyo. Es un hoyo en el fondo de la piscina que comienza a llevarse a mis compañeros . . . Y escucho gritos y el sueño se vuelve peligroso y tengo miedo” (64). La historia ha seguido su lógica lineal hacia el progreso, de modo que la Transición fue, naturalmente, una Transición dirigida hacia el momento político-económico del presente en el que la derecha vuelve al poder. Esto implica la desarticulación completa de cualquier aspiración por conformar movimientos colectivos y un fracaso definitivo del pasado bajo el discurso de que ha llegado el fin de la Transición, ya que, al momento del arribo de Piñera al gobierno se inicia “la Transición hacia el progreso anunciada por S. Piñera [que] sólo mira hacia el futuro de un mundo volcado eufóricamente hacia la recta modernizadora del crecimiento” (Richard 13). Hay que enterrar el pasado para mirar hacia el futuro. La “segunda Transición” implica el fin de la búsqueda de la (pobre) reparación a las víctimas, enterrando en la arena la posibilidad de crear un discurso de la memoria que reconozca el crimen y la herida y que escuche las voces silenciadas de la generación de los hijos de la dictadura. Las huellas del pasado son borradas, se pierden en la arena del desierto dictatorial.

El discurso ideológico neoliberal desplegado en dictadura, entonces, alcanza su máxima expresión al encarnarse en Sebastián Piñera: “Antes de desaparecer la veo a ella [Estrella] afuera con el tapón entre las manos” (Fernández 65). Esta compañera que llegó al liceo al mismo tiempo que la Constitución de Guzmán llega a Chile es la que quita el tapón de la piscina de arena, separando definitivamente a los personajes que no vuelven a verse, que no conocen los destinos del resto. Teniendo esto en cuenta, cabe señalar la pregunta que plantea Richard: “¿A través de qué rebuscados mecanismos, de qué secretas ranuras o de qué llamativos tropiezos se manifestarán las irrupciones de la memoria de un pasado frustrado cuyas amarguras y resentimientos van a seguir contraviniendo, subterráneamente, el ritmo expedito de este presente banalmente autocomplacido?” (15). Considero que Fernández con su escritura de los sueños responde a esta pregunta, configurando una resistencia desde el lenguaje de lo subjetivo y lo enterrado, desde la narración de sueños que en un presente neoliberal devienen en residuos de la consciencia. Se trata de la emergencia en la narración de imágenes oníricas que, al ser producto de los sueños y estar habitando el inconsciente de los personajes, desaparecen y son olvidadas (al menos parcialmente) en cuanto los sujetos despiertan. Son imágenes compuestas de un material que es impreciso, es fluido y dinámico, así como lo son los recuerdos, y es por esto por lo que se confunden en la memoria de los personajes:

No sabemos si esto es un sueño o un recuerdo. A ratos creemos que es un recuerdo que se nos mete en los sueños, una escena que se escapa de la memoria de alguno y se esconde entre las sábanas sucias de todos. Pudo ser representada y hasta inventada, pero mientras más lo pensamos creemos que solo es un sueño que se ha ido transformando en recuerdo. Si hubiera una diferencia entre unos y otros, podríamos identificar de dónde salió, pero en nuestro colchón desmemoriado todo se confunde y la verdad es que ahora eso poco importa. (39)

El cronotopo onírico, entonces, en su dinamismo metafórico y capacidad de acumulación de sentidos y subversiones se vuelve una estrategia efectiva a la hora de *practicar la memoria*, de volver una y otra vez al recuerdo desde la escritura crítica con el pasado y el presente. Es solo a través de la emergencia de los sueños que resulta posible acceder a los deseos y los miedos de los personajes, a esos elementos que constituyen el motor de la voluntad.

Cruzamos la reja del liceo y salimos en manada: el deseo en el sueño colectivo

La última imagen onírica que quiero analizar en este capítulo es aquella que tiene origen en las formaciones en fila de los estudiantes en el patio del liceo y que a lo largo del relato va transformándose, haciendo emerger el deseo inconsciente de los compañeros de Estrella. “Nos han ordenado uno delante del otro en una larga fila en medio del patio del liceo” (15). Así se introduce esta imagen que reside en el recuerdo escolar de los personajes. Como he señalado con anterioridad, Fernández hace uso de la voz pasiva nuevamente para representar una condición de subordinación de los personajes. A este recuerdo le acompañan todos aquellos elementos característicos de la disciplina escolar y militar como la presentación personal impecable, la noción de orden y control total sobre los cuerpos de los estudiantes y la presencia imponente de los emblemas de la nación como la Bandera, el Himno y la Virgen del Carmen.

Esta imagen de la fila ordenada y controlada por las autoridades del liceo se subvierte al relocalizarse fuera del espacio escolar:

Cruzamos la reja del liceo y salimos en manada. Avanzamos uno delante del otro, en una larga fila, pero esta vez no vamos a nuestra sala de clases, vamos a la calle . . . La vista al frente, no mirar por debajo del hombro. No retroceder nunca. Abrirse camino en el centro de la ciudad que nos recibe .

. . Aparecen nuevos uniformes, nuevas insignias... Varias columnas formando un cuadrado eterno y perfecto, un bloque que avanza al mismo tiempo, un solo cuerpo moviéndose en el tablero. (51)

Al trasladar la imagen del estudiantado formado del liceo a la calle se introduce en la novela el imaginario de las manifestaciones masivas en contra de la dictadura. Esta formación masiva y perfecta se vincula, inevitablemente, con la imagen virtual de los marcianitos del “Space Invaders”. Los estudiantes movilizados por un fin político se tornan una amenaza invasora para el orden militar institucionalizado.

Sin embargo, la derrota del movimiento subversivo se viene anunciando como un mantra a lo largo de toda la novela: “La sala de clases se abrió a la calle y desesperados e ingenuos saltamos a la cubierta del barco enemigo en un primer y último intento condenado al fracaso” (56). Como vimos en el apartado anterior, la llegada de la democracia no fue sinónimo de reparación y justicia, sino más bien de consolidación del proyecto constitucional que hunde sus raíces en la dictadura militar. Al mismo tiempo que se celebraba el fin de la dictadura en Chile, se instalaba la política de los acuerdos y de cambios “en la medida de lo posible” que terminó por desactivar a los movimientos sociales y articulaciones colectivas.

Es por esto que en la novela se encuentran personajes alienados del resto de sus compañeros, que sueñan un pasado en el que formaron parte de una colectividad pero que en el presente ya no es posible de ser rearticulada. Ahí reside, en mi opinión, el deseo de los personajes: “Nos hemos ordenado uno delante del otro en una larga fila en medio de la calle . . . Nos hemos despegado de nuestras sábanas y colchones repartidos por la ciudad para llegar puntuales. Como siempre, el sueño nos convoca” (75-76). El deseo, el sueño y una esperanza utópica, en este punto, operan en conjunto en la novela para dar cuenta de una voluntad y una necesidad de retornar en el presente a

esos momentos de movilizaciones críticas del terror militar e impugnadoras del orden establecido. Sin embargo, en *Space Invaders* no se resuelve este deseo en la vida despierta de los personajes, sino que solo lo presenta en un nivel latente en el inconsciente. Los personajes no son capaces, aún, de acceder de manera consciente y crítica al pasado y a los deseos que este pasado ha obliterado, ya que se encuentran atrapados en un sueño del que no pueden despertar.

Podría decirse, entonces, que el cronotopo de la pesadilla en *Space Invaders* opera de manera tal que logra articular y dar sentido a la experiencia compleja de los personajes ubicada contextualmente en el periodo dictatorial chileno. En el cronotopo pesadillesco confluyen en la *forma* de imágenes oníricas, por una parte, el horror y el peligro de la dictadura y, por otra, la inocencia infantil y el despertar político del grupo adolescente. Al momento de analizar las pesadillas de los personajes es posible identificar la o las imágenes que provocan la aparición del miedo como emoción predominante que caracteriza este tipo de manifestación onírica. Una de estas imágenes es la figura de Guillermo González, de la que se desprenden en el imaginario onírico las manos verdes que persiguen a Riquelme, la figura de Claudio y el Chevy rojo que avanza impune por el patio del liceo. Todas estas imágenes dan cuenta de la presencia de un miedo a la muerte que está dada por la cercanía de los personajes en el pasado con esta figura siniestra que tuvo participación en el Caso Degollados. El otro miedo que aparece en los sueños es el miedo a la alienación del grupo, a la desarticulación del colectivo por medio de una emboscada, situación que contiene una crítica al periodo de la Transición chilena en la que se consolidó culturalmente como centro de la sociedad al individuo alienado y apolítico.

La memoria coral de este grupo de compañeros va construyéndose a medida que uno se va internando en el inconsciente de los personajes a través del sueño. El *sueño*, en este sentido, funciona como ese testimonio del inconsciente que le permite al lector el acceso a las experiencias

y lecturas del pasado obliteradas. El relato de la memoria, compuesta por la dualidad recuerdo/olvido, articulada a partir del cronotopo onírico le proporciona al lector acceso al inconsciente colectivo de una generación que creció en dictadura, una generación que no tuvo una agencia ni voz en el devenir del país y cuyo deseo y necesidad por retornar a una colectividad se encuentra en un nivel inconsciente. Puede decirse, en este sentido, que el cronotopo onírico articula, a través de las imágenes oníricas, los miedos, los deseos, la esperanza utópica y la voluntad de los personajes. Estas imágenes, como jeroglíficos, como metáforas, deben ser descifradas para poder acceder al significado del que forman parte, no obstante, esta tarea, en *Space Invaders*, solo se encuentra al alcance del lector en el nivel del relato y la escritura, ya que los personajes situados en un contexto neoliberal no son capaces de acceder al material del sueño de forma consciente, despierta y crítica.

Preguntas frecuentes. El insomnio como estrategia narrativa para la recuperación consciente de los recuerdos reprimidos

Preguntas frecuentes de Nona Fernández, publicada a fines del 2020, se enmarca, primero, en el contexto del post-estallido social, y segundo, en la pandemia del coronavirus, por lo que nos encontramos con personajes que están viviendo un aislamiento social obligatorio y repentino que es producto de las políticas sanitarias de las cuarentenas, a las que se suma un toque de queda que se extendió desde la revuelta de octubre del 2019 hasta el primero de octubre del presente año.

Preguntas frecuentes nos presenta un diálogo que se lleva a cabo en la virtualidad entre dos amigas: A y N. A es parte de la población de riesgo y relata su vida despierta en el encierro solitario de la cuarentena. N recoge su relato y la ayuda a recuperar un recuerdo que se encuentra bloqueado en su memoria.

Los temas principales de este diálogo virtual son, por una parte, aquel recuerdo reprimido de A sobre un accidente automovilístico ocurrido el domingo de resurrección de 1982, en el que murieron su madre y su hermana. De este suceso A solo recuerda partes, fragmentos, imágenes y sentidos que llegan a su memoria poco a poco en un arduo ejercicio de memoria que en solitario se presenta como inabarcable. He aquí el rol de N de recolectar esos fragmentos y articularlos en la escritura (de cuentos, novelas, columnas de opinión) para intentar darles un sentido: “del otro lado del computador, soñaste conmigo. Personaje secundario de la historia . . . Que sujetaba tus sueños en letras para intentar darles una forma, un orden, un sentido” (Fernández 67). Por otra parte, tenemos el tema de la vida de A en el presente que transcurre en aislamiento de la pandemia. La vida despierta de A en este contexto se encuentra afectada por todos los estímulos externos a su departamento y que se cuelan por las paredes y ventanas que la encierran, como las peleas

familiares de sus vecinos, las voces desesperadas de mujeres que piden comida en la calle y las ambulancias que pasan por su ventana cada vez con más frecuencia. A esto se suman los conflictos internos que enfrenta A producto del encierro, como el miedo al virus (por ser población de riesgo), la preocupación por su padre anciano que vive solo, la angustia por no poder llegar a fin de mes con el dinero que es escaso y, especialmente, el insomnio.

En este capítulo pretendo analizar la forma en que el cronotopo onírico, en función del cronotopo de la memoria perdida, opera en la novela *Preguntas frecuentes*, identificando al insomnio como el motivo principal de la novela a partir del cual se despliega el imaginario onírico. Para llevar a cabo esta tarea me referiré a las causas que dan lugar al insomnio, las cuales se encuentran estrechamente vinculadas al contexto de producción de la obra. Luego, analizaré las distintas metáforas e imágenes oníricas que circulan en la consciencia de A. Finalmente, pretendo dar cuenta de lo que implica la utilización del insomnio como estrategia narrativa articuladora del tiempo presente en relación con la práctica de una memoria que se encontraba reprimida y oculta en el inconsciente colectivo.

El insomnio de A: la pandemia y el cronotopo onírico en *Preguntas frecuentes*

Como he mencionado anteriormente, *Preguntas frecuentes* transcurre durante la pandemia del coronavirus iniciada a fines del 2019 en China y principios del 2020 en Chile. Como fue la tónica en la mayor parte de los países, las políticas sanitarias tendieron a aplicar cuarentenas estrictas, dando lugar al distanciamiento y aislamiento social de las personas. Es en este contexto que se enmarca la experiencia de A, quien, como muchas personas durante las cuarentenas, sufre de insomnio:

Me dan las seis de la mañana negociando con el tiempo . . . Tengo los horarios completamente cambiados. Duermo mientras todo el mundo hace su vida o más bien intenta hacerla en el encierro. Cuando se pone el sol me activo. Comparto movimiento y ruido con la calle las primeras horas de oscuridad . . . Es un murmullo que me acompaña, pero que a las pocas horas comienza a extinguirse hasta que luego me abandonan y quedo en el más absoluto silencio. (Fernández 17)

A duerme de día y se despierta cuando ya va a anoecer, por lo que su vida despierta en el encierro transcurre en ese tiempo nocturno que toda su vida estuvo vinculado a la oscuridad, las pesadillas y el miedo que llegan con el silencio de la noche. La pandemia trae al presente y a la vida despierta y consciente de A la oscuridad y la soledad que esta implica: “Había olvidado esta sensación de aislamiento total” (17). Pienso que en esta frase reside, en parte, la importancia del insomnio en la novela. A había olvidado. El reconocimiento del olvido solo se puede dar en contacto con la noche, el tiempo que pertenece al mundo del inconsciente y en donde residen los recuerdos reprimidos, bloqueados y olvidados. Es sobre ese reconocimiento que las dos mujeres trabajan la memoria. Es solo a partir de la toma de consciencia del olvido que puede empezar la práctica de la memoria.

El insomnio permite que A retome el contacto con la noche, y con la noche vienen los miedos que la habitan. Sobre esto A recuerda aquel momento previo al dormir una vez que le apagaban la luz, ese intersticio de consciencia en la oscuridad como “[u]n paréntesis de tiempo donde hervía la posibilidad de mis peores miedos. Serpientes venenosas, objetos siniestros, criaturas deformes escondidas bajo la cama . . . Me escondía en el silencio, esperando entre las sábanas que llegara el sueño” (17-18). Es este mundo onírico en el que domina el miedo el que se hace presente en el encierro de la pandemia. En la novela A se ve enfrentada a los miedos que habitan la noche, ya no de forma inconsciente, como era el caso de *Space Invaders*, sino que en forma consciente, como hacía de niña antes de entrar en el sueño. Por lo tanto, el insomnio,

entendido como estrategia narrativa del cronotopo onírico, implica que el personaje se encuentra consciente durante la noche, que es cuando comienzan a circular las imágenes oníricas, de modo que, las pesadillas del pasado y las imágenes oníricas que las habitan aparecen en la memoria de A como recuerdos que ella es capaz de observar, de retener y de comunicar, posteriormente, a N para así darles un sentido dentro de un relato de la memoria.

Uno de los elementos que aparece en el relato de A como causa de su insomnio es el constante flujo de pensamientos que no la dejan descansar: “No sé qué haré. Le doy vuelta a eso una y otra vez hasta que los pensamientos se vuelven presencias, duendes pesadillescos que no me dejan dormir” (19). Aquí A se refiere a una ley aprobada al inicio de la pandemia que le permitía a los empleadores dejar de pagar los sueldos a sus trabajadores, quienes, por la cuarentena, no podían ir a trabajar. Si bien A se encuentra aislada en su departamento, la novela de Fernández da cuenta de una realidad mayor que cruza la experiencia individual por medio de distintos elementos que atraviesan las paredes del hogar de A para alojarse en sus pensamientos. En efecto, estamos hablando de una pandemia, un evento que trastocó las vidas de todo el mundo. Es esto por lo que a lo largo de la novela A hace referencia, por ejemplo, a las ambulancias que pasan con frecuencia por fuera de su departamento llevando a los enfermos, o a las mujeres que gritan por comida en la calle, dando cuenta del carácter colectivo de la experiencia pandémica.

Me gustaría analizar esta última imagen, la de las mujeres que menciona A, ya que, como es la tónica en la novela, se configuran como seres que aparecen de noche: “Abajo un grupo de mujeres grita. Avanzan por la calle registrando la basura antes de que se la lleven los camiones . . . Tienen hambre, gritan. Piden que les lancemos algún alimento, lo que sea, todo les sirve. Con el encierro no pueden salir a trabajar por las pocas monedas con las que a diario arman un plato de comida” (42). Estas mujeres habitan las sombras, como A. Es solo en la oscuridad cuando las

marginadas de la sociedad pueden ocupar el espacio público de la ciudad. La noche, por lo tanto, se configura como el tiempo en el que no solo se hacen presentes las pesadillas en su sentido onírico y metafórico, sino en un sentido real y material. Es en la noche cuando se hacen brutalmente presentes las desigualdades de una sociedad que por décadas ocultó sus residuos bajo la alfombra, donde nadie pudiera verlos: “Cuando pasan los helicópteros se esconden de sus luces y huyen como cucarachas. Se desperdigan, desaparecen entre los edificios. Si las pillan las tomarán presas y las golpearán por andar sin permiso” (43). Más adelante me referiré a estos permisos de circulación, las políticas sanitarias del Ministerio de Salud y los cuestionamientos que se derivan de estos en la novela. Por ahora quiero quedarme con la comparación de las mujeres como cucarachas que escapan de la fuerza policial, ya que a partir de esta puede complementarse el sentido que implica la oscuridad y la noche en la novela. En efecto, la pobreza, las profundas desigualdades sociales que emergen del contraste entre la situación menos desesperada de los vecinos de A y las mujeres que gritan por alimento, así como la vigilancia y represión policial, son presencias incómodas, “[s]on los fantasmas del sistema” (18), como duendecillos pesadillescos que ya no se encuentran ocultos bajo la alfombra, sino que se hacen presentes, como los recuerdos, durante la noche y el insomnio.

Una gota llamó a la otra: la memoria como tarea colectiva

Antes de entrar de lleno al análisis del imaginario onírico presente en la novela creo importante referirme al ejercicio de la memoria como tarea colectiva, lo que se encuentra dado por la dinámica de la conversación entre A y N, diálogo que, a su vez, da estructura al texto de Fernández. *Preguntas frecuentes* cuenta con tres capítulos a los que se suma el texto “El ejército insomne”, al que me referiré más adelante.

Cada capítulo está conformado por apartados con los nombre “A” o “N”, dependiendo de la narradora. A narra su experiencia en la pandemia y los pensamientos que rondan su insomnio, mientras que N relata sueños y recuerdos de A. N, quien podría identificarse con la autora de la novela, dadas las menciones a las columnas de opinión de su autoría, recoge los relatos de A que están cargados de sus recuerdos y los lleva a la escritura de columnas de opinión, de cuentos, novelas y obras de teatro, lo que puede verse en las palabras de A: “soy tu personaje, debería asumirlo. Y supongo que es lo mejor que me puede pasar, que alguien transforme toda esta mierda que vivo y pienso en algo digno. Un relato, una novela, una columna, algo que le dé un sentido porque ser yo misma, en este encierro, se está sintiendo demasiado confuso” (33). El ejercicio de la creación literaria, así como el de la memoria, es entendido como una labor colectiva dada por las interacciones con otros.

Esta es la lógica que opera en la interacción entre A y N. Entre las dos se va construyendo un relato de la memoria en una dinámica metaforizada por la imagen de las gotas de agua que introduce N: “Recuerdo a goteras. Una gota llama a la otra y a veces la llave se abre” (13). Ella narra, desbloqueando gota a gota, un recuerdo reprimido de A: aquel que trata sobre el accidente automovilístico ocurrido el domingo de resurrección de 1982 en el que murieron su madre y su hermana:

Era de noche y tu cuerpo estaba tirado en el pavimento.

El olor a goma quemada te golpeó la nariz.

A lo lejos escuchaste los gritos de tu padre pidiendo ayuda. Quisiste levantarte, ir con él, pero el cuerpo no te hizo caso. Buscaste a tu mamá y a tu hermana. Frío, frío, como el agua del río.

(15)

Fernández incluye aquellas frases típicas de juegos infantiles utilizadas, por ejemplo, en la búsqueda de los huevos de pascua. Agua fría para cuando la persona se encontraba lejos del premio y caliente para cuando se iba acercando a él. Pienso que estas frases hechas se relacionan, por una parte, con la construcción de la memoria a lo largo del relato por medio de la ya mencionada metáfora de las gotas de agua: “Caliente, Caliente como el agua ardiente. Veo ese último domingo de resurrección. Ahora lo recuerdo tan nítidamente que podría contártelo segundo a segundo desde que mi hermana y yo abrimos los ojos esa mañana” (71). El mantra del agua caliente se va repitiendo en la medida que recuerdo de esa experiencia traumática se vuelve cada vez más claro, cuando el relato de la memoria perdida se completa gracias a la recuperación del recuerdo a través del diálogo en el tiempo presente.

Por otra parte, el frío en la frase citada podría vincularse con la noche, la oscuridad, la soledad, la muerte y el olvido, conformándose el campo simbólico nocturno que enmarca la experiencia pandémica de A. En la novela se configuran distintos momentos de la colectividad, formando un contraste entre la experiencia de la soledad vivida durante la dictadura y la soledad vivida en el presente. Con respecto al pasado, tenemos dos momentos relevantes sobre el trato de lo colectivo, ambos transcurren durante la noche. El primero de estos es aquel espacio de tiempo previo al dormir que A y su hermana vivían en completa oscuridad, que he mencionado con anterioridad: “Ni siquiera me atrevía a hablarle a mi hermana que dormía a un metro de distancia. Me escondía en el silencio, esperando entre las sábanas que llegara el sueño” (18). El segundo corresponde al momento del accidente ya citado, cuando A no es capaz de acercarse a su padre porque su cuerpo herido no responde a su voluntad. En estos dos escenarios la noche y la oscuridad operan como una especie de abismo que separa a los personajes de los otros, anulando con miedo la voluntad de configurarse como una colectividad.

Los miedos del pasado resucitan en el encierro y así lo hace la soledad en forma de cuarentena total obligatoria. Sin embargo, hay que tener presente que *Preguntas frecuentes* ocurre después del llamado Estallido social chileno, momento clave para articular el sentido de la novela. A partir de este momento la noción de colectividad y la consciencia sobre los alcances que el cuerpo social movilizadado puede tener, cambiaron radicalmente. Nos encontramos en la calle con un cuerpo colectivo que contenía esperanzas de cambio y voluntad para llevarlo a cabo. Esta situación se vio especialmente afectada con la llegada del virus a Chile, y la alienación social llegó con el nombre de política sanitaria. Lo que tenemos en el encierro repentino de la pandemia es, entonces, un cuerpo social que pese a las cuarentenas siempre va a buscar la forma de encontrarse con los otros, aunque sea por medio de la virtualidad: “Sólo la luz de esta pantalla y las letras del teclado mantienen los monstruos a raya” (18). El mismo medio por el cual se comunican A y N² constituye una herramienta de resistencia a esa alienación del individuo que puede ser efecto de la cuarentena. Encontrarse en la virtualidad implica enfrentar colectivamente la amenaza de la noche, sus fantasmas y duendecillos pesadillescos.

Teniendo en cuenta lo anterior, puede decirse que *Preguntas frecuentes* es, en cierta medida, una representación del ejercicio colectivo de una memoria, ya que esta se va construyendo mediante un diálogo (y una escritura) en el que se difuminan los límites que encierran lo individual para abrirlo hacia lo colectivo en la práctica del recuerdo:

Cuántas veces me he encontrado en alguno de tus escritos, pero nunca en una columna de opinión, esto es nuevo . . . Cada vez que te leo me reconozco. En tus cuentos, tus novelas y tus obras. Lo peor es que siempre termino dudando si lo que leí es parte de mi vida o de un pasaje tuyo. Si tú me

² *Preguntas frecuentes* cuenta con una versión teatral de esta historia. En esta representación, que fue estrenada por medio de la plataforma Zoom, las mujeres se comunican, efectivamente, mediante la virtualidad.

robaste un recuerdo o si yo simplemente imagino haber vivido cosas que tú escribes. Tengo tan mala memoria. (33)

Los límites entre la imaginación, los sueños, los relatos, el recuerdo y el olvido se van borrando, todo se va mezclando en este ejercicio de la memoria. Ya no es posible definir a un sujeto individual, separado del resto, a partir de sus experiencias particulares y de su historia personal, porque se reconoce la existencia de un cuerpo colectivo que comparte una misma historia marcada por un periodo de oscuridad y muerte, por una dictadura metaforizada por la noche. Una gota llama a la otra, una amiga llama a la otra, y la llave se abre como se abre la memoria a una multiplicidad de voces que la relatan en un diálogo que, en su forma, se resiste a encerrar el discurso del recuerdo en la particularidad de la experiencia individual.

Huevitos de chocolate: el recuerdo de un pasado sonámbulo

En este apartado pretendo entrar de lleno al análisis del imaginario onírico que circula en las noches de insomnio de A. La imagen onírica principal en *Preguntas frecuentes* corresponde a los huevos de pascua que aparecen a lo largo de todo el relato. Esta imagen tiene su origen en el accidente automovilístico de ese domingo de resurrección, un suceso traumático que fue bloqueado en la memoria de A: “Despertaste en medio de la carretera . . . Y brillando en el pavimento, desparramados como los pedazos rotos de un gran vidrio, los huevos de chocolate que habían recolectado temprano ese domingo. El último domingo de resurrección. Luego de eso, volviste a entrar en el sueño” (15). Los huevitos de pascua ocupan un lugar simbólico significativo en la memoria de este evento traumático ligado a la muerte, por lo que esta imagen a lo largo del relato operará como una metonimia de esta experiencia que irá adquiriendo mayor densidad simbólica en la medida que A y N van, gota a gota, construyendo el relato de esta memoria perdida.

Estos huevitos de pascua aparecen por primera vez al inicio de la novela como parte de un sueño que A tuvo estando inconsciente en la carretera después del choque. A soñó con esa mañana de domingo de pascua en la que junto a su hermana buscaron los huevitos que habían escondido sus padres, solo que no estaban ni su hermana ni sus padres en el sueño, A estaba sola:

Eran huevos de chocolate, eso dijiste. Cientos de huevos escondidos en un jardín en el que nunca habías estado. Soñaste con ellos . . . Todos envueltos en papeles brillantes y coloridos, con diseños geométricos y frases que invitaban al festejo. Con cuidado los fuiste sacando de entre las plantas como quien recoge una cosecha largamente esperada. Lo hiciste con calma, no había nadie con quién disputarlos. (13)

Pienso que este sueño cumple, en cierto sentido, el mismo rol que el sueño de la piscina en el desierto de *Space Invaders* que he analizado en el capítulo anterior. En ambos se presenta una imagen onírica que podría representar el momento de la Transición a la democracia en Chile. En *Space Invaders* eran los baldes y palas coloridos reminiscentes del arcoíris del “NO” que alguien había utilizado para cavar esa piscina que era una trampa. En *Preguntas frecuentes* son estos huevitos envueltos en papeles brillantes y coloridos que ocultan, como un disfraz, el chocolate amargo de su centro y que alguien escondió concienzudamente entre las plantas de ese jardín desconocido.

El juego infantil se lleva a cabo dentro del cronotopo onírico, en un espacio alterno a la realidad en donde el tiempo corre de otra forma, se estira y se dilata en la acción de buscar huevitos brillantes en solitario. En el sueño desaparece el propósito de un juego que A no puede ganar porque juega sola, se encuentra en un espacio vaciado de sentido que solo le ofrece estos huevitos escondidos: “Ningún objeto. Ningún rastro de persona. Salvo los huevos de chocolate. El jardín estaba lleno. Alguien los había escondido ahí para ti y no existía apuro en seguir recolectándolos.

Tenías todo el tiempo del mundo” (14-15). Este jardín, entonces, podría interpretarse como la representación onírica de la postdictadura en Chile, en tanto se trata de un tiempo en el que los sujetos no persiguen objetivos mayores colectivamente, sino que se limitan a buscar estos huevitos brillantes como el oro.

Los huevos de chocolate reaparecen repentinamente en la cama de A en el aislamiento de la cuarentena:

Hoy desperté gritando. Sentí un dolor tremendo en la espalda . . . Cuando me levanté descubrí algo insólito: un huevo entre las sábanas. Un huevo chiquitito de chocolate que se coló ahí para incrustarse en mis riñones. Es muy duro, de un chocolate denso que, imagino, debe estar algo añejo . . .

No me gusta el chocolate. Hace demasiado tiempo que no lo pruebo, me hace mal. Ahora al insomnio se suma esta puntada en la espalda, es como si un bicho me hubiera picado. Arde, incomoda (23).

Entrar en contacto con el imaginario onírico, con los huevos de pascua, es entrar en contacto con la memoria. Más aún, es entrar en contacto con el olvido contenido en esa memoria, con la parte de la memoria que se encontraba latente en el inconsciente de A: “Hay un tipo de olvido que guardamos en la memoria . . . Sólo cuando recordamos algo, una breve insinuación, podemos entender la real magnitud de lo olvidado” (37). Los huevos de chocolate operan como esa breve insinuación que desencadena el flujo del recuerdo reprimido. Esta imagen onírica asalta la cotidianidad pandémica de A, la introduce a su vida despierta en las noches de insomnio.

El huevito de pascua la obliga a iniciar el ejercicio de la memoria de una forma consciente, es por esto que se presenta como un objeto incómodo, como algo que molesta y que duele al forzar

el retorno al pasado añejo y oscuro. En este sentido, puede leerse esta imagen onírica como una alegoría de ese pasado vinculado a la muerte y las pesadillas. A partir de esto puede entenderse que el dolor y el miedo dominan, en un principio, los pensamientos de A. Ella evitaba, hasta ahora, recordar el pasado: “Soy tan cobrade, no me gusta mirar atrás, me da miedo entrar ahí” (22), no le gusta el chocolate, le hace mal, sin embargo el insomnio ha hecho aparecer a este huevito añejo entre las sábanas de ella, difuminando los límites entre lo consciente y lo inconsciente, entre la realidad material y la imaginación y entre el recuerdo y el olvido. Más adelante aparece otro huevo en el departamento de A: “Cuando lo vi me aterroricé . . . Luego me convencí de que soñaba. Es ahí donde esas cosas pasan. Ahí todo se mezcla y tenemos permiso para perder la razón . . . Pero por más empecinada que estuve sosteniendo la fantasía del sueño, no lo logré. Nunca desperté. El huevo sigue ahí . . . Ahora estos huevos intrusos me empujan a recordar, pero me cuesta” (34-35). Estas imágenes oníricas obligan a A a volver a mirar al pasado, una tarea abrumadora para una persona. He aquí la importancia del diálogo que establecen estas amigas, ya que es a partir de este que se va rescatando el recuerdo, a la vez que se fija en la articulación de su relato.

A hace preguntas sobre su accidente y N las contesta. “La llave se abre, como tú dices, y van cayendo de a poco las gotas” (46). Así van apareciendo de a poco las imágenes del recuerdo articuladas, como un rompecabezas, en la memoria de A. Ya no están solo los huevitos de chocolate tirados en la carretera y el olor a caucho quemado. A estas piezas se suman otras: A en el hospital, el funeral al que no la llevaron, los ataúdes que no vio, el último recuerdo de su madre y su hermana cantando en el auto. Así se va configurando el recuerdo de la experiencia de la muerte a partir del relato de las dos mujeres: “No me gusta entrar ahí, pero ya lo hice, un par de huevos me empujaron. Aquí estoy” (46).

En este punto A y N ya han recuperado, en mayor parte, el recuerdo de A. Ahora A debe protegerlo del olvido impuesto por una historia oficial representada por la imagen onírica del cóndor que amenaza con llevarse los huevos de chocolate:

En medio de la alfombra, entremedio de las velas, he puesto los dos huevos de chocolate . . . Estaré con ellos la noche entera. El día de mañana, el de pasado mañana y los que sean necesarios. Tengo todo el tiempo del mundo . . . Ahora voy a ocuparlo cuidando estos huevos. Me debo a ellos. Velaré armas a su lado, y no dejaré que ese cóndor de mierda entre aquí y se los lleve. (62)

Una vez que A ha recuperado el contacto con su pasado es que asume la responsabilidad de guardar su memoria, guardarla del olvido y de la muerte. No obstante, es la misma cercanía a la muerte la que termina por abrir la llave y completar el rompecabezas. A es población de riesgo. Sin sus medicamentos, a causa del encierro y la cesantía, sus riñones ya no funcionan: “Una gota llamó a la otra y todo se desbandó” (62). A ya había comparado las ambulancias que pasaban fuera de su departamento con aves de carroña: “Por lo menos una vez al día pasa una ambulancia frente al edificio . . . No soporto sus sirenas, chillan como buitres” (31), a partir de esta comparación se puede entender el viaje de A hacia el final de la novela. A es el pasado de un cadáver próximo (32) que en su insomnio todo lo confunde y se ve viajando sobre esa ave carroñera que tenemos por emblema patrio al ser llevada al hospital por una ambulancia. Este viaje sobre esta imagen onírica –que encarna la muerte, la oscuridad, la soledad y la patria– la lleva, en su tránsito por la ciudad, hacia el pasado, la enfrenta a una escena demasiado familiar, la obliga a mirar atrás, a mirar la experiencia de la muerte estando en su umbral:

Mocedades comienza a cantar desde los parlantes. Conozco esa canción. La conozco muy bien y me aburre, pero no voy a dormirme. No esta vez. A lo lejos, adelante, veo las luces de un

camión . . . Luego todo cruje para caer en un sosiego inquietante que no quiero volver a oír. No otra vez.

Pero el cóndor me arrastra. No pide autorización y me lanza a los vidrios rotos, a la ropa suelta, a los huevos de colores tirados en el pavimento. (72)

La pandemia y su amenaza de muerte constante ha activado la memoria de la experiencia de la muerte en nuestro pasado reciente y el insomnio nos obliga a revisarla conscientemente.

N relata un último sueño de A en la novela, uno que permite ver cómo opera el cronotopo onírico en la novela al momento de representar, en parte, la historia reciente de Chile, incluido nuestro tiempo presente y un futuro posible: “Soñaste que estabas dentro de un huevo. Un huevo de chocolate a la altura de tu cuerpo, el cuerpo que habitas hoy y el que habitaste antes, cuando eras una niña . . . Paredes dulces te arrinconaban como en un archivo antiguo, un documento sellado de otro tiempo, que es preferible no abrir” (66). Los dos huevitos que se cuelan en el insomnio de A, uno grande y el otro más pequeño, corresponderían a los cuerpos de A en el presente y el pasado, respectivamente. El archivo, por su parte, dice relación con el olvido contenido en la memoria, en el sentido que el archivo está constituido por recuerdos, por hechos, imágenes, etc., que al ser archivados y guardados ya asoman el peligro del olvido, ya que al estar guardados, y no expuestos, no son revisados en el presente. Quedan encapsulados en un relato estático del pasado que tiende al olvido. De esto se desprende la importancia de la práctica de la memoria que se lleva a cabo en la novela, un ejercicio que, a través del onirismo es capaz de movilizar, de hacer circular imágenes que activan el recuerdo haciéndolo presente en la realidad contingente. Las imágenes oníricas, entonces, operan como un factor que remueve la consciencia de A, operan como los recuerdos que la asaltan en una acción de resistencia al olvido. La imagen onírica, al ser resistencia, se torna el

testimonio de la consciencia sobre el olvido latente, dando cuenta de una pulsión vital de la memoria que llama a su reactualización constante que responde al carácter dinámico del recuerdo.

Los huevos, asimismo, funcionan como una metáfora del encierro en la cuarentena, de las paredes que encapsulan la experiencia del aislamiento físico. Así N continúa:

Y ahí, en ese encierro de chocolate, descubriste que alguien había vivido ese sueño por ti. Una niña de once años que creció y decidió ser fuerte, te había encerrado y puesto a dormir. Te quedaste suspendida en un estado de sonambulismo dulce y tranquilo en el que podrías haber continuado siempre sin mirar nunca atrás . . . Pero los sueños no son eternos, finalmente las bestias vuelven a su territorio, se meten en nuestras sábanas, caen sobre nuestra espalda y nos obligan a despertar (66-67).

A partir de este fragmento puede apreciarse el panorama de la configuración del cronotopo onírico utilizado en la novela para dar cuenta de la historia nacional. Primero está la época dictatorial, una vida despierta marcada por la oscuridad que puso a dormir a A dentro de esta cápsula de chocolate. Luego un sueño de huevos coloridos y brillantes reminiscentes de las esperanzas de la Transición, un sueño que parecía realidad, un sueño optimista e impostor de una vida despierta que, en realidad, no era más que ese estado de sonambulismo imperturbable, la continuación del sueño dictatorial. Pero los sueños no son eternos, lo que se evidenció en el llamado despertar de Chile³ justo antes de la pandemia, momento de impugnación al sistema que aisló a cada persona en su huevito individual y separado del resto. Finalmente está el insomnio en la pandemia, reticencia a entrar nuevamente en el sueño, momento de conexión consciente con nuestra historia y memoria.

³ Una de las consignas que más se escucharon en las calles durante la revuelta de octubre del 2019 fue, precisamente, “Chile despertó”.

Somos un ejército insomne: la crítica como resistencia

El insomnio se presenta en la novela como negación y resistencia al sueño en su sentido práctico, ya que la acción de *soñar* un futuro, de *imaginar* nuestro futuro está contenida en el insomnio. Con esto me refiero a que es solo en el insomnio que puede llevarse a cabo la tarea de pensar críticamente nuestro pasado y nuestro presente, para luego poder imaginar un futuro deseable. La crítica en la novela está dada por la presencia de diversas preguntas. Están, por una parte, las preguntas, a las que ya me he referido, que le hace A a N sobre su accidente, preguntas que van reconstruyendo la escena del choque. Y, por otra parte, la novela presenta una serie de preguntas extraídas de la página web del Ministerio de Salud relativas a las políticas sanitarias sobre la pandemia, las llamadas “Preguntas frecuentes”, de donde toma el nombre la novela. Estas preguntas se cruzan en el diálogo de estas amigas en forma de apartados:

¿Puede el empleador obligar a la trabajadora de casa particular a quedarse en el lugar de trabajo?

Nadie puede obligar a alguien a permanecer encerrado en un lugar.

Gobierno de Chile. (24)

A lo largo del relato se van acumulando estas preguntas que abren la experiencia de la pandemia desde lo particular hacia lo colectivo, hacia las políticas de Estado y, finalmente, hacia el discurso del gobierno que da cuenta de la visión ideológica imperante. Lo que hacen estas preguntas en la novela es dar cuenta de las contradicciones existentes entre lo que dicen las autoridades y lo que hacen. Un ejemplo es la cita anterior: decir que nadie puede obligar a otra persona a estar encerrado mientras se viven aislamientos obligatorios y el toque de queda más largo desde el fin de la dictadura como políticas del gobierno, tiene un efecto en el lector vinculado a la sensación de lo

absurdo. Las preguntas dan cuenta de un discurso vaciado de sentido, se trata de un discurso que, al ser cuestionado, no se sostiene por sí mismo.

Las preguntas, críticas y cuestionamientos que se van acumulando en el relato funcionan, entonces, como herramientas de resistencia a ese discurso vacío. El formato de las “Preguntas frecuentes” del Ministerio de Salud es subvertido en la novela de Fernández cuando se comienzan a introducir nuevas preguntas, ajenas a la página oficial del gobierno:

¿Es normal soñar con helicópteros?

No . . .

¿Es normal soñar con ambulancias?

No.

Gobierno de Chile. (54-55).

Para ese discurso hegemónico no es normal, ni es correcto, cuestionar sus sistemas de opresión. Estos apartados de preguntas dadas por el Ministerio dan cuenta, en última instancia, de los rígidos límites que establece este discurso para el cual no es posible pensar el pasado fuera de los límites de lo oficial y lo controlado, menos aún nuestro presente. Este apartado del Minsal puesto en obra en *Preguntas frecuentes* constituye la representación de la comunicación que explica Marilé di Filippo siguiendo a Deleuze: “Mientras que la comunicación transmite información, es decir, consiste en hacer circular palabras de orden, por lo tanto, en propagar el sistema de control, el arte se opone a ella a partir de la creación . . . Las sociedades están repletas de palabras de orden y de opiniones que confirman el orden y sus representaciones” (39). En este caso se trata de preguntas de orden, preguntas que ordenan el comportamiento de la población.

Estas preguntas ordenadas son subvertidas en la novela en lo relativo a su función en la sociedad. Comienzan como una herramienta de control y pasan a ser nuestras herramientas para resistir al encierro, la soledad y la oscuridad. Es a por medio de la *reversión*, entendida como un ejercicio en principio creativo e incluso poético en el caso de estas novelas, del formato ministerial que se da lugar a una impugnación del orden establecido. El producto de esta impugnación desde la literatura corresponde a la *creación* de un relato de la memoria que sitúa a la “generación de los hijos”, la generación silenciada, en un rol protagónico dentro de su propia historia, desafiando aquel relato del pasado impuesto por la generación previa. Así, Nona Fernández concluye la novela con su columna de opinión, “El ejército insomne”:

Hoy juntamos rabia y pena.

Hoy somos un ejército encerrado e insomne que vela sus armas con todas las preguntas que hemos acumulado. Porque al salir de aquí las dispararemos en busca de respuesta.

Y venceremos.

Un ejército insomne que en su encierro amargo, ya no como el encierro dulce y tranquilo de la Transición, mastica la incertidumbre, que junta preguntas, que critica el presente habiendo observado detenidamente su pasado. Un ejército insomne cuyas esperanzas salieron de su inconsciente al borrarse los límites entre lo imaginario y lo material para desplegarse en su consciencia despierta, y que, por lo tanto, ahora pueden ser comunicadas y, más importante aún, compartidas:

A

¿Es verdad que todo va a estar bien?

¿Tengo permiso para creer eso?

N

Siempre. (Fernández 76-77)

Aquí se hace presente aquel pensamiento utópico que he mencionado con anterioridad. Las preguntas, en la novela, no son solo herramientas para generar una crítica al presente y sus narrativas oficiales sobre el pasado, sino que también son dispositivos del diálogo que dan lugar al pensamiento utópico, a la esperanza. *Preguntas frecuentes*, finalmente, podría leerse como un relato que reflexiona sobre el ejercicio de la crítica a partir de la emergencia del imaginario onírico que, en los intersticios de la consciencia, abre paso a los recuerdos y los olvidos para que circulen libremente en las noches de insomnio, recuperando y actualizando el tejido de la memoria perdida.

Consideraciones finales. Entre el sueño y el insomnio

Como se ha visto a lo largo de esta investigación, en las novelas *Space Invaders* y *Preguntas frecuentes* Nona Fernández presenta relatos cuya densidad simbólica reside fuerte y fundamentalmente en el campo de la imaginación y lo onírico. Por esto resulta productivo analizar estas obras narrativas a partir del concepto del *cronotopo onírico*. En estas novelas cortas los personajes toman contacto con sus recuerdos olvidados, los que se encuentran, o bien, se encontraban ocultos en el plano del inconsciente. El sueño aparece, entonces, en estos relatos de Fernández, como una estrategia narrativa que permite ese contacto con el pasado y recuperar la memoria perdida.

En ambas novelas es posible identificar elementos, imágenes específicas, que funcionan como gatillantes del recuerdo, a partir de las cuales emerge desde el inconsciente todo el imaginario onírico. En *Space Invaders* es Estrella González, esta figura infantil que representa una inocencia que se encuentra peligrosa y estrechamente vinculada al terror de la dictadura por medio de su parentesco con Guillermo González, uno de los autores del Caso Degollados. En *Preguntas frecuentes* ese gatillante es el huevo de chocolate que aparece entre las sábanas de A en medio de la cuarentena y el insomnio. Estas imágenes que se hacen presentes en la memoria de los personajes operan en las novelas como una especie de puente que conecta el presente con el pasado dictatorial y de la Transición chilena, activando un ejercicio de la memoria que se lleva a cabo en el campo onírico.

Fernández construye este *cronotopo onírico* a partir de elementos insignificantes para la vida despierta, de cosas que pasamos por alto. Lo onírico se construye desde lo residual: “[Las] ideas latentes no se ocupan sino de aquello que nos parece importante y nos interesa poderosamente. El sueño no se ocupa de pequeñeces. Sin embargo, recoge los restos indiferentes del día y no se puede apoderar de un gran interés diurno sino después que él mismo se ha sustraído, en cierto modo, a la actividad de la vigilia” (Freud, *La interpretación de los sueños* 2 283). Los residuos del día vuelven en la noche en forma de imágenes oníricas que en el inconsciente van estableciendo vínculos con otras imágenes residuales para formar un tejido cuyo material es, esencialmente, imaginativo. Se trata del lado anverso del tejido de la memoria, constituido por imágenes olvidadas, por ideas y deseos latentes en el inconsciente de los personajes. En el sueño los residuos se resignifican y en esta transformación desde el material real al material onírico adquieren un potencial subversivo que da lugar a revisiones importantes del pasado. Ya no se trata de pequeñeces, ya que a partir de lo residual es que se puede llevar a cabo la *práctica de la memoria*, entendida como un ejercicio crítico, impugnador y dinámico que se apoya en diversas figuras retóricas condensadas en la imagen onírica. Lo residual en las novelas también se ve expresado en el mismo cronotopo onírico, al enmarcar los relatos de la memoria en el ámbito de la subjetividad y la imaginación en un contexto neoliberal en el que predomina un discurso “objetivo” y “desideologizado” que es, precisamente, una estrategia de obliteración del recuerdo traumático de Chile, el “oasis de Latinoamérica”. La *práctica de la memoria* en las novelas de Fernández es el núcleo de una resistencia a esta retórica neoliberal, es la emergencia del mundo onírico, subjetivo y hasta poético, en cierto sentido, que se cuele en la consciencia de los personajes a través de los intersticios de ese tejido de la memoria que funcionan como canales que conectan el lado del inconsciente con lo consciente para *transformar* el olvido en recuerdo.

A través de esta narrativa de los sueños Nona Fernández representa la experiencia dictatorial desde la imaginación y una multiplicidad de subjetividades, construyendo un relato polifónico del recuerdo. De este modo se representa en *Space Invaders* a un grupo de compañeros de liceo que en sus sueños se muestran incapaces de actuar desde la propia voluntad. Son sujetos atrapados en una lógica de enfrentamiento, en una pesadilla constante, en la que padecen reiteradamente las acciones que otros (adultos) con poder ejercen sobre sus vidas y la vida del país. Son sujetos que padecen la historia, que no poseen control alguno en un espacio militarizado, como lo es el contexto escolar, que busca ser impugnado por ellos, sin embargo este deseo de pasar de la pasividad a la actividad no llega a resolverse en este relato. En *Preguntas frecuentes*, por su parte, se representa la época dictatorial más soterradamente, mediante el recuerdo de un accidente traumático que tuvo lugar en 1982. Este recuerdo que corresponde al ámbito familiar funciona como una alegoría del periodo de dictadura en el sentido de que ambos comparten el elemento traumático, vinculado a un miedo que persiste hasta el presente, que constituye su recuerdo.

La Transición a la democracia, por otro lado, se representa de forma similar en ambas novelas. Pienso que Fernández recurre al imaginario colorido y festivo de la campaña del “NO” para construir un escenario onírico amable y sereno que termina por transformarse en una pesadilla, en una trampa brillante como los huevitos de pascua y colorida como los baldes y palas con los que se construyó la piscina de arena. Es en la reversión de estos signos, del imaginario publicitario del “NO” en este caso, desde donde puede articularse una lectura crítica del proceso transicional en Chile, al mismo tiempo que permite interpretar nuestro presente como una continuidad del proyecto dictatorial, para así poder dar pie a un proyecto futuro transformador y deseable.

Este proyecto futuro depende directamente del lugar que ocupe el deseo en las subjetividades de los personajes, es decir, si se encuentra en el plano del inconsciente o en un nivel

consciente. Sin el conocimiento sobre el contenido del deseo que motiva la circulación del imaginario onírico en los relatos, entonces se hace imposible la articulación de la voluntad en pro de un proyecto a futuro. Aquí reside una de las diferencias fundamentales entre las novelas analizadas. En *Space Invaders*, como he mencionado, los personajes se encuentran atrapados en sus pesadillas, ellos permanecen en un estado de inconsciencia que les impide tomar contacto consciente con sus deseos de participar y cambiar el rumbo de su historia. En *Preguntas frecuentes*, por el contrario, A padece de insomnio, por lo que es capaz de transitar despierta y conscientemente en ese espacio y tiempo nocturnos en los que circulan las imágenes que habitan su memoria, aquellas que habían sido reprimidas y olvidadas. De hecho, en esta última novela se da cuenta de un estado de sonambulismo que bien describe la situación que viven los personajes de *Space Invaders*. Es solo después de la Revuelta de octubre, cuando “Chile despertó” (haciendo alusión a la consigna principal de las manifestaciones de octubre del 2019), y durante el insomnio de la pandemia, que las personajes de este relato son capaces de tomar consciencia de ese deseo conjunto e impugnador del orden establecido.

Considero que esta adquisición de consciencia sobre el deseo latente, además de ser producto de la *práctica de la memoria* (entendida como un ejercicio crítico y subversivo de los discursos hegemónicos del pasado y el presente), es resultado también de una revisión colectiva del pasado y una recuperación conjunta de los recuerdos. En este sentido, la diferencia entre las novelas analizadas radica en qué nivel del relato se encuentra aquella colectividad. *Space Invaders* es un relato coral de los sueños de un grupo de compañeros de Estrella. Este relato, que tiene lugar en el presente, se presenta como fragmentario al no existir una conexión real, en la vida despierta, entre los personajes que regresan al pasado cada noche. El colectivo solo existe en el recuerdo y la imaginación, dominada por el deseo de una articulación colectiva reminiscente de los años más

agitados políticamente de la década del 80. En *Preguntas frecuentes*, en cambio, la acción de recordar se lleva a cabo en conjunto, enfrentando colectivamente, el miedo que provocan las pesadillas del pasado. La colectividad en esta novela se encuentra en el nivel de la acción, ya que el relato de la memoria avanza a medida que lo hace el diálogo entre las amigas. La colectividad se encuentra en el núcleo de esta novela, de modo que se entiende que la articulación colectiva necesaria para reconocer el deseo existe en un nivel consciente, en la vida despierta. Con esto no quiero decir que en *Space Invaders* no exista una resistencia desde lo colectivo al discurso hegemónico neoliberal, sino que esta se encuentra a nivel del relato, del texto construido desde los fragmentos que manifiestan un deseo común, mientras que en *Preguntas frecuentes* la resistencia forma parte de la acción de las personajes. Su forma de resistir la pandemia, la soledad, la desidia y la violencia del gobierno y del sistema neoliberal es el cuestionamiento constante, el hacer preguntas que remueven la cotidianidad.

Pienso que Nona Fernández, de cierta forma, recurre al cronotopo onírico, al mundo de los sueños, para dar cuenta de un deseo subversivo que busca resistirse a la realidad neoliberal extremadamente desigual y deshumanizada que se vive en el presente chileno, y por ende, se resiste a sus estrategias de olvido y obliteración de un pasado pesadillesco e incómodo. Es mediante el sueño y el recuerdo que puede establecerse una conexión entre el sujeto y su pasado, dando cuenta de una memoria que no había sido reconocida, una memoria ajena que había sido aceptada y aprendida por una generación que no tuvo agencia en su construcción. Las novelas de Fernández cuestionan este discurso de la memoria impuesto por ese mundo adulto que le tendió trampas a la generación de los hijos de la dictadura. A través del relato de los sueños Fernández cuestiona qué es lo que se recuerda y qué es lo que se olvida, o más bien, qué es lo que la historia oficial nos ha enseñado a recordar y olvidar. De ahí que se encuentren recurrentemente figuras pertenecientes a

la historia nacional que son subvertidos en estas novelas, como la figura del cóndor, el Himno Nacional, la Virgen del Carmen, el héroe patrio y la bandera de Chile. En las novelas, a través de la *práctica de la memoria* se remueven las bases de un sistema deshumanizante al desterritorializar el discurso histórico desde el plano objetivo hacia lo subjetivo, cruzando la historia nacional con los afectos y deseos personales que convergen en una experiencia generacional común. En las novelas, finalmente, se expresa (ya sea de forma consciente o inconsciente) el deseo de una generación a la que la construcción de su propia memoria le ha sido negada. El imaginario onírico, entonces, se constituye como el nuevo material, dinámico y poético, con el que esta generación silenciada puede tejer su memoria en un ejercicio de resistencia a la imposición de una memoria ajena.

Estos relatos son una respuesta activa ante una narrativa histórica nacional que ha impuesto al modelo neoliberal como la única forma posible de articular la sociedad chilena contemporánea. Ejercen una resistencia a través de una acción reivindicativa de las experiencias borradas, dando cuenta de la persistencia de una pulsión vital de las memorias obliteradas que se niegan a desaparecer en el olvido. Marilé di Filippo explica que el arte “supone una disfunción, una molestia, una incomodidad, un escape al paradigma de la información que en tanto informa ordena, impone, acomoda” (53). Pienso que ese es el rol de la imagen onírica, que incomoda, que molesta a los personajes, los asalta como los recuerdos y que, en su rol subversivo, se escapa de las narrativas oficiales, apropiándose de sus imágenes y emblemas para impugnarlas en su transformación onírica. Estas son escrituras de la memoria cuya tarea es mantener el recuerdo en un flujo constante y dinámico que actualice las narrativas de la memoria que dialogan con el tiempo presente, impidiendo su estancamiento en un relato estático y monolítico del pasado. Estas escrituras representan nuevas *formas* de impugnar el orden institucional, sus estrategias de control y sus

memorias impuestas. Formas que tienen origen en el residuo y el fragmento, que tienen a la imaginación utópica como materia prima y que se ubican en o fuera de los límites de lo consciente para tejer y destejer un relato generacional a partir de recuerdos y sueños. Será desde el margen que estas formas de la imaginación y los sueños (y esperanzas) planteen una forma de resistirse a los discursos hegemónicos que no pasa por la acción directa de los personajes, sino que lo hace desde el reconocimiento de un deseo de autodeterminación que cuestiona la imposición del modelo económico, social y cultural imperante, en el caso de *Space Invaders*, lo que se suma a la difuminación de los límites entre lo real y lo imaginario, entre lo consciente y lo inconsciente, en *Preguntas frecuentes*.

En el cronotopo onírico todo se confunde y se mezcla. Allí se borran los límites entre el sueño y el recuerdo, se relativiza el valor de verdad (o de real) del recuerdo, dando lugar a nuevas narrativas de la historia nacional que desafían la versión oficial al presentarle imágenes oníricas transformadas y cargadas de los afectos y violencia de un evento traumático como lo fue la dictadura. Son imágenes incómodas que, como fantasmas, noche tras noche resucitan para remecer las bases de un discurso que las intenta esconder bajo la arena. Al mismo tiempo se difuminan las fronteras entre lo individual y lo colectivo. ¿Ese recuerdo es mío, es de otro o es de todos? ¿Ese sueño es mío o es nuestro? Al borrarse los límites entre lo que es propio y lo que es colectivo se abre la posibilidad de pensar el futuro del grupo en conjunto. Al tomar consciencia de que esta generación no solo comparte una experiencia traumática marcada por la dictadura, sino que también comparte un presente adverso, es que puede comenzar a *soñar* un futuro.

Bibliografía

- Acuña, Nathaly. "Luciérnagas del pasado, o la emergencia de la memoria liceana en Liceo de niñas de Nona Fernández." Tesis. 2019.
- Albert, Catalina y Bárbara Partarrieu. "Corte negó libertad a coronel que encabezó asesinato de los tres profesionales degollados en 1985." *CIPER* 21 de septiembre de 2015. Digital.
- Aliaga, Irene. "Iluminar con la letra la temible oscuridad: Estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández." *Cuadernos de Aleph* 12 (2020): 115-136.
- Arán, Pampa. "Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea." *Tópicos del seminario* 21 (2009): 119-141.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. Champourcin. Bogotá: FCE, 1994.
- Bachelard, Gaston. "El espacio onírico." *El derecho de soñar*. Trad. Jorge Ferreiro. México: FCE, 2017.
- Barrientos, Mónica. "Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández." *Catedral Tomada* 9.16 (2021): 130-152.
- Desroche, Henri. "Los colmos de la esperanza." *Sociología de la esperanza*. Barcelona: Editorial Herder, 1976.
- Di Filippo, Marilé. "Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze". *AISTHESIS* 51 (2012): 35-56.
- Erl, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Trads. Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.
- Espinosa, Patricia. "Memoria e insubordinación en la narrativa de mujeres chilenas siglo XXI." *Taller de letras* 59 (2016): 169-182.
- Facuse, Marisol. "La utopía y sus figuras en el imaginario social." *Sociológica* 72 (2010): 201-213.
- Fernández, Nona. *Preguntas frecuentes*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2020.
- . *Space Invaders*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2020.
- Franken, María Angélica. "Memorias e imainarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente." *Revista chilena de literatura* 96 (2017): 187-208.
- Freud, Sigmund. "La elaboración onírica (continuación)." Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, 2. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza editorial, 2019.
- . *La interpretación de los sueños*, 1. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza editorial, 2020.
- Jelin, Elizabeth. "Las luchas políticas por la memoria." Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP, 2012.

- Miranda Mora, Macarena. "Superposición y coalescencia, el mecanismo titilante en la narrativa de Nona Fernández." *Romanica Olomucensia* (2019): 255-268.
- Pincheira, Iván. "Los procesos de resistencia en la postdictadura." Pincheira, Iván. *Cuerpo, poder y resistencia*. Santiago, 2006.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- . *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Trad. Gabriel Aranzueque. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Todorov, Tzvetan. *Los usos de la memoria*. Trad. Ricardo Brodsky. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013.
- Urzúa, Macarena. "Cartografía de una memoria: Space Invaders de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego." *Cuadernos de literatura* 21.42 (2017): 302-318.
- Valenzuela, Luis. "Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández." *Mitologías hoy* 17 (2018): 181-197.