

Revista Comunicación

Año 47, vol. 35, núm. 1, enero-junio 2026

Desatando el pasado. Acerca de *Space Invaders* de Nona Fernández

©Marcelo Leonart

Por: María del Pilar Vila¹, Centro Universitario Regional
Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue,
Argentina, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2610-5073>

Recibido: 19 de setiembre, 2025 • Aceptado: 20 de febrero, 2026

María del Pilar Vila. Desatando el pasado. Acerca de *Space Invaders* de Nona Fernández. Revista *Comunicación*. Año 47, volumen 35, número 1, enero-junio 2026. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974 / e-ISSN1659-3820

¹ Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora de literatura latinoamericana jubilada del Centro Universitario Regional Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue. Autora de *Jorge Edwards, custodio de la memoria*, Editorial Biblos (2021); *Las máscaras de la decadencia. La obra de Jorge Edwards y el medio siglo chileno*, Beatriz Viterbo Editora (2006); coeditora de *Travesías del ensayo latinoamericano del siglo XX*. EDUCO (2008). Participó en distintos volúmenes colectivos, entre ellos *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (2015), *Derrota, me-lancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (2014); *Moradas narrativas. Siglo XX en Latinoamérica* (2012); *Sobre Bolaño en el tiempo de sus espectros* (2011); *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica* (2010). Contacto: mpilarvila@gmail.com

Resumen

Space Invaders se publicó en 2013. El propósito de este artículo es explorar el significado de la emblemática serie televisiva que lleva el mismo título de la novela. Las referencias a la memoria de los niños y niñas que vivieron en tiempos de dictadura constituyen el sólido entramado de *Space Invaders*. Por lo tanto, el papel de la memoria es fundamental, como lo demuestran las teorizaciones de Todorov, Didi-Huberman y las de críticos como Peller y Amaro, entre otros. Las frecuentes alusiones a los medios de comunicación es otro tema recurrente en este libro, al igual que las referentes a los juegos y a los sueños. La escritura de Fernández indaga en zonas incómodas, se posiciona en la llamada “segunda generación”, y busca darles un lugar destacado a los olvidados y excluidos; para lograrlo, recurre al empleo de variedades discursivas, todas ellas muy presentes en los tiempos rememorados en la novela.

Unleashing the past. About - *Space Invaders* by Nona Fernández

Abstract

The purpose of this article is to analyze the meaning of the iconic television series *Space Invaders*, released in 2013, within the context of the novel with the same title. References to the memories of the children who lived under the dictatorship form the solid foundation of *Space Invaders*. Thus, memory plays a fundamental role, as demonstrated by the theories of Todorov, Didi-Huberman, and critics such as M. Peller and L. Amaro, among others. Frequent references to the media are another recurring theme in this book, as are references to games and dreams. Fernández's writing explores uncomfortable territories with a focus on the so-called “second generation,” seeking to give a prominent place to the forgotten and marginalized. To achieve this, the author uses a variety of discursive styles, all of which were prevalent during the period depicted in the novel.

Palabras clave:

Nona Fernández, *Space Invaders*, memoria, violencia, escuela

Key words:

Nona Fernández, *Space Invaders*, Memory, Violence, School.

Y así empezó a girar la vieja rueda
–símbolo de la vida– la rueda
que se atasca como si no volara,

entre una y otra generación,
en un abrir de ojos brillantes
y un cerrar de ojos opacos

con un imperceptible
sonido musgoso.

Enrique Lihn

La memoria, como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas.

Jacques Le Goff

De acuerdo con lo que sostiene Rubí Carreño Bolívar, la producción literaria de los narradores chilenos de los siglos XX y XXI aparece en un contexto signado por el prefijo “pos-”, pero advierte, con acierto, que quienes escriben en esos siglos conforman un grupo de narradores “cuyo trabajo literario está cruzado tanto por los medios masivos de comunicación como por haber vivido la infancia o la juventud en un país en dictadura” (2009, p. 15). Junto con esta aclaración, conviene tener en cuenta otro término, el de *posmemoria*, propuesto por Hirsch (2008), para aludir, precisamente, a la evocación de acontecimientos que no fueron vividos por quienes lo cuentan o recuerdan, pero que fueron activados mediante relatos, testimonios, lecturas o imágenes. La crítica ha desplegado numerosos trabajos relacionados con esta categoría de análisis. Por caso, la literatura española es un manifiesto ejemplo de cómo se ha revisitado la Guerra Civil, la dictadura franquista, el exilio y la represión a los vencidos. De lo que se trata es de recuperar un tiempo no vivido, aunque sí conocido a partir de la transmisión por distintos medios. Para Hirsch (2008) lo fundamental es “reactivar” y “recorporizar” la memoria de las “segundas generaciones” que vivieron traumas o violencias de cualquier índole. Asimismo, el tratamiento de estos temas evidencia cómo el trauma familiar o privado se espeja en el vivido por todo un pueblo, es decir, deviene trauma social. De modo que muchos escritores escribirán sobre hechos no experimentados, y al hacerlo procuran comprender ese pasado y el presente en el que viven,

pues, además, el ser hijos de la dictadura les hace conocer de modo directo las secuelas de ese proceso.² Sin dudas, ambos conceptos –posdictadura y posmemoria– atraviesan la nueva narrativa chilena, en particular, la que es producto del trabajo de jóvenes escritoras y escritores. En íntima relación con estas inquietudes, con frecuencia se menciona el papel desempeñado por los medios de comunicación durante la dictadura chilena, esencialmente en lo referido al control estatal. Pese a que el tema de la televisión ocupa un lugar destacado en la novela, este trabajo se orienta a señalar el sentido del descubrimiento de algunos acontecimientos políticos acaecidos durante la dictadura y que habían sido celosamente escondidos o tergiversados.

La obra de Nona Fernández (1970) se refiere a estos temas con frecuencia y, en el caso de la novela motivo de este trabajo, *Space Invader*, el papel de la televisión ocupa un lugar relevante. Publicada por Alquimia ediciones en 2013 y con un epílogo de Jaime Pintos que lleva por título “Aprender a despertar”, el texto opera sobre el concepto de memoria³, y el modo en que la televisión y, en general, los medios de comunicación moldearon la vida de los niños de ayer. Además, la memoria se expresa en el momento en que los jóvenes son conscientes de la presencia de ataúdes y funerales, aunque, la emergencia de una memoria acallada o el tener un conocimiento insuficiente llega desde la certeza de que “a lo mejor” esas cosas habían sucedido y nadie se las había dicho, que, finalmente, “[d]e pronto las cosas despertaron de otro modo” (2013, p. 58). Esta expresión de duda acerca del conocimiento de los sucesos activa la memoria infantil, velada y que apenas tenía unos intersticios por los que se colaban algunas imágenes no siempre definidas.

Space Invaders ha sido motivo de análisis críticos relevantes. Baste a modo de ejemplo citar los realizados por Macarena Urzúa (2017), Ítalo Quintanilla Cepeda (2018) y Daniel Noemí (2023, Macías López (2025, Núñez Pacheco y Núñez Núñez (2025) Pese a los muchos trabajos actuales, la novela amerita ser revisitada por cuanto los temas atraviesan la historia de Chile y las memorias individuales son una suerte de resistencia ante el embate de la memoria oficial.

En *Space Invaders* emergen dos mapas narrativos; ambos remiten a la violencia del Estado. Uno, en el que se hacen presentes los cuerpos mancillados representados por los muertos, otro, construido por la memoria. Lo abominable se actualiza. Ahora, en un presente fragmentado, los recuerdos tardíos emergen y producen inquietud. Los nombres se suceden, pero no para

2 Juan Pablo Meneses da nacimiento a la memoria del protagonista de *Una historia perdida*, el 11 de septiembre de 1973.

3 En este trabajo, se cita esta edición.

“pasar lista”, como se hacía en la escuela, sino para hacerlos presentes, para darles cuerpo y existencia. Esta práctica respondía a una manera de contar cómo se construía una sociedad controladora. Formar y contestar en voz alta a la sola mención de sus apellidos son maneras de saber quién ejerce el poder y quién debe someterse a ese control.

En *Mis documentos*, el escritor chileno Alejandro Zambra realiza una operación similar al evocar a sus compañeros de curso por número, hecho que lo lleva a ignorar cómo se llamaban muchos de ellos. Esta costumbre desnuda una forma de despojar de identidad a los jóvenes: “Los profesores nos llamaban por el número de lista, por lo que sólo conocíamos los nombres de los compañeros más cercanos. Lo digo como disculpa, ni siquiera sé el nombre de mi personaje” (Zambra, 2014, p. 99). En cambio, los profesores sí tenían nombres y apellidos. Esta distinción marcaba, por un lado, la distancia entre jóvenes y adultos, por otro, era un signo de poder. Zambra dirá: “No sé si es preciso aclarar que esos profesores eran unos verdaderos hijos de puta. [...] Ni el tiempo ni la distancia han atenuado mi rencor. Eran crueles y mediocres. [...] Obsecuentes, pinochetistas” (2014, p. 100). Todas las vidas aludidas en la novela están atravesadas por la dictadura de Pinochet y, desde el hoy, la propuesta es anular el impedimento por contar lo sucedido y hacer realidad lo planteado en otro de sus destacados libros, *Formas de volver a casa*: “Leer es cubrirse la cara, Y escribir es mostrarla” (Zambra, 2011, p. 66). Pese a los intentos de ocultamientos, los niños comprendían que algo distinto y desagradable estaba sucediendo, por eso, ya adultos, buscan que lo almacenado en su memoria pueda aflorar.

Del mismo modo, en *Space Invaders*, cada nombre de los niños que compartían un aula evoca un sufrimiento y se asocia el recuerdo tanto con el dolor como con la muerte. Los niños, ahora jóvenes, comienzan a desatar el pasado: “Maldonado sueña con la palabra *degollado*” (destacado en el original); Fuenzalida oye al “hombre [que] habla de un hallazgo macabro”; “Zúñiga sueña con el funeral de unos degollados.”; “Acosta recuerda un ataúd” (Fernández, 2013, pp. 58-59). Ya no son los alumnos o las alumnas en la escuela escuchando al maestro que los llama por sus apellidos. Pintos, en el epílogo de la novela, afirma que se trata de un grupo de niños que compartieron “[u]na generación afantasmada que se hizo adulta en el hermetismo y la mudez dominantes” (2013, p. 84). Justo desde un presente doloroso se toma conciencia de lo acontecido y se escenifica lo que todo un país –metafóricamente centrado en la escuela– padeció. Esta maniobra de recuperación de historias es una muestra significativa de cómo Fernández, al igual que Zambra y otros escritores de este grupo generacional, procuran traer al presente aquellas ex-

perencias que desde el Estado se procuró esconder y, en consecuencia, se intentó condenarlas al olvido.

Por otra parte, las voces infantiles muestran cómo esos niños y esas niñas debieron crecer rápidamente, pasaron muy pronto (y sin la opción de no hacerlo) el umbral que separaba la vida de niños a la de adultos. Si bien no sabían con precisión qué sucedía porque eran “testigos-observadores”, como los llama Ilse Logie (2015, p. 99), solo intuían lo que había pasado, aunque esto fuese una parte de la verdad.

Space Invaders es una novela en la que se invierte el eje de los recuerdos. Estrella González es la hija de un agente del pinochetismo involucrado en el “Caso Degollados”, el cual alude a lo sucedido en 1985, es decir, al secuestro y asesinato de miembros del Partido Comunista chileno a manos de agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros. La referencia a ese hecho no solo es una muestra tremenda de la violencia del Estado, sino que, además, incorpora un registro del horror muy alto. Narrar una historia siniestra, amparados por el sueño, es una manera de mostrar el carácter fragmentario de la memoria, es ser consciente de que “[s]omos la gran pieza de un juego, pero todavía no sabemos cuál” (Fernández, 2013, p. 53), es reiterar que cualquiera podría ser un torturador. La vida de Estrella está envuelta en el misterio y la narradora intuye que hay un secreto en torno a su historia personal, con lo cual replica la carencia de información de los tiempos dictatoriales. Estrella González es hija de un torturador y su vida está centrada en la confluencia de voces que la recuerdan a través de los sueños, lo cual genera que estos tengan el valor del testimonio (Fandiño, 2016). La inversión aludida radica en el modo comprensivo en que es recordada Estrella y cómo ella también conoció la violencia en carne propia:

Una mañana de octubre [de 1991], el teniente de Carabineros Félix Sazo Sepúlveda ingresa al Hotel Crown Plaza del centro de Santiago. Con rapidez, el teniente se dirige al mostrador de las oficinas de Avis Rent a Car, donde atiende Estrella González Jepsen, la madre de su pequeño hijo. La joven Estrella, de veintiún años, se encuentra ofreciendo los servicios de la agencia a un pasajero, cuando el teniente Sazo se detiene frente a ella y la apunta con su arma de servicio. [...] Por eso persigue a su mujer, la acosa telefónicamente, la amenaza como se amenaza a un enemigo, a un alienígena o a un profesor comunista. Estrella, le grita. Nuestra joven compañera apenas alcanza a mirarlo cuando recibe dos balazos en el pecho, uno en la cabeza y un cuarto en la espalda. Como un marcianito se desarticula en luces coloradas. (Fernández, 2013, p. 73).

Aparece, una vez más, la referencia a los juegos de la infancia, a las imágenes televisivas, sin dejar de lado la significativa expresión de que la acción del carabinero es la misma que, eventualmente, le haría no solo a “un alienígena”, sino también a “un profesor comunista”.

El juego cumple un papel notable, pues marca un tiempo –el de la infancia– vulnerable y vulnerable, y se sostiene con el otorgamiento de poder casi absoluto a lo institucional. Solamente cuando los niños y las niñas abandonan la rigidez del control escolar, logran recuperar esos momentos propios de la infancia, jugar e imaginar que nadie los controla: “En este sueño somos chiquititos también, del tamaño de este Chevy rojo, así es que podemos hacer lo que queramos porque aquí nadie nos vea” (Fernández, 2013, p. 50). Sin embargo, hay un aspecto que la narradora señala y que otorga validez a los recuerdos: [é]l fue el único que estuvo ahí una vez, entonces sus sueños son como un testimonio” (Fernández, 2013, p. 23). De este modo, Riquelme, uno de los niños de antaño, se convierte en quien ha sabido un tramo de la verdad, su palabra tiene rasgos verdaderos, es una suerte de voz autorizada para contar lo sucedido o mostrar un espacio al que, supuestamente, solo él había accedido. Por otra parte, el paseo imaginario en el Chevy de juguete otorga la idea de que hubo un momento cuando se disfrutó la libertad, en que se escapó al control institucional (Fandiño, 2016).

Space Invaders cruza personajes, historias de niños frente al televisor, series emblemáticas de los sesenta y, obviamente, el escenario político de la dictadura. Las escenas que rememoran el juego de Atari son referencias que guían a esta novela y a otra que puede ser leída en íntima vinculación: *La dimensión desconocida*. Mónica Barrientos entiende que en ambos textos hay escenas reiteradas porque “exponen los acontecimientos en un diálogo o un juego (de Atari o de mente)” (2021, p. 149). Resulta evidente que, frente a las dificultades que implica rearmar un tiempo, la apelación a la fantasía es un procedimiento posible para hacerlo.

Comparto la idea de Peller (2016) en lo referido a leer también la otra novela de Fernández –*Chilean Electric*– en relación con *Space Invaders* y con *La dimensión desconocida* porque, bajo la forma de la evocación de episodios infantiles, está muy presente el terrorismo de Estado. Si bien el siguiente comentario está focalizado en dos novelas (*Chilean electric* y *La dimensión desconocida*), Fernández alude a estas similitudes, que constituyen una advertencia que es preciso tener en cuenta:

Estos dos libros, así como gran parte de mis anteriores trabajos, forman parte de un mismo camino, a lo largo del cual he ido madurando como

escritora. De alguna manera, los dos libros intentan poner luz sobre zonas oscuras, sobre zonas y realidades ocultas que, a pesar de que no estén iluminadas, a pesar de que se nos oculten, sabemos que están ahí. (Entrevista realizada por Anna María Iglesias).

Las tres novelas, por otra parte, apuntan directamente a lo que significó el surgimiento de la televisión como modo de transmisión y del adoctrinamiento a través de las pantallas, además de la promesa hecha por el dictador Pinochet en lo referido a que: “uno de cada cinco [chilenos] tendrá televisión (citado por Contardo y García González, 2022, p. 18). Claramente, este medio fue, por un lado, fuente de información, por otro, sirvió de entretenimiento y se ocupó de esconder lo que en rigor sucedía en la sociedad; en otros casos, los medios de comunicación fueron el soporte de la tortura, tal como lo señala Carreño en *Memorias del nuevo siglo* (2009). Por su parte, Sergio Durán, refiriéndose al sentido de la televisión en los hogares, afirma que la imposición del toque de queda ayudó a generar un encierro que se manifestaba en la cantidad de horas que pasaban frente al televisor, ignorando (o queriendo ignorar) lo que sucedía afuera. De allí que ese aparato manipulado por el Estado se constituyó en “la principal fuente de información, cultura y entretenimiento para la mayoría de los chilenos [al tiempo que le daba] una centralidad y peso en la vida cotidiana probablemente mayor al que tuvo en cualquier otro momento de la historia” (Durán, 2017, s/n). Recurriendo a capas históricas, Fernández procura recomponer momentos centrales para la historia chilena, y lo hace al moverse entre la ficción y la realidad.

En *Space Invaders*, la voz del grupo de niños emerge como un gesto destinado a construir una memoria colectiva, pero también generacional. La tremenda historia de Estrella está sostenida por otras dos no menos dolorosas: la del padre y la del tío Claudio, ambos responsables directos del caso “degollados”, y la suya, en especial su final a manos de su marido. La violencia continúa y atraviesa todos los sectores sociales e institucionales. Frente a la muerte, la referencia de la narradora da cuenta de la violencia de género. Las mujeres siguen siendo objeto de agresiones. La feroz muerte de Estrella se inscribe en el campo de lo que no ha sido soñado, con lo cual le otorga un dolor mayor:

La joven Estrella se desploma en posición fetal falleciendo en el acto. Inmediatamente el teniente de Carabineros, Félix Sazo se pega dos tiros en la cabeza con su humeante arma de servicio y cae al suelo.

Nada de esto lo hemos soñado.

Lo hemos leído en la crónica roja de un diario que se encuentra en una carpeta gruesa en el estante número cuatro del tercer pasillo de la biblioteca del liceo.

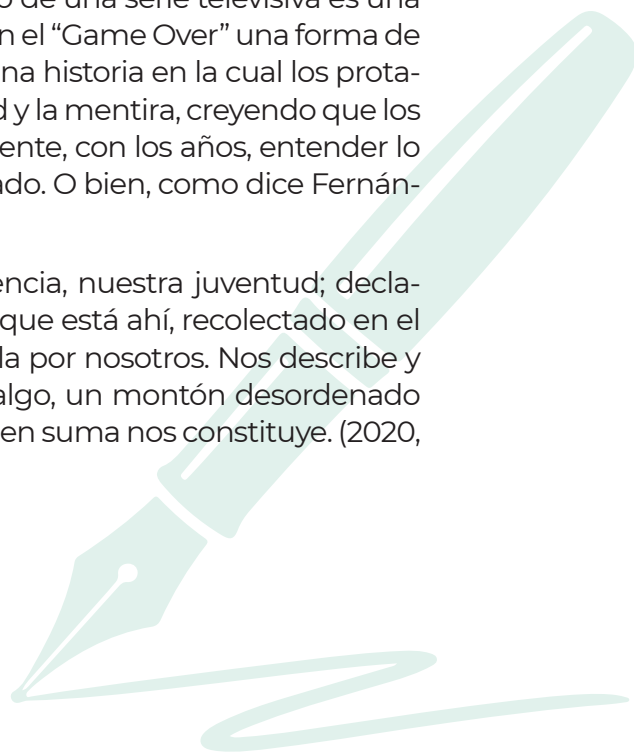
(Fernández, 2013, p. 74).

La certeza de lo acontecido lo da un texto escrito. La fiabilidad del hecho está certificada por un documento que, por si fuera poco, se encuentra en un sitio que se piensa verdadero: la biblioteca del liceo. La narradora evoca a Estrella en su muerte, pero también en las estrategias que empleaba para demostrar su preocupación por sus compañeros y las familias de estos. La carta secreta que le envía a su “Amigo Maldonado” para saber de Zúñiga y su familia es un ejemplo de cómo ella también debía eludir la censura, en su caso, familiar (2013, pp. 62-63).

En esta novela, Nona Fernández entra y sale del pasado. La narradora realiza una aproximación a su historia cumpliendo una trayectoria que tiene un carácter más arqueológico que cronológico, porque operaba sobre conceptos o datos fragmentados o sobre cierto desconocimiento (Viart, 2019). *Space Invaders* es un juego. Fandiño (2016) dedica un minucioso estudio al sentido de los juegos y juguetes en la narrativa chilena de esta etapa. Entiendo que su análisis se puede desplazar al papel que tuvo la televisión y la radio en tiempos de dictadura, pues las series, por ejemplo, contribuían a intuir y, en algunos casos, a interpretar lo que sucedía en el ámbito sociopolítico.

La historia contada en el libro que lleva el título de una serie televisiva es una apuesta a la memoria, al sueño y a encontrar en el “Game Over” una forma de recuperar aquello que no debe ser olvidado, una historia en la cual los protagonistas son niños que vivieron en la oscuridad y la mentira, creyendo que los “invasores” estaban en la pantalla para finalmente, con los años, entender lo que significaba despertar de ese sueño obligado. O bien, como dice Fernández, será necesario

Revisar nuestra infancia, nuestra adolescencia, nuestra juventud; declarar paso por paso lo vivido, porque todo lo que está ahí, recolectado en el caleidoscopio de nuestro hipotálamo, habla por nosotros. Nos describe y nos devela. Fragmentos discontinuos de algo, un montón desordenado de espejos rotos, una carga de pasado que en suma nos constituye. (2020, p. 15).



ENTRE LA PANTALLA Y LOS SUEÑOS

Los hechos generados por la dictadura y después de esta son relatados por niños y niñas, para hacerlo, tienen presente que son recuerdos parciales. Apelan a la retórica de los medios masivos, en este caso a la televisión, para repensar esos tiempos. En *Space Invaders*, la referencia a los sueños es de manifiesta importancia, ya que dan cuerpo al recuerdo, aunque siempre predomina la duda acerca de la veracidad de lo evocado o soñado:

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 nos 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. (Fernández, 2013, p. 41).

La voz narradora intuye que fuera de la pantalla del televisor hay algo que no logra dilucidar ni comprender: “Somos la gran pieza de un juego, pero todavía no sabemos cuál” (Fernández, 2013, p. 53). El sueño –aludido en muchas ocasiones– permite resolver enigmas porque puede llevar al pasado a quien sueña. Los protagonistas se mueven en espacios asociados con la identidad, la escuela y el ordenamiento en las filas escolares. Esto último es, por cierto, una manera de evidenciar el terrible sistema de disciplinamiento, de ejercicio irrestricto del poder al que fueron sometidos no solo los niños, sino también la sociedad en su conjunto. Las referencias a la formación escolar encuentran su par en el juego. También los estudiantes, al igual que los alienígenas. Deben “formar” ordenadamente. Solo cuando se liberan del control de la institución escolar, encuentran un espacio para el juego que ellos eligen: “Mientras tanto, aquí a pocos metros, nos hemos sacado los uniformes y venimos con otras ropas, ropas nuestras, ropas reales, dispuestos a ser de verdad y a jugar nuestro propio juego” (Fernández, 2013, p. 45). Están viviendo un momento en que logran desprenderse del control, ser ellos mismos, arrojar las máscaras que encubren su propia identidad.

La voz infantil rememora episodios escolares que dejan ver entre sus pliegues hechos violentos. Agresión, control, traiciones, desapariciones forman parte del escenario que, en la mayor parte de la breve novela, tienen lugar en una escuela y en los recuerdos de los compañeros solo identificados por sus apellidos. La alusión a ellos recuerda los llamados militares para controlar a los soldados: “el profesor de turno pasando la lista. Acosta, presente. Bustamante, presente. [...] Donoso, presente, Fuenzalida, presente” (Fernández,

2013, p. 25). La escuela es un mapa simbólico de Chile; los niños, los muchos desaparecidos. Las listas son las voces de los ausentes que se hacen presentes en las marchas de reclamo por “aparición con vida”. Gonzalo Maier analiza el vínculo de la fotografía con el recuerdo y afirma que

Durante los años 70 y 80 esa condición casi fantasmagórica de los detenidos desaparecidos se ponía en escena durante las protestas callejeras –al nombre de un detenido, muchas veces le seguí el coro popular que decía *presente*, tal y como si se pasara lista en un colegio–, y en el imaginario las fotografías en blanco y negro que algunas mujeres cargaban, con los rostros de sus hijos o maridos, provocaban que el desaparecido apareciera otra vez en medio de la calle, en un llamado que mediaba entre la fantasmagoría de las primeras fotografías y el dispositivo que más tarde apelaría a la memoria. (2018, p. 284).

Sin duda, las fotografías buscan darles vida a quienes no están, contraen el papel de representar el dolor que padecen quienes no tienen sus afectos o no los pueden abrazar, son modos singulares de expresar las emociones y, al mismo tiempo, una manera de transmitir a las futuras generaciones lo que sucedió, una suerte de transferencia de los recuerdos tanto personales como sociales.

Fernández organiza la novela en cuatro tramos, partes o episodios: “Primera vida”, “Segunda vida”, “Tercera vida” y “Game Over”. Cada una se focaliza en etapas de la infancia, vida escolar y ambiguos procesos iniciáticos en la protesta juvenil; todos los episodios se anclan en un tiempo y en un espacio concreto: la dictadura y Chile. Son representaciones de tramos de vidas tanto privadas como históricas que muestran el avance de una etapa de horror que, al tener niños como protagonistas, presentan un alto sentido de perversidad. La tragedia silenciosa y metafórica no alcanza para ocultar lo que verdaderamente fue ese tiempo. Historia, ficción y juego van dibujando, con una prosa escueta, pero significativa, un tiempo conocido en los países latinoamericanos. Jaime Pinos en el Epílogo sostiene que se está en presencia de “[u]n relato construido siguiendo la gramática compleja y fragmentaria de los sueños” (Fernández, 2013, p. 83), a lo cual agregaría que del mismo modo se puede entender la aparición de una semidestruida fotografía en *Fuenzalida*, otra novela de Fernández, elemento disparador del recuerdo y la búsqueda. Esa foto que, por alguna razón, no explica demasiado, pero desencadena el recuerdo, es, en definitiva, una huella del pasado que debe ser develada y la protagonista lo vive como un momento de epifanía.

Ambos, el juego del Atari y la imagen velada, metaforizan el tiempo dictatorial, pero rescatado desde el recuerdo, parcializado subjetivamente por parte de quienes no vivieron de forma directa la posdictadura o eran niños. Los bordes de la historia y de la reminiscencia nacida desde la ficción se difuminan: por caso, la presencia de una niña que es una suerte de réplica de la “Sargento Candelaria” de *Fuenzalida* y que se remonta a la histórica Candelaria, la de la batalla de Yungay, y que, por momentos, el Sargento en cuestión es un niño. En ambas circunstancias el juego del Atari sirve para comprender cómo se lee la historia desde la infancia, de allí que las referencias a los “invasores”, a las armas y a los ataques sean maneras simbólicas de referirse a la dictadura de Pinochet. Estos datos, además, encuentran su encuadre en el modo en que se inicia cada apartado de *Space Invaders*: “Santiago de Chile. Año 1980” (Fernández, 2013, p. 13); “Santiago de Chile. Año 1982” (Fernández, 2013, p. 37); “Santiago de Chile. Año 1985” (Fernández, 2013, p. 57) y “Santiago de Chile. Año 1995” (Fernández, 2013, p. 73). En esta novela se resalta, una vez más, la labilidad de la memoria, los recortes que se hacen de ella, la selección deliberada, los cambios que la televisión genera (Fernández, 2013, p. 68). En consecuencia, la decisión de almacenar algunos datos y desechar otros: “[n]o hay manera de ponerse de acuerdo porque en los sueños, lo mismo que en los recuerdos, no puede ni debe haber consenso posible” (Fernández, 2013, pp. 14-15), dirá la autora a comienzos de *Space Invaders*, como un modo de confirmar lo difícil que resulta reunir esos dos hemisferios.

Para Fernández, el uso de la fotografía y del juego, en el marco de la narración, le permite volver a otro tiempo. Marianne Hirsch, refiriéndose a la primera, dice que “[w]hen we look at photographic images from a lost past world, especially one that has been annihilated by force, we look not only for information or confirmation, but also for an intimate material and affective connection (2008, P. 116)” En efecto, los lenguajes a los que recurre Fernández operan como disparadores de lo olvidado. Así, en distintos libros de su autoría, se puede observar cómo recurre a diversas discursividades, por ejemplo, la tomografía de Mateo, las cartas entre los niños/adultos, la fotografía o el formato diario. En rigor todas ellas impulsan a quienes apelan a esas discursividades a iniciar búsquedas, entender acontecimientos o modificar conceptos preestablecidos. Asimismo, y coincidiendo con lo sostenido por Salomone y Gallardo (2017), se observa que la apelación a otras voces y a otros soportes textuales está destinada a dar cuenta del modo en que es posible articularlos y se desplaza a zonas en donde sea posible hacer dialogar distintos discursos, sin otorgar prevalencia a ninguno de ellos.

En alguna medida, tanto Fernández como otras personas escritoras chilenas contemporáneas construyen y reconstruyen una memoria que les fue dada

porque, al faltarles “un recuerdo propio, se valen tanto de los objetos, las fotografías y los relatos de la memoria familiar, como de la memoria cultural y pública que suele ofrecer un depósito de formas más o menos preestablecidas” (Basile, 2020 b), p. 86. En tal sentido, esas formas disímiles pueden ser fotografías, cartas, tomografías y hasta “culebrones”. El presente de los recuerdos se manifiesta en los sueños, en las voces y en las heridas físicas que quedaron.

En esta línea, se puede establecer una relación con el también escritor chileno Alejandro Zambra, en la novela *Formas de volver a casa*. Allí, la construcción de la memoria se sostiene en álbumes que pretendían dar una imagen de vida no verdadera. Los silencios de los educadores son muestras del clima de miedo vivido, aunque los niños no supieran a ciencia cierta de qué se trataba o a qué se temía. Algo semejante a lo que viven los niños de *Space Invaders*: juegan, pero no saben a qué: “[s]omos la gran pieza de un juego, pero todavía no sabemos cuál” (Fernández, 2013, p. 53). Si bien puede pensarse que la apelación al juego es un mecanismo de evasión, en rigor, este recurso busca representar el horror y el trauma, este último se asocia con el testimonio. Al respecto, Cathy Caruth sostiene que “[t]rauma is not locatable in the simple violent or original event of an individual’s past, but rather in the way that is very unassimilated nature—the way it was precisely not known in the first instance— returns to haunt the survivor later on” (citado por Felman y Laub, 1992, p. 202). Carlos Oliva Mendoza (2009) apela al Adorno de *Minima moralia* para señalar la importancia del juego y destacar la manera en que muchas veces los niños llegan a la verdad antes que los adultos. Valenzuela y Pizarro definen con precisión el sentido de “[l]a imagen-pantalla, en *Space Invaders* [al visualizarla como] una imagen política, que evidencia las tensiones [...] entre letra e imagen, o literatura e imagen” (2016, p. 158), o, como sostiene Abril Trigo, es “un artificio discursivo de efecto retroactivo” (2011, p. 18).

De modo tal que, si en *Fuenzalida*, la narradora se aferra a la dudosa fotografía encontrada en la basura y a partir de ella procura desentrañar su vida, en *Space Invaders*, la experiencia se entronca con la serie televisiva como un recuerdo de la niñez que la vincula con momentos significativos de su infancia, pues tales programas entretenían a los niños de la época y los llevaban a una dimensión en donde todo era posible. La pantalla del televisor posibilitaba que vivieran al margen del afuera y que muchos padres obviarán suministrarles información. En definitiva, las reuniones o los momentos de encuentro solo tenían lugar dentro de la pantalla (Contardo y García González, 2022, p. 209). Así, los niños de ayer se acostumbraron a ser “parte de un juego” y encontrar “canales privilegiados de expresión [...] capaces de [...] hacerla fluir con naturalidad, sin que haya necesidad de pensarla demasiado; hasta el momento en que algún acontecimiento la amenaza” (Oberti, 2004, p. 127). Es

un mecanismo que permite pensar su propia versión de lo sucedido y construir, a través de la imagen o del recuerdo, una suerte de capas de memoria.

En el poema “La pieza oscura”, el chileno Lihn se pregunta acerca del pasado de la niñez. La interrogante “¿Qué será de los niños que fuimos?” encuentra algunas respuestas y fortalezas en las teorizaciones acerca de la posmemoria. Hirsch (2008) propone este término, el cual alude precisamente a la evocación de acontecimientos que no fueron vividos por quienes lo cuentan o recuerdan, pero que fueron activados mediante relatos, testimonios, lecturas o imágenes. La crítica ha desplegado numerosos trabajos relacionados con esta categoría de análisis. Por caso, la literatura española es un manifiesto ejemplo de cómo se ha revisitado la Guerra Civil, la dictadura franquista, el exilio y la represión a los vencidos. Se trata de recuperar un tiempo no vivido, aunque sí conocido a partir de la transmisión por distintos medios. Para Hirsch (2008), lo fundamental es “reactivar” y “recorporizar” la memoria de las “segundas generaciones” que vivieron traumas o violencias de cualquier índole. Asimismo, el tratamiento de estos temas evidencia cómo el trauma familiar o privado se espeja en el experimentado por todo un pueblo, es decir, deviene trauma social. De modo que muchos autores escribirán sobre hechos no vividos, y al hacerlo procurarán comprender ese pasado y el presente en el que viven, porque, además, el ser hijos de la dictadura les hace conocer de modo directo las secuelas que ese proceso dejó.⁴

Fernández apela a memorias heredadas para construir relatos en los que la visión de los procesos políticos y privados adquiere una nueva perspectiva. En algún sentido está presente el concepto de “memoria monumento” (Portelli, 2013), es decir, la que ha impuesto la institución, en este caso educativa, memoria a la que se recurre en ocasión de las fiestas patrias, tal como se señala en *Space Invaders*: “Estamos en un barco de papel de lustre. Es un barco grande con un grupo de treinta y cuatro grumetes, que somos nosotros, todos a cargo de un nosotros, que es Zúñiga, el capitán (Fernández, 2013, p. 30)”.

En *Space Invaders* no solo se relata el trauma, la violencia de género, la infancia desprotegida, sino que todos esos temas aparecen para hablar del valor de esos nuevos testimonios por tratarse de hechos que representan una colectividad histórica. Es una nueva forma de reunión entre historia y ficción, historia y literatura, palabra e imagen. Si bien algunos críticos como Valenzuela Prado (2018) entienden que el tratamiento de estos temas por parte de Fernández se centra solo en *Fuenzalida*, *Space Invaders* y *La dimensión desconocida*, creo que es una cuestión presente en el conjunto de su obra narra-

4 Juan Pablo Meneses da nacimiento a la memoria del protagonista de *Una historia perdida*, el 11 de septiembre de 1973.

tiva; no obstante, *Space Invaders* encierra una pregunta esencial para el proyecto narrativo de la autora: ¿es posible negociar con las frecuentes trampas a las que nos somete la nostalgia y el olvido? Circunscribir la temática a estas tres novelas –“Trilogía de la memoria y la dictadura” la denomina Valenzuela Prado– entiendo que es no reconocer el profundo entramado que arma Fernández en toda su obra. Los álbumes, las fotografías y las tomografías se convertirán en una suerte de archivo para reconstruir los fragmentos de memoria dados a esos niños que crecieron pensando que “eran felices”. Si se concuerda con Didi-Huberman en lo referido a la legibilidad de la fotografía, hay que tener presente que no siempre está dada de antemano; el hecho de que esos objetos los lleven a otra zona, a otro tiempo, a otro discurso es una muestra de que se está frente a “una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento” (2007, s/n). Esto es también aplicable al sentido del juego y de la serie televisiva.

En esta línea, los relatos de Fernández, junto con los de Andrea Jęftanovic, toman direcciones similares. Son historias de hombres y mujeres que abrevan en ese tiempo para encontrar allí parte de su tradición, de su vida privada, es decir, buscan allí datos que les permitan consolidar su filiación. En casi todas las obras de ambas aparecen referencias que configuran un entorno histórico-político fácilmente reconocible, como la búsqueda silenciosa y frenética de la madre de Antonia que resulta similar a la que enfrenta la narradora de *Fuenzalida*. ¿Dónde está mi padre? y ¿Quién fue mi padre? son preguntas que buscan corporizar la ausencia. De igual forma, lo hace la madre al ponerse los zapatos de la niña: “Me detuve en tus zapatos junto a la cama; eran unos bototos⁵ azules y viejos, con los cordones abiertos, las suelas gastadas (en Chile se denominan ‘bototos’ a los zapatos gruesos y de material resistente). Pese a los dos números menos, salí a la calle con ellos puestos” (Jęftanovic, *No aceptes caramelos de extraños*; p. 115). Mariela Peller (2016) se refiere a esta cuestión al señalar cómo las autoras se ponen en los zapatos de los hijos o de las hijas para poder aproximarse a situaciones que no habían podido entender. Es un modo oblicuo de dar cuerpo a la conocida expresión “ponerse en los zapatos del otro”, como una manera de comprender o de tener presente al “otro”. En el caso de *Fuenzalida*, quien narra transmite esa situación; incluso que el bototo sea más pequeño que su pie da cuenta del esfuerzo doloroso que debe hacer para tratar de reconstruir ese momento desde el lugar de una niña.

Antonia García (2016), refiriéndose al concepto “desaparecido”, recuerda el “encadenamiento” de las mujeres que buscaban a sus familiares durante

5

la dictadura de Pinochet, al tiempo que reclamaban a viva voz por sus padres, hijos y hermanos. Lo hacían, dice la autora, porque estar encadenadas les permitía “hacer visible la escena de la violencia escondida en los centros clandestinos de detención” como gesto contundente para revertir la idea de que todo era “perfectamente normal”. Además, afirma que la tremenda paradoja consistía en que “encadenándose” ejercían “su libertad” (García 2016, pp. 52-53). En gran medida se trata de prestar el cuerpo y la imaginación para rearmar situaciones pasadas o supuestas, pues la narradora es consciente de que su madre le ha impedido apropiarse de su genealogía. Las madres que “poniéndose en los zapatos de sus hijas” siguen buscándolas es una muestra de lo mencionado.

Pese a que algunas historias son intraducibles, la fotografía o los juegos buscan cancelar el silencio y convertirse en un medio de transmisión, hacerlos un elemento referencial y lograr que quienes los vean o jueguen sean traductores del tiempo negado de una historia que fuera violentada por el silencio. El vínculo con el tiempo perdido necesita de la imaginación, de allí que la fotografía o el juego, en tanto activadores de la memoria remota, disparan un sinfín de preguntas o guíen a quienes miran o juegan. Por ejemplo, en *Una historia perdida* de Meneses, este se detiene en una ventana cambiada que no encaja bien en el lugar para evocar el bombardeo del 11 de septiembre de 1973 y confirmar que efectivamente sucedió (2023, p. 17).

A lo largo de *Space Invaders*, y manteniendo las temáticas que preocupan y ocupan a Nona Fernández, se observa que, en general, el cuerpo social tiene un carácter de vulnerabilidad muy alto y que los elementos que contribuyeron a desestabilizarlo son básicamente consecuencia de la pérdida de certezas motivadas por los ocultamientos. La escritura de Fernández indaga en zonas incómodas, se posiciona en la llamada “segunda generación” y busca un lugar destacado para los olvidados y excluidos, mediante el empleo de variedades discursivas, todas muy presentes en los tiempos rememorados en la novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barrientos, M. (2021). Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández. *Catedral Tomada*, 9(16), 130-152. Recuperado de <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/513>

Basile, T. (2020). Apropiación y restitución en la narrativa de los hijos de desaparecidos de la dictadura argentina: los desaparecidos vivos. *Kamchatka*,

- 2020 (15), 335-367. Recuperado de <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr11982>.
- Basile, T. (2020 b) "De la posmemoria a la doble memoria" en Tópicos del seminario. *Revista de Semiótica, Semiótica y posmemoria I*, núm. 44, julio-diciembre 2020, pp. 84-111, Puebla, México.
- Carreño Bolívar, R. (2009). *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio.
- Contardo, Ó. y García, M. (2020). *La era ochentera. TV, pop y under en dictadura*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena.
- Didi-Huberman, G. (2007). Cuando las imágenes tocan lo real. *Archivo FX*, (1). Salónica: Didi-Huberman y C. Cheroux, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 2013, p. 3. Disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Durán, Sergio (2017). "Qué bueno es verte aquí". *Televisión y vida cotidiana en dictadura. Chile, 1973-1990*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, llevado a cabo en la Facultad Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Recuperado de <https://www.aacade,oca.org/00-019/322>
- Fandiño, L. (2016). *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Felman, S. y Laub, D. (1992). *Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.
- Fernández, N. (2012). *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Mondadori.
- Fernández, N. (2013). *Space Invaders*. Chile: Alquimia ediciones.
- Fernández, N. (2020). *Voyager*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.
- García, A. (2016). Caso Gaspar. Consideraciones sobre la racionalidad, lo íntimo y lo político. En F. Castro y P. Vermeren (Coord.), *Una memoria sin testamento. Dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura* (pp. 43-69). Santiago de Chile: LOM.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103- 128. Recuperado de <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>

Hirsch, M. (2021). *Marcos familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo.

Jeftanovic, A. (2016). *No aceptes caramelos de extraños*. Córdoba: Portacultura,

Lihn, Enrique. (1963) *La pieza oscura- 1955-19632*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Logie, I. (2015). Reformulaciones literarias del imaginario posdictatorial argentino: el caso de *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán. En A. Sánchez y L. F. Avilés (Eds.), *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente* (pp. 95- 119). España: Iberoamericana/Vervuert.

Maier, G. (2018). El ultimo héroe del kung-fu: fotografía e ironía en *Fuenzalida* de Nona Fernández. En A. Brigitte y C. van Tongeren (Eds.), *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea* (pp. 281-290). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana.

Meneses, J. P. (2022). *Una historia perdida*. Buenos Aires: Tusquets.

Noemi, D. (2023). Memorias alienígenas: reflexiones sobre la dictadura y su después a partir de *Space Invaders* de Nona Fernández. *Taller de Letras* (73), 73-88. Recuperado de <https://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/TL/article/view/70629/54545>

Núñez Pacheco R. y Núñez Núñez, M. (2025). *Space Invaders* y otras mutaciones transmediáticas: cuando los videojuegos invadieron la literatura escrita por mujeres. *La palabra* (50), Colombia. Recuperado de https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/20246

Oberti, A. (2004). La salud de los enfermos. O los (im)posibles diálogos entre generaciones en el pasado reciente. En A. Amado y N. Domínguez (Compiladoras), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 125-149). Buenos Aires: Paidós.

Oliva Mendoza, C. (2009). La vida justa. Notas sobre capitalismo, estética y violencia. En Barbosa, M. y Yébenes, Z. (Coords.), *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia* (pp. 111-126). España: Anthropos.

Peller, M. (2016). La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina. En R. Pittaluga, J. P. Giordano y L. A. Escobar (Coords.), *Figuraciones estéticas de la expe-*

- riencia argentina reciente* (pp. 115-141). Ciudad de Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- Pitetta, A. (2025). El juego y el sueño en *Space Invaders* de Nona Fernández: utopías improbables o soñando se aprende la política. *Cuadernos LIRICO-Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia* [En línea], 30. Recuperado de <http://journals.openedition.org/lirico/19033>
- Portelli, A. (2013). Sobre los usos de la memoria, memoria monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora. *Sociohistórica*, (32), La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SH2013n32a05>
- Trigo, Abril (2011). "De memoria, desmemorias y antimemorias" en *Taller de Letras* N° 49, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica, pp. 17-28
- Salomone, A. y Gallardo, M. (2017). Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas. *HeLix*, (10), 192-213. Heidelberg, Alemania. Recuperado de <https://journals.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/42031>
- Valenzuela Prado, L. (2018). "Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández". *Mitologías Hoy, Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Barcelona, España 17, 181-197. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v17-valenzuela>
- Valenzuela Prado, L. y Pizarro, V. (2016). Vacíos e imágenes de la memoria. Algunas novelas y películas en la postdictadura chilena y argentina. 2001-2005. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 6, Chile. 137-162. Recuperado de <https://meridional.uchile.cl/ondez.php/MRD/article/view/40102>
- Viart, D. (2019). "Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire". *Observatoire des écritures contemporaines*, París, Francia, 9-40. Recuperado de <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/CE/article/view/3579>
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.
- Zambra, A. (2014). *Mis documentos*. Barcelona: Anagrama.