

Una memoria que se ensaya: montaje e imaginación en *Voyager* de Nona Fernández

Yamila Puga

Ce.Le.His., Universidad Nacional de Mar del Plata

FECHA DE RECEPCIÓN: 24-04-2025 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 02-06-2025

RESUMEN

El presente trabajo analiza una obra reciente de la escritora chilena Nona Fernández, *Voyager* (2020), en el marco de lo que, desde el campo de los estudios culturales, se ha denominado “narrativas de la postmemoria” (Hirsch 2012; Suleiman 2002). El objetivo es indagar críticamente los lenguajes e imágenes que vehiculizan el abandono de los grandes relatos y saberes, así como también las cristalizaciones ideológicas. A su vez, se busca hacer foco en la heterogeneidad constitutiva del texto, su condición “impura” y la libertad formal que explotan todo encajonamiento y habilitan la convivencia de dos modalidades distintas: narrativa y ensayística. El recurso al ensayo —que se advierte en la desobediencia a las reglas del juego de la ciencia y la rígida organización argumentativa— se justifica en su potencialidad crítica para explorar la administración de la vida, los cuerpos y la memoria.

PALABRAS CLAVE

memoria; experimentación; ensayo; imaginación; montaje

A memory that is rehearsed: montage and imagination in Voyager by Nona Fernández

ABSTRACT

This paper analyses *Voyager* (2020), a recent work by the Chilean writer Nona Fernandez, as part of what is known, in the field of cultural studies, as post memorial narratives (Hirsch 2012; Suleiman 2002). The goal is to critically investigate the languages and images that convey the abandonment of grand narratives and discourses, as well as ideological crystallizations. Likewise, we shall analyze the constitutive heterogeneity of the text, its “impure” condition, its intrinsic flexibility and its formal freedom that exploit rigid categorizations and enable the coexistence of two different modalities: narration and essay. Resorting to the essay -which can be found in the disobedience to the rules of the game of science and the rigid argumentative organization- is justified by its critical potential to explore the administration of life, bodies and memory.

KEYWORDS

memory; experimentation; essay; imagination; montage

A veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen [...] Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo [...] hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero.

Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*

Memoria y montaje

Uno de los últimos libros publicados por Nona Fernández, *Voyager* (2020), se propone, con un evidente pulso ensayístico, responder una serie de interrogantes surgidos a partir de experiencias personales del presente de la escritura. Así, partiendo de una dimensión familiar e intimista —la enfermedad que provoca la pérdida de memoria de la madre de la narradora— se llega al cuestionamiento en torno a los vacíos que todavía oscurecen la memoria de la dictadura chilena —esto es, a reflexionar en el plano de lo histórico, público y social. A pesar de proceder como una suerte de cronista que toma nota de todo lo que lee, observa y piensa, es la imaginación la que le permite a la escritora ahondar en zonas de oscuridad que llamará “agujeros negros” para cuestionar la apropiación política de la memoria.¹ Sobre esta apropiación y sobre la memoria personal escribe también en *Chilean Electric* (2015), un breve texto que dialoga con *Voyager* pero que, a diferencia de éste, toma como disparador los recuerdos de la infancia para instalarse claramente en la matriz ficcional. En este caso, Fernández apela a la reunión de investigación e imaginación, recurre al dato y a la vez a la elaboración ficcional, estableciendo una relación de dependencia entre ellos, como lo postula el imperativo del ensayista francés Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*: “para saber hay que imaginar” (2004: 17). No rendirse ante lo inimaginable, o también, no callar el horror, es por cierto el motor que propulsa la literatura postdictatorial del

¹ A partir de recursos singulares característicos de las escrituras contemporáneas, los textos de Fernández parecen reactivar la tensión entre historia, ficción e imaginación. Estas nociones críticas han sido abordadas por Noé Jitrik para despejar los problemas de la novela histórica; sin embargo, sus conceptualizaciones parecen pertinentes para reconsiderarlas a la luz de experimentos literarios recientes. Sostenía Jitrik: “hay que pensar ahora en lo que es la “ficción” y, como punto de partida, lo que es la mentira que, metonímicamente, parece explicarla. Ahora bien, esto que estoy llamando “ficción” sería un tipo no material de la invención, un modo o manera de la invención, pero, desde luego, no toda la invención que, a su turno, se entendería como un aspecto práctico de una cualidad de la inteligencia, la imaginación. De este modo, si estos cuatro términos no son equivalentes o sinónimos, se establece entre ellos una relación de jerarquía: inteligencia, imaginación, invención, ficción. En consecuencia, se podría definir la ficción como un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética” (1995: 13-14).

Cono Sur.² En la voluntad de indagar la historia para observar procesos culturales y políticos actualmente en curso, de ensayar hipótesis en torno a qué son la memoria y el olvido, se impone la imaginación como estrategia y procedimiento. No porque haya construido un universo novelesco, con personajes, tiempos y espacios propios. Más bien, porque las relaciones entre las cosas están inventadas. Por eso mismo, es la constelación la figura protagonista del texto; imagen conceptual que traduce la posibilidad de pensar una unión lograda a partir de trazos no sólo invisibles sino inexistentes. Como la astrología, por ejemplo, un saber alternativo al saber científico, contradisciplinar, ligado al mito, distante años luz de los estudios neuronales para la detección de la epilepsia y, sin embargo, unida en este texto por el voluntarismo de “una cabeza fantasiosa” (Fernández 2020: 41) —la de quien escribe.

Si, tal como afirma la voz narradora en *Voyager* “las estrellas y las neuronas tienen una secreta y antojadiza relación” (151) es por la manifiesta decisión de reunir cosas que “vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas” (Didi-Huberman 2018: 19). En esa línea, el montaje

² Tanto en Chile, como en Argentina, una generación de escritores lleva adelante, en sintonía con la refundación nacional —hacia el final de la primavera democrática alfonsinista (1983-1989) y a partir de la inauguración del primer gobierno de la Concertación (1990-1994) chileno—, un proyecto de renovación narrativa. Se trata de aquellos que transitaban su niñez o adolescencia durante la dictadura militar y buscan rearticular sus experiencias de “hijos” desde el ámbito de la ficción para evitar el silencio y repetir las inflexiones fantasmáticas de las voces de los padres. En Chile, como explica Nelly Richard en “La crítica de la memoria” (2002), no fue hasta el arresto internacional de Pinochet, en 1998, que se “colocó sobre la escena social la memoria sobre los hechos y conflictos de la dictadura como zona de enunciación política, de performatividad mediática y de intervención callejera” (187). Este hecho retó y fracturó, según la ensayista y crítica chilena, el consenso democrático organizado por la Transición sobre la base de la disolución de lo político-ideológico que reprimió la heterogeneidad conflictiva y disidente de lo social. Pero, si bien se logró que el discurso de los Derechos Humanos entrara en la esfera pública, hasta el presente rige en Chile una Constitución que, incluso con sus modificaciones, fue diseñada por los ideólogos de la dictadura y, por el momento, no ha habido una política de Estado en torno a la memoria que sea lo suficientemente reparadora. Por su parte, el movimiento de los Derechos Humanos ha tenido menos transversalidad y menos pregnancia simbólica que en Argentina (Richard 2017: s/p). Como consecuencia de dichas discrepancias históricas y políticas en ambos países, así como también por efecto de una mayor distancia temporal con el final de la dictadura en el caso argentino, la literatura de hijos de este país se ha manifestado mucho antes y con mayor intensidad que la de los chilenos, aunque éstos empiezan a cobrar más visibilidad en el presente. En opinión de Nona Fernández, “hacia el 2000, las cosas cambian radicalmente y, de repente, mi generación [la de escritores nacidos en la década del setenta] empieza a hacerse cargo del pasado a partir del lugar que ocupa, que no es el del protagonista, sino el del observador, sin esa épica que la generación anterior tenía y desde la conciencia de que hubo un proyecto de país que había fracasado” (Fernández, 2018). Los textos “postdictatoriales” son, entonces, aquellos en los que “se empieza a trabajar con los *retazos*, con las distintas piezas que componen el puzzle de la historia” (Fernández, 2018) (subrayado mío). En efecto, estas escrituras logran ir más allá de los límites impuestos sobre la literatura, por el control ideológico o moral característicos del patrón testimonial, abandonando los límites de la palabra bella/justa y los controles éticos sobre los modos de narrar el horror.

es la operación que mejor permite representar el funcionamiento errático de la memoria, que “se mueve sin guion” (Fernández 2020: 170), tal como se explica en la cita que sigue:

Viene [la memoria] pautada así en nuestro ADN, con la resaca de aquella gran explosión que es el origen de todo. Y con esa fuerza desbocada, en un juego caótico y azaroso, se mueve a punta de accidentes sin lógica ni ley. Se encabrita, truena, insulta, exige, se contrae. Nos asalta y cae encima desarmándonos de manera inesperada. Una conversación telefónica de un par de días atrás, un enigmático sueño anotado en un cuaderno, una cana abandonada en un viejo cojín, el suave ronquido de un niño, el motor de un helicóptero sobrevolando el techo de la casa (170).

En detrimento de la posibilidad de dar a la memoria un curso y organizarla “en todos los rincones de nuestro hipotálamo” (170), el texto, miméticamente, se arma replicando esa lógica caótica y azarosa, en la medida en que le permite “hablar de muchas cosas” (114). Así, por ejemplo, en la decisión de constelar universos necesariamente heterogéneos, como la memoria estelar y la humana, se puede volver legible no solo algo de los regímenes dictatoriales en Chile y, en general, del Cono Sur, sino, sobre todo, ciertos mecanismos de censura y violencia que siguen operando hasta hoy. Se diría que Fernández renuncia a contar *una* historia —y por esto se entiende que rechaza las formas narrativas clásicas donde podría actualizarse una experiencia pasada a través de un relato coherente— pero, al hacerlo, pone en marcha “un operativo de *memoria y acción*, de pasado y presente, de ayer y de hoy” (152, subrayado mío). Procura mostrar que no hay reflexión posible sobre la memoria “sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino” (Didi-Huberman 2018: 21). En ese sentido, una de las imágenes que hacen coincidir pasado y futuro en el presente desde el que se interpreta la memoria es la astronómica, como se explica a continuación:

Las estrellas mueren y devuelven al universo parte del material del cual se formaron. Que a su vez es parte del material de otra estrella de una generación anterior. Que a su vez es parte del material de otra estrella de una generación más antigua. Las estrellas están hechas del polvo estelar de sus muertos. Brillan en nuestro presente iluminando con la experiencia de las generaciones cósmicas que las antecedieron por cientos de miles de millones de años, en una posta de luz, donde la muerte es tan solo una mínima estación (Fernández 2020: 53-54).

Así, el texto sugiere que la luz de las estrellas es una luz del pasado y, al igual que las fotografías, recrea, simboliza y recupera una presencia que establece nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable. Las fotos “vivifican” y, en su propia naturaleza de documento, nos remiten al pasado, pero nos interpelan desde el presente, haciendo tangible (visible)

una ausencia.³ Por eso, según nos informa el texto, en 2018, Amnistía Internacional impulsó una campaña de la cual participó Nona Fernández para renombrar veintiséis estrellas visibles desde el Desierto de Atacama en La Constelación de los Caídos, como homenaje a los veintiséis chilenos que fueron ejecutados el 19 de octubre de 1973 por la Caravana de la Muerte.⁴ Como los cuerpos de los muertos rebautizados en estrellas —a su vez, convertidas en un recordatorio o incluso un código, una lengua en sí misma que envía un mensaje—, los cuerpos celestes alumbran desde el pasado y nos recuerdan: “Hola. Estamos aquí. No se olviden de nosotros” (177).

Una escritura que (se) ensaya

La superposición entre el tiempo humano y el tiempo cósmico, entre el recuerdo individual y colectivo o entre el cuerpo como soporte humano de la memoria y los astros como soporte de una memoria estelar macrosocial son algunas de las líneas que, como se irá recuperando en estos apartados, el texto *discute*. Las políticas de Estado que dieron lugar a la Caravana de la Muerte y el impacto de la dictadura en el modelo educativo son otras. Pero lo interesante es que esa discusión se plantea en contagio con otro modo, porque *Voyager* también *narra*: el quebranto en la salud de una madre, la censura en la escuela que sufre un hijo, las escenas de partos y las celebraciones de cumpleaños de tres generaciones, el madrinazgo de una

³ Las fotografías de desaparecidos y su utilización en diversas esferas constituyen una de las principales formas de representación de la desaparición. En el Cono Sur, la foto en blanco y negro tipo carnet fue una de las primeras formas en que se representó al desaparecido cuando los familiares comenzaron su búsqueda llevando la foto del rostro a comisarías, a instituciones de derechos humanos, al exilio, etc. Con el retorno de la democracia, en Argentina las imágenes fueron adjuntadas a las listas y a las fichas de desaparecidos para finalmente construir el archivo de la CONADEP. Las fotos también tuvieron un lugar central en las marchas y rondas de las madres de Plaza de Mayo, al ser fotocopiadas y colocadas como pancartas o estampas en remeras, creando un fuerte referente para la denuncia, tanto en el contexto nacional, como internacional, según señalan Teresa Basile y Ludmila Catela Da Silva en *Infancias. La narrativa argentina de hijos* (2019) y “Re-velar el horror. Fotografías, archivos y memoria frente a la desaparición de personas” en *Memorias, Historia y Derechos Humanos* (2012), respectivamente. En el caso del trabajo de Fernández, cuando se adjuntan fotografías, o bien no pertenecen a desaparecidos, pero sí fueron tomadas durante la dictadura, o bien son las expuestas en un lugar diferencial en el espacio íntimo y privado de la casa, ya que cumplen con la función ritual del recuerdo, como en la visita a Violeta, esposa de Mario (este episodio se recupera más adelante en el trabajo). Además, cuando se las repone mediante la descripción se hace referencia también a la biografía, la historia personal y la red de afectos del retratado, etc. Estas marcas que habilita la composición ficcional pero que, de alguna manera, perturban el acto de identificación y denuncia del desaparecido, son las que se buscó evitar siempre que la foto se usó como herramienta de búsqueda y reconocimiento.

⁴ Según el Instituto Nacional de Derechos Humanos de Chile “La Caravana de la Muerte fue una comitiva militar que recorrió Chile a comienzos de la Dictadura ejecutando al menos a 93 personas. El grupo viajó por órdenes de Augusto Pinochet torturando y fusilando a trabajadores mineros y agrícolas, profesores, funcionarios públicos, estudiantes, dirigentes y otras personas, con y sin participación política. Algunas de estas víctimas aún se encuentran desaparecidas” (recuperado de <https://indhciudadano.indh.cl/caravana/>).

estrella en honor a los desaparecidos, la excursión al desierto de Atacama, los mitos griegos que dan origen a los signos zodiacales, etc. Es decir que, dos modalidades, narrativa y ficcional (o autoficcional), por un lado, y ensayística, por el otro, se funden capitalizando una concepción abierta y dinámica del texto, en el que interactúan la serie literaria y la serie social en un formato cooperativo que produce saberes y sentidos nuevos⁵.

Como el texto⁶ no apunta a una construcción cerrada, como no pretende afirmar que es posible cristalizar un saber fuera de toda duda, el recurso al ensayo se justifica en su potencialidad crítica para explorar la administración de la vida, los cuerpos y la memoria. En este sentido, el texto puede ser ensayístico en la medida en que no obedece a las reglas del juego de la ciencia y la rígida organización que demanda un orden que ajuste las ideas en el mismo orden de las cosas. De hecho, toda la historia de la formación del universo se narra en *Voyager* en poco más de una página y en la forma de “un resumen mediocre e impreciso” (63). Puede, también, ser ensayístico porque está escrito sobre la base de la experimentación, tal como la teorizó Theodor Adorno, porque “vuelve y revuelve [...] desde diversas vertientes” (28) y porque consigue “que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma esté presente” (28). Sin embargo, la heterogeneidad constitutiva de *Voyager*, su condición “impura”, su intrínseca flexibilidad y libertad formal, explotan todo encajonamiento y marcan la convivencia de dos modalidades distintas que se necesitan mutuamente. La cita que se incluye *in extenso* a continuación es muestra de esto:

El pasado vive en este paisaje. [...] Los arqueólogos encuentran en el clima del desierto la posibilidad de entrar en un universo de investigación infinito, como el mismísimo espacio exterior. El desierto de Atacama es el más seco del mundo. En su interior la humedad promedio es de un dieciocho por ciento, lo que hace que todo proceso orgánico de descomposición sea lento. La abundante presencia de sal ayuda a momificar los cadáveres, a mantener los objetos intactos durante largos periodos, inmunes al paso de los años. Ese

⁵ De acuerdo con José Amícola, la autoficción moderna “tiene como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro. Eso implica, claro está, una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada “in figura”, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro, pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos.” Colonna, finalmente, como discípulo de Genette completaba ya en 1989 la definición así: “[U]na autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, sin abandonar su identidad real (su nombre verdadero)” (en Colonna, 2004: 239; mi traducción, citado por Amícola 2008).

⁶ La opción por la palabra texto para referir a este y todos los casos del corpus es deudora del trabajo crítico de figuras como Roland Barthes y Julia Kristeva, cuyas tesis han dejado establecida la noción de texto como productividad. Ver especialmente: *Crítica y verdad* (1966), “De la obra al texto” (1971) y *El grado cero de la escritura* (1972), de Roland Barthes, así como también “Una productividad llamada texto” en *Semiótica* (1967), de Julia Kristeva, entre otros ensayos.

clima seco es el que hace que el cielo en el desierto sea delgado y transparente. Y esa transparencia es la que permite observar de la mejor forma el firmamento. Su altura respecto al nivel del mar, la escasa nubosidad, la casi inexistente humedad del aire y la lejana contaminación lumínica y radioeléctrica hacen que la visibilidad del cielo nocturno del desierto sea prístina. [...] Si recordamos que todo lo que observamos en el firmamento es parte de nuestro pasado, habría que aceptar la idea de que en el desierto de Atacama tenemos el portal más importante del planeta para viajar en el tiempo. Ya sea observando su suelo o su cielo, ahí encontramos la puerta de embarque para un crucero a lo que ya ocurrió. [...] La fantasía de una escena líquida que no existe, pero que se observa a la distancia. Una ilusión óptica, la percepción de un futuro próximo y húmedo que se aleja por más que nos acerquemos. [...] Si cierro los ojos puede escuchar el ruido de un helicóptero sobrevolando el desierto y, si me concentro aún más, oiré los acordes de una banda militar interpretando una canción de mierda. Sus gruesos bototos pisando el cemento, sus corvos colgando del cinto, decorando sus desconcertantes trajes de combate. Quizá haya un discurso de bienvenida, saludos protocolares. Quizá después oiga el motor de los camiones avanzando por las calles de Calama [...] Quizá después escuche el traslado al desierto. Los gritos, los disparos, el ruido de metralletas. Son sonidos añejos, preferiría no oírlos, pero siguen aquí, rondando estos cerros vacíos, y es imposible prescindir de ellos (87-89).

La longitud del fragmento citado permite mostrar dos movimientos — hacia la argumentación y hacia la fabulación— realizados a la vez. Las condiciones materiales, geográficas y atmosféricas que hacen del desierto un espacio en el que habitan los vestigios de la historia, que simboliza todas sus eclosiones y todas sus destrucciones, e incluso se diría, todas sus *desapariciones*, propician la imaginación de una escena que, al no haber sido vivida, se ficcionaliza. Avanzan, así, a la par, los fragmentos narrativo-ficcionales con los argumentativos sin necesariamente enfrentarse, dado que ambos tienen una misma vocación disidente, sino más bien intentando complejizar la investigación y la elaboración de un pensamiento en torno al tema en cuestión.

Dos funciones se superponen en producciones como las de este corpus que, de acuerdo con las reflexiones desarrolladas por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (1991), combinan planos de inmanencia, propios del quehacer filosófico —que sirven para “orientarse en el pensamiento” (40)—, con los planos de composición del arte (67). Esto significa que los modos de la filosofía y los de la literatura, que piensa a través de la construcción de figuras estéticas, componiendo bloques de sensaciones con perceptos y afectos, aparecen intersecados poblando nuevas imágenes del pensamiento “con otras instancias, con otras entidades, poéticas, novelescas, o incluso pictóricas o musicales. Y, del mismo modo, a la inversa” (67). La literatura se presenta, entonces, como la forma que se distancia de la cultura afirmativa y el sentido común para dar lugar a una suspensión creativa, en cuyo espacio se aloja y practica una escritura-pensante que puede componer resistencias a zonas sombrías de la

historia, como en este caso a la borradura efectuada por los pactos de la “transición a la democracia” en Chile. Así, *Voyager*, ya desde el título, como alusión a un instrumento material dedicado a la exploración y al registro, permite reflexionar sobre las maneras en que la literatura interviene sobre los mecanismos y las políticas de la memoria, al tiempo que auspicia el relato sobre lo que todavía es o puede ser, en formulaciones que enlazan imagen e imaginación política. La inclusión del presente en la novela y su construcción a partir de restos, más que de totalidades, como se desarrollará en el siguiente apartado, tensiona ese anhelo restaurador que volvería pasivo el acto de recordar.

El pasado y sus restos

Un texto como el de Fernández, en tanto híbrido, no solo confunde los límites entre géneros, sino también entre realidad y ficción, tensionando los umbrales que las separan taxativamente. Se trata de un tipo de escritura que hace evidentes los “restos de lo real” (Garra Muñoz 2009: 15) que forman el material de sus exploraciones y que se muestra atravesada por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia.⁷ A la manera de las propias *Voyager* evocadas en el título, esos extraños objetos de ingeniería lanzados por la NASA al espacio como máquinas de registro, el libro se configura como un artefacto escritural productor de memoria. Si las sondas exploratorias se componen de diversos elementos para captar y reproducir imágenes, sonidos y movimientos, este texto trabaja asimismo con múltiples tecnologías: el revisionismo histórico, la crítica ensayística, la reconstrucción periodística de hechos, la recolección de objetos, datos, discursos, etc. El procedimiento del archivo es, quizás, el principal propulsor de esa disolución de las fronteras en el texto, por cuanto permite recuperar la realidad tal cual es, sin convertir al texto en un discurso histórico-documental.⁸ Se diría que

⁷ Como desarrolla Florencia Garra Muñoz en su libro *Mundos en común* (2015), donde estudia las transformaciones de la estética contemporánea que, en sus “modos de organización de lo sensible, ponen en crisis ideas de pertenencia, de especificidad y autonomía” (13), el arte ya no se propone como serie de procedimientos, cerrado y distante de lo real, sino como soporte de experiencias. Según identifica, ante la fragmentación cada vez más violenta del sujeto, “las obras responden intensificando los estados emocionales y las subjetividades paradójales que esa desintegración engendra” (49). La escritura de “lo real despedazado” permite pensar una forma de experiencia diferente: “un tipo de presencia que estaría más asociada al tacto y a la cercanía que al conocimiento racional o al saber letrado” (30). Tanto en la narrativa como en la poesía es posible identificar, de acuerdo con su trabajo, varios dispositivos que conspiran contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal. En su lugar, proponen una concepción de escritura como puro devenir, que no sólo desarma la idea de obra, sino que a menudo se dirige incluso explícitamente a cuestionar la posibilidad de enmarcar o de contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura, en tanto escritura de una experiencia, pretende registrar. La escritura aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros (23).

⁸ El “paradigma del archivo” como lo llamó Ana María Guasch en su exhaustivo trabajo *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011) es uno de los

lo real se adjunta a la escritura como, por ejemplo, en el corazón del texto, en que no hay elaboración poética, sino una lista de nombres propios (77), correspondientes a los ejecutados en Colama, junto a los números de estrella asignados. Esto mismo sucede al anexarse documentos que llevan la firma de la autora o, hacia el final, al intercalar una foto de la constelación de Mario Arguelles Toro con una reproducción del discurso que leyó un estudiante en la escuela secundaria y que los directores tacharon con rojo —como lo muestra la imagen— en ocasión del el aniversario número treinta del plebiscito nacional.

A la vez, hay que notar que se desprende violentamente de la pretensión de pintar una realidad “completa” regida por un principio de totalidad estructurante: no solo reproduce, sino que produce, se permite imaginar. Encuentra en la ficción, o más precisamente en el “invento” (27), el ejecutor de movimientos, búsquedas, imágenes nuevas. El ejemplo más claro de este es la biografía de Mario Arguelles que, aunque podría haber sido recuperada al pie de la letra a través del relato de su viuda, se elige, sin embargo, contarla con la forma verbal del condicional:

Treinta y cuatro años de edad, comerciante y taxista, dirigente socialista. Detenido el 26 de septiembre de 1973, días después del golpe militar y condenado por el Consejo de Guerra del 16 de octubre a 3 años de relegación al sur del paralelo 38. A la fecha de su arbitraria ejecución se encontraba en la cárcel a espera del traslado que lo llevaría al lugar de su condena. [...] En la calle Hurtado de Mendoza #2301 de la ciudad de Calma vivía Mario Arguelles. Como viajamos al norte quise conocer a su viuda y fui a dar a la puerta de su casa. En esa vida paralela que Mario no tuvo quizá habría aparecido acallando a los perros que salieron a ladrarme a la reja. Tendría setenta y nueve años. Se vería distinto a la fotografía que encontré en Internet. Seguramente, más canoso, con un cuerpo más pequeño, con kilos demás o de menos y quizá con un par de lentes sobre la nariz que nunca alcanzó a necesitar. En esa vida paralela que Mario no tuvo, tal vez me habría recibido extrañado. Disculpe, señorita, ¿en qué puedo ayudarla?, habría dicho inquieto, mirando desconcertado mi presencia fantasmal, sin sospechar que en esta otra vida que llevamos, él ya no existe y solo puedo imaginarlo en las páginas de este libro (76-78).

La cita da cuenta de cómo el relato se va desplazando al campo interpretativo, incluso conjetural. Comienza apegándose al detalle factual, pero demuestra que poniéndose al margen de lo verificable es posible no claudicar ante una ética de la verdad, como lo notó en su célebre ensayo

paradigmas más importantes de las artes del siglo XX. La diferencia que se da entre el hecho de almacenar o coleccionar y la práctica del archivo es clave y debe ser tenida en cuenta en este desarrollo. Mientras que lo primero consiste en “asignar un lugar o depositar algo -una cosa, un objeto, una imagen- en un lugar determinado” (10), el principio del archivo, según Jacques Derrida es “un principio de consignación, es decir, de reunión” (1997: 11). Asimismo, equivale a armar un dispositivo documental o monumental, un “suplemento o representante mnemotécnico, ante la amenaza del olvido, “una contraofensiva ante la amenaza de la pulsión de destrucción u olvido de la memoria” (19).

Juan José Saer, sino buscar una “un poco menos rudimentaria” (2014: 11), que ofrece la ficción. Se trata de investigar la realidad y, cuando está hueca, llenarla. Por eso, *Voyager* insiste en instalarse en el umbral que se abre entre lo real y la ficción, logrando que todo lo real quede iluminado, expandido por la imaginación; así como también expandir la serie literaria para hacerle lugar a materiales y objetos diversos: cartas, discursos orales, imágenes, listas, libros de neurociencia, etc. La “expansión” sería un efecto del encuentro de la literatura con objetos que le son ajenos y que la desespecifican, más allá de que, como lo advierte Alberto Giordano (2021), desde su emergencia, la literatura vive del cuestionamiento de sus límites y el desdoblamiento de sus objetos. Sin embargo, aún podríamos notar, retomando la línea del contagio que se desarrolló en el apartado anterior, que estamos ante una ficción que, en todo caso, *se ensaya*: en el sentido de que se pone a prueba, se desdibuja, porque en *Voyager* la ficción se sale-de-sí, emprende un viaje a otra galaxia, como lo anuncia el título, explora una distancia, buscando cómo y con qué llenar el espacio vacante del libro.

Si el olvido hace que un cuerpo desaparecido vuelva a desaparecer, la literatura es el dispositivo privilegiado para evitarlo —así como la arqueología puede encontrar los restos en la geografía del desierto. Los agujeros negros de la historia, entonces, no son espacios vacíos; por el contrario, son lugares que, como lo explica la cita condensan materiales hasta volverlos imperceptibles: “como si alguna ley cósmica censurara contenidos astrales, ahí están esos agujeros escondiendo un mensaje que se ha vuelto invisible a nuestros ojos. Pero que no lo veamos no quiere decir que no exista” (Fernández 2020: 132). Por eso, este libro llama la atención menos sobre la censura oficial —el “olvido organizado”— que, sobre la supresión o represión no oficial, como es el caso del episodio de censura que debe afrontar el hijo de la narradora en la escuela. Para plantear un juego semántico, se diría que se denuncia el olvido organizado y se anuncia la memoria des-organizada, una organización acentrada que produce una comunicación entre dos vecinos cualesquiera sin canales preexistentes (Deleuze y Guattari, 2002: 22). Igual que sucede con las estrellas en el cielo, las neuronas hacen sinapsis y realizan para quien mire una cartografía, un mapa “abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (2002: 20), tal como escriben los filósofos.

Hay una función política de la escritura que consiste en componer trazos imaginarios, agrupando estrellas en el espacio del mismo modo en que se agrupan sujetos en un cuerpo social, reconociendo “un lazo invisible que nos une y nos da a entender que solo somos peces amarrados de la cola a otros peces” (Fernández 2020: 101). El ejercicio de escribir podría articularse, siguiendo este razonamiento, como una de las prácticas destinadas a potenciar formas de la solidaridad entre el cardumen, “la soga que nos ata” dice Fernández y que “llevamos para no perdernos” (101). De modo que, a través de la inventiva en las formas de asociación, como notó Reinaldo Laddaga en *Espectáculos de realidad* (2007), se “favorece el desarrollo de

lazos” (16) con una finalidad ético-política; así, propiciar la invención de modos inéditos de conexión es una manera de investigar en qué consiste la vida en común, a fin de explorar sus texturas y tensionar sus paradojas. En *Voyager* las metáforas de la reunión son muchas: un coro de voces, un grupo de estrellas, una red, una constelación, porque las principales experiencias narradas son las que se llevan a cabo en conjunto, como, por ejemplo, la creación del primer monumento en el universo que renombra estrellas con cada uno de los nombres de los ejecutados en Colama para dar a conocer sus historias y sus vidas:

durante semanas me vi envuelta en ese devenir de acción grupal, organizando materiales, preparando laboriosamente la ceremonia, como parte de una nebulosa que acuna colectivamente a una estrella pronta a nacer. O en este caso, a un grupo de veintiséis estrellas (77).

Conclusiones

La heterogeneidad constitutiva del texto trabajado, su condición “impura”, su intrínseca flexibilidad y libertad formal, explotan todo encajonamiento y habilitan la convivencia de dos modalidades distintas: narrativa y ensayística. El trabajo ensayístico —que se advierte en la desobediencia a las reglas del juego de la ciencia y la rígida organización, argumentativa— se justifica en su potencialidad crítica para explorar la administración de la vida, los cuerpos y la memoria. En este sentido, los textos discuten las políticas de Estado que dieron lugar a la Caravana de la Muerte y el impacto de la dictadura en el modelo educativo, pero lo interesante es que esa discusión se plantea en contagio con otro modo, el narrativo. En la indagación de la historia para observar procesos culturales y políticos actualmente en curso, en el ensayo de hipótesis en torno a qué son la memoria y el olvido, se impone la imaginación como estrategia y procedimiento para llenar los “agujeros negros” de la historia. Porque, en efecto, aún hoy (mientras escribimos) el proceso para elaborar una nueva Constitución en Chile que se aleje definitivamente de aquella sancionada durante la dictadura de Augusto Pinochet se encuentra abierto.

Las *Voyager*, escribe Fernández, “miden e interpretan” (11). Su labor es registrar y almacenar, pero los sensores detectan, diagnostican y hacen sonar la alarma con un ruido que no es posible ignorar. No es posible, sobre todo, abstenerse de hacer de ese ruido una forma, de desplegar una obra, de seguir “con la vocación de sonda espacial, de dron metiche que simplemente observa y toma nota” (175). Por eso, no claudicar ante lo unimaginable es un reclamo del universo narrativo de Fernández. A cambio, nos propone imaginarlo, asumirlo, *ensayar su narración*; a pesar de habitar un mundo atiborrado, asfixiado, de mercancía, en un presente que nos encuentra “encerrados en nuestras casas en la ciudad, cubiertos por la contaminación, encandilados por luces de neón y afiches publicitarios” (19), pese a todo, sostiene Fernández, queda la escritura.

Si fuera cierto que solo es posible habitar el pasado, como se afirma en *Nostalgia de la luz* (2010) —el documental de Patricio Guzmán con el *Voyager* establece un claro vínculo intertextual—, el presente todavía existe en el pensamiento. En ese sentido, la escritura construye presente: instando a la reflexión, eso que estuvo impedido por la violencia dictatorial. Ficción pensante pero no abstracta, ya que es evidente hasta qué punto el sentimiento, el afecto o la pasión son los personajes principales de este mundo. “Para iluminar la memoria siempre hay un relato generoso” (33), porque nacemos olvidando, pero si algo trabaja este libro es precisamente la posibilidad de que la memoria exista gracias al relato de los otros. En ocasiones son otras personas, madres, testigos, abuelas, también objetos, o imágenes del archivo familiar las que pueden generar la sensación de haber vivido algo a lo que se accede por lo que se vio u oyó. “Si usamos la imaginación, podremos ver...” (111) se repite en la obra, acordando con la cita del inicio. Es necesario “cazar muchos puntos de vista” (161), dice también Fernández, porque mirar es posible con perspectiva, desde arriba, como lo hacen las sondas exploratorias que dan título al libro, hacia arriba, como lo hicieron nuestros antepasados para predecir las épocas de siembra o caza, y hacia adentro, como en los exámenes neuronales del cerebro. Porque si dejamos de mirar las imágenes clichés, las imágenes obvias de la doxa, podremos ver las estrellas como “fogatas, hogueras cósmicas [...]”, como un monumento de la tenaz memoria” (103).

Bibliografía

- Adorno, T. (1962). “El ensayo como forma”. En *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Amícola, J. (2008). “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar*, 9 (12). 181-197. [En línea] Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf
- Arfuch, L. (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2015) “El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política”. *deSignis*, vol. 24, enero-junio. 245-254.
- Barthes, R. (1966). *Crítica y verdad*. Trad. de José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1971). “De la obra al texto”. En *El susurro de la lengua*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1972). *El grado cero de la escritura*, Trad. de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Euvim.
- Benjamin, W. (2012). “Sobre el concepto de historia”. En *Obra completa I*. Madrid: Abada.

- Catela, L. (2012). "Re-velar el horror. Fotografías, archivos y memoria frente a la desaparición de personas". En *Memorias, Historia y Derechos Humanos*. Santiago: Universidad de Chile.
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. [En línea] Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002): *Rizoma y otros textos*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Espósito, R. (2003) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández, N. (2015) *Chilean Electric*. Santiago: Alquimia Ediciones.
- Fernández, N. (31 de diciembre de 2018). *Chile ha tenido una Transición similar a la española: bastante cuestionable en términos de verdad y de justicia*./Entrevistada por Anna María Iglesia. The Objective. <https://theobjective.com/further/cultura/2018-12-31/nona-fernandez-chilean-electric/>
- Fernández, N. (2020). *Voyager*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, A. y Nascimento, E. (2021). *La literatura fuera de sí*. Rosario: Bulk Editores/Nube Negra.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guzmán, P. (2010). *Nostalgia de la luz*. Película documental. Santiago de Chile.
- Hirsch, M. (2008). "The generation of Postmemory". *Poetics Today*, 29(1), Spring, 2008. 103-128.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of Postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia: University Press.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI editores.
- Jitrik, N. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Kaufman, S. (2006). "Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias". En *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1967). "Una productividad denominada texto". En *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Neustadt, R. (2001). *CADA DÍA, la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- Rancière, J. B. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. B. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, N. (2002). "La crítica de la memoria". *Cuadernos de Literatura*, Bogotá (Colombia), 8 (15). 187-193.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Richard, N. (2017). Entrevista "En Chile no ha habido una política de estado en torno a la memoria como en Argentina". *Diario Perfil*. Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/cordoba/en-chile-no-ha-habido-una-politica-de-estado-en-torno-a-la-memoria-como-en-argentina.phtml>
- Saer, J. (2014). "El concepto de ficción". En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Suleiman Rubin, S. (2002). "The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust". *American Imago* 59(3). 277-295.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons