Ficción de archivo

Viaje, enigma, memoria e historia[1]

Macarena ARECO

Pontificia Universidad Católica de Chile, CELICH-UC

Resumen: Este artículo trata sobre una modalidad narrativa a la que he llamado ficción de archivo, la cual se caracteriza por la destacada presencia de imágenes; la yuxtaposición de historia y ficción y muchas veces de autoficción; y la importancia que normalmente tienen en la trama la realización de una pesquisa relacionada con la familia y la historia, además de las migraciones, los viajes y el exilio. En este tipo de relatos, que incluso podrían considerarse un subgénero, los documentos producen un "efecto de realidad" (Barthes 1987), pues mimetizan la capacidad del archivo de "tocar lo real" (Farge 1991). No obstante, al mismo tiempo, debido al carácter fragmentario, poco nítido o circunstancial de las imágenes, cuestionan la posibilidad cierta de dar cuenta de lo efectivamente ocurrido.

Palabras clave: ficción, archivo, memoria, historia.

1 La ficción de archivo

En la narrativa chilena de las últimas décadas se ha ido configurando una modalidad, a la que he llamado ficción de archivo, que se caracteriza por la presencia de documentos de diverso tipo, los que son ficcionalizados. Entre las obras chilenas que podrían incluirse en este "subgénero" es posible mencionar: *Poste restante* (2001), *Ramal* (2011) y *La revolución a dedo* (2020) de Cynthia Rimsky, *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, *El clan Braniff* (2018) de Matías Celedón, *Papelucho gay en dictadura* (2019) de Juan Pablo Sutherland, *El sistema del tacto* (2019) de Alejandra Costamagna, *El museo de la bruma* de Galo Ghigliotto (2019) y *Walter Benjamin: la herida de la libertad se abre hacia adentro* (2022) de Rafael Díaz Silva. A ellas podríamos sumar algunas novelas argentinas como *Inglaterra. Una fábula* (1999) de

[1]Este artículo es parte del Proyecto FONDECYT Regular N° 1220128: "Ficciones de archivo: viaje, enigma, memoria e historia", del que soy investigadora responsable, y en parte da cuenta de la formulación de dicho proyecto.

Leopoldo Brizuela, *Las constelaciones oscuras* (2015) de Pola Oloxiroc y *La jaula de los onas* de Carlos Gamerro (2022), las que son factibles de considerarse bajo esta óptica. Una historia de este tipo de relatos –algunos de los cuales se resisten a ser considerados novelas– que se remonte a la literatura mundial y también a la latinoamericana, podría trazarse a partir del libro de memorias de Margo Glantz *Las genealogías* (1996) y de los muy influyentes textos híbridos (ensayos-relatos, novelas-ensayos) de W. G. Sebald, publicados a fines del siglo XX y comienzos del XXI: *Vértigo* (1990), *Los emigrados* (1992), *Los anillos de Saturno* (1995) y *Austerlitz* (2001), así como de la narración de la premio nobel polaca Olga Tokarczuk, *Los errantes* (2007).

Las ficciones de archivo comparten al menos cuatro rasgos. El primero de ellos es la importancia de la familia y la fotografía –lo que ha sido señalado por Hirsch (2008) con respecto a la "generación de la posmemoria", la de los hijos de las víctimas de la Shoah– y, más generalmente, de documentos de índole diversa. El segundo es la realización de una pesquisa que se relaciona casi siempre con la familia, a veces con su genealogía, a veces con las injusticias y dolores a los que ha sido sometida, en vínculo con la historia del país y usualmente también con la global, todo ello pespunteado con lo ominoso (Freud 1919 y Fisher 2018) y la muerte. El tercero, que es consecuencia del anterior, es la yuxtaposición de la historia y de la ficción y, en muchos casos, también de la autoficción. Por último, pero no menos importante, las migraciones, los viajes y el exilio son siempre muy relevantes en estos relatos.

Lo que más destaca en estas obras es la aparición de materiales gráficos, sean estos fotografías, dibujos, documentos legales o de otro tipo, manuscritos, etc., que no han sido incorporados por su carácter ilustrativo –aparecen sin explicaciones, ni en el texto ni a través de pies de foto– ni, por su calidad artística, su belleza o su relevancia histórica –como ocurre en un catálogo de pintura, en un libro-álbum o en una enciclopedia–, sino que su presencia se justifica, en primera instancia, por su carácter de archivos, es decir, de documentos que dan testimonio de un objeto o una persona "real", como ocurre con las fotografías del campo de concentración de Theresienstadt y de la madre, Agáta, en *Austerlitz*, aunque hay que precisar que las imágenes no suelen referir a los momentos o historias más notables, sino que más bien a episodios circunstanciales u objetos cotidianos, familiares, insignificantes, incluso, como puede verse en la mochila de Austerlitz, en el conjunto de diapositivas encontradas en un mercado persa en *El clan Braniff* o en las facturas de la luz en *Chilean Electric*.

A lo anterior hay que agregar que generalmente las imágenes son borrosas, se encuentran estropeadas, tienen poca luz o son incompletas, como muestra la fotografía de un reflejo en un espejo retrovisor que apenas se percibe en *Ramal* (101). Ello ocurre porque no es la perfección ni la nitidez lo que importa en las *ficciones de archivo*, sino su carácter testimonial, en vínculo con la historia y la memoria, y con las vivencias subjetivas asociadas a ellas, y también con las injusticias cometidas ya sea contra los personajes o sus familias o también hacia grupos humanos como los selk'nam en *La jaula de los onas*. En este sentido, los textos de este tipo se rigen por un principio inverso al del diseño gráfico y la edición estándar: contra la perfección y la brillantez de estas últimas, se trata de rescatar lo precario, vulnerable, pasajero, lo salvado de

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

la "catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina" (Benjamin *Tesis*… 44) de la historia. Así, ni a Sebald ni a Fernández ni a Rimsky les interesa la calidad de las imágenes que están en sus libros, como ocurriría en una revista de decoración o un volumen que busca promover el turismo en Chile, sino que el hecho de que ellas funcionan como una "huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios del pasado" (Didi-Huberman "Cuando las imágenes…" 9).

Si seguimos a quienes lo han estudiado –Foucault, Derrida, Agamben y Farge, entre otros–, el archivo se relaciona con el origen y el poder y tiene un carácter archivante[2]. A ello hay que agregar, según Farge, que el archivo ejerce una enorme fascinación en quienes lo frecuentan: "fuerza a la lectura, 'cautiva' al lector, produce en él la sensación de aprehender por fin lo real" (11), es decir produce el llamado "efecto de realidad" (187) analizado por Barthes. Así, señala la historiadora, el archivo está formado por "[t]rozos de verdad actualmente vencidos […] cegadores de nitidez y de credibilidad" (12), que generan "una sensación de realidad" (10), un "efecto de certeza", que da la impresión de " 'tocar lo real' " (14). Se produce, a partir de esto, "la sensación ingenua pero profunda de rasgar un velo, de atravesar la opacidad del saber y de acceder […] a lo esencial de los seres y las cosas" (11)[3].

[2]Así, según Derrida "Arkhé […] nombra a la vez el comienzo y el mandato. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado —principio nomológico" (9). Por su parte, Farge plantea que el archivo es una "práctica específica del poder" (27), que siempre está ligado a la autoridad y el control, en tanto "no ha sido compuesto para sorprender, agradar o informar, sino para servir a una policía que vigila y reprime" (11). Destaca además que la posición del archivo respecto a la institución no es nunca periférica: "La palabra retenida está contenida en el centro del sistema político y policial" (27). Para Derrida, cuyo tema es el "mal de archivo", es decir, el deseo de archivo y su vínculo con la pulsión de muerte, este es "archivante" (24), tema en el cual Foucault se detiene, al desarrollar la idea de que el archivo es primordialmente la condición de posibilidad de lo decible, una suerte de repertorio, que es "ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares" (219) y "*el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*" (211), al estudio de cuyos discursos se dedica la "arqueología" (223). Reseñando estas ideas y vinculándolas con la teoría de la enunciación de Benveniste, Agamben explica que "el archivo es […] la masa de lo semiótico inscrita en cada discurso significante, como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra […] lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado" (150-1). A este "sistema de relaciones entre lo no dicho y lo dicho […] entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir" (151), opone el testimonio, en cuya "cesura" se vislumbra al sujeto, lo que no ocurre con el archivo en el cual este desaparece en "el rumor anónimo de los enunciados" (152). De su estatus de sobrevivencia se deriva que la condición propia del archivo sea estar hecho de fragmentos, de trozos dispares y diversos, cuyo recorrido es tortuoso: "un formidable y rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable" (Didi-Huberman 2). Lo anterior también se debe a su minuciosidad y tamaño casi infinito -como dice Farge, el archivo se mide en metros (9)- "un bosque sin claros" (56). Surge de ello un modo de proceder propio del trabajo de archivo: "la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo tiene por nombre *imaginación* y *montaje*" (Didi-Huberman "Cuando las imágenes…" 2).

[3]Pero esta percepción no sería más que un "espejismo" según la historiadora, pues "por mucho que lo real parezca estar ahí visible y aprehensible, nunca dice nada más que a sí mismo […]. Lo importante está en otro lugar. Reside en la difícil interpretación de su presencia, en la búsqueda de su significación, en la ubicación de su 'realidad'en medio de sistemas de signos" (14). Por este contraste entre la "fuerza de su contenido y su imposible desciframiento, su ilusoria restitución" (16), Farge lo compara con "mariposas clavadas" (25) y afirma que en él hay "más intensidad que verdad" (26) y que "habla de la verdad" (27), pero no la dice.

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

Al incluir imágenes documentales circunstanciales, parciales, borrosas, las ficciones que estudio mimetizan el archivo intentando capturar su efecto de realidad –"tocar lo real"–, pero, al mismo tiempo, se acercan a su imposibilidad, a su carencia y su incompletud, su carácter laberíntico y de espejismo, de bosque sin salida. El "exceso de vida del archivo", su "exceso de sentido", "su belleza", la "sacudida afectiva" que provoca y su carácter "físico" (28-9), por una parte; la presencia de la muerte en los fantasmas que son sus protagonistas y lo siguen rondando, por la otra. Todo ello posee un enorme potencial de sugerencia y fabulación, de ficcionalización y conmina a contar historias, historias abiertas, rodeadas de oscuridades, pero también con luces que destellan y que convidan a una interpretación que no se cierra. Podríamos decir que las ficciones de archivo se hacen parte de este llamado.

2 Espacio, tiempo, personajes, temas y modos de la ficción de archivo

El mal de archivo cunde en un campo posapocalíptico, devastado: el europeo del posnazismo, el chileno (conosureño) de la posdictadura. En este marco, el espacio de las ficciones de archivo es, alegóricamente, el erial horizontal, en que está a punto de oscurecer, del inicio de *Esperando a Godot: "Camino en un descampado, con árbol. Atardecer"*. Y es también el del espacio familiar que se encuentra en ruinas, como ocurre en *El sistema del tacto*: "donde antes hubo una casa pareada ahora solo resisten un altillo y un par de piezas habitables. Si es que puede considerarse *habitable* un espacio con suelo de baldosas, techo carcomido por la humedad y ventanas sin cortinas" (57).

En cuanto al tiempo de estos relatos, este corresponde, en primera instancia, en tanto es lo propio del archivo, al pretérito, si consideramos su definición como "lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado*" (Derrida 24) y un "registro del pasado" (38), que remite a la memoria y la "tradición" (41). Pero para Derrida lo más relevante es su relación con el futuro: "si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir"[4] (44). Sin embargo, en este trabajo también es importante señalar su valor en el presente, el que se percibe en la reflexión de Sebald contenida en su "Discurso de Stuttgart", frente a la estación de trenes de esa ciudad, la cual le hace recordar no solo la guerra, sino también a quienes en ese mismo momento están siendo movilizados contra su voluntad:

> ¿Por qué cuando tomo la avenida hacia el centro de la ciudad de Stuttgart pienso, cada vez que llegamos a la estación Feuersee, que los fuegos siguen ardiendo sobre nosotros y que desde los terrores de los últimos años de la guerra, aun cuando hayamos reconstruido todo lo que nos rodea tan maravillosamente bien, hemos estado viviendo en una especie de zona subterránea? ¿Por qué esa noche de invierno el viajero tuvo la impresión [...] que la red de luces que brillaban en la oscuridad era como una constelación

[4] De ahí que lo vincule con una suerte de "mesianicidad espectral" (44), pues su interés es "la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana" (44).

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

> de estrellas propagadas por todo el mundo, de modo que esas estrellas de Stuttgart no sólo son visibles en las ciudades de Europa y en los bulevares de Beverly Hills y Buenos Aires sino dondequiera que las columnas de vagones con sus cargas de refugiados estén moviéndose por caminos polvorientos, obviamente sin detenerse jamás, en las zonas de devastación que siempre están extendiéndose en alguna parte, en Sudán, Kosovo, Eritrea o Afganistán?

Los protagonistas de los relatos de este tipo son mujeres y hombres de cuyos trabajos, historias y familias sabemos solo fragmentos: un narrador sin nombre y un especialista en arquitectura europea del siglo XIX en Sebald, ambos afectados por dolencias nerviosas; una periodista en *Poste restante* que decide emprender un viaje para buscar los orígenes de su familia en Europa y Oriente Medio; una profesora insomne que ha perdido su trabajo en una escuela y se dedica a pasear perros y cuidar casas en Costamagna. Se trata de personajes aislados y frágiles, como las polillas en *Austerlitz*[5], que parecen moverse y a veces al viento de las historias. No obstante su transhumancia, su motivación para el viaje es leve. En efecto, nunca sabemos muy bien por qué el narrador de Sebald se traslada y, si bien Austerlitz tiene una intención más clara –lo hace por su investigación académica–, tampoco es tan fuerte. La periodista de Rimsky, llamada "la viajera" (29), se embarca en su periplo motivada por un álbum de fotos encontrado en una feria persa y es poco más que una turista. La narradora de Costamagna viaja a un pueblo de Argentina, por encargo de su padre, pero no tiene ganas ni interés por el traslado. Sin embargo, en las generaciones anteriores, de las cuales estos personajes descienden, ha habido migración forzada, exilio, separación y muerte. Así relata la narradora de Rimsky:

> Los datos que ha logrado reunir se refieren a una bisabuela materna en Odessa y una abuela nacida en el barco que los trajo a Chile. Su abuelo materno proviene de Kiev; a los catorce años, con su mejor amigo, algunos hermanos pequeños y su padre, cruzaron Europa para tomar un barco a Argentina. De los que permanecieron en Ucrania (entre ellos su madre), no pudo averiguar nada. (*Poste restante* 10)

En algunas novelas ocurre que la pesquisa y su protagonista se ha elidido. Es el caso de *El clan Braniff*, en que en una entrevista extratextual el autor explica el hallazgo del archivo y la investigación siguiente:

> Una hija de exdiplomáticos, cuyo nombre se perderá en la transacción, le vende a un locatario del Persa Biobío una cajita de acrílico con quince

[5] "En los meses más cálidos ocurre no pocas veces que alguno de esos insectos voladores nocturnos se extravíe en mi casa, viniendo del trozo de jardín que hay detrás de ella. Cuando me levanto a la mañana temprano, lo veo todavía inmóvil en algún lugar de la pared. Saben, creo yo, dijo Austerlitz, que han equivocado su camino, porque, si no se los pone otra vez fuera cuidadosamente, se mantienen inmóviles, hasta que han exhalado el último aliento, efectivamente, se quedan, sujetos por sus garras diminutas, rígidas por el espasmo de la muerte, aferrados al lugar de su desgracia hasta después de acabar su vida, hasta que un soplo de aire los suelta y los echa a un rincón polvoriento. A veces, al ver una de esas polillas que mueren en mi casa, me pregunto qué clase de miedo y de dolor sienten sin duda en el momento en que se extravían" (93-94).

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

diapositivas en su interior. Miden apenas 17 x 13 mm y no hay pistas sobre su origen. Quien se detiene ante ellas en el Persa es el escritor Matías Celedón […]. Indeciso, el cliente le pregunta al vendedor qué muestran las imágenes. "Misterio", le contestan. Piensa Celedón: ante la duda, abstente. Pero no se abstiene.

—Y cuando llego a mi casa a mirar las diapositivas, eran fotos muy particulares: unos exteriores raros, fiestas de disfraces, habitaciones solitarias, personajes que se repetían, mucha información para reconstruir. Hoy cualquiera le saca fotos a su pieza sin sentido aparente, pero entonces el rollo tenía 24 exposiciones y por lo tanto había un criterio de selección. Esas quince fotos habían sido sacadas por algo. […]

Y de pronto, en la diapositiva 14, veo que un tipo tiene decorada su pieza con las fotos oficiales de los cuatro generales de la Junta. Cada quien decorará su pieza como le plazca, pero estar mirando por ese ojo de cerradura y encontrarme con esas fotos… le daban al conjunto un cierto aire de terror, digamos.

¿Esa fue la imagen que te abrió el camino?

—Claro, la del escalofrío: aquí hay que seguir tirando el hilo. […]

—Lo primero fue tratar de datar esas imágenes. Ir aproximando por modelos de autos, vestimentas, algunos vinilos, o el bolso del Clan Braniff, que era el programa de viajeros frecuentes de la aerolínea Braniff. Y al ampliar las diapositivas en altísima calidad, pude leer la señalética de un búnker y buscar en Google Images dónde se habían fotografiado carteles con esas palabras: era la Línea Sigfrido, donde el ejército nazi intentó contener la invasión de los Aliados. Así se fue trazando un itinerario que partía con unos bunkers destruidos en Alemania y terminaba en unos interiores de Los Ángeles. Y al ir cuadrando movimientos y fechas, saltaron las operaciones en el exterior de los servicios de inteligencia chilenos: sus conexiones en Hamburgo, las que hubo entre Colonia Dignidad y la DINA, triangulaciones en consulados, ciertos personajes y viajes, en fin. Porque además algunas imágenes dejaban ver elementos oficiales, cierto tipo de ceremonias.

En tanto, en *El museo de la bruma* desconocemos tanto quien creó el museo patagónico destruido en 2014 por un incendio como quienes lo reconstruyeron en Punta Arenas. Existe, no obstante, más allá de que la pesquisa esté o no representada, una motivación fuerte que se puede inferir en estos relatos: todos ellos investigan el archivo, a modo de indagación, de testificación. La explicación de Benjamin sobre las fotografías de

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

Atget de la ciudad como escenario del crimen[6] iluminan el sentido del deambular de estos personajes: son *flâneurs* en el páramo de la historia que buscan documentos de barbarie debajo de los de cultura, que les informen de una "metafísica de la historia, en la que lo recordado cobraba vida de nuevo" (*Austerlitz* 16). Sirva aquí de muestra la explicación que da en la novela de Sebald el especialista en arquitectura europea, en relación con el uso de cianuro en la fabricación de los vidrios en la estación de Amberes que causó la muerte a muchos trabajadores[7].

Retomando lo ya dicho, los temas de la ficción de archivo son los viajes, la memoria, la familia, la historia, el exilio y las migraciones, todos ellos vinculados a subjetividades frágiles y vulnerables, cuyas historias suelen estar signadas por lo ominoso, lo raro, lo espeluznante y la muerte. Otro ejemplo de este asunto, puede verse en *El sistema del tacto*: la protagonista viaja a un pueblo argentino a acompañar a un tío moribundo y se instala en la casa que antaño habitara su familia —que en el presente se encuentra casi en ruinas— donde encuentra documentos que dan cuenta de la inmigración no deseada de la madre de este desde Italia y de su intento de suicidio.

Ahora bien, muchos relatos de los últimos años tratan de la familia (*Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra), la historia (*Mapocho* de Nona Fernández), el exilio (*Bosque quemado* de Roberto Brodsky) o la muerte (*Estrellas muertas* de Álvaro Bisama), pero en ninguno de ellos se encuentra el tratamiento especial de las imágenes propio de las ficciones de archivo[8]. Resumiéndolo: por una parte, en ellas se destaca la figurabilidad del archivo, su carácter de imagen presente, más allá de su valor ilustrativo o estético o de su contenido, a lo que hay que sumar, que no se usan como totalidad, en su brillo o su perfección, sino que como fragmentos, pedazos, a veces maltratados, quemados, amputados, corregidos, "harapos, desechos" (462), dirá Benjamin en el *Libro de los pasajes.* Estos fragmentos se yuxtaponen mediante el procedimiento del montaje que genera una "imagen dialéctica", en la concepción del crítico alemán, que no solo figura sino que fulgura: "refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible" (*Tesis…* 39). Ello ocurre porque la "imagen dialéctica es un relámpago […] que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad [y] que solo [se] reali[za] en lo que en el instante siguiente está ya perdido sin salvación posible" (*Pasajes…* 475). Se trata de un instante, en que "la verdad está cargada de tiempo hasta estallar" (465), según explica el crítico alemán, y en el que no "es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación" (465)[9]. Por último, el modo de narrar en estas ficciones —casi siempre

[6] "No resulta casual en absoluto que se haya comparado las fotografías de Atget con las de la policía en el lugar de un crimen […] ¿no es cada rincón de nuestras ciudades […] el lugar de un crimen? ¿No es cada uno de sus transeúntes bien precisamente un criminal? Y, ¿no tiene el fotógrafo […] que descubrir la culpa en sus imágenes, señalando al culpable?" (*Pequeña historia de la fotografía* Obras II, 1, 403).

[7] "nunca olvidaré que terminó sus explicaciones del proceso utilizado para la fabricación de los altos espejos […] preguntándose a sí mismo […] *combien des ouvriers périrent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanide*" (16-17).

[8] Aunque el "Cuaderno de apuntes" al final de la última edición de *Mapocho* (2019) lo incorpora en parte.

[9] Un ejemplo de montaje, tomado por Didi-Huberman del *Atlas Mnemosyne*, yuxtapone, sin nexo aparente, un cuadro de Rafael en el Vaticano ("La Misa de Bolsena"), fotografías del concordato entre el papa Pío XI y Mussolini e imágenes antisemitas, que "produce la anamnesia figurativa del lazo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordato) y un dogma teológico-político de larga

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

en primera persona y con focalización interna— suele ser muy complejo, como ocurre, por ejemplo, en la explicación sobre el cianuro usado en la fabricación de espejos ya citada, en la que, al estar las palabras del personaje en cursivas y en el francés en el que fueron expresadas, se indica el carácter de cita textual de lo dicho. Otra forma es mediante la presencia de narraciones anidadas dentro de la principal, como en la disquisición de Alphonse, relatada por Austerlitz al narrador sobre las polillas[10]. Estos recursos narrativos remarcan la instancia de enunciación y aportan al efecto de realidad, pero también a la dificultad y a la fugacidad de la imaginación y del conocimiento que, al modo de las luciérnagas[11] de Pasolini y Didi-Huberman, es capaz de trasmitirnos la literatura, y este tipo de ficciones que, mediante la aparición de imágenes fragmentadas, circunstanciales y borrosas logran visibilizar lo precario, lo vulnerable, lo que ha quedado al margen pero ha sobrevivido a las catástrofes de la historia, de modo de dar una versión alternativa a la visión triunfalista y exitista del progreso y la modernización y a la exigencia de perfección del neoliberalismo informático inmerso en la sociedad del espectáculo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D.F.: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Itaca, 2008.

—. *Pequeña historia de la fotografía*. Obras II, 1. Madrid: Abada, 2010.

—. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

Barthes, Roland. Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

—. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 1987.

Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Madrid: Tusquets, 1995.

Bisama, Alvaro. *Estrellas muertas*. Santiago: Alfaguara, 2010.

Brodsky, Roberto. *Bosque quemado*. Santiago: Mondadori, 2007.

Celedón, Matías. *El clan Braniff*. Santiago: Hueders, 2019.

Costamagna, Alejandra. *El sistema del tacto*. Barcelona: Anagrama, 2018.

duración (la eucaristía); pero también entre un documento de la cultura (Rafael ilustrando en el Vaticano el dogma en cuestión) y un documento de la barbarie (el Vaticano entrando complacientemente en relación con una dictadura fascista). Al hacer esto, el montaje de Warburg produce el destello magistral de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva —esencialmente imaginativa–, de todo el antisemitismo europeo" ("Cuando las imágenes…" 4). El procedimiento del montaje permite también comprender por qué en estas ficciones las imágenes aparecen sin explicaciones ni en el texto ni por medio de pie de foto, pues no "hay nada que decir. Solo que mostrar" (Pasajes 462).

[10] "Y se me ha quedado también en la memoria la observación de Alphonso sobre el oído extraordinariamente sensible de las polillas, *dijo* Austerlitz […]. Durante el día, *dijo* Alphonso, dormían escondidas bajo las piedras, en grietas de las rocas, entre la paja del suelo o en el follaje […]. La temperatura de su cuerpo es entonces de treinta y seis grados, como la de los mamíferos y los delfines y los atunes […]. Los treinta y seis grados son un nivel máximo, que en la Naturaleza ha demostrado ser una y otra vez el más favorable, una especie de umbral mágico, a veces se le había ocurrido, eso, *dijo* Austerlitz, *había dicho* Alphonso, que todos los males del hombre están relacionados con esa desviación de la norma ocurrida en algún momento y con el estado de calentamiento, ligeramente febril, en que continuamente se encuentra" (cursivas nuestras 95).

[11] Las *lucciolas*, que se enfrentan a la *luce*: "Las pequeñas luciérnagas dan forma y resplandor a nuestra frágil inmanencia, los 'feroces reflectores' de la gran luz devoran toda forma y todo resplandor –toda diferencia- en la trascendencia de los fines últimos" (*Supervivencia…* 90).

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trota, 1997. https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com/2013/08/18/\%E2\%9E\%A7-el-concepto-de-archivo-en-michel-foucault/

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

—. "El archivo arde". Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (éds.), Das Archiv brennt, Berlin, Kadmos, 2012 [2007]. Traducción de Juan Ennis. Disponible en http://filologiaunlp. wordpress.com/bibliografia/

—. "Cuando las imágenes tocan lo real". Disponible en https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuandolas_imagenestocanloreal.pdf

—. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.

Glantz, Margo. *Las genealogías*. México: Alfaguara, 1996.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnánim, 1991.

Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. Santiago: Random House, 2016.

—. *Chilean Elxectric*. Santiago: Alquimia, 2015.

—. *Mapocho*. Tercera Edición. Santiago: Alquimia, 2019.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.

Rimsky, Cynthia. *Poste restante*. Santiago: Sudamericana 2001; Segunda edición, Buenos Aires: Entropía, 2016.

—. *Ramal*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Sebald, W. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama, 2001.

—. *Los emigrados*. Barcelona: Anagrama, 2006.

—. *Los anillos de saturno*. Barcelona: Anagrama, 2008.

—. *Vértigo*. Barcelona: Anagrama, 2009.

—. "Historia de una ciudad" (Discurso de Stuttgart). Radar. Página/12, 23 de enero 2005. Disponible en https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1965-2005-01-23.html.

Sutherland, Juan Pablo. *Papelucho gay en dictadura*. Santiago: Alquimia, 2019.

Tokarczuk, Olga. *Los errantes*. Barcelona: Anagrama, 2019.

Published in : ARECO, Macarena ; MORENO, Fernando ; QUINTANA, Cécile (dir.), *Ficción - No ficción en América Latina*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813004864, doi: 10.17184/eac.9782813004864