

MEMORIA, MEDIOS AUDIOVISUALES Y LITERATURA EXPANDIDA EN LA NARRATIVA CHILENA RECIENTE (BARADIT, FERNÁNDEZ, ZAMBRA)¹

MEMORY, AUDIOVISUAL MEDIA AND EXPANDED
LITERATURE IN RECENT CHILEAN NARRATIVE
(BARADIT, FERNÁNDEZ, ZAMBRA)

WOLFGANG BONGERS

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Letras
Departamento de Literatura
Av. Vicuña Mackenna 4860
Santiago de Chile
Chile
wbongers@uc.cl

RESUMEN

Desde una perspectiva intermedial, analizaré las relaciones entre memoria y medios audiovisuales que se presentan en textos

¹ Este trabajo es un resultado del proyecto Fondecyt regular 1141215, “Una cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana”, que dirijo como investigador responsable.

literarios chilenos recientes: dos cuentos de *Mis Documentos* (2014), de Alejandro Zambra; la novela *Fuenzalida* (2012), de Nona Fernández; y la novela *Lluscuma* (2013), de Jorge Baradit. A nivel temático y formal, estos textos expanden, con estrategias diversas, hacia otros medios y buscan construir (anti)memorias al enfrentar las capas audiovisuales de la memoria mediatizada de nuestros tiempos. Con esto, la literatura intermedial se convierte en una zona política que visibiliza las formas tecnológicas y audiovisuales que atraviesan nuestros archivos y memorias, y el lugar que tiene la literatura entre ellos.

Palabras claves: Intermedialidad, memoria, antimemoria, audiovisual, narrativa chilena reciente.

ABSTRACT

From an intermedial perspective, I will analyse the relations between memory and audiovisual media present in recent Chilean literary texts: two short stories from *Mis Documentos* (2014), by Alejandro Zambra; the novel *Fuenzalida* (2012), by Nona Fernández; and the novel *Lluscuma* (2013), by Jorge Baradit. Through their themes and formal aspects, these texts expand to other media using various strategies, and attempt to construct (anti) memories by confronting audiovisual layers of mediatized memory of our times. Doing so, intermedial literature becomes a political sphere that visibilizes the technological and audiovisual forms that cross our archives and memories, and the place that literature holds between them.

Key words: Intermediality, Memory, Antimemory, Audiovisual, Recent Chilean Narrative.

Recibido: 12/01/2017

Aceptado: 25/01/2017

I.

Nuestros panteones personales tienen la forma de un álbum fotográfico y la fotografía no sólo impregna nuestra memoria y la historia en la que estamos situados sino que además, en su forma de arte —como el espejo de Mefistófeles— es capaz de mostrarnos la figura instantánea, si no la presencia concreta, de una forma fugaz, por fugaz ideal

(Elizondo 111).

Comienzo con las preguntas que orientan nuestras investigaciones desde el paradigma de la intermedialidad: ¿Qué efectos discursivos a nivel material, reflexivo, temático y estético, se manifiestan en las escrituras literarias que nacen del diálogo con otros sistemas de registro, en primer lugar, tecnológicos? ¿Cómo se transforma el campo literario como productor de sentidos y memorias culturales al relacionarse con los medios masivos y audiovisuales? Propongo hablar de una literatura expandida que transgrede sus límites textuales y literarios. Este “fuera de sí” es una característica de la literatura intermedial en la era moderna y un síntoma que indica una reconfiguración de los archivos culturales y las memorias que generan. Erll (2008) y Welzer (2010) hablan de “memorias mediaticizadas” y señalan que, en nuestros tiempos, las experiencias de vida, incluidas las experiencias traumáticas vividas en circunstancias de guerras y dictaduras, se transforman en procesos de memoria comunicativa estrechamente vinculada con las técnicas audiovisuales de mediación. En este panorama, la literatura, sensibilizada y tensionada por su entorno mediático, se convierte en zona de resistencia, reflexión y experimentación. Más allá de su función de construir relatos comunicables de memoria y transformar las experiencias traumáticas de los sujetos afectados en una narrativa del “pasado presente” (Jelin 12), elabora antimemorias y

cuestiona la vida que vivimos con los medios y tecnologías audiovisuales que nos rodean.²

La intermedialidad es un concepto que se articula con los procesos de “remediación”, término propuesto por Bolter y Grusin (2000). Designa la incorporación y conjugación de elementos de un medio viejo en uno nuevo, y viceversa, de la televisión en internet y de internet en la televisión, por ejemplo: figuras como la pantalla o las ventanas que se abren y se cierran, generan modos de presentación de objetos e historias en los dos medios. Otro caso es el del cine en la literatura y de la literatura en el cine. Aquí cabe señalar las formas narrativas, los saltos espaciotemporales y las visibilidades e invisibilidades puestas en escena en los dos medios a partir de sus diferentes discursos y materialidades. La intermedialidad, siguiendo las ideas de Sivestra Mariniello (2009), permite, por un lado, pensar estos cruces y combinaciones entre medios y formas en la creación artística moderna. Por otro lado, el concepto sirve para un análisis de los cambios sociales, culturales y políticos provocados por las hibridaciones textoaudiovisuales, cuyas descripciones hacen insoslayables neologismos como “fraseimagen”, al decir de Jacques Rancière (2012), o “imagentexto”, al decir de William Mitchell (2009). Estas figuras, discursivas y estéticas, apuntan a una nueva literacidad, como señala Mariniello, en todos los niveles culturales. Una literacidad que hace hincapié en el proceso de mediación y formación frente a las dicotomías clásicas y representacionales de forma y fondo, presentes, sin duda, en nociones como “intertextualidad” que amplían el textocentrismo a fenómenos audiovisuales sin repensarlos en sus contextos mediáticos.

En las relaciones intermediales, identificamos tres temporalidades e intensidades principales, asociadas a tres constelaciones de dispositivos técnicos. En primer lugar, la llegada y el impacto del cine entre 1900 y

² Abril Trigo (2011) opone los ejercicios de antimemoria crítica en el arte, la literatura y el pensamiento, a una “memoria pop global”, hegemónica e institucionalizada, que atraviesa nuestra realidad mediatizada.

1940. El cine es un complejo dispositivo técnico-cultural, basado en los principios del montaje y del movimiento en imágenes proyectadas. Los aparatos y artefactos cinematográficos provocan un cambio radical en las formas de percepción, observación y simbolización de nuestra relación con el mundo, descritas y analizadas tempranamente por los primeros teóricos y analistas del cine en los años 20 y 30: Lev Kulechov, Dziga Vertov y Sergei Eisenstein en Rusia; Louis Delluc y Jean Epstein en Francia; Béla Balázs, Rudolf Arnheim y Walter Benjamin en Alemania. Por otra parte, el cine está en estrecha relación con otro dispositivo que le antecede, la fotografía, que se expande a partir de mediados del siglo XIX y cuyas formas de reproductibilidad técnica podemos considerar, como lo hace Benjamin, una revolución cultural, comparable en su impacto con la imprenta de tipos móviles, inventada en Alemania en la primera mitad del siglo XV. Esto, porque la fotografía reconfigura, a nivel temporal y espacial, la relación del ser humano con el mundo: una visión tipográfica —la galaxia Gutenberg precisamente— se vuelve gráfica-visual e introduce una nueva temporalidad entre presencia y ausencia, entre vida y muerte. En este sentido, la fotografía es la base de la imagen cinematográfica y otras visualidades técnicas de los últimos doscientos años, responsable de un “giro pictórico” (Mitchell 2009) que se intensifica con el cine.³

La segunda constelación de dispositivos técnicos que me interesa, se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX: la televisión y, a partir de los años sesenta, el video. La relación fotografía/cine encuentra un correlato en la relación radio/televisión. Se trata de dos sistemas de transmisión electrónica, y la radio contiene, desde los años 20, la estructura de la

³ Alrededor de 1900, además, impacta otro dispositivo técnico en la vida cultural, la fonografía, capaz de grabar y reproducir voces y sonidos. Hubo varios intentos de sincronizar y acoplar el cine con la fonografía desde temprano, hasta que en 1927, finalmente, se inaugura el cine sonoro a gran escala industrial desde Hollywood. Sobre la historia de los medios audiovisuales modernos (cine y televisión) cfr. Zielinski (1999); y sobre los medios ópticos desde la antigüedad hasta la actualidad Kittler (2009).

televisión, como la fotografía analógica contenía la estructura del cine.⁴ Televisión y video e convierten en rivales del cine como medio masivo de producción de contenidos audiovisuales e imaginarios populares, pero también reorganizan el propio dispositivo cinematográfico y sus funciones sociales y estéticas, por ejemplo en la mezcla y confusión de las esferas públicas y privadas, y en la incorporación y transformación de mecanismos cinematográficos en géneros televisivos y de video. Este último es una técnica de registros electromagnéticos, introducida en el mercado por Toshiba en 1959, que se convierte en una gran máquina de tiempo al intervenir la estructura temporal de la reproducción de imágenes y sonidos. Con el dispositivo del video, combinado con la televisión, comienza una nueva era de la audiovisión que abre caminos inéditos de producción de imágenes audiovisuales y de nuevas visibilidades, y que se prolonga hasta la actualidad.

La computadora, conectada a internet, es el dispositivo de la era actual. Es un medio masivo que reúne, a partir de códigos y datos numéricos —y ya no analógicos como en otros dispositivos— varios procesos tecnológicos y audiovisuales mencionados. Jenkins (2008) habla de una convergencia en la cultura digital, un estado de mediatización inédito que caracteriza la era digital en su fusión entre ciencia, tecnología y capitalismo industrial.

Estas tres constelaciones de dispositivos se superponen, se complejizan y se entrelazan a lo largo de los siglos XX y XXI, pues la fotografía y el cine no dejan de jugar un papel relevante en la cultura actual, y se mezclan en varios niveles con los nuevos dispositivos y formatos mediáticos y audiovisuales de la televisión, el video, la computadora e internet. En este panorama, es interesante observar los proyectos literarios que toman conciencia de este estado de cosas, que lo problematizan y lo complejizan en relación con la memoria cultural, siendo capaces de ofrecer estrategias

⁴ La radio es, por lo demás, un dispositivo con sus propias características y sus propios géneros, tema que en este trabajo no puedo profundizar.

renovadoras para replantear el proceso de la escritura literaria, de la creación artística, y del trabajo de la memoria desde la literatura.

En este sentido, propongo explorar algunos proyectos paradigmáticos en Chile, un país latinoamericano caracterizado por las experiencias y las consecuencias políticas, económicas y culturales de una violenta dictadura, que llegó a durar 17 años, entre 1973 y 1989; época que coincide con los movimientos y experimentaciones de las neovanguardias y la introducción de nuevos medios y formatos a gran escala. Podemos observar, específicamente durante los últimos diez años, que hay escritores que no dejan de practicar, desde el ejercicio literario, un trabajo de memoria sobre la historia reciente de su país, y que, a la vez, tratan de reconfigurar las relaciones espaciotemporales de la literatura al pensarlas en su entorno mediático y audiovisual. En este escenario destacan algunos textos autorreflexivos y metaficcionales de Alejandro Zambra; las obras de la escritora, dramaturga, actriz y guionista Nona Fernández; y los proyectos transmediales de Jorge Baradit.⁵ En lo que sigue, voy a identificar y analizar algunas figuras intermediales en textos recientes: *Mis documentos* (2014) de Zambra, *Fuenzalida* (2012) de Fernández y *Lluscuma* (2013) de Baradit.

⁵ Cabe mencionar, en este contexto, las primeras novelas de Diamela Eltit (*Lumpérica*, 1983; *Por la patria*, 1986), publicadas en dictadura, como pioneras en elaborar una dimensión experimental entre intermedialidad y memoria crítica, disidente, anti-hegemónica; un eje que continúa en la colaboración con la fotógrafa Paz Errázuriz en *El infarto del alma* (1994). En relación con su última novela, *Fuerzas especiales* (2013), los espacios del ciber y los efectos de internet son centrales en esta nueva sumersión literaria en los márgenes sociales de la ciudad. Algunos cuentos de Roberto Bolaño, y específicamente la novela *Estrella distante* (1996), se hacen cargo de la historia en un intersticio literario que se potencia en la confrontación con los registros fotográficos del protagonista Carlos Wieder. En otro orden de las cosas, quiero mencionar el proyecto literario de Cynthia Rimsky, cuyos libros presentan un notable juego intermedial, específicamente entre fotografía y literatura, en la compleja búsqueda autobiográfica de una memoria colectiva y fragmentaria a la vez y el recorrido por la literatura chilena de memoria de los últimos años, realizado por Lorena Amaro (2014).

2.

La escritura de Zambra (1975), parca y sugerente, oscila programáticamente entre simpleza y complejidad. Es un ejercicio íntimo de memoria, una literatura predominantemente autobiográfica, anti-épica y melancólica. El poeta, narrador y ensayista pertenece a una generación de testigos involuntarios del dolor y del miedo de los padres que vivieron el golpe militar y la larga dictadura; niños que crecieron en ella durante los años ochenta, y adolescentes que, volviéndose adultos, experimentaron la transición a la democracia de los noventa como algo inverosímil. Sin embargo, Zambra decide hablarnos de estas experiencias desde situaciones mínimas, elípticas, contando con lectores atentos a las invisibilidades que pone en escena la literatura. Después de publicar dos libros de poesía, *Bahía Inútil* (1998) y *Mudanza* (2003), las novelas *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007), *Formas de volver a casa* (2011) es la obra que quizás culmine y perfeccione la búsqueda literaria y autorreflexiva de Zambra. Aquí se mezclan varios planos de memoria y metaficción, en un conjunto que se perfila como discurso experimental e insistente sobre las formas de hacer memoria literaria en nuestros tiempos. *Mis documentos* sale en 2014 y es su primer libro de cuentos. Después publica *Facsímil* (2015), un ejercicio experimental basado en la reescritura irónica de una Prueba de Aptitud; y en 2016 participa como guionista en la versión cinematográfica de *Vida de familia* (Scherson/Jiménez), un cuento de *Mis documentos*.

Desde el título del libro, Zambra juega con el archivo y el soporte computacional que aquí se refleja en el otro archivo que es la literatura, ella misma escrita y guardada en las diversas carpetas de la máquina. Son las formas contemporáneas de producir, administrar, corregir, leer y releer los documentos personales. Elijo dos cuentos, “Mis documentos” y “Recuerdos de un computador personal”, para desarrollar algunas ideas acerca de la manera en que Zambra observa el entorno mediático desde la literatura.

Al comienzo del primer cuento, “Mis documentos”, el narrador compara a la madre con una máquina de escribir, una forma anacrónica

y pasada de moda para procesar textos y comunicarse, y al padre con el computador que comienza a llegar a las casas en los años ochenta, todavía en modelos de dimensiones monumentales. Sabemos que esta máquina opera y procesa datos en base a códigos numéricos, y que oscila entre diversas formas de almacenaje y memoria: ROM, *Read only memory*, y RAM, *Rapid access memory*, esta última en movimiento constante y con información rápidamente cambiante. ROM y RAM no solo son procesos internos de la máquina; en otro nivel simbolizan dos culturas de memoria diferentes, una de larga duración, ligada a textos escritos que disponen valores estables; la otra de memoria corta, imprevisible, modificable, sin respaldo en el tiempo.

La literatura contemporánea, podríamos aventurar, oscila entre estos dos polos al hacer memoria de su propia función mnemotécnica, como conjunto de textos escritos y validados por una cultura fundada en el saber literario; un saber cada vez más amenazado por los medios masivos que producen y transmiten información en serie y en alta velocidad, obedeciendo a los valores centrales de la novedad y la alterabilidad de la información que marca la vida moderna. El relato ahonda en algunas experiencias de niñez y juventud del narrador, durante la dictadura: la misa, la música, los amigos, los primeros pasos homoeróticos. Y con relación a los medios masivos de la época, la siguiente frase funciona como denuncia de las manipulaciones realizadas y padecidas en dictadura a través del medio masivo dominante: “Entendí o empecé a entender que las noticias ocultaban la realidad, y que yo era parte de una multitud conformista y neutralizada por la televisión” (25).

El último subcapítulo enumera y acopla algunos hechos nacionales —la visita del papa en 1987, la llegada de la falsa democracia en 1988 mediante el referéndum— con hitos personales de la misma época: entrada al Instituto Nacional, la llegada de la adolescencia, la entrada a la Universidad de Chile en 1994, época en la que el computador de casa comienza a servir para escribir, imprimir y borrar archivos. En 1997, el narrador recibe un notebook IBM, un regalo de su padre, y en 1999 se compra un Olidata nuevo. La adquisición de las nuevas generaciones de

computadores también refleja las idas y vueltas entre ROM y RAM, entre valores estables y valores modificables. La narración de las experiencias de la niñez y de la adolescencia del narrador son acompañadas por reflexiones sobre los medios de registro y comunicación que marca la época de la dictadura en Chile. “Yo era un cuaderno vacío y ahora soy un libro” (28). Esta última frase del cuento señala el giro metaficcional: el que habla aquí es el narrador transformado en cuaderno de la carpeta llamada “Mis documentos”, sacada del computador y publicada como cuento de un libro con el mismo nombre.

En el tercer cuento, “Recuerdos de un computador personal”, que arranca con la compra de un nuevo computador por parte de Max, el desarrollo entero de una relación amorosa y otra familiar pasa por la máquina y los procesos de comunicación de los nuevos medios, internet y el correo electrónico. Como en el primer relato, Zambra hace hincapié en las formas en las que las nuevas tecnologías configuran los espacios y los tiempos de los sujetos, hasta volverse inseparables de las decisiones que toman respecto de su vida. “Lo primero que hizo fue transcribir los poemas que había escrito en los últimos años” (52), y Zambra describe el proceso de transformación de las palabras poéticas en la pantalla, la decisión de Max de cambiarlas al verlas, porque en ese traspaso del cuaderno a la máquina adquirieron otro aspecto y cambiaron su sentido. Pero también cambiaron sus hábitos y dedica más tiempo de su vida a las experimentaciones con la máquina. Por otra parte, su novia se mira en el reflejo opaco de la pantalla apagada, y la interacción sexual entre los dos personajes está atravesada por una dimensión mediática que encubre los cuerpos humanos:

Después de tirar, Max solía quedarse dormido, mientras que Claudia iba al computador y jugaba veloces solitarios, cautelosos buscaminas o partidas de ajedrez en nivel intermedio. A veces él despertaba y se quedaba a su lado, aconsejando la jugada siguiente o acariciándole el pelo y la espalda. Con la mano derecha Claudia atenazaba el mouse, como si fueran a quitárselo, como si fuera la cartera que alguien quisiera arrebatarse, pero, aunque apretaba los dientes y abría los ojos exageradamente, cada tanto dejaba caer una

risita nerviosa que autorizaba, que pedía más caricias. Tal vez jugaba mejor cuando él la acompañaba. Al terminar la partida se sentaba encima de Max para empezar un polvo lento y largo. El protector de pantalla caía en líneas inconstantes en los hombros, en la espalda, en las nalgas, en los suaves muslos de Claudia. (54)

La convivencia con la máquina marca el ritmo de estar juntos: los dos miran y archivan fotos de viaje, juegan videojuegos, y, finalmente, instalan internet, mandan correos electrónicos, navegan y compran un celular porque siempre da ocupada la línea telefónica con la que se conectaban. Cuando se rompe el computador, tratan de repararlo, pierden los datos, instalan un nuevo sistema operativo con dos cuentas de usuario, y Claudia, con ayuda de una impresora multifuncional, comienza a digitalizar álbumes y a modificar fotos. Pero la máquina también marca la ruptura. Un día, Claudia entra en la cuenta de Max y lee sus correos escritos a amigos en los que habla de la mala relación que mantiene con ella. Claudia cubre la pantalla con sus lágrimas, escribe una nota en un documento Word, y se va. Durante el último encuentro en casa, los diferentes intentos de Max al escribir un correo de reconciliación despiertan otras sospechas en Claudia, y la situación deriva en una pelea violenta. Al final, Max viaja a Temuco a dejarle el computador a su hijo, pero éste lo mira y califica el modelo como muy inferior al suyo. El desuso de las primeras generaciones de computadores, podemos concluir, genera otro desfase comunicacional entre las generaciones.

Sin recurrir a experimentaciones formales, Zambra, en estos dos cuentos, ofrece una aguda reflexión sobre la sociedad actual, mediatizada hasta los últimos poros de la intersubjetividad, y sobre las consecuencias sociales que esto genera. Desenmascara, de esta manera, las formas contemporáneas de hacer memoria y de relacionarse con otras personas. En su discurso opera una antimemoria que podemos asociar con una fuerza anacrónica de la literatura en tiempos hipermediatizados, un discurso que ofrece otras temporalidades y perspectivas.

3.

Paso a las obras de la escritora, dramaturga, actriz y guionista Nona Fernández (1971). En varios de sus proyectos y colaboraciones, se dedica a indagar críticamente en la memoria chilena, y lo hace en el teatro, como dramaturga de la obra *El taller* (2012), como guionista para la serie de televisión *Archivos del Cardenal* (2011-2014) y para el documental *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006), y como narradora, en las novelas *Mapocho* (2002), *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015), y *La dimensión desconocida* (2016). La combinación entre este trabajo de memoria y una pronunciada sensibilidad intermedial me parecen notables, y creo que la novela *Fuenzalida* es el resultado más logrado y desconcertante de esta combinación. A nivel reflexivo, temático y formal, el discurso de la novela introduce un escenario mediático, discute y se apropia de otros sistemas de registro y medios masivos, y pone a prueba el discurso literario como trabajo de memoria bajo las premisas mediáticas y tecnológicas contemporáneas.⁶

⁶ *La dimensión desconocida*, por otra parte, remite desde el título a una famosa serie de televisión norteamericana de ciencia ficción, producida por Rod Serling entre 1959 y 1964, y cuyos episodios fueron transmitidos durante los años setenta y ochenta en varios países latinoamericanos. Fernández articula algunos temas y personajes que aparecen en la serie, con la realidad que vivían los chilenos durante la dictadura de esos años, en la que la persecución política, los centros de detención y tortura, los asesinatos y otras injusticias perpetradas por el régimen constituían dimensiones de un terror inconcebible que, sin embargo, ocurría en la oscuridad de la vida cotidiana. En un acto insólito, el soldado y agente de la DINA, Andrés Antonio Valenzuela Morales, sacó a la luz las atrocidades cometidas por el régimen, y de las que él mismo había participado, en un diálogo con la directora de la revista *Cauce*, en 1984, y después en una declaración jurada hecha a la Vicaría de la Solidaridad (el caso forma parte de la serie *Archivos del Cardenal*). La novela relata las circunstancias de esta entrega inesperada de información secreta, articulándola con la historia trágica de algunos casos emblemáticos de detenidos desaparecidos, con fragmentos del testimonio de Valenzuela, con otros hechos históricos, y con elementos autoficcionales que documentan los efectos y afectos en las experiencias personales de la narradora. Como en prácticamente toda su obra, Fernández juega y dialoga en esta novela con géneros y formatos audiovisuales y sus diferentes temporalidades a lo largo del texto,

“Lo primero es una fotografía” (17). La decisión de comenzar la novela *Fuenzalida* con esta frase indica un primer grado de reflexividad sobre las funciones y pugnas entre los medios de comunicación y tecnologías de registro. Lo primero es una fotografía: lo primero, lo que pone en marcha la imaginación y la narración. También lo que está en primer lugar, una foto antes que un texto; lo que más llama la atención en nuestra cultura visual. Una fotografía, sin embargo, que está ahí sin que la veamos en el libro, y que iniciará una búsqueda de lo visto y recordado en la imagen. Se presenta aquí, desde la primera frase, un juego con la in/visibilidad ecrás-tica que caracteriza todo discurso que presenta y describe una imagen ausente. La fotografía en la novela, como nos enteramos algo más adelante, es un retrato del padre y funciona como disparador de un trabajo de memoria en el texto de Fernández. Hasta cierto punto, podemos asociar esta evocación de la fotografía en el libro en el que nunca aparece ninguna imagen, al juego que instala Roland Barthes (2003) con la fotografía, evocada e invocada, de su madre, que nunca aparece en la *Cámara lúcida*, libro en que sí aparecen numerosas fotografías que Barthes analiza a partir de la conocida distinción *studium/punctum*, dos polos que atraviesan la percepción subjetiva de las fotografías que vemos reproducidas.

La fotografía imaginaria que pone en marcha el relato llamado *Fuenzalida*, es, además, una “polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas en la mitad de la cuadra” (17). Es una foto-basura. En una sociedad que no cesa de producir desechos, cualquier objeto tirado puede convertirse en *ready made*, en objeto encontrado, en obra de arte o *souvenir*.⁷ El formato Polaroid, indica también una materialidad reproductiva cuyo proceso de revelación se hace visible transformándolo en una parte del acto fotográfico. Hoy, esta técnica es un anacronismo

y presenta un discurso decididamente femenino y disidente de antimemoria. Desde este punto de vista, Espinosa (2016) ofrece una lectura de varios textos escritos por mujeres chilenas en los últimos años, entre ellos *Fuenzalida* y *Space Invaders*.

⁷ En la novela *Mapocho*, la basura y los muertos que bajan por el río, traman una antimemoria opuesta a la superficie de la ciudad blanqueada.

que recuerda otra época. A partir de los años cincuenta, este tipo de cámara, que revela en positivo en 60 segundos la imagen registrada, se usaba de forma masiva para ver y consumir de inmediato lo fotografiado, para convertirlo en un objeto recordable y, a la vez, desechable. Polaroid dejó de fabricar las cámaras en 2007 y las películas en 2008, y hoy son usadas por aficionados y fascinados por esa materialidad fantasmal y la técnica analógica del papel brillante en el que aparecen de a poco las figuras, como en un juego mágico entre lo real y lo imaginario. Es un juego de otros tiempos que anuncia, impredeciblemente, el uso instantáneo de la fotografía digital, en la que el proceso del revelado, sin embargo, ya no existe, lo cual constituye una gran diferencia entre lo analógico y lo digital, pues el código numérico permite registrar y producir, con los sistemas computarizados de cualquier aparato tecnológico, una cantidad de imágenes desconocida hasta hace pocos años.⁸

Lo que se ve en esa polaroid vieja y pequeña que se asoma en medio de vidrios rotos, colillas y cáscaras de naranja en el frontis de la casa de la protagonista de la historia, es un “hombre vestido de kimono negro. Un minihombre. Chiquito, de cinco centímetros de altura. Un hombre plano, en una sola dimensión” (18). La protagonista descubre la foto y entra en diálogo con ella. El hombre posa y le sonrío, su atributo reconocible es

⁸ Recordemos aquí el cuento famoso de Julio Cortázar, “Apocalipsis de Solentiname” (en *Alguien que anda por ahí*, 1977), en el que el escritor toma fotos instantáneas en la comunidad nicaragüense de Ernesto Cardenal. El cuento pone en escena varios niveles de transformaciones imaginarias y alucinatorias de lo registrado y proyectado, y abre un juego de memoria de las violencias cometidas y sufridas en varios países latinoamericanos durante los años setenta. En otro orden de las cosas, es interesante la operación literaria que emprende el escritor colombiano Pedro Badrán en su novela *El hombre de la cámara mágica* (2015). Un fotógrafo registra con su Polaroid, durante diez años, escenas de un hotel de Cartagena de Indias. Con esto, forma un inventario y archivo heterogéneo, sin orden establecido, que cuenta su propia historia en imágenes del hotel. La novela se transforma, en gran parte, en un ejercicio efrástico al clasificar y nombrar estas fotos imaginarias, y al describir lo que se ve en ellas. En este sentido, enriquece y expande el archivo del registro fotográfico e instantáneo, y, a la vez, cuenta otra historia del hotel, esta vez literaria y polifónica, a través de las voces y recuerdos de sus personajes.

una cadena metálica con un toro colgante, una suerte de *punctum* de memoria, porque ella se fija y recuerda este toro, esta marca del hombre que practica un arte marcial en un gimnasio. En el dorso de la foto hay una dedicatoria indescifrable, se lee una sola palabra: Fuenzalida. El ejercicio ecrástico presente en este primer capítulo lleva a la identificación del personaje fotografiado. Se trata del padre de la protagonista. La foto, como nos enteramos algunas páginas más adelante, fue sacada por ella misma hace más de 30 años. La foto de un padre del cual “solo quedan retazos”, un “ángulo de ojo derecho, un primer plano de sus bigotes. El resultado es una imagen difusa. Fantasmagórica, como la de esta fotografía” (32). El recuerdo mismo se presenta en forma fotográfica, incluso cinematográfica; son formas de ver y recordar generadas por la técnica: ángulos, primeros planos, fantasmas.

Este comienzo del relato que pone en escena un reconocimiento del padre se prolonga en otra dimensión en el segundo capítulo. Dice la primera frase: “Todo buen culebrón debe tener ciertos elementos básicos para la estructura de su historia: romance, ajuste de cuentas del pasado, una muerte, y, en lo posible, la presencia de un niño” (21). Y sigue una reflexión que anuncia lo que la novela misma desarrollará en las páginas que siguen: “No es un patrón sacado de algún manual de escritura de guiones, es simplemente una receta personal que he ido decantando con los años. He pasado gran parte de mi vida escribiendo culebrones” (21). La que habla es la protagonista de la historia, escritora de guiones, que destaca la lógica y las reglas del culebrón, una lógica que, por otra parte, no tiene la vida. Frente a su propia vida de mal culebrón —aburrido, predecible, lleno de lugares comunes— erige un sistema que garantiza suspenso: las variaciones de Amor, Venganza, Muerte y la presencia de un Cabro Chico. Pero se da cuenta que está perdida y bloqueada. No le salen las historias. Parece que el hombre del kimono negro es la solución.

De esta forma se cruzan y se entretajan, en un gesto metaficcional inteligente, los relatos y memorias en este libro: oscila entre culebrón, novela autorreflexiva y trabajo de memoria sobre la historia reciente de Chile, en un relato en el que reaparecen todos los elementos de un buen

culebrón. La protagonista comienza la indagación y un trabajo de recuperación del personaje de nombre Fuenzalida, un ejercicio de memoria que realiza recordando a su padre enigmático, a partir de la foto encontrada en la basura. Habla con su ex pareja, con su madre, con su hijo que le pregunta por su padre, y ella establece una interesante analogía: “Mi memoria estaba en blanco, como un rollo fotográfico velado, no arrojaba ninguna imagen. La verdad es que no arrojaba nada de nada, así es que nada respondí. No había historia, no había relato. Para una escritora de culebrones no hay nada más frustrante que no tener relato” (37). Aquí, los procesos de revelación fotográfica y memoria son asimilados y superpuestos, y después son asociados a la construcción del relato que solo dispara si la memoria encuentra una imagen en el tejido del archivo personal y colectivo.

La protagonista también se sumerge en recuerdos encontrados en otras fotos en las que la madre recortó el rostro del personaje de Fuenzalida queriendo eliminarlo de su vida. Y la hija retoma esa imagen de la foto recortada y manipulada para expresar, una vez más, su memoria vacía y sin relato del padre: “Mis escasos momentos con él tienen la forma de una fotografía cortada con una tijera. No hay mucho de qué hablar. Una historia sin desarrollo, sin final . . . Fuenzalida desapareció” (41).

El capítulo VI comienza con una reflexión sobre otra fotografía de familia recortada, como indicio de lo real: “Una fotografía siempre incrimina . . . es siempre una huella. Una prueba clara de la escena del crimen” (43). A pesar de las intervenciones de la madre, Fuenzalida sigue estando presente en estas fotos, solo el rostro desaparece y hace de su ausencia una presencia aún más marcada, aunque fantasmal, una desaparición invertida, una insistencia de la ausencia-presencia. Y recordemos que no vemos las fotos los lectores, que el juego imaginario siempre es doble, un texto que nos habla de una fotografía recortada que no vemos, pero cuyo efecto visual vivimos aún más fuerte por la doble ausencia de la imagen. Las fotos tijeteadas funcionan como una memoria llena de lagunas y latencias que producen el mismo efecto: crean presencias-ausencias, recuerdos imaginarios, inventados, que, sin embargo, constituyen una parte importante del proceso de la memoria.

En otro momento, la protagonista recuerda un episodio con Fuenzalida en su casa, que podría ser inventado, como dice ella, porque no existen fotografías de la escena. Y es la última vez que lo vio. Se introduce aquí otro juego entre lo real y lo imaginario, reforzado por la fotografía de una prueba que no existe. Este gesto se repite algunas páginas más adelante:

Una fotografía que aún no ha sido tomada. En ella Fuenzalida y yo posamos juntos para la cámara. Una escena a punto de ocurrir u ocurrida hace mucho tiempo. Una que ya no existe o que quizá nunca existió, pero que está ahí, molestando. Si la conozco, ya no me acuerdo. Si participé de ella, ya no lo sé. Es una escena perdida. Continuamente creo tenerla en la punta de la lengua, al filo de la memoria. A veces hasta puedo sentirla en la yema de los dedos, lista para ser escrita, pero cuando trato de convocarla, la muy tramposa desaparece. Se va. Vuelve a perderse entre recuerdos viejos. Se mezcla con imágenes inventadas, con espejismos del futuro y del pasado. (70)

Me parece muy relevante este pasaje, principalmente por dos razones. Por un lado, nombra y describe el funcionamiento de la memoria, la selección de escenas ocurridas o inventadas, cuyo estatus entre lo real y lo imaginario es indiferenciable. La memoria, como parte del trabajo de la conciencia humana, opera siempre entre retenciones perceptivas e imaginarias, siguiéndole a Bernard Stiegler (2001). Desde hace varias décadas, los medios de comunicación masiva producen imágenes de escenas ajenas a nosotros que, sin embargo, incorporamos a la construcción de nuestra memoria. Stiegler las llama retenciones terciarias, retomando la idea de Husserl sobre una “conciencia de imagen” en la modernidad, más allá de la conciencia del sujeto. Pero hay otro punto aquí: la fotografía y la imagen técnica en general, reconfiguran la noción del tiempo. Una foto que no ha sido tomada todavía es una foto en potencia. No está necesariamente asociada al pasado, ese “esto ha sido” barthesiano, que podemos vincular con una experiencia perceptiva de la muerte, inscrita en los retratos de las personas. Aquí vemos fotos del futuro, y podemos recordar los ejercicios y juegos temporales que Chris Marker presenta en *La jetée* (1962), pequeño

film que cuenta una foto-historia de algo que todavía no habrá ocurrido, en una paradoja temporal que solo logra construir el cine con sus operaciones espaciotemporales inherentes a su propia existencia: la imagen técnica reduplica la experiencia de tiempos desfasados y es capaz de poner esa misma experiencia en escena.⁹ En sus apariencias masivas, las imágenes técnicas aparecen y reaparecen en formas y formatos múltiples y crean un *continuum* audiovisual en el que pasado y futuro son meros efectos de una experiencia ajena en retenciones terciarias que se refleja en la construcción de memorias individuales y colectivas.

Después de las reflexiones sobre la fotografía no tomada todavía, que finaliza la primera parte de la novela, recomienza la historia y el relato se dedica a la memoria de un país que vivió una de las dictaduras más largas de Latinoamérica. Resulta que Fuenzalida es, también, un defensor de los derechos humanos y la libertad: lucha contra la injusticia con la que la dictadura persigue a sus adversarios. Se trata de una violencia encarnada en el relato por los agentes y torturadores de la DINA, Luis Leonardo Gutiérrez Molina y su jefe Raúl Emilio Fuentes Castro. En un estilo que se acerca al discurso sobrio y neutral de un informe, algunos capítulos de la novela cuentan la vida de estos dos personajes siniestros y las atrocidades que cometieron. Gutiérrez Molina, tras una incidencia en la que Fuenzalida defiende a un joven estudiante perseguido por los agentes, le ofrece la colaboración con la DINA como entrenador de artes marciales, y, tras el rechazo de Fuenzalida, secuestra al hijo del maestro. A partir de ese momento, Fuenzalida solo quiere recuperar a su hijo y se enfrenta a Fuentes Castro, su rival al final del relato que también es luchador de arte marcial y que también tiene una pequeña hija. Curiosamente, y en otra mezcla de memorias fotográficas, Fuentes Castro se convierte en otro candidato para la figura de la foto del hombre del kimono negro en el gimnasio, encontrada en la basura al comienzo de la novela, pues esta

⁹ Otro buen ejemplo es la memoria desquiciada que nos muestra Hitchcock en *Vértigo* (1956).

misma foto le es mostrada a Fuenzalida por un amigo para que reconociera a su rival (190).

Se instala aquí un verdadero juego de espejos, retomado en las escenas del combate final, en la que Fuenzalida se transforma en un personaje de película en el recuerdo de su hija: “A Fuenzalida le habría encantado ser un héroe de películas de artes marciales . . . Podría haber sido el héroe o el malvado de una serie de acción filmada en esos tiempos en que lo recuerdo” (58). De hecho, la escena final simula una película japonesa de acción, o quizás un manga, en la que Fuenzalida debe luchar con un laberinto de espejos en el que está escondido su rival. ¿O él mismo? ¿Acaso el agente de la DINA Fuentes Castro es otra versión de Fuenzalida? Nada queda claro, porque el recuerdo de la fotografía ofrece las dos opciones.

Pasemos a otro plano mediático. El primer capítulo de la tercera parte de la novela comienza con una escena que, en un primer momento, confunde la percepción del lector. Se trata de una escena en una clínica televisiva que se proyecta en la pantalla del hospital donde la protagonista y su ex marido esperan a su hijo internado. El culebrón transmitido es escrito por ella, y cuando termina el capítulo en pantalla, se ve un comercial de cosméticos antiarrugas. Varias escenas de ese culebrón reaparecen en otras partes de la novela, y se instala un juego que mezcla las capas de medios y mediaciones, entre relato y pantalla. Por ejemplo: “Marlén me mira y se queda en silencio. Desde la pantalla escucho al doctor Iván interrogando a Genoveva. ¿Quién es este hombre? ¿Lo conoces? Marlén respira confundida. Luego habla con un hilo de voz . . . Sus ojos se enrojecen, lo mismo que su nariz. Ella esconde la mirada en la pantalla del televisor” (134). Se entrelazan y confunden el relato del culebrón televisivo con el del culebrón literario. Y unos pasajes más adelante, se cita al doctor del culebrón televisivo: “No te dejes engañar, Genoveva, la memoria es cruel y tramposa, acomoda todo, miente. Es la gran villana de la historia. No tiene ética, la muy bicha selecciona y desecha sin lógica ni moral” (135). Es la memoria villana del culebrón también, que produce, en ese *continuum* audiovisual de la televisión y de internet, memorias intercambiables del pasado y del futuro.

Por otro lado, el segundo capítulo de esta parte de la novela retoma la teoría sobre el culebrón: “Todo buen culebrón se construye a partir de materiales adjuntos . . . Pedazos de realidad, astillas de lo cotidiano que quedan clavadas en algún lugar de la cabeza” (119). Algo más adelante, otra foto de la caja de su madre se convierte en material adjunto de la historia llamada Fuenzalida, y en disparador para que la protagonista empiece a describir lo que se ve en la imagen y a contar la historia de una excursión a la nieve en la que se accidentó y en la que conoció a su hermanastro. El resultado de esta operación de completar los rostros la lleva a “fabular un culebrón donde Fuenzalida y todas sus posibilidades podrían ser sus protagonistas” (137). Otro material adjunto, destacado por una tipografía distinta en el libro, es la historia de un padre que exige la liberación de sus hijos desaparecidos, amenazando con la quema de su cuerpo en la plaza pública de la ciudad de Concepción. Cuando la hija sale viva del lugar de detención, el padre ya ha consumado el acto, y la chica apenas llega a despedirse de él en el hospital.

En esta novela, Fernández incorpora y mezcla, en un nivel formal-estético, la fotografía, el cine y la televisión. Las dimensiones espaciotemporales del texto se mediatizan, al desplazarse y entrelazarse con otros medios y tecnologías de registro. En *Fuenzalida*, los espacios de memoria se exteriorizan en una literatura expandida que señala, en reflexiones metaficcionales y acontecimientos textoaudiovisuales a nivel de la trama, que la fotografía es una memoria tramposa, tijeteada; incluso la Polaroid, que muestra lo registrado de inmediato, entra en un proceso de cuestionamiento al mezclarse con los espejismos cinematográficos y televisivos de dos personajes antagónicos y fantasmagóricos, Fuenzalida y Fuentes Castro. Por otra parte, el relato mismo es un híbrido entre culebrón televisivo y culebrón literario, y ese “entre” hace la diferencia, porque es una operación intermedial y conceptual que pone en primer plano, y cuestiona, los procesos de memoria en la era audiovisual.

4.

Jorge Baradit (1969) es un caso extremo. Sus novelas están pensadas como proyectos expansivos en red, se convierten de libro tradicional en novela gráfica en el caso de *Synco* (2008/2012), o de novela gráfica por entrega en el diario *La Segunda* en libro impreso, en el caso de *Lluscuma* (2012/2013); mientras que *Policía del karma* (2011) salió únicamente como novela gráfica, con los dibujos realizados por Martín Cáceres. Los temas, textos, libros y gráficas están interconectados y son acompañados por paratextos y otros materiales en el sitio web de Baradit, junto a las presentaciones de los libros en Facebook, *trailers* en Youtube y varios blogs, entre ellos el proyecto Ucronía Chile. Por otra parte, las presentaciones en festivales y los lanzamientos de los libros agregan un efecto performático a los proyectos y los circulan de forma más directa. En suma, Baradit es un escritor hiperconsciente de las mediatizaciones contemporáneas. Se entiende como comunicador visual y ve la literatura como fenómeno de comunicación integral, multimedial. A la vez, su literatura manifiesta una visión política y social que interviene los relatos historiográficos y de memoria cultural en Chile. Sus dos libros sobre *la Historia secreta de Chile*, publicados con mucho éxito en Editorial Sudamericana en 2015 y 2016, van en la misma dirección: escribir es inventar, es indagar en las historias no oficiales, subversivas, no autorizadas, es contar otras historias, tal vez las más verosímiles en una época en la que la realidad que nos rodea iguala o supera la ficción.

Baradit opera un discurso desbordante, delirante, distópico e imaginativo, que algunos clasifican como *New Weird*, entre el *ciberpunk* y el *slipstream*, etiquetas poco confiables, sintomáticas de una búsqueda literaria más allá de géneros identificables, que invade territorios extratextuales, contaminada por elementos audiovisuales provenientes de otros archivos culturales y populares contemporáneos, los videojuegos, el cómic, la ficción fantasy, distintas versiones de la ciencia ficción en literatura y cine, imaginarios posthumanos. Tomando en cuenta las formas de circulación de los proyectos de Baradit, podemos hablar de una literatura fuera de sí,

con una localización expandida en la que los libros editados son solo una de las materializaciones de un imaginario amplio, ubicado por Baradit en un tiempoespacio virtual, la Ucronía Chile como país cyborg. En lo que sigue, voy a rescatar algunos elementos y figuras del libro editado *Lluscuma*, sobre todo porque me interesa la relación que establece el texto con los registros audiovisuales, y sus reflexiones sobre los procesos de memoria.

La operación Lluscuma corresponde, en una primera aproximación, al mito de un evento paranormal, conocido por el “caso del cabo Armando Valdés”, único y último testigo de Lluscuma, soldado supuestamente abducido por ovnis en abril de 1977, mientras una luz de alta intensidad invadía el lugar de la pampa del norte, cerca de Putre, y dejaba ciegos a los soldados presentes.¹⁰ Las versiones del cabo varían a lo largo del tiempo, y en sus últimas apariciones niega toda veracidad del relato y dice que fue una broma. Baradit incorpora este caso en su proyecto de reescritura de la memoria nacional. Presenta la voz ficticia de Valdés en unos capítulos en los que este personaje, a nivel diegético colaborador del Ejército y de “los de arriba”, testimonia lo que pasó en 1977 en el desierto, con detalles violentos y delirantes, típicos del discurso *ciberpunk*. La idea central del relato es que el ejército chileno entregó los detenidos políticos a los extraterrestres que visitaron la tierra.

El narrador en primera persona es Fernando, nieto de Martín Cargmargo, militar que fue oficial en Lluscuma. La novela comienza con la escena del funeral del militar a la que asiste Fernando quien cita a su abuelo: “La memoria se puede contaminar, decía, se puede deformar; te la ensucian y hasta te la pueden robar. Cuidado con los ladrones de recuerdos, me decía” (11). Baradit interviene y contamina la memoria nacional, la transforma desde un discurso inter y transmedial, la lleva fuera de sí.

¹⁰ Un procedimiento similar al que Baradit realiza en el caso de *Synco*. Aquí toma el proyecto cibernético de alta tecnología que desarrolló el gobierno de Allende entre 1971 y 1973 con la ayuda del científico británico Stafford Beer, para darle, vía ficción, otro curso a la historia del país; una historia en la que, por ejemplo, Pinochet se transforma en aliado de la UP e impide el golpe.

Como otro personaje central, El Mako, amigo de Fernando, documentalista y ladrón de recuerdos que “quiere hacer documentales, armar recuerdos para que la gente se acuerde de las cosas como él quiere, fabricar memoria, ser un soldado de guerra por la memoria” (33). Fernando le entrega una cinta de video de 8mm, alto secreto militar del Ejército de Chile, que encontró entre las cosas de su abuelo muerto. El Mako trabaja en un laboratorio universitario donde reproduce y digitaliza ese material. Al visionarlo, se producen efectos sobrenaturales de lo visto y lo escuchado. Los amigos ven luces antiaéreas, un relámpago, una masa luminosa ovoide, y escuchan un ruido blanco. La descripción literaria de lo visto se acerca a la notación descriptiva de visiones o alucinaciones:

las imágenes son atroces, la cámara se mueve en todas direcciones mientras figuras humanas chocan y huyen despavoridas. Alaridos, luces que encandilan, alguien pasa corriendo sacándose casco, fusil y correas. Los jadeos del camarógrafo y algo como rezos o susurros. La cámara encuadra a un soldado que es arrastrado por los pies por algo que no se ve, el desgraciado hunde las uñas en el suelo de tierra dura y pide ayuda entre gritos que no parecen humanos. (35)

Al final, la fuente de luz cubre toda la pantalla y produce un grano quemado, una “epifanía en súper 8 Kodachrome 40” (37) que produce una luz divina, a la Steven Spielberg. La banda sonora, por otra parte, reproduce un alarido humano horrible, pulsos, un zumbido áspero, una tonalidad violeta, un mar de ruido blanco, una frecuencia inmundada, codiciada por los agentes del plan conspirativo entre la dictadura, EEUU e inteligencias extraterrestres, como nos enteramos más adelante.

En Fernando, estas escenas producen efectos ambiguos entre placer y horror, una confusión perceptiva, y una duda sobre lo que se ve. Baradit lleva esta confusión entre los registros y percepciones a la misma escritura al describir los efectos alucinatorios que se trasladan de la pantalla al espacio exterior:

La cinta se pudre, la habitación se pudre, Soledad envejece. El suelo es de tierra arenosa. El computador gime infectado de alguna podredumbre y pide que no lo toquen. Su garganta está llena de protuberancias, pústulas y gérmenes. Lloro de tristeza. Mis ojos se cubren de bacterias cuando lo miro, el nervio óptico corrupto y el encéfalo carcomido durante semanas por esos pequeños parásitos, que viajaban escondidos en la luz que ahora me horada el recuerdo de mi madre. . . (37)

Las remediaciones que realiza Baradit en el discurso literario oscilan entre la incorporación de efectos cinematográficos de películas de terror, referencias al videojuego, y efectos comparables a los que producen los juegos de realidades virtuales. Pero también, en algunas reflexiones de Fernando, se formulan ideas sobre las tecnologías modernas y el funcionamiento de la memoria en la contemporaneidad mediatizada.

El abuelo de Fernando se encuentra entre los soldados filmados, y los amigos se proponen a conseguir las otras dos cintas de las tres existentes en el archivo de la Escuela Militar. De ahí nace el proyecto de hacer un documental sobre las cintas: los héroes olvidados de Lluscumá (43), en una guerra secreta con Bolivia. Con estos fines, el Mako realiza intervenciones en el material encontrado: aísla cuadros, amplía escenas, filtra imágenes. Con esto, aumenta la visibilidad de lo reproducido: se ven los atriles con focos de iluminación entre camiones del Ejército, trípodes con cámaras, andamios con parlantes, militares con equipos de audio y cámaras, cables semienterrados en el suelo (57-58). Estos descubrimientos llevan a suponer que todo era planificado, una maniobra del gobierno militar. Durante el visionado de la segunda cinta (75-77), se repiten las escenas violentas, se ve a una mujer estando torturada, y también se repiten las visiones y alucinaciones: un olor a ozono en el departamento, en la pared comienza a chorrear algo, aparecen los sujetos de prueba ECOI, encuentros con otras inteligencias.

La memoria fuera de sí, materializada en el discurso delirante, se complementa por una antimemoria urbana de Santiago, el mercado persa, “la memoria del país”, como dice el texto, un “basurero de memoria donde viene a botar todo lo que Occidente declara en desuso, pero siempre

entre sueños” (144). Este mercado-memoria está asociado directamente con el “Cyberpunk en estado puro”, “donde la tecnología obsoleta no se desecha, sino que se acumula en estratos, se conecta a la nueva, se parcha, se adapta y sobrevive en costras operativas milagrosas . . . El persa es el lugar más cyberpunk de Santiago, no hay duda” (144). En la búsqueda de reescrituras y antimemorias enloquecidas, la literatura de Baradit encuentra su localización perfecta en el persa como antiespacio ciberpunk. Son heterotopías de la exterioridad, centrífugas y opuestas a las memorias y archivos oficiales; palimpsestos de recuerdos y lugares *bricolage* donde es posible realizar otra reconstrucción de la historia, en temporalidades que mezclan pasado, futuro y presente: “El persa es un tumor en el costado de Santiago que no para de crecer y alimentarse de memoria abandonada y rechazada” (145), igual que la cinta de 8mm que encontró Fernando, un “pedazo de memoria, escombros infecciosos. Tumor cerebral del país” (82). Son objetos encontrados, abyectos y fantasmas que se reúnen y se desdobl原因 en este libro para reescribir la memoria del país. El mecanismo es el que describe Fernando en un momento: “a veces creo que los fantasmas son eso, alguien que reedita las cosas sobre la misma cinta, una grabación sobre otra y fragmentos que nunca ocurrieron afloran como cadáveres desde el fondo de un lago, restos editados, imágenes cortadas, velos superpuestos de mundos que se rozan y se entrevén, destellos en el borde del ojo” (111). Y en otro pasaje leemos:

El pasado está reescribiéndose y regrabándose constantemente en nuestras memorias, como quien corrige un archivo una y otra vez a medida que avanza, arrastrándose a duras penas por el lodo de la historia. Todo es sabotado por una memoria que se superpone, que cree recordar lo que ha vivido, lo que nunca ocurrió, y parece haber soñado. Cicatrices de accidentes que no recuerdas, memoria hecha de humo que se desmorona. No recordamos las cosas con exactitud y bajo esos recuerdos que se deforman con los días está el andamiaje que lo sostiene, lleno de gusanos, tumores, goteras, amarrado con alambres oxidados, huesos humanos apuntalando vigas carcomidas por parásitos de la memoria. (223)

En el persa se encuentra también el galpón donde están los muertos-fantasmas, unos cyborgs sobrevivientes que hablan de antenas, radios con frecuencia de muertos y “la máquina” que “los de arriba” entregan a EE. UU., a cambio de los cuerpos de los detenidos-desaparecidos de la dictadura en Chile, un gran operativo del que la Operación Cóndor es solo una pieza más. En el persa vive también María Orsic, una niña cyborg reencarnada, ella misma una radio que recibe transmisiones de otros tiempos, y que cuenta toda la historia de esa guerra que comenzó en 1891, y que desembocó en el fracaso de Llussuma.

El libro, como parte del proyecto transmedial *Llussuma*, produce vértigo, hay destellos de tramas que no se hilan, hay personajes-fantasmas y posthumanos que se deslizan por los tiempos y espacios de la historia y se desdobl原因 en varias existencias, el final es abrupto y la historia podría seguir por otras sendas, imprevisibles. Es el fragmento desquiciado de una búsqueda literaria de antimemorias entre los efectos de otros medios -la fotografía, el cine, el videojuego, la computadora, internet. Las remediaciones de Baradit en varios niveles discursivos, apuntan a una literatura y una memoria fuera de sí, como síntoma de un momento de transformaciones del archivo cultural.

5.

Tres ejercicios intermediales de memoria; tres estrategias literarias de enfrentar la memoria mediatizada de nuestros tiempos. Zambra observa personajes en circunstancias de vida dominadas por los nuevos medios desde un juego reflexivo, melancólico e irónico; crea una densidad literaria que invita al lector a repensarse a través del acto de memoria entre las experiencias propias y las escenificadas en los textos. Fernández, en cambio, opera un discurso híbrido en sus novelas, acercándose, a nivel reflexivo y formal-estético, a los registros, tecnologías y medios audiovisuales modernos, utilizados como productores de sentido: la fotografía, el cine, la serie de televisión y la telenovela. De esta manera, fusiona capas culturales,

afectivas y perceptivas diversas, y crea una (anti)memoria fragmentada, mezclando hechos históricos, autoficciones, narrativas mediáticas. Baradit, finalmente, desborda la literatura hacia otros formatos y medios y da lugar a una transmedialidad programática, en la que la memoria se compone por estratos del pasado, del presente y del futuro en una virtualidad inestable y maleable.

La escritura literaria es una forma política, entendido lo político como un “way of framing, among sensory data, a specific sphere of experience. It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear” (Rancière 2004, 10). La literatura, en este sentido, es un “historical mode of visibility of writing, a specific link between a system of meaning of words and a system of visibility of things” (12). La literatura intermedial, consciente de su estatus precario y anacrónico en un mundo comercializado, mediatizado y digitalizado, visibiliza las formas tecnológicas y audiovisuales con las que construimos nuestros archivos y elaboramos nuestras memorias culturales. Asimismo, visibiliza su propio lugar de resistencia y disidencia como escritura crítica y escéptica en la lucha necesaria por los sentidos; como “arte capaz de jugar con su propia idea y convertir en obra su contradicción” (Rancière 2009, 22).

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro, Lorena. “Parquecitos de la memoria: diez años”. *Revista Dossier* 26 (2014): 35-42.
- Baradit, Jorge. *Lluscuma*. Santiago: Ediciones B, 2013.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Bolter, Jay/Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 2000.
- Elizondo, Salvador. “Nicéphore Niépce”. *Contextos*, México: Sep/Setentas, 1973, 107-112.

- Erl, Astrid. "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". Ed. Erl, A. y A. Nünning. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter, 2010. 389-398.
- Espinosa, Patricia. "Memoria e insubordinación en la narrativa de mujeres chilenas siglo XXI". *Taller de Letras* 59 (2016): 169-182.
- Fernández, Nona. *Fuenzalida*, Santiago: Random House Mondadori, 2012.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Kittler, Friedrich. *Optical Media*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial". *Acta poética* 30-2 (2009): 59-85.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Rancière, Jacques. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- . *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2009.
- . "The Politics of Literature". *SubStance* 103 (2004): 10-24.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Hiru, 2001.
- Trigo, Abril. "De memorias, desmemorias y antimemorias". *Taller de Letras* 49 (2011): 17-28.
- Welzer, Harald. "Communicative Memory". Eds. Erl, A. y A. Nünning. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter, 2010. 285-298.
- Zambra, Alejandro. *Mis documentos*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Zielinski, Siegfried. *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam University Press, 1999.