

“Algo que brilla en un mundo sumergido” Archivo, memoria y afecto en las crónicas de Pedro Lemebel

“Something That Shines in a Submerged World” Archive, Memory and Affectation in the Chronicles of Pedro Lemebel

MARÍA JOSÉ SABO*

RESUMEN: El presente artículo reflexiona en torno a las innovadoras formas de construcción de una memoria de los hechos del pasado dictatorial chileno en las crónicas de Pedro Lemebel. La perspectiva desde la que se aborda esta cuestión hace hincapié en la relación entre la memoria y el archivo, pensado a éste último como uno de los elementos que, por la potencia política y artística que comporta, más contribuyen a sostener la construcción de la memoria como una tarea de resistencia frente a los poderes estatuidos y como trabajo crítico en permanente desenvolvimiento. A partir de la injerencia de lo archivístico en la escritura lemebeliana, los textos abogan por reinsertar las políticas de la memoria en el terreno de las vinculaciones afectivas, reactivando el legado del pasado desde la afirmación de la vida.

PALABRAS CLAVE: *Archivo, Pedro Lemebel, memoria, afectos.*

ABSTRACT: The paper reflects on the innovative construction forms of a memory about facts related to the Chilean dictatorial past in Pedro Lemebel's chronicles. The point of view adopted to address this subject emphasize the relationship between memory and archive, assuming the latter as an element which, by means of its political and artistic potency, better stand for memory constructions as a resistance task facing the established power, and as a critical labor in state of ongoing development. Based on archive effect in Lemebel's writing, his texts display politics of memory in the field of affective bonds, reactivating past legacy from a life-affirming position.

KEY WORDS: *Archive, memory, Pedro Lemebel, affects.*

RECIBIDO: 02 de diciembre de 2016. **ACEPTADO:** 10 de marzo de 2017.

* Universidad Nacional de Córdoba. Universidad Nacional de Río Negro. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICET). <mjsabo@unrn.edu.ar>.

Señala Jacques Derrida que el archivo, más que mirar al pasado, se abre desde el futuro. Extrae de allí, de aquel horizonte de posibilidad pura donde nada está *ya dado* ni el cálculo político puede extender su poder normalizador, los signos aún desconocidos con los que construir una experiencia distinta que conteste al legado de horror de la Historia. Para Derrida, el archivo y el trabajo que éste insume (trabajo de rescate, de conservación, de contra-documentación, de democratización de acervos culturales despreciados) constituyen “un aval de provenir”: la posibilidad de que algo, desajustado de la trama de consensos del presente, algo resistente a la disolución que lo hubiese sumido en el silencio tranquilizador, emerja y “ponga a inconsistir al presente que lo acoge” (Dalmaroni, 2010). En este sentido, se pone de relieve la productividad que éste ofrece para repensar las problemáticas en torno a la construcción de la memoria sobre los crímenes de las últimas dictaduras que se hacen presentes en una serie de escrituras latinoamericanas recientes. Frente a los relatos de cariz reconstructivos y reparadores de la memoria, el archivo instala una modalidad alternativa de relación con la energía excedentaria de ese pasado traumático, valorando no las suturas tranquilizantes ni la construcción de representaciones maleables a los intereses políticos de turno, sino las discontinuidades, las irrupciones de nuevos materiales, las potencialidades del fragmento: todos estos materiales propuestos como un *aval*, como *garantes*, “único tesoro gracias a cuyo anacronismo todo tiempo podrá ser *otro* tiempo” (Galende, 1995: 24).

El presente artículo reflexiona en torno a las formas innovadoras de construcción de una memoria de los hechos del pasado dictatorial chileno en las crónicas de Pedro Lemebel. La perspectiva desde la que se aborda esta cuestión hace hincapié en la relación entre la memoria y el archivo, pensado a éste último como uno de los elementos que, por la potencia política y artística que comporta, más contribuyen a sostener la construcción de la memoria como una tarea de resistencia frente a los poderes estatuidos y como trabajo crítico en permanente desenvolvimiento. A partir de la injerencia de lo archivístico en la escritura lemebeliana, los textos abogan por reinsertar las políticas de la memoria en el terreno de las vinculaciones afectivas, al reactivar el legado del pasado desde la afirmación de la vida. Allí adquiere un rol clave la rememoración en su calidad de acto único, afectuoso e insobornable, que, excediendo los límites de la página escrita, se abre como instancia de conexión entre

los materiales archivísticos y la experiencia del propio lector. De esta forma, sus crónicas se escriben a contrapelo de la política oficial de la memoria instalada por los gobiernos de la Transición democrática: una memoria pretendidamente aséptica, objetiva, ordenada y lavada de todo “arrebato” emocional desestabilizador (Richard, 2007).

Para abordar la cuestión del archivo se trabajará con las conceptualizaciones provenientes de Jaques Derrida, Michel Foucault, George Didi-Huberman y Achilde Mbembé. El primer tramo del presente artículo se focaliza en recorrer sus distintos postulados teóricos procurando articularlos a las reflexiones en torno a la construcción de memorias. En segunda instancia, el artículo se detiene en el análisis de un conjunto de crónicas, puntualmente: “La mesa de diálogo (o el mantel blanco de una oscura negociación)”, “Informe Rettig (o ‘recado de amor al oído insoportable de la memoria’)”, “Karin Eitel (o ‘la cosmética de la tortura, por canal 7 y para todo espectador’)” y “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”. Al trabajo con estos textos se suma una reflexión, hacia el final del artículo, acerca de la forma en que Lemebel incorpora la imagen a sus libros, concibiéndola como material de archivo. Ambos, crónicas e imágenes, nos permiten observar de cerca el funcionamiento singular de lo archivístico en su escritura y en la propuesta de una memoria contra-oficial reactivadora de los restos olvidados y hasta tachados del pasado.

PROBLEMATIZAR LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA DESDE EL ARCHIVO

En *Mal de archivo. Una impresión freudiana* ([1995] 1997), Derrida se distancia de la idea a la que con frecuencia el archivo es reducido: la de ser un mero lugar físico donde reina el tiempo pasado, el recuerdo fijado y estático, y abre su reflexión a una comprensión amplia y productiva, vinculándolo con un ejercicio del poder y con el establecimiento de un determinado orden jurídico, el cual tanto emerge *de* como también se reconfirma *en* la tarea de selección y consignación de un *corpus*, praxis inherente a lo archivístico. En el seno de la reconceptualización derrideana del archivo se halla la propuesta de pensarlo en los términos de un *trabajo* incalculable e inacabable en tanto éste giraría en torno de una falta como un resto irreductible. Esta propuesta tiene una fecunda repercusión tanto crítica como metodológica en el ámbito de las ciencias humanas, y en particular, en las agendas críticas de algunos países latinoamericanos

cuya historia reciente ha estado signada por procesos dictatoriales de extrema violencia¹. El “resto” pone en funcionamiento la maquinaria archivística, la envuelve en una fiebre de acumulación que decantará en instancias legislativas e instituyentes -la faz “conservadora” del archivo (15)-, como también, este resto constituye la posibilidad de que algo que le será extraño, siempre incalculable y apenas entrevisto, irrumpa y desestabilice por completo su orden produciendo una sacudida de todos los “límites, fronteras, distinciones por un seísmo que no deja al abrigo ningún concepto clasificador, ni puesta en obra alguna del archivo” (11), desatando así su contrafaz “revolucionara” (15), tal como la denomina Derrida. “Revolucionaria” en cuanto a las posibilidades que genera este resto no previsto para pensar formas alternativas de organización, transmisión y vivencia de la cultura que contestan críticamente a las formas cristalizadas, y con ello, para pensar otras vías de construcción de memorias que indefectiblemente demandarán reconfigurar la relación con los legados del pasado, reactivando las potencialidades acalladas de ciertos elementos hasta entonces relegados.

Esta doble valencia en la que la archivación oscila permanentemente, revolucionaria e instituyente, puede ser puesta en correspondencia con, por un lado, la idea de un archivo ya *dado*, “instituido”, es decir, un archivo establecido de forma única y cuyo régimen de interpretación ya se halla legislado: un archivo cerrado sobre cuya institucionalidad se erigen formas conservadoras del poder. Por otro lado, la faz revolucionaria referida por Derrida puede ser figurada en correspondencia con un archivo de funcionamiento abierto y por ende, direccionado hacia el horizonte de lo *posible*, planteado -a pesar de la constante coerción hacia su institucionalización- como trabajo incesante en torno a materiales que, desde los márgenes de todo *statu quo*, advienen a la mesa de trabajo del archivista para contradecir los sentidos consensuados y las lecturas cristalizadas. El archivo abierto exige, entonces, una relación ética con los materiales que lo constituirán, y ello significa sostener una permanente exposición a lo incalculable de su emergencia. En este sentido, tampoco puede dejar de ser pensado desde el entramado de la afectividad en tanto a esta relación la atraviesa singularmente la premisa de afectar y ser afectado por aquello que, sobreviniendo del fondo silenciado del archivo, lo desestabilizará hasta en sus cimientos interpretativos.

¹ Para ampliar, Suely Rolnik (2014), Andrea Giunta (2010) y G. Goldchluk y M. G. Pené (2013).

Si a este archivo abierto remitimos el ejercicio de la política como disenso en la medida en que su no-conclusividad se ofrece como potencia de reconfiguración de lo pensable, el archivo cerrado puede ser concebido, por el contrario, como archivo *oficial*, resguardado por las fuerzas uniformantes del poder de turno. Como señala el crítico poscolonialista Achilde Mbembe (2002), la relación entre el archivo y el Estado siempre es paradójica porque, mientras no hay Estado sin archivos, por otro lado, la propia existencia del archivo resulta una amenaza para él. En este sentido, mediante un acto de “cronofagía” [chronophagy] el Estado busca abolir la fuerza del archivo y así, servirse de un mecanismo para anestesiar el pasado y librarse de las “deudas” que de él emanan (23). Mbembe señala que los Estados modernos han intentado sistemáticamente:

to reduce them [archives] to silence, or, in an even more radical manner, to destroy them. By doing this, they [States] thought they could defer the archive's ability to serve as proof of a suspect fragment of life or piece of time. More interested in the present and the future than in the past, they thought that they could shut down the past for once and for all so that they could write as if everything was starting anew (23).

Es precisamente por ello que las crónicas de Lemebel insumen gran energía escrituraria en trabajar desde los restos que indefectiblemente deja ese archivo de atrocidades de la dictadura, trayendo en calidad de espectros esos “fragmentos de vida”, como los refiere Mbembe, que acechan la (re)conciliación tranquilizadora de los relatos sociales, las representaciones consensuadas del pasado y las interpretaciones en torno a *una* memoria disciplinada. Tomando las palabras de Nelly Richard (2001) podemos decir que son materiales que acechan el “calce perfecto” mediante el cual el presente se reconcilia permanentemente consigo mismo (23).

La postdictadura chilena puede ser caracterizada por la sistemática instauración del discurso del olvido y la reconciliación social. Richard la denomina por ello la “democracia de los acuerdos”, en la que lo político deviene en un mero ejercicio de transacción de pactos y negociaciones (27). También Lemebel la referirá irónicamente como una “demos-gracias” ([1995] 2008: 35; 1998: 20), poniendo en evidencia el grado de hipocresía y de vaciamiento de contenido político que en ella impera. Es en este período en el que se instaura un archivo oficial del pasado regido por la consigna de un necesario retorno a los orígenes comunitarios de una

chilenidad asumida como *a priori*, exigiéndose que la unidad nacional sea puesta por encima de los desacuerdos que hubiera podido producir la dictadura y asimismo, por encima de las disputas que a posteriori generarían las “memorias particulares”. Un archivo cerrado y domesticado, conformado por una serie de informes técnicos, como el *Informe Rettig* (1991), también por pactos, mesas de diálogo y monumentos conmemorativos, tal como el Memorial del Detenido-Desaparecido del Cementerio General, que tiene como cometido primordial generar estos sentidos de una reunificación comunitaria superadora de todos los desacuerdos. Por ello, los informes y acuerdos se establecerán como portadores de la única verdad posible, erigida ésta sobre una manipulación incesante de los hechos destinada a exculpar a los militares de su responsabilidad como así también a minimizar la significancia histórica del terrorismo de Estado y sus secuelas. Es un archivo, entonces, que logra asentarse gracias a diversas técnicas de olvido, entre ellas, según señala Richard (2001) “las políticas de obliteración institucional de la culpa que, a través de las leyes de no castigo (indulto y amnistía), separan a la verdad de la justicia desvinculando ambas” y asimismo “las disipativas formas de olvido que los medios de comunicación elaboran diariamente para que ni *el recuerdo* ni *su supresión* se hagan notar en medio de tantas finas censuras invisibles” (2001: 43-44).²

De esta forma, dicho archivo oficial se establece, siguiendo aquí la precursora reflexión de Michel Foucault ([1969] 2005), como un verdadero “sistema de enunciabilidad” (220) en el cual un conjunto de reglas administran qué se puede decir, cómo y quiénes dicen (218-221). De este modo el archivo regula lo decible: los acontecimientos del discurso en tanto *posibilidad de decir* (220-221). Aquí la cuestión archivística pone en evidencia su enlazamiento primordial, más que al pasado, a las energías que se abren desde el futuro como horizonte de posibilidades de-sujetado del régimen unívoco de *lo dado*. Por esta razón la construcción del archivo se liga a la potencia política y estética de reconfigurar lo pensable, y con ello, en tanto el archivo es siempre a su vez una estructura archivante, de preparar el advenimiento de una experiencia *otra*, emancipadora y crítica. Porque, volviendo a Derrida, es preciso no perder de vista que “la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir.

² Cursivas en el original.

La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” ([1995] 1997: 24).³ Esta perspectiva será medular en nuestro abordaje de Lemebel para observar cómo, mediante la injerencia del trabajo archivístico que atraviesa notablemente a su escritura, el autor propicia la apertura del relato del pasado (y de los férreos archivos oficiales que sedimentan y vigilan su lectura) a una nueva experiencia que lo reactiva desde el afecto. Al abogar por una archivación distinta de los materiales que constituyen la trama del pasado, confrontando con los protocolos de la política oficial, su escritura ya se inscribe como acontecimiento en los términos en los que lo planteaba Derrida, demandando una nueva articulación entre la memoria, la escritura, la política y los afectos. Porque el archivo no constituye un mero trabajo de recopilación y asentamiento de hechos, sino que, yendo más allá de esta tarea, *produce* el acontecimiento y una forma de vivirlo. Es hacia ese horizonte de reflexiones que se nos abren que orientamos la lectura en torno a las modalidades de eminente carácter contra-oficial con que los textos de Lemebel construyen un archivo abierto de la memoria.

Contra el archivo disciplinado, silenciado o vaciado que buscaron imponer los sucesivos gobiernos de la Transición democrática, reservándose para sí el relato unívoco y lavado del pasado, las crónicas de nuestro autor proponen un *otro* archivo posible y así, otra experiencia política y artística, no en miras de una refundación purgada de la comunidad, sino buscando generar una vivencia crítica pero también afectiva del presente que no claudique en la tarea de disputarle al poder los lenguajes con los que armar, como promesa propulsora, otro mundo librado de las garras del horror siempre al acecho.

Lemebel opera una revaloración de aquello que al archivo oficial no le sirve ya sea porque no puede fusionarlo a la monumentalidad obscena de su verdad única en tanto constituyen elementos de notable precariedad y asimismo, de compromiso con lo corporal tales como las lágrimas, los perfumes, las risas, los gestos, los sonidos; o porque son materiales que contravienen su discurso, y aquí aparecen en las crónicas las palabras extremadamente significativas que el archivo oficial prohíbe decir: cadáveres, asesinato, desaparecidos. Todos ellos constituyen materiales invisibilizados en el “recuento utilitario de los hechos del pasado” promovido por la “economía de lo razonable” (Richard, 2001: 23) que impregnó a la Transición democrática.

³ Cursivas en el original.

Por el contrario, Lemebel convocará a estos materiales depreciados y despreciados para la conformación de una escritura que deviene en máquina de desclasificación y finalmente, en posibilidad de una nueva forma de archivación abierta. Ésta, en tanto intrínsecamente comprometida con la exposición del cuerpo al archivo y de éste a los cuerpos, busca hacer lugar a aquel acontecimiento que con mayor ahínco la posdictadura intentó sustraer del ejercicio político en la medida en que resultaba fuente de desbordes incalculables y así, de amenazas al orden; éste es el acto de la rememoración. Saliendo de los límites prefijados de la linealidad de la letra y la espacialidad de la página para ir hacia una provocación afectiva del lector, también él expuesto al archivo, la rememoración emerge aquí siempre singular, indefectiblemente corporal y generadora de encuentros que se entrelazan por fuera de los espacios demarcados para las (re)conciaciones sociales.

PALABRAS QUE FALTAN, AFECTOS QUE EXCEDEN

La crónica “La mesa de diálogo (o el mantel blanco de una oscura negociación)” incluida en *Zanjón de la Aguada* ([2003] 2004) resulta paradigmática para pensar las operaciones que pone en juego la crónica lemebeliana en relación a formas de lidiar con el pasado que no pasen por la construcción de un relato ni total ni reparador.

Como advierte Tomás Moulian (2002) al caracterizar la Transición democrática, “el consenso consiste en la homogenización (...), implica la desaparición del Otro a través de la fagocitación del Nosotros por el Ellos. La política ya no existe más como luchas de alternativas, como historicidad, existe solo como historia de las pequeñas variaciones, cambios en aspectos que no comprometan la dinámica global” (44). Esta crónica referida hace mella en esa fagocitación señalada por Moulian, demarcando insistentemente la línea de diferenciación entre el nosotros/ellos como una “distancia politizable” [(1996) 2000: 58]), tomando esta expresión del propio cronista, que se yuxtapone a la “distancia politizable” de la sexualidad, y extrayendo de allí su fuerza política. La crónica toma como referente histórico a la “Mesa de Diálogo” convocada por el entonces presidente Eduardo Frei el 21 de agosto de 1999. Ésta tenía como objetivo expreso generar un espacio de “diálogo” y acuerdos entre diversos actores sociales, entre ellos, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, el Partido Comunista, hijos de desaparecidos,

abogados intervinientes en las causas por los derechos humanos, artistas, escritores, representantes de la Iglesia y los representantes de las FF.AA, o como expresa el propio Lemebel, “los carachos impávidos del poder militar” (285). Pero el objetivo velado, aunque presupuesto, era favorecer la supresión de la judicialización de los crímenes de Lesa Humanidad cometidos durante la dictadura para propiciar una amnistía consentida, “dialogada”, que librara a los militares de su responsabilidad (Zalaquett, 2000). Por ello, el cronista comienza el texto con la siguiente expresión:

cuesta creer que la oficialidad chilena, en especial el ala de la Concertación más decidida en dar vuelta la página en el tema de los derechos humanos, esté impulsando este comparendo entre víctimas y victimarios. En el mismo lugar, con las mismas garantías, sentados frente a frente, familiares de detenidos desaparecidos y los responsables de su brutal desaparición (Lemebel, 2004: 283).

La crónica refiere que efectivamente la Agrupación de familiares, llevada adelante por Sola Sierra hasta su muerte en 1999, se rehusó “a participar de este diálogo que oculta bajo el mantel democrático una oscura transa”. El mecanismo de contraposición entre lo que se muestra y lo que se oculta, duplicado en la diada de quienes participan y quienes se niegan a participar, va a ser la polaridad activa desde la que se escriba la crónica y, asimismo, desde la cual la escritura, como acto que rememora doblemente al pasado (La mesa de Diálogo y a su vez, los crímenes de la dictadura) adquiera fuerza política.

Lemebel da los nombres y apellidos de quienes sí accedieron a participar de la Mesa, entre ellos, el abogado Salazar, quien “accedió a ser comensal de la mesa del perdón y saludó a la delegación castrense, compartiendo en ese saludo de manos, el sudor grasiento de la represión” (Lemebel, 2004: 284); el escritor Guillermo Blanco, “representando cierta literatura costumbrista que actúa como blanqueo” (285); y “más allá, un cura que tira agua bendita, y a nombre del Episcopado, alaba los gestos de amistad, acalla los resentimientos y ordena poner la otra mejilla” (285), desenmascarando la complicidad de la Iglesia Católica con el blanqueo de la memoria. Enfrentado a “ellos”, la crónica singulariza un “nosotros” que deviene, no del ceremonial de esta “última cena del siglo por los derechos humanos” (284) como la denomina, sino de la concentración paralela a esta Mesa de Diálogo, autogestionada por los propios familiares de desaparecidos, por los militantes de los Derechos Humanos y la gente en general, en la calle, es decir, del lado de afuera del espacio

oficial de las negociaciones. El cronista mismo, a través del “nosotros” desde el que se enuncia, se hace parte de esa comunidad cuyo lazo es el multivocal reclamo de justicia: “allá ellos, acá nosotros, los que seguimos pensando que la memoria de esta atrocidad solo compete a la justicia y a quienes fueron sus matarifes responsables” (284). Un reclamo cuyo soporte son los rostros diversos de los desaparecidos que emergen en las pancartas que llenan la calle. Y a pesar de que éstos son los rostros de los ausentes, sin embargo, la vida, como exceso irreductible a todo pacto, es colocada de ese lado del nosotros, mientras que al “ellos” los envuelven los sentidos de la muerte:

alguna mano nerviosa derrama una copa y mancha con unas gotas espesas el albo mantel. Otra mano de botamanga con galones alcanza un canapé y mordisquea su sabor a cadáver descompuesto. Y afuera, en la calle, frente al palacio presidencial, las caras de los desaparecidos en los carteles borrosos que los familiares sujetan en el corazón. Y son *esas fotos lo único que de ellos quedó, lo único que los hace presentes al margen de ese vomitivo cenáculo*. Tal vez en la calle, de cara al sol que ilumina sus extintos rostros, es en el *único sitio donde pueden estar vivos*, tan frontales como una proclama ética que devela el punto final buscado en este acuerdo” (Lemebel, 2004: 285-286; énfasis nuestro).

Mientras en el adentro la muerte no cesa de reproducirse propiciando a través de la hipocresía de las negociaciones “la cercanía horrorosa de estos crímenes” (Lemebel, 2004: 283), siendo además metaforizada en las gotas sanguinolentas que se (vuelven a) derramar sobre el mantel blanco de la reconciliación y en el sabor a cadáver que tiene la comida, una escena en la que la “reconciliación” reitera el atropello criminal sobre los desaparecidos; por el contrario, en el afuera, donde se ubica el “nosotros”, la interpelación ética que portan los rostros los devuelve a la vida incesantemente, los disemina al contacto visual y emocional abierto de la calle, allí donde están “los corazones” de quienes sujetan la foto de su familiar. Hay así una “comunidad del resto” que la crónica demarca para establecer como su espacio enunciativo, tal como la entiende Mónica Cragolini de la mano de los aportes derrideanos:

La idea de comunidad del resto implica asumir la no representabilidad de la política, lo que supone afirmar, asimismo, el no cierre del otro en figuras atrapables y dominables por una subjetividad representativa. Que el otro no sea representable significa que el otro no es apropiable, que no es reductible a un número en un programa o proyecto, que es una singularidad que excede, excedencia de sentido con respecto a todo programa (Cragolini, 2009: 23).

En ella, entonces, la singularidad de cada vida, de cada rostro, se vuelve in-apropiable para los códigos de la política del Estado, se vuelven irrepresentables al enrostrar, precisamente, la imposibilidad de dar clausura a sus demandas tal como pretende el pacto de La Mesa de Diálogo. Una forma de “comunidad de no pertenencia” (Jean Luc-Nancy, 2000) que se señala tres veces en la crónica mediante la repetición de la fórmula “allá ellos, acá nosotros”: “allá ellos, en su larga mesa de reconciliación, compartiendo el pan amargo del olvido y el vino infectado por el brindis de la impunidad” (Lemebel, 2004: 286), “acá nosotros, fuera del juego, con el recuerdo de Sola Sierra y junto a las madres, familiares y el temple moral de Viviana Díaz y Mireya García, insobornables en su demanda de justicia sin apellido” (286). Un lazo de comunidad que, como expresa la cita, gravita en torno a las relaciones horizontales y abiertas del “estar junto con”, fuera de la fusión que se legitimaría únicamente en los apellidos (las familias de las víctimas como únicas detentadoras del derecho al reclamo), fuera asimismo del “juego” que digita el poder. Y es en ese margen fuera del “cenáculo vomitivo” en donde los desaparecidos “se hacen presentes” y se vuelven desaparecidos para todos: sus rostros, en tanto restos (“lo único que de ellos quedó”, dice el cronista), en tanto deuda insalvable, “hacen ser” partícipes a todos de una *otra* comunidad fuera de la lógica mortífera y amnésica de los pactos oficiales.

Posteriormente, en 1999, la Mesa de Diálogo emite un informe final titulado “Declaración de la Mesa de Diálogo sobre los Derechos Humanos”⁴ en el que no solo no se condena a ningún militar, sino que además se recurre a estrategias argumentativas que buscan disipar la idea de judicialización de los crímenes de Lesa Humanidad e imponer la necesidad de una reconciliación. Por debajo de lo que declara este documento oficial, el cual se hace correlativo en la crónica a la metáfora del “albo mantel” (Lemebel, 2004: 285) de la Mesa de Diálogo (metáfora del “blanqueamiento de la memoria” a la que refiere Moulian, 2002), está aquello *no dicho*, lo expulsado de la construcción del archivo de documentos oficiales sobre la dictadura y por tanto, retaceado también en la construcción de sentidos colectivos. Esto en un marco de acción en el que, como sostenía Moulian, la política deja de ser lucha para pasar a ser mera instancia reguladora de la pacificación. Aquello que no es dicho en favor de la clausura del documento -palabras silenciadas como “impunidad”, “cadáveres”,

⁴ Disponible online en <http://www.ddhh.gov.cl/filesapp/DeclaracionAcuerdoFinal.pdf>

“olvido”- es precisamente lo que la crónica repite, trayendo al centro de la escritura lo escamoteado en pos de que el archivo oficial se adueñe del relato del pasado: “La palabra impunidad aunque no se diga se asoma y juguetea en la boca irónica de los generales. Es más, la palabra impunidad, aunque no se diga, es la única que resuena en los ecos de este dialogo conciliador” (Lemebel, [2003] 2004: 285). Ya al comenzar la crónica se hacía referencia al “diálogo que oculta bajo el mantel democrático una oscura transa” (283), reforzando la imagen del ocultamiento, de lo no dicho, de la cual se decanta una operación de escritura cronística que se direcciona a contrapelo del relato establecido.

Esta misma operación se repite en otra crónica de Lemebel titulada “Informe Rettig (o ‘recado de amor al oído insobornable de la memoria’)” incluido en el volumen *De perlas y cicatrices* de 1998. Junto con “La mesa de diálogo”, ambos textos ponen en evidencia un funcionamiento de la crónica en relación al archivo que se vincula centralmente a la tarea de desclasificar, abrir la malla de coherencia y uniformidad del archivo asentado en el poder centrípeto del relato oficial para decir a viva voz lo que éste sofoca y relega al *afuera*, allí mismo donde, en contraposición, se ubica el cronista: fuera del archivo oficial del poder y fuera del recinto oficial de los pactos. Estas dos crónicas coinciden en interpelar el documento oficial, tanto el de la “Declaración de la Mesa de Diálogo sobre los Derechos Humanos” (1999) como el “Informe Rettig” (1991) en su carácter de formas legales y técnicas destinadas a dejar establecido el archivo “legítimo” y “final” de los hechos del pasado. Ambos documentos han funcionado, junto con la monumentalización, la vía ceremonial y la vía simbólica, como instrumentos apaciguadores y pretendidamente reemplazantes de los juicios correspondientes, como así también de las investigaciones que debieron hacerse para clarificar el paradero de los cuerpos desaparecidos, el cual, incluso después de nueve años, cuando tiene lugar la Mesa de Diálogo, sigue siendo una información retaceada a la población. Tal como el cronista refería en el texto que se acaba de abordar: “el poder militar, la cara dura de su sarcasmo cuando aseguran no tener ningún dato sobre el destino de los cuerpos desaparecidos, que no se sabe nada, excepto si esta mesa ofrece garantías de absoluta reserva para algún uniformado, que en forma personal quiera entregar información” (Lemebel, [2003] 2004: 285).

El documento “Informe Rettig”, a pesar de surgir de la Comisión Verdad y Reconciliación (1990) creada especialmente para abordar el problema de los damnificados del terrorismo de Estado, y a pesar entonces de que fuera esperable que investigara y diera a conocer información referida al paradero de los cuerpos de los desaparecidos, sin embargo, no lo hace, y termina por convertirse en un documento-ritual destinado a “construir, a través de una comisión de ‘hombres justos’, una ‘gran verdad’, una verdad cuya legitimidad sobrepasara las críticas comprometidas de las FF.AA y de la ‘derecha leal” (Moulian, 2002: 70). En oposición a lo que se esperaba de él, el “Informe Rettig” culminó por erigirse en el:

‘martirologio oficial’ [que] permitió construir esa gran pared en el Cementerio General repleta con los nombres de las víctimas (...) un gran acto simbólico a través del cual la nación asumió la responsabilidad, pero también un espectacular acto de evasión. Allí consagró, a través de una cuidada liturgia, la instalación del eufemismo como respuesta a los crímenes. Se oficializó el desvanecimiento en el colectivo de la responsabilidad individual [de los militares]” (Moulian, 2002: 70).

Entre sus otras falencias puede señalarse que las investigaciones del Informe Rettig no desembocan en ninguna instancia judicial e instauran el discurso de los “delitos aislados” encubriendo el accionar planificado y sistematizado del terrorismo de Estado. También dejan afuera de su “recuento” de víctimas a los sobrevivientes tanto de las torturas prolongadas como del encarcelamiento, poniendo en evidencia el funcionamiento de lo que Nelly Richard denominaba “la economía de lo razonable” de la Transición (2001: 23).

En la crónica “Informe Rettig (o ‘recado de amor al oído insobornable de la memoria’)” (Lemebel, 1998: 102-103), el cronista se ubica nuevamente en el espacio del afuera enfrentado a la monumentalización indolente y teatralizada de la memoria, para tomar como material de su escritura aquello que el archivo menosprecia en tanto elemento comprometedor o demasiado efímero para “la Historia”: esto es, el dolor más íntimo, lo que no cuadra dentro de los marcos de objetividad y racionalidad desde los que el Informe *dice* dejar establecida “toda la verdad” (AA.VV, 1991). De este modo, la crónica se aferra al material minúsculo y frágil como son los *sueños* (“nos gusta dormirnos acunados por la tibieza terciopela de su recuerdo” [Lemebel, 1998:103]), las *lágrimas* (“no se seca la humedad porfiada de su recuerdo” [103]), el *recado de amor*, el *perfume*

como estela que deja y trae su ausencia. Restos ingrátidos de los desaparecidos, in-apropiables por parte los códigos oficiales.

Al igual que en la crónica anterior, en ésta vuelve a emerger un *nosotros* que se reinventa en el acto de exhumar día a día, en todos los momentos de la cotidianidad, a los desaparecidos: “son los invitados de honor en nuestra mesa, y con nosotros ríen, y con nosotros cantan y bailan y comen y ven tele” (Lemebel, 1998: 103), rescatándolos así de la soledad de una muerte doble: primero la de su asesinato aun impune, luego de la impiedad y cobardía con que el poder esconde el paradero de sus cuerpos, porque como expresa la crónica: “nunca nos dirán en qué lugar de la pampa, en qué pliegue de la cordillera, en qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos” (102). En contraposición, el trabajo cotidiano de exhumación los reintegra a la vida: “nos gusta saber que cada noche los exhumaremos de ese pantano sin dirección, sin número, ni sur, ni nombre. No podría ser de otra manera, no podríamos vivir sin tocar en cada sueño la seda escarchada de sus cejas. No podríamos nunca mirar de frente si dejamos evaporar el perfume sangrado de su aliento” (103). Ese “nosotros”, entonces, no se reúne en torno a la tranquilizadora reificación de un “nombre” grabado en el Memorial del Detenido-Desaparecido del Cementerio General, espacio en el cual el poder lava sus culpas, sino en el acto de exhumar su cuerpo del anonimato y el abandono inhumano, de traerlo a la vida desde la movilización del afecto, de “hacerlo ser” en tanto respuesta ética que el otro siempre exige, porque si no fuera así, como dice el texto “no podríamos nunca mirar de frente”, de la misma manera en que los rostros de los desaparecidos en la anterior crónica también miraban “frontales como una proclama ética” desde las fotografías de las pancartas y desde la foto carnet pegada al pecho. En el cruce de miradas que mutuamente se exigen frontales, sin esconder nada, ese “nosotros” se construye en relación directa con la ausencia de los desaparecidos, pero no en los términos de una relación de pertenencia, sino al contrario, de deuda, de duelo imposible. Frente a los desaparecidos, el “nosotros” desde el cual escribe el cronista, es un nosotros “sobreviviente”, un resto de los restos: “por eso es que aprendimos a sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos. Los llevamos a todas partes como un cálido sol de sombra en el corazón” (103).

En varios pasajes la crónica reafirma la figura taciturna del sobreviviente, refiriendo con ella tanto a aquel al que se le ha sustraído la vida plena por el dolor inmenso que arrastra, como especialmente, a aquel que

tiene una responsabilidad ineludible con el otro desaparecido a través de la cual impulsa el sentido de su propia vida. Una cita extensa pone en evidencia esto:

tuvimos que aprender a sobrevivir llevando de la mano a nuestros Juanes, Marías, Anselmos, Cármenes, Luchos y Rosas. *Tuvimos que* cogerlos de sus manos crispadas y apechugar con su frágil carga, caminando el presente por el salar amargo de su búsqueda. *No podíamos* dejarlos descalzos, con ese frío, a toda intemperie bajo la lluvia tiritando. *No podíamos* dejarlos solos, tan muertos en esa tierra de nadie, en ese pedral baldío, destrozados bajo la tierra de esa ninguna parte. *No podíamos* dejarlos detenidos, amarrados, bajo el planchón de ese cielo metálico. En ese silencio, en esa hora, en ese minuto infinito con las balas quemando. Con sus bellas bocas abiertas en una pregunta sorda, en una pregunta clavada en el verdugo que apunta. No podíamos dejar esos ojos queridos tan huérfanos. Quizás aterrados bajo la oscuridad de la venda. (...) *No pudimos* dejarlos allí tan muertos, tan borrados, tan quemados como una foto que se evapora al sol. Como un retrato que se hace eterno lavado por la lluvia de su despedida. Tuvimos que rearmar noche a noche sus rostros, sus bromas, sus gestos, sus tics nerviosos, sus enojos, sus risas. Nos obligamos a soñar los porfiadamente, a recordar una y otra vez su manera de caminar, su especial forma de golpear la puerta o de sentarse cansados cuando llegaban de la calle, el trabajo, la universidad o el liceo. Nos obligamos a soñarlos, como quien dibuja el rostro amado en el aire de un paisaje invisible (Lemebel, 1998: 103).

El cronista pasa así a contrapelo sobre la asepsia jurista del “Informe Rettig” reescribiéndolo desde el dolor más íntimo e irrepresentable, desde la singularidad de quien recuerda y quien es recordado. Transforma el frío “informe” -el “recuento oficial de víctimas” que tergiversa, retacea y atenúa los hechos- en un “*recado de amor* al oído de la insobornable memoria”, tal como expresa el subtítulo. De este modo, confronta la grandilocuencia totalizadora de “toda la verdad histórica” que el Informe dice contener con una verdad tan única y a la vez tan común a todos como único y a la vez común es el amor que sostiene el acto de rememoración cotidiana. Esta reapropiación del documento proveniente del archivo oficial desde la excedencia de un otro que es irreductible en su singularidad (en su dolor, en su muerte), le permite poner en primer plano lo que ese archivo *no dice*, esto es, dónde están los cuerpos y quiénes son los responsables, apuntalando dos palabras que, como ocurría con la palabra *impunidad* escondida bajo el mantel blanco de la Mesa de Diálogo, aquí se acallan bajo el peso de un Informe oficial: *amnistía y reconciliación* (Lemebel, 1998: 103).

Al contrario de las políticas de la representación y las políticas de la identidad que dirimen toda tensión en relación al pasado en el ceremonial abstracto de los reconocimientos y conmemoraciones, en la crónica, el que aparece es un otro que sobreviene sin cálculo ni previsión, al cual hay que acogerlo (“tuvimos que...”) en un acto de amor, de rememoración y de responsabilidad ética. En vez de “dejarlos” simbólicamente en el panteón, es decir, de enterrarlos y así domesticar su presencia fantasmática en el mármol del Memorial al cual el archivo de la memoria oficial compele,⁵ el *nosotros* del cronista *toma de la mano*, tal como expresa, “a nuestros Juanes, Marías, Anselmos...” (102) para exhumarlos, desobedeciendo el pacto de no reclamar y de no buscarlos más. Este pacto, bajo el cual resuena la palabra *amnistía*, es aludido en la crónica en los dos primeros párrafos, los cuales recrean la voz de una madre que peregrina por los organismos oficiales en busca de información y recibe como única respuesta “el mismo: señora, olvídense, señora, abúrrase, que no hay ninguna novedad. [...] Que pase el siguiente” (Lemebel, 1998: 102).

Esta exhumación proscrita del archivo oficial, aquella sobre cuya prohibición el documento oficial consigna el *corpus* de una verdad total, es la que los trae a la vida como desborde incontenible y no programable por el libreto político de turno, de la misma manera en que los rostros de los desaparecidos se diseminaban por entre las múltiples redes visuales y emocionales de la calle en la crónica “La Mesa de Diálogo”. Y esta vida es resto y también resistencia, compromiso con una memoria que se rearma cada vez, singularmente. Es por ello que la crónica cierra su último párrafo apelando al compromiso de vivificación:

Nuestros muertos están cada día más vivos, cada día más jóvenes, cada día más frescos, como si rejuvenecieran siempre en un eco subterráneo que los canta, en una canción de amor que los renace, en un temblor de abrazos y sudor de manos, donde no se seca la humedad porfiada de su recuerdo (Lemebel, 1998: 103).

Su exhumación cotidiana, efectuada fuera de toda enmarcación solemne y claramente definida como un acto amoroso que se inmiscuye sin asepsia alguna en todas las tareas del hogar (en el comer, el despertar, el mirar la televisión, etc.), impide que se cierre el archivo y se imponga definitivamente la versión oficial sobre el pasado reciente. Por ello, también

⁵ ya que este Memorial fue construido luego de que el Informe Rettig fuera dado a conocer públicamente, siguiendo la nómina de víctimas que allí se establece

impide el propio acto de archivación de la memoria como mecanismo propiciatorio de una reparación y cancelación de ese pasado, tal como fuera el objetivo de los pactos de reconciliación. En estas crónicas, el desaparecido *aparece* desde la figura del fantasma cuya forma de habitar, como establece Derrida ([1984] 1998), es la del *asedio*, sobreviniendo fuera de todo cálculo y eludiendo todo conjuro para erradicarlo (Cragolini, 2012: 38). El fantasma vuelve imposible el duelo “normal”, aquel que tendría un término, o podríamos decir, que procesa y recicla la muerte del otro de manera tal que ésta se vuelve apropiable bajo la forma del recuerdo manipulable y externalizable. El fantasma mantiene abierto el duelo, un duelo inacabable, porque mantiene al otro en mí, *como otro*, encriptado, secreto (Derrida, [1984] 1998). Por ello, siendo una constante excedencia de sentidos y emociones, pone en jaque sus intentos de conjuración.

Achille Mbembe (2002) observa que el archivo oficial de Estado acciona de manera tal que transforma los materiales seculares en materiales consagrados, siendo éstos separados de la vida cotidiana y reposicionados bajo un “régimen especial” que tiene como finalidad mantenerlos controlados y disponibles a los usos que de ellos pudiera hacer el poder. Mbembe apunta contra el efecto de cristalización e inoculación que produce el manto de solemnidad tendido sobre estos materiales sacralizados:

These elements, removed from time and from life, are assigned to a place and a sepulchre that is perfectly recognisable because it is consecrated: the archives. Assigning them to this place makes it possible to establish an unquestionable authority over them and to tame the violence and cruelty of which the ‘remains’ are capable, especially when these are abandoned to their own devices (22).

Lemebel, yendo en la direccionalidad opuesta, busca reincorporar los restos del archivo a la vida diaria para reactivar en ellos su condición de irresolución perturbadora. Los cuerpos, las voces, las demandas de los que permanentemente habitan “en ese minuto infinito con las balas quemando” (Lemebel, 1998: 102), asedian la sutura del archivo, donde siempre puede aparecer algo que lo desestabilice. La responsabilidad que lega el otro se pone de manifiesto en la brega constante por sustraerlo de su ritualización en símbolos y “liturgias” (Moulian, 2002:30) que inmunizan al espacio público de su aparición impredecible. Por el contrario, la crónica pone en escena el hospedaje de ese otro que sobreviene a través de una experiencia de exhumación que acontece día tras día, siempre recomenzando.

Su exhumación no deja de *exponer* al dolor a quien recuerda: un dolor que rememora activamente tanto la ausencia insalvable del desaparecido y del asesinado como la condición de ser siempre su sobreviviente. Porque su condición de estar “tan muertos”, “destrozados”, “amarrados”, “solos”, “tan huérfanos”, “tan muertos, tan borrados, tan quemados” (Lemebel, 1998: 102-103), todos éstos adjetivos que se encadenan en la crónica “El informe Rettig” (1998), no puede sino colocar en el lugar de ser su sobreviviente a quien lo recuerda. Por ello, el trabajo de la memoria en Lemebel compromete al cuerpo, tanto del que es recordado como del que recuerda, pasa por el cuerpo en tanto éste escribe otro archivo desde la experiencia del dolor y desde el amor.

Las crónicas radiales que recoge el volumen *De perlas y cicatrices* (1998), al cual pertenece la crónica “El informe Rettig”, son el testimonio de esa brega lemebeliana por reabrir la memoria no desde la pretensión de rearmar un friso total de los acontecimientos, una historia contra-oficial sin fisuras, sino invocando singularidades dispersas y recuerdos subjetivos. Como advierte en la presentación al volumen (Lemebel, 1998: 5-6), éstas fueron crónicas originalmente orales, a través de las cuales Lemebel ocupó un espacio de diez minutos diarios en la programación de la emisora feminista Radio Tierra con su programa “Cancionero”, de 1996. Allí, “un puñado de crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato” (5) y ahora pasan al libro bajo la forma de un “deshilvanado collar de temas”; una imagen que remarca el carácter de dispersión y fragmentariedad que asume el material, pero también una metáfora de la fisura y de la condición de arruinamiento de algo bello desde el cual se las escribe. En el fondo de este “deshilvanado collar” que figura plásticamente al libro, se erige la escritura como posibilidad oblicua de lo que el archivo deniega: la denuncia y el enjuiciamiento público de los culpables y cómplices de la dictadura, la exhumación inacabable de las víctimas. De este modo, es un libro de dos caras, tal como su título enuncia, *perlas y cicatrices*⁶: el dolor y el amor en los que convergen las dos caras del recuerdo; la belleza de las vidas intensas de los desaparecidos y sobrevivientes y la hendidura lacerante de la impunidad. Como observa Lemebel:

⁶ Y también la fotografía de la portada a la primera edición, registro de una *performance* de Lemebel en la cual puede verse un torso desnudo y la mitad inferior de un rostro, centralmente, un encadenamiento de máquinas de afeitar formando un collar.

Este libro viene de un proceso, juicio público y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror. Para ellos techo de vidrio, trizado por el develaje póstumo de su oportunista silencio, homenajes tardíos a otros, quizás todavía húmedos en la vejación de sus costras. Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, *aún recuperable, todavía entumida* en la concha caricia de su tibia garra testimonial (Lemebel, 1998: 2) (énfasis nuestro).

La expresión de una memoria “aún recuperable”, incluso estando “*todavía entumida*” deja en evidencia el trabajo a contracorriente que asumen sus crónicas frente a los múltiples mecanismos que buscan tornarla definitivamente irrecuperable. En tanto la escritura se entrama necesariamente al cuerpo, el adjetivo que el cronista emplea, “entumida”, se abre a la fuerza de una doble connotación que se pone en vínculo tanto a un estado adormecido de la memoria como a la condición de los cuerpos asesinados y aun ocultos. Éstos se desentumecen, “rejuveneciendo” y “estando más vivos que nunca” como expresaban las dos crónicas anteriormente abordadas, a través del trabajo de su rememoración. El extracto también devela el compromiso lanzado hacia el futuro, en el cual el ejercicio de memoria por hacer no se desentiende de su doble manifestación cifrada en la expresión de una “concha caricia de su tibia garra testimonial”, donde por un lado la caricia y la tibieza del recuerdo traen las “perlas” de ese pasado, mientras que su “garra” irrita la “cicatriz”: nuevamente la confluencia de las *perlas* y las *cicatrices*.

De esta forma, el acto de la rememoración siempre y cada vez *nos expone* al otro, y esa exposición no puede no estar atravesada por la experiencia corporal, en tanto es el cuerpo el que recibe la caricia, pero también la garra, el que asimismo se transforma en el soporte de la cicatriz, el que se expone al entumecimiento y olvido, el que aloja al *corazón* como principal motor de recuerdo y lucha, como se ha observado en las crónicas precedentes.

El cuerpo es precisamente el gran silenciado y sustraído de este archivo oficial. En primera instancia cuando se encubre sistemáticamente su paradero, tratando de conjurar su materialidad peligrosa en el plano de los rituales y los símbolos oficiales. Asimismo cuando se busca sofocar todo el desborde que significan los cuerpos *sintientes* (Nancy, 2013) de familiares y militantes en las manifestaciones que reclaman *del lado de afuera* de los espacios oficiales de las negociaciones que, por el contrario, intentan sujetar esos cuerpos al protocolo de una “mesa de diálogo”.

También cuando se desestima, borra y maquilla la fuerza testimonial del cuerpo sobreviviente y cargado de marcas. Al respecto es elocuente la crónica “Karin Eitel (o ‘la cosmética de la tortura, por canal 7 y para todo espectador’)” (1998: 90-92) incluida en *De perlas y cicatrices*. Allí se hace referencia a la sobreviviente Karin Eitel, quien es obligada a aparecer en televisión para desmentir las torturas sufridas:

La aparición de la Karin en Canal Nacional, aquella tarde, tenía la intención de negar las denuncias sobre la violación a los derechos humanos en el Chile dictatorial, por eso se montó la escena patética de su confesión televisada. Por eso Karin iba leyendo, y en su voz narcotizada, contaba una película falsa que todo el país conocía de memoria. En su tono tranquilo, impuesto por los matones que estaban detrás de las cámaras, se traslucía la golpiza, el puño ciego, el lanzazo en la ingle, la caída y el rasmillón de la cara tapado con polvos Angel Face. En esa voz ajena al personaje televisado, subía un coro de nuncas y jamases picaneados por las agujas de la corriente (Lemebel: 1998: 90).

Al cronista no se le pasa por alto lo que ocultan los “nuncas” y “jamases” repetidos en el discurso de Karin, en paralelo a la acción del “polvo Angel Face” que maquilla las huellas de su tortura: a pesar de lo que Karin dice y lo que muestra (lo que es obligada a decir y mostrar), el cuerpo obstinadamente deja traslucir la golpiza, el puño, el lanzazo, la caída. Es un testimonio incontrovertible de lo que busca ser tapado, y exige ser leído como tal.

El rostro maquillado de Karin vuelve a aparecer en las fotografías que integran la sección titulada “Relicario” (105-116) dentro del libro *De perlas y cicatrices*, montadas en una disposición fotográfica contrapuntística que remarca la importancia del cuerpo para hendir el archivo oficial y su sentido compacto. Suely Rolnik (2010), siguiendo la línea derrideana que postula al cuerpo como uno de los más ancestrales soportes de inscripción del archivo (Derrida se focaliza en la cuestión de la circuncisión [1995]), advierte que en Latinoamérica los cuerpos adquieren un protagonismo incontrovertible –y no siempre bien ponderado– al constituirse en archivos vivientes: ellos son los que, resistiendo toda ley, toda eugenesia y todo plan de exterminio, recogen y transmiten las “culturas expulsadas” de las modernidades occidentales. Las memorias obstinadas de aquello tachado, ocultado, perseguido, quedan inscritas –“domiciliadas” es el concepto que propone Derrida– en ese archivo corporal que tanto testimonia la violencia colonial histórica como la violencia de los gobiernos totalitarios de las últimas décadas. Estos cuerpos son una caja de resonancia con

respecto a aquello que Rolnik denomina “el inconsciente represivo colonial”, y por ello deben ser activados en su calidad de documento abierto que enlaza en una misma imagen, como la del rostro televisado de Karin, todo el acervo de violencias históricas (culturales, imperiales, sexuales, ideológicas, étnicas). Lemebel trabaja insistentemente en esta dirección, estableciendo conexiones entre los distintos y diversos crímenes aun impunes de la historia que, por el contrario, el poder político oficial y las instituciones conservadoras procuran mantener separadas. De esta forma, invita a remozar los términos en que se construye la memoria, señalando la necesidad de proyectarla hacia un horizonte mayor de injusticias, sin que ello redunde en una pérdida de especificidad de la demanda por los desaparecidos. Rolnik sostiene en un artículo reciente:

The activation of the bodily ability that was repressed by modernity constitutes an essential dimension for any poetic-political action. Without such activation, the only possibility is to produce variations around the modes of production of subjectivity and of cognition that found us as colonies of Western Europe—precisely the condition from which we want to escape (Rolnik, 2014: 13)

El trabajo de memoria debe pasar indefectiblemente por el cuerpo y su experiencia, éstos la tornan documento siempre abierto a las contingencias históricas del presente, porque la memoria no constituye para Lemebel, bajo ningún aspecto, un relato abstraído de un pasado que se concebiría a la distancia y clausurado en bloque mediante la sutura de la “vuelta de página”. El cronista tampoco se mueve por el impulso de cerrar sentidos ni por establecer un significado que “unifique la interpretación proveyendo así un relato completo del cual no quede nada afuera” (Beatriz Sarlo, 2012: 67). Por el contrario, en la medida en que la memoria se halla comprometida con el cuerpo en tanto éste es el soporte archivístico incontrovertible de las heridas que testimonian un pasado distinto de aquel del relato oficial, y si a su vez este cuerpo está inscrito en el devenir de la historia y atravesado por el vaivén vivificante del deseo, es decir, es un cuerpo sexualizado, entonces la memoria que éste porta y construye no puede sino también ser un espacio de multivocalidad, de una composición precaria y siempre incesante que se efectúa con los fragmentos de palabras retaceadas, con los destellos de los rostros tachados y las emociones traídas a través del instante único -doloroso y reconfortante- de la rememoración.

IMÁGENES QUE RESTAN AL HORROR

En tanto la rememoración pasa por los cuerpos, siempre singulares, heterogéneos, memoriosos de la (y su) historia e imbuidos de la potencia vibratoria del deseo y los afectos, no hay en la crónica de Lemebel intención de conformar un relato reconstitutivo de la historia reciente que otorgue sentido unívoco y final a los acontecimientos. Sin renunciar al alegato en favor de una comprensión del pasado, confronta a las políticas de la memoria que abogan por una reparación del trauma con un trabajo de búsqueda de otros materiales que permitan el acceso a estos años por otras vías insospechadas, yendo hacia lo no dicho y a lo que resulta insignificante para el archivo, explorando otras formas compositivas del material que sostengan la apertura del sentido en tanto ejercicio político de disenso siempre en desenvolvimiento. Por ello la crónica trabaja desde los jirones de discurso, la fragmentariedad que le provee una estampa de la ciudad, la fugacidad de un recuerdo, la belleza única de cada uno de sus personajes con sus experiencias y rememoraciones fuera de todo molde, o la efímera y a la vez obstinada materialidad de una fotografía que sobrevive al paso del tiempo, tal como sucede en la crónica “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” (Lemebel, [1996] 2000: 13-29). Por la dispersión y condición multiforme de los materiales, éstos logran trasegar distintas piezas testimoniantes del pasado contraviniendo la cohesión del relato oficial y la cerrazón de su archivo. Asimismo, el propio carácter fragmentario que está en la base del género cronístico, el cual Lemebel continuamente subraya en su calidad de género de posibilidades escriturales insospechadas, refuerza la posibilidad de sostener una poética de no convergencia dentro de una continuidad narrativa de los materiales con que el autor trabaja. De esta forma, la crónica entra en un movimiento caleidoscópico, montando y desmontando las distintas piezas archivísticas que invoca.

Nos detenemos ahora en las imágenes porque éstas constituyen uno de los materiales a partir de los que las crónicas lemebelianas traen al centro de la escritura el trabajo con el archivo en tanto trabajo con los restos. Esto servirá de introito para referirnos posteriormente a las fotografías que Lemebel incluye conformando secciones singulares dentro de sus libros de crónica, mientras que ahora volvemos sobre la crónica “La noche de los visones” anunciada en el anterior párrafo.

En ésta, a través de una fotografía borroneada por el paso del tiempo, el cronista rememora desde una posición de testigo participante una fiesta de año nuevo de 1972-1973 celebrada en la casa humilde de una de las locas llamada la Palma. La foto es la protagonista velada del texto, y deja en evidencia ya desde uno de los primeros libros de Lemebel como es *Loco afán*, el peso que tiene este registro visual para el concepto compositivo y material de sus obras en relación a la construcción de la memoria y los desafíos que ésta le plantea a los límites de la escritura. La fotografía referida (pero no mostrada) en la crónica retiene un instante único de la “fiesta coliza” al testimoniar los últimos rastros de una algarabía colectiva previa a la llegada de la dictadura y del Sida:

De esa fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone. Enmarcados en la distancia, sus bocas son risas extinguidas, ecos de gestos congelados por el flash del último brindis. Frases, dichos, muecas y conchazos cuelgan del labio a punto de caer, a punto de soltar la ironía en el veneno de sus besos. La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. La foto es borrosa, quizás porque el tul estropeado del sida entela la doble desaparición de casi todas las locas (Lemebel, [1996] 2000: 19).

El acto de ver la foto y a partir de ello rearmar un relato que obedece constantemente al vaivén emocional del recuerdo, estructura toda esta extensa crónica. A partir de esa foto el cronista acopia retinidamente los restos del recorrido vital de cada una de las locas que aparecen retratadas fotográficamente (La Palma, La Pilola, La Chumi, etc.), recuerda asimismo su agonía y muerte, como en el caso de la Chimolou. La foto también irradia al ejercicio del recuerdo el pasaje desde la “farra upelienta”⁷ (1998: 11) de los años ’70, hacia la dictadura y hacia la llegada del Sida en los ’80. Todos estos elementos se entraman en torno de la fotografía y del vendaval de recuerdos singulares que ésta desata en quien la mira. Como queda plasmado en el extracto citado, el cronista repara en varias oportunidades en la calidad pobre del material: se insiste en que la foto está

⁷ “Upeliento/a” fue el modo despectivo de referirse a los simpatizantes de Salvador Allende y su gobierno de la “UP” (Unión popular), de donde se deriva este adjetivo en cuya composición hay un agregado de otro sema al final remitiendo a la idea de “mugriento”. Por ello también en la crónica, a esta “farra upelienta” se la refiere posteriormente como “la orgía de los rotos” (11).

movida, desenfocada, borrosa, descolorida, repitiendo posteriormente a lo largo del texto que “la foto no es buena, no se sabe si es blanco y negro o si el color se fugó a paraísos tropicales” (Lemebel, [1996] 2000: 20), “la foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el ‘loco afán’ por saltar al futuro” (Lemebel, [1996] 2000: 21). Esa condición de precariedad que pesa sobre un material que no se sustrae al paso del tiempo sino que hace de esa huella una condición del relato, envuelve al recuerdo en una lejanía inconciliable, la cual lo dispone no a la objetividad de una reconstrucción documentada, como podría ser el caso, sino a la desestabilidad que emerge siempre que ese pasado es convocado en el presente. No hay así un pasado fijo al cual volver para restituir una memoria única, sino una experiencia singular e irrepetible del recuerdo que se pone en marcha a partir de los restos, aquí restos visuales, que quedan de él: “la bruma del desenfoco aleja para siempre la estabilidad del recuerdo” (Lemebel, [1996] 2000: 19).

Estos destellos del pasado que se revelan a quien sabe mirar, tal como se revelaba el rostro de Karin Eitel, son fragmentos defectuosos pero intensos que se abren como heridas al presente. De esta foto del grupo, como dice el cronista, “casi no quedan sobrevivientes”, sin embargo no deja de lanzar hacia el porvenir su fuerza transgresora. En su materialidad pobre, consecuencia del haber estado *expuesta*, testificando así una condición de sobrevivencia, radica su capacidad impetuosa de lacerar la conformidad a través de la cual el presente se cierra sobre sí mismo como superficie lisa de sentidos consensuados:

Todas las risas que pajarean en el balcón de la foto son pañuelos que se despiden en una proa invisible. Antes que el barco del milenio ataque en el dos mil, antes, incluso, de la legalidad del homosexualismo chileno, antes de la militancia gay que en los noventa reunió a los homosexuales, antes que esa moda masculina se impusiera como uniforme del ejército de salvación, antes que el neoliberalismo en democracia diera permiso para aparearse. Mucho antes de estas regalías, la foto de las locas en ese Año Nuevo se registra como algo que brilla en un mundo sumergido. Todavía es subversivo el cristal obsceno de sus carcajadas, desordenando el supuesto de los géneros. Aún, en la imagen ajada, se puede medir la gran distancia, los años de la dictadura que educaron virilmente los gestos. [...] La foto despide el siglo con el plumaje raído de las locas *aún* torcidas, *aún* folclóricas en sus ademanos ilegales (Lemebel, [1996] 2000: 26).

La foto trae algo que continúa siendo inasimilable, indigerible, para los códigos de la política de la reconciliación, como así también para las políticas de la identidad, irreductible a sus consignas de una “pluralidad sin contradicciones” (Richard, 2013). Ese “algo”, el cual vuelve a remitir a la “distancia politizable” ([1996] 2000: 59) que Lemebel coloca en la base de su posicionamiento discursivo, adviene temporalmente desde un pasado que está “antes del pasado” (reciente), es decir, como se repite en la cita, desde un *antes* arcaico, indígena, prehispánico el cual juega en Lemebel un rol clave a la hora de pensar y construir un sustrato de diferencia latinoamericana aun no lacerada por la imposición de modelos corporales extranjeros. Enclavada en ese *antes* en relación al cual el material pone en escena su condición de *restancia* (Derrida, ([1976] 1997), es decir, su forma de ser *resto* y *resistencia* (al paso arrasador del tiempo pero también a quienes quieren anular el espesor temporal de las memorias), la imagen trafica una potencia subversiva latente. Esta subversión se despliega en la temporalidad de aquello que está en desarrollo, como indican los adverbios empleados, “todavía” y “aún”, oponiéndose a la idea de un pasado clausurado, estático, y más precisamente oponiéndose a la idea de un pasado cuyas fuerzas y sentidos en pugna ya hubieran dirimido de una vez y para siempre su resultado. Por el contrario, algo de él comienza a desenvolverse, a activarse, en la fricción de los tiempos que pone en contacto el recuerdo. Para el trabajo de recordación que el cronista hace y registra, lo que la foto le prodiga, dándose a ver desde el *impasse* perpetuo de una desaparición que nunca termina de consumarse, es una transgresión a las lecturas legitimadas sobre el terrorismo de estado, y así, una posibilidad de continuar reactivando la memoria.

Georges Didi-Huberman (2006) pone de relieve el inherente entramado entre imagen y memoria, articulando la condición disruptiva de la imagen (concebida como “síntoma” insistente del trauma) con la potencialidad que tiene el archivo abierto de inquietar mutuamente las representaciones cristalizadas del presente y el pasado:

Ante una imagen -tan antigua como sea- el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado a que esta imagen solo deviene pensable en una reconstrucción de la memoria, cuando no de la obsesión” (Didi-Huberman, 2006: 32).

Por ello, en la crónica, la condición de la imagen de estar “ajada” la constituye en el registro de algo más que una fiesta: en el registro, como sostiene, de “algo que brilla en un mundo sumergido” y que en su resistencia interpela al presente. Por ello, el anacronismo cruza de parte a parte este trabajo de memoria, porque insiste en traer lo que permanece oculto precisamente por el grado de inadecuación y tensión que carga frente al presente de la crónica. Un anacronismo que, pensado desde el aporte de Didi-Huberman, viene a interrumpir “el curso normal de una representación” (2006: 64), y de esta manera, a importunar como una vieja enfermedad que aparece a destiempo (64). Sostener ese intervalo, como herida abierta, como imposibilidad de síntesis unificadora, es el objetivo de una memoria que es así anacrónica en sus efectos de montaje, que introduce la discontinuidad en tanto aquello que está *fuera de lugar*, “sin sitio en la temporalidad articulada” (Dalmaroni, 2010: 12), y por ello, irreductible a un acto recordatorio de “datos positivos” provenientes de un pasado objetivado.

La fotografía como material de archivo, y por ello, como material capaz de operar aperturas significativas de éste, tiene un lugar importante en la escritura de Lemebel y en el montaje singular que realiza en sus obras. A partir de su tercer libro de crónicas, *De perlas y cicatrices* (1998) y hasta el último publicado, *Háblame de amores* ([2012] 2013), la composición del álbum de fotografías ocupa un lugar constante en ellos. Las imágenes emergen invariablemente en la mitad de los libros, descartando una posible funcionalidad de apéndice documental (o funcionalidad meramente ilustrativa), lo cual las colocaría normalmente en el final, fuera del *corpus* textual narrativo. Así la fotografía se desmarca de su mandato documental tradicional, o según la comprende la política del archivo oficial, como material estable, como “evidencia” pasible de ser utilizada indistintamente en cualquier proceso archivístico ya que se hallaría fuera de la afectividad. Por el contrario, la fotografía busca potenciar otros valores relacionados con la posibilidad de movilizar la rememoración de quien las mira, y en este sentido, abrir el archivo visual a las posibilidades performativas de éste. Distanto de ser un relevamiento visual exhaustivo del pasado, señalando constantemente su condición de fragmentariedad y precariedad, invoca aquello que Didi-Huberman (2007) señala como uno de los elementos necesarios para lidiar con la incompletud radical del archivo, ésta es la *imaginación*. A través de estos pequeños álbumes de imágenes que Lemebel monta, está invitando al lector a ocupar un lugar

protagónico que no tiene que ver con la reparación de los baches, sino con la reactivación del pasado a través conductos rememorativos inesperados en tanto involucran cuerpos y afectividades no programables, haciendo lugar a una experiencia de lo aún no-oído y no-escrito. Didi-Huberman afirma: “el saber necesita también de la imaginación. Cuando las imágenes desaparecen, desaparecen también las palabras y los sentimientos –es decir, la transmisión misma” (2007: 3).

La sección de fotografías lleva título al igual que las demás secciones, según acostumbra Lemebel a disponer sus crónicas en sub-corpus intitolados. En este sentido, la marcación de una continuidad compositiva de la imagen con el texto es clara. Una continuidad que a veces es más intensa cuando entre el texto y la imagen hay una referencia compartida (un personaje, un acontecimiento histórico, etc.). Sin embargo, esta referencia no siempre ocurre, y las imágenes emergen de manera arbitraria, escribiendo visualmente otro texto. Finalmente, un dato de su composición a tener en cuenta es que las páginas de la sección de fotografías no llevan numeración, pero tampoco la suspenden, es decir, la cantidad de páginas, aunque no se marquen, siguen siendo contadas, reanudándose su marcación al comenzar la sección (narrativa) siguiente. Ello da cuenta de una comprensión de la imagen como código artístico que obedece a otra lógica del relato; éste rompe la linealidad escritural incluso en los casos que sostiene un diálogo referencial directo con el texto escrito. Las fotografías convocan a la simultaneidad de la mirada, a una lectura que arma su propio recorrido. En este sentido cargan una poderosa fuerza que replica en el horizonte de la lectura empírica del libro lo que el cronista-testigo de “La noche de los visones” efectuaba al mirar la foto ajada de la última fiesta coliza del Año Nuevo 1972-1973; esto es, generar un espacio de experiencia rememorativa activada a partir del encuentro con esos materiales que llevan la impronta del paso del tiempo poniendo de manifiesto su condición de resto, abriendo el espacio para que el lector mismo se sumerja allí como cronista de lo que está mirando, es decir, hilvane su propio relato en una intersección con su propia corporalidad y afectividad. Tal como sosteníamos al comenzar, la apuesta medular de la escritura de Lemebel es la exposición del cuerpo al archivo, pero también, del archivo al cuerpo: en esa zona de roces que exceden los límites de la página escrita, los legados del pasado se reactivan por la vía de los afectos.

No puede dejar de advertirse que las fotografías obedecen sí, a un montaje, a una selección y disposición particular, pero el grado de

heterogeneidad de los materiales que emergen en estas secciones abre un juego de sentidos no comandado por la linealidad del relato, posibilitando que sea el lector el que se arriesgue, se *exponga* al acto de recordar a partir de esas astillas visuales devenidas de un “mundo sumergido” que, como los rostros de las pancartas en la crónica “La mesa de diálogo”, también miran a quien los mira.

Las imágenes revuelven múltiples archivos y materiales dejados de lado por el gran archivo oficial -aquél condensado en “el Informe Rettig” y el listado de los nombres de las víctimas labrado en el mármol del Memorial- propiciando diálogos proliferantes en relaciones dislocadas. Aunque sería imposible enumerar estos diversos materiales, pueden nombrarse y agruparse algunos a modo de ejemplo. Para comenzar, hay fotos y materiales de recuerdo provenientes del álbum personal de Lemebel; allí encontramos sus bocetos de principios de los años '70 cuando estudiaba Arte en el Liceo, también sus bocetos realizados sobre personajes desconocidos los cuales fue retratando a mano alzada durante su viaje “mochilero” por Sudamérica en 1981, también fotografías del autor junto a diversas amistades y otras fotografías que, según consta, son regalos de amigos, a modo de relicario, como la foto titulada “La Noy” en *Háblame de amores*, la cual es regalada por el propio Fernando Noy a Lemebel en su visita a Buenos Aires. También hay en estas secciones fotografías que son el registro de sus performances. Asimismo encontramos fotografías de carácter sociopolítico extraídas ya sea del periódico como de diversos archivos públicos y mediales. Allí aparecen en primer lugar la captura fotográfica de distintas manifestaciones populares por los derechos humanos, las manifestaciones de los anarquistas, los jóvenes punks, los jóvenes de la FUNA (agrupación que “escracha” a los cómplices del terrorismo de Estado), las protestas obreras, varias capturas de celebraciones populares, la marcha mapuche de 2011, etc. Todos retratos de cuerpos en rebeldía, atravesados por múltiples fuerzas sociopolíticas y recorriendo un arco histórico extenso donde nos encontramos con imágenes fechadas en los años '70 y otras en el 2000, como así también, otras de principios de siglo xx. Este archivo en proceso de producción también expone adrede distintas calidades de imagen, poniendo allí en juego otro sub-relato distinto de aquel que relata en primer plano el referente retratado: el sub-relato del paso implacable de la historia pero asimismo, el de la capacidad de oponerle resistencia; esto se observa sobre todo en algunas de ellas, fotografías tan precarias pero que sin embargo han sobrevivido y se obstinan en testimoniar el reverso

de la historia. Por otro lado, hay fotografías que visualizan la pobreza colocándola en un primer plano, justamente cuando a partir de los años '90 el discurso oficial de la Transición intenta imponer la celebración del “milagro económico chileno”. Así, en *Zanjón de la Aguada* una fotografía anónima de 1900 captura el nacimiento de las primeras callampas santiaguinas con sus casas de adobe, contrapuesta a la fotografía de la página siguiente en la cual “los pitucos” posan en la Plaza de Armas en 1915. Entre estas fotos se intercalan dos menús de restaurantes y clubes de la alta sociedad de esa época. Las secciones fotográficas integran también un amplio registro visual del universo expresivo popular; por ejemplo, páginas sueltas de revistas juveniles de los años '70 en el libro *Serenata Cafiola* (como *Ritmo*, *Paloma* y *Rincón juvenil*), carteles de promoción de la artista “Marcia Alejandra de Antofagasta”, la primera travesti chilena, cuya foto-cartelera del teatro aparece en *Zanjón de la Aguada*, o la de Peggy Cordero en la cartelera de *Bim Bam Bum* de 1972. También las portadas de, por ejemplo, el primer cassette de Los Prisioneros, o del disco de Jose-lito o la presentación teatral de Sara Montiel. En *De perlas y cicatrices*, una fotografía anónima ha sido encontrada tirada en un mercado persa⁸ e integrada al libro: en ella se observa a un grupo de personas jóvenes subidas a un colectivo festejando el triunfo de Allende: es una imagen desechada cuyo contenido de algarabía se tensiona al extremo al cerrarse la sección con una foto-registro de la performance pública “Cueca sola” que realizaba la Agrupación Familiares de Detenidos Desaparecidos⁹, generando entre las distintas imágenes un roce temporal movilizante al referir la captura, por un lado, del tiempo augural de la utopía revolucionaria, y por el otro, la captura de su ruina, su saldo de horror. Una estampita de “Fray Andresito” con su cara en primer plano en *Háblame de amores* se entremezcla con las imágenes de los rostros de Víctor Jara (en *Serenata cafiola*), de la detenida-desaparecida de apenas ocho meses Claudia Victoria Poblete Hlaczik (en *De perlas y cicatrices*) cuya fotografía Lemebel extrae del libro *Mujeres chilenas detenidas desaparecidas*, con los rostros de Carmen Gloria Quintana, Karin Eitel, también de las militantes Carmen Soria, Anita González, ésta última portando a su vez la foto de su marido, hijos y nuera desaparecidos (en *Serenata cafiola*).

⁸ En distintas partes de Latinoamérica también llamado “feria de pulgas”.

⁹ A través de la “Cueca sola”, las madres y esposas chilenas tomaban el baile nacional, la cueca, para resignificar su carga de emparejamiento en el marco de las desapariciones, bailándolo vestidas de negro con una figura siempre ausente.

Puede observarse de esta manera que la fotografía amplifica la presencia del cuerpo en los textos. Las “miradas frontales” desde las que los desaparecidos exigían una responsabilidad ética, como dice el cronista de “El informe Rettig” (1998), se entrecruzan también con las del lector en las páginas de estas secciones. Por ello mismo, son páginas que se abren al acto de mirar y de recordar como forma de un *hacer* que convoca a la responsabilidad de quien mira y, así, es mirado: un presente continuo que se reactualiza en *lo que (está) pasa(ndo) entre* -las miradas, los cuerpos que recuerdan y son recordados, la escritura, los recuerdos y el ahora-. Por lo tanto allí, y recobrando la perspectiva foucaultiana del comienzo, el archivo se lanza a *lo todavía no dicho*, estrechándose al tiempo de la potencialidad que es también el tiempo del vínculo y el contacto en tanto se sustrae a “lo ya dado”, para el cual el pasado no funciona como un mero repositorio neutro de hechos, disponible indistintamente a cualquier presente, sino como una fuerza que lo empuja hacia el trabajo político.

El título de cada una de estas secciones donde la escritura se abre a la imagen también pone en evidencia el funcionamiento que éstas adquieren en tanto espacio de acopio de materiales descartados. En *De perlas y cicatrices* la sección de fotografías se titula “Relicario” (105-116), en *Zanjón de la Aguada*, “Porquería visual” (157-175), mientras que en *Serenata cafiola* se titula “Cachureo¹⁰ sentimental”. Por su parte, títulos más líricos como “Deshojando ese mirar” (en *Háblame de amores*, 173-186) y “Bésame otra vez, forastero (127-142) en *Adiós mariquita linda*. Los tres primeros títulos referidos conforman una red semántica en que se pone de manifiesto el trabajo que estas secciones asumen de recoger materiales, objetos olvidados, desechados, tachados del radio de lo “archivable” en documentos oficiales; son “porquerías” y “cachureos”. También remarcen la relación emocional que los envuelve, transformándolos en verdaderos tesoros, únicos y destellantes a pesar de su descolorido blanco y negro, de su calidad borrosa en muchos casos, de su condición de haber sido alzados de entre la basura de la calle cuando adviene el tiempo de la utopía en ruinas. Esta sentimentalidad los compromete a una forma del atesoramiento cifrada en el concepto del “relicario”, allí donde lo descartado se transforma en objeto precioso, puesto cerca del corazón y del cual se extrae una fuerza política, una disidencia en tanto posibilidad de recordar

¹⁰ “Cachureo” es un coloquialismo chileno que refiere a un “conjunto variado de objetos desechados” según el diccionario de la Real Academia Española.

de otra forma, fuera de los circuitos demarcados por el poder, remeciendo los relatos estáticos de la memoria.

El archivo del pasado, la memoria oficial, necesita para construirse sacar aquello que no encaja en ella, por eso en el resto hay más historia, más fuerza transgresiva que en lo que finalmente termina entrando al relato. En su ensayo “El archivo arde”, Georges Didi-Huberman señala que “lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado” (2007: 1), por ello, se debe tener cuidado de equiparar el archivo del cual se dispone con una presunta “totalidad” de las acciones y hechos de un mundo pasado, porque éste “siempre arroja sólo algunos restos” (2007: 1). Lo interesante de esta propuesta de Didi-Huberman es que, pensando al archivo desde su doble tensión constitutiva, entre el vértigo del exceso y su contraparte, la falta, nos señala la necesidad de integrar a la reflexión lo que su “ser horadado” dice en relación a la condición de posibilidad de ese archivo. De ese modo, Didi-Huberman invita a hacer una lectura en negativo muy productiva para pensar este trabajo de Lemebel: circundado por la destrucción acechantes, lo que el archivo finalmente siempre devela “en cada página que no ardió”, es, no un elemento completo y absoluto, sino el gran silencio sobre el que se erige. En consecuencia, el vestigio porta una gran fuerza movilizadora y testimoniante (Didi-Huberman, 2007: 7), inquieta porque a la vez que revela tan poco, también revela demasiado, porque en él “nos damos cuenta de la barbarie que -como tan acertadamente lo describiera Walter Benjamin- está testimoniada en cada documento de cultura” (2007: 1). A pesar de que la destrucción tiende un “brutal velo” sobre el pasado, lo que resta “deja entrever un poco -y así nos sacude- cada vez que percibimos en un testimonio aquello que está diciendo en su silencio, cada vez que vemos lo que un documento muestra en su ser incompleto” (2007: 3).

Conformar otro archivo desde lo que se ha desechado, en la medida en que en Lemebel no refiere a una mera acción documental sino liberadora, es asimismo una estrategia para la no pertenencia, porque los restos no representan nada, impiden su reificación porque precisamente son lo que debió quedar afuera de determinada representación. En este sentido vehiculizan un trajinar hacia el presente de aquello discontinuo y no articulable con un pasado “común a todos”. ¿Qué es *lo propio* de una escritura de la memoria? Las crónicas lemebelianas, manteniendo esta pregunta como coordenada para su inteligibilidad, exploran, por el contrario, las posibilidades de no propiedad ni pertenencia de la palabra literaria,

como tampoco de los cuerpos, ni de los recuerdos, ni de las experiencias de rememoración a los cotos impuestos por el archivo oficial y a la comunidad esencial que éste busca instaurar: la chilenidad reconciliada y fuera de toda contingencia histórica. El archivo abierto lemebeliano se escurre de una representación legislada y apropiable para acercarse más a una presentación, es decir, a lo que pasa entre los cuerpos en el ahora de su exposición al recuerdo y a la construcción de otra memoria como espacio eminentemente político.

La productividad del material archivístico de descarte que Lemebel recoge literalmente del suelo, como en el caso de la fotografía hallada en un mercado persa, no está en la posibilidad de fetichizarlo, es decir, de erigirlo en cantera de una otra verdad *per se* incontrovertible y tan monolítica como aquella que busca desbaratar, sino de construir una memoria entrecortada que circunda, sin poder aprehender jamás, las ausencias y las desapariciones de las cuales solo llegan apenas jirones, restos en la inminencia de aparecer e irrumpir la tersura de los sentidos. Su fuerza radica en que no solo torna indisimulable los baches sobre los que se construye el archivo, sino que éstos son su condición de posibilidad para que la memoria permanezca como una tarea siempre pendiente.

De esta forma, el concepto compositivo que surca las crónicas lemebelianas en relación a la emergencia de los restos del pasado, busca interpelar el horizonte receptivo, comprometerlo en una experiencia política y corporal del recuerdo activo, en un montaje inagotable en la medida en que se desmarca de los propios límites del “libro de crónicas” y se dispone a ser una historia contándose, pasando por el dolor, el “corazón”, la “mirada frontal” de quien se “complicita” [expresión del propio Lemebel ([1996] 2000: 117)] en la lectura de los textos.

Las crónicas se transforman en espacio de acumulación de fragmentos visuales múltiples, interrumpiendo la linealidad de la palabra para abrirse a la sinestesia de la imagen interpelante. Podemos observar allí cómo, en la búsqueda de asir la memoria traumática del pasado reciente, los textos incorporan estrategias narrativas que trabajan desde la disonancia de materiales y la discontinuidad de la representación. En este sentido pueden ser pensados como “narrativa del residuo” siguiendo la línea analítica que elabora Nelly Richard para abordar la Escena de Avanzada. Para Richard “solo una precaria narrativa del residuo fue capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las visiones

centradas, de los cuadros enteros: una narrativa que solo deja oír restos de lenguaje, retazos de signos, juntando hilos corridos y palabras a mal traer” (Richard, 2013: 124).

La propuesta de Richard se enmarca en la idea de que, ante el quiebre radical de los signos sociales compartidos fraguado por la dictadura, la literatura y el arte deben reconfigurar sus lenguajes, dando batalla a las fuerzas asimilativas del poder, arrebatándole a su máquina de aplanamiento y homogenización todos los signos que pueda. Sin dudas, la escritura de Lemebel, impactada también ella por la experiencia dislocante y aberrante de la dictadura militar, hace eco de esta batalla y genera estrategias de resistencia a través de un permanente trabajo de desclasificación del archivo oficial en pos de la construcción de otro archivo abierto de la memoria. En este sentido, la relación entre la experiencia y el archivo debe entenderse como recursiva porque si la primera lo impacta y lo reconfigura, también el archivo es la condición para que otra experiencia sea posible en tanto que, como sostiene Derrida, “no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera” ([1995] 1997:26). Los precarios montajes con elementos culturalmente abandonados, fallidos o depreciados que arman los libros de Lemebel –incorporando desde la poética eufórica de la Revolución cuyo derrumbamiento se plasma en el propio acto de levantar su imagen-desecho de entre la basura del suelo, hasta las imágenes envejecidas de una cultura entonces juvenil con sus consignas de renovación truncadas por la dictadura– exploran otra forma de archivar el pasado que vuelva habitable y pensable políticamente el escenario de devastación que deja la dictadura, “complicitándose” con las potencialidades inusitadas que traen los restos. Éstos, sorteando toda fetichización y predisponiéndose a ser archivados de una manera alternativa y contestataria a la que le demarcaría el statu quo político, *todavía* pueden decir, importunar, interpelar. Esa apertura del archivo desde lo que le queda por decir desafía el control que los gobiernos de la Transición ejercieron sobre el posible desborde de los signos y de las memorias, tal como sostiene Richard, es decir, sobre “la peligrosa revuelta de las palabras que diseminan sus significaciones heterodoxas para nombrar lo oculto-reprimido fuera de las redes oficiales de designación” (Richard, 2001: 28).

Abierto desde sus posibilidades aún no desplegadas aunque sí intuidas, el archivo se descubre entonces, más que como una cuestión de pasado, como un aval de futuro. En palabras de Derrida, se observa que el archivo

es “siempre un *aval*, y como todo *aval*, un *aval* de porvenir”¹¹ (Derrida, 1997: 26). Dicho porvenir se vislumbra en el propio acto de recordación en el que el cronista, observando una foto maltrecha, puede ver más allá del referente documentado, tal como sucedía en la crónica citada al comienzo del apartado, “La noche de los visones”, y lo que ve es que “*todavía* es subversivo el cristal obscuro de sus carcajadas”, que las locas, los desaparecidos, los torturados, advienen al presente de la memoria en construcción “*aún* torcidas, *aún* folclóricas en sus ademanes ilegales” (Lemebel, [1996] 2000: 26), es decir, aun con el tesoro de su irreverencia capaz de desestabilizar la amnesia uniformadora y los relatos normalizados.

Los textos activan así el pasaje desde el “archivo dado” al “archivo posible” (Dalmaroni, 2010: 17). Éste, en tanto que brota de los intersticios de lo *aun no dicho*, se nos presenta como archivo apenas conjeturado, entrevisto, que, en la medida en que es *aval* de futuro, “puja por avenir” (17) desde aquella duración no conclusiva del *todavía* en el que aguarda la tarea diaria de la imaginación-invencción constante de posibilidades de *otras* experiencias que se contrapongan a la perversidad del silencio y al disciplinamiento de los recuerdos. Invencción de posibilidades de otras formas de vivir lo que ya comienza a ser archivado de otro modo: y en Lemebel éste es sin dudas un modo crítico, afectivo y desobediente.

BIBLIOGRAFÍA

- CRAGNOLINI, M (2012); *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- DALMARONI, M. (2010); “La obra y el resto (Literatura y modos del archivo)”. En *Telar* N° 7-8. PP. 9-29.
- DERRIDA, J. ([1995] 1997); *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006); *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- , (2007); *El archivo arde*. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> (última consulta: 12-05-2014)
- FOUCAULT, M. ([1969] 1979); *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GALENDE, F. (1995); “La insurrección de las sobras”. En *Revista de Crítica Cultural*. N° 10. PP. 24.

¹¹ Cursivas en el original.

- LEMEBEL, P. ([1996] 2000); *Loco afán. Crónicas del sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- , (1998); *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile: LOM.
- , ([2003] 2004); *Zanjón de la Aguada*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- MOULIAN, T. (2002); *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM.
- NANCY, J.L. (2000); *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- , (2013); *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata.
- RICHARD, N. (2001); *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- , (2013); *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- ROLNIK, S. (2010); “Furor de archivo”. *Revista Errata* N°1. Páginas 38-54.
- , (2014); *Archive Mania. 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 022 Gestalten*: UK.
- SARLO, B. (2012); *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- ZALAQUETT, J. (2000); “La Mesa de Dialogo sobre derechos humanos y el proceso de transición política en Chile”. En *Estudios Públicos* N° 79. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos (CEP) <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/182> (última consulta: 30-11-2013).

