

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

Anarchivismo y narrativas latinoamericanas

(Algunas) experiencias subversivas en las nuevas ficciones de archivo

Cristian Agustín Alvarado Montalvo

Tutora: Dunia Gras Miravet

Quito, 2022




Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Cristian Agustín Alvarado Montalvo, autor del trabajo intitulado “Anarchivismo y narrativas latinoamericanas: (Algunas) experiencias subversivas en las nuevas ficciones de archivo”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura, Mención en Literatura Latinoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

29 de octubre de 2022



Firma: _____

Resumen

La perspectiva anarquista, desarrollada por Andrés M. Tello, nos permite trazar un recorrido teórico en permanente diálogo crítico con las reflexiones filosóficas en torno la noción de archivo realizadas por M. Foucault, G. Deleuze y F. Guattari, y J. Derrida. Todo esto para avanzar de una noción de archivo tradicional, impuesta por la archivística moderna-colonial, hacia una construcción maquínica del archivo, en tanto se puede pensar en su deriva como máquina social (en agenciamientos heterogéneos con otras máquinas como la estatal y capitalista), para analizar su funcionamiento y limitaciones, pero también sus potencias en lo que respecta a la impugnación anárquica de la multiplicidad latente en toda producción social. Planteamos este recorrido que pone en relación la filosofía occidental y las lecturas latinoamericanas en torno a la noción de archivo, con el objetivo de trazar una respuesta posible frente a la pregunta ¿Cómo se puede enfrentar la novela al ordenamiento político que sostiene el archivo? Se describe y analiza algunas experiencias en la narrativa latinoamericana contemporánea donde se puede entrever varias formas de maquinar el archivo, desde los dispositivos ficcionales de la novela, dando cuenta de diversas estrategias estético-políticas que producen un discurrir nómada que hace tambalear sus lógicas de ordenamiento, clasificación y jerarquización, provocando una revuelta anarquista.

Palabras clave: anarquismo, novela, nómada, ficción, máquina, Lemebel, Ojeda, Rey Rosa

En memoria de mi querida abuelita Bella Rubio,
por ser la huella viva de mi archivo.
A mi querida madre Angélica y a mi hermano Teo,
por su cariño infinito al ritmo del piano de Elton John
y el parloteo farandulero de las tardes.

Agradecimientos

Aunque uno de los ejes de esta tesis sea la desconfianza hacia los orígenes, este trabajo tiene como punto de partida las conversaciones vía e-mail con Daniel Link en el contexto de una residencia que tuvo que ajustarse a la virtualidad pandémica del año 2020. Ahora puedo afirmar que ese principio se ha dispersado en las diferentes lecturas que atraviesan este texto y todas las conversaciones con mis amigos, docentes y colegas que han nutrido estas páginas con sus problematizaciones. En particular, quisiera agradecer a Paolo Vignola, por sus amistosos diálogos en medio de la atmósfera vibrante de La Culata. A mis exdocentes y queridas amigas Maritza Cino y María Paulina Briones, por su inmensa calidez y apoyo sincero. A mi tutora Dunia Gras, por toda su disposición lectora y por su acompañamiento en este proceso. Y, de manera especial, a Margarethe Tirado por todo el afecto y el estímulo compartido para razonar y sentir más allá de nuestras propias limitaciones. Agradezco a todos por soportar el cacareo anarquista de este humilde servidor.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero. Maquinar el archivo: Aproximaciones para una lectura anarquista	17
1. Nuevas ficciones de archivo	17
2. Reinventar el archivo, desfigurar la tradición. Parodia y anarchivismo en <i>La desfiguración Silva</i>	30
Capítulo segundo. La memoria como práctica anarquista, intervenciones ficcionales contra el poder de los arcontes	41
1. Subvertir la autoridad del archivo: alteraciones anárquicas, registros no clasificados, la construcción de la memoria post-conflicto en <i>El material humano</i>	41
2. La loca al Frente: lenguaje, memoria y resistencia. Despellejar el mandato post-dictatorial de la piel de la memoria agredida en <i>Tengo miedo torero</i>	48
Conclusiones.....	59
Lista de referencias	63

Introducción

En una época de radicales transformaciones en las tecnologías de almacenamiento, clasificación e instrumentalización de las huellas de la producción social a escala global, materializado en el sueño totalitario del capitalismo de las plataformas digitales y sus sistemas de apropiación, clasificación y capitalización de los registros de la experiencia colectiva, resulta sintomático el creciente despunte teórico del concepto de archivo y los diversos modos de ser abordado desde las artes.

Precisamente, críticas de la cultura o historiadores del arte como Suley Rolnik o Hal Foster se han interesado por describir este nuevo furor o impulso de archivo, tratando de dar cuenta de esta compulsión presente en las prácticas artísticas de los últimos años. Ambos autores describen así algunas posibilidades que consideran el nervio crítico del arte de archivo. Para Rolnik, esta experiencia pasa por el deseo de reactivar las huellas del pasado en el presente con una potencia político-poética que también permita la expansión de las posibilidades estéticas por fuera de los límites del “sistema del arte”. Desde otro ángulo, aunque en relación con lo anterior, Foster también señala la incorporación artística de material de archivo para producir memorias alternativas a las narrativas hegemónicas que configuran el presente.

Se trataría, entonces, de un momento histórico clave para los estudios críticos sobre el concepto de archivo, al punto que la crítica anglosajona no ha demorado en nombrar este movimiento: como una especie de *archival turn* en el campo de las humanidades. Aunque esta última categoría ostente el aspecto de una etiqueta comercial de moda más que de un dispositivo para pensar otras formas no totalitarias de archivo. No obstante, creemos que resuena su alcance para hacernos notar un horizonte crítico, en construcción permanente, en la medida en que este nuevo giro archivístico también se inserta en el debate de la literatura y crítica latinoamericana que aquí nos interesa, con una serie de cuestionamientos y alternativas estéticas-teóricas que permiten obliterar la noción tradicional de archivo –y sus modos de clasificación y jerarquización de las huellas–, con el objetivo de cuestionar la naturalización de los regímenes discursivos y los regímenes sensoriales que organizan la imaginación pública y configuran las condiciones propicias para sostener el establecimiento de la gubernamentalidad.

En ese sentido, consideramos también crucial volver a preguntarse, siguiendo la estela del pulso de archivo en las prácticas artísticas contemporáneas, sobre la potencia

de la imaginación literaria a la hora de repensar modos de intervención crítica en el archivo. En particular, este trabajo se propone indagar cómo se puede enfrentar la novela al ordenamiento político que sostiene el archivo. Y si, en esa relación conflictiva, es posible fundamentar una práctica contrahegemónica que postule el saber ficcional de la novela como un lugar epistemológico capaz de socavar y transformar la matriz ordenadora del archivo. Con la intención de establecer un campo de operaciones, estas interrogantes adquieren un renovado interés cuando se puede entrever en su formulación el deseo de repensar, desde la ficción novelesca, estrategias de ficcionalización que no solo socavan la autoridad del archivo, sino que apelan a la fuerza inventiva de la ficción para subvertir sus matrices de organización.

Nos interesa trazar un recorrido teórico que recoja el aporte de la filosofía contemporánea en la renovación del concepto de archivo, en diálogo crítico con autores latinoamericanos, teniendo en cuenta, además, el aporte de la literatura para pensar intervenciones estéticas que den cuenta del furor de archivo. En ese sentido, abordaremos el trabajo pionero del crítico cubano-estadounidense Roberto González Echevarría, como un punto de partida, pero, sobre todo, de distanciamiento, en tanto consideramos que su libro, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (1998), nos proporciona un concepto de archivo convencional y conservador, en vista del desarrollo teórico realizado por Michel Foucault y Jacques Derrida a finales del siglo XX. Siguiendo esa ruta teórica, nuestro trabajo trata de desplazar la idea tradicional de archivo, para problematizar sus formas constitutivas y operaciones disciplinarias en el entramado de la vida social, desde las políticas anarquistas planteadas por Andrés Maximiliano en *Anarchivismo. Tecnologías políticas de archivo* (2018). La propuesta del anarchivismo que nos interesa analizar aquí se distancia de González Echevarría para trazar otras coordenadas de resistencia “con el objetivo de pensar intervenciones en el archivo desde la escritura ficcional, como dispositivo de problematización contra la máquina estatal y su monopolio de la memoria”.

Nuestra oposición también se fundamenta en que consideramos excesiva la postura de González Echevarría sobre la determinación que ensombrece el potencial ficcional de la narrativa latinoamericana en dependencia de discursos maestros (el legal en el siglo XVII, el científico en el XVIII y XIX y el antropológico en el XX), cuya naturaleza se caracterizaría entonces por su deseo de restar importancia al discurso literario en sí, lo que podemos simplificar en la siguiente afirmación: la narrativa latinoamericana nunca deseó ser literatura, sino otra cosa. Sin duda, tal afirmación

propuesta por González Echevarría fue un enunciado clave para multiplicar las vías del análisis literario en diálogo con otras disciplinas y saberes, en un momento histórico en que su colega de la Universidad de Yale, Harold Bloom, defendía a mediados de los noventa una supuesta autonomía literaria en rechazo de la emergencia de la mal llamada escuela del “resentimiento”, como una medida profiláctica en su intento desesperado por precautelar el derrumbe del sistema de valores estéticos hegemónicos instituidos por el archivo-imperial occidental.¹

Por lo tanto, nuestra intención consiste en reparar en algunas experiencias de la narrativa latinoamericana contemporánea que señalan otras direcciones frente a lo establecido por el crítico cubano-estadounidense con respecto a las ficciones de archivo; en particular, el rechazo de las nuevas ficciones a rellenar los huecos del archivo en clave de fijar la cultura y la identidad latinoamericana. El reparo contra González Echevarría se debe a la repetida queja alrededor de la inscripción posmoderna de las nuevas narrativas: “Percibo en la llamada era posmoderna actual un tipo de texto que no está animado por ansiedades sobre el origen, exento de añoranzas de identidad y aparentemente desligado de la historia” (González Echevarría 1998, 14). Sin embargo, cabe preguntarse en un momento en el que el uso del término “posmoderno” puede pensarse en tensión crítica frente al archivo moderno descrito por González Echevarría, si esa desconfianza no escamotea demasiado pronto la posibilidad de descubrir, en lo que el autor de *Mito y archivo* denomina como la nueva narrativa latinoamericana, un discurso literario crítico capaz de desmontar los grandes relatos de la modernidad, como la identidad, la nación, la historia, el hombre, el progreso y, entre ellos, la narrativa hegemónica del archivo, como institución orgánica y reguladora de los registros de la existencia en general, cuyo funcionamiento es clave en la articulación de estos relatos o meta-discursos para la gestión de las biopolíticas de la modernidad capitalista.

Es fundamental para este análisis preguntarse cómo estas novelas maquinan el archivo para subvertir su orden, mientras diseñan diversas estrategias para promover micro-reveltas en su estructura normativa, en un gesto estético-político que parece tener

¹ Harold Bloom, en *El canon occidental*, no esconde su terror frente a la pesadilla que implica ese movimiento del “resentimiento” que desmantela el sistema de valores estéticos instituidos en el archivo occidental. Su propuesta pretende mantener intacto el sistema de exclusión que pone en evidencia una política de las formas en relación con el canon: el principio de legitimidad que impone la gran forma contra la forma pequeña. Lo que se materializa en Bloom como “el criterio de selección y ordenamiento de las obras, a pesar del feminismo, del movimiento LGBT, de las políticas afirmativas, de las minorías étnicas, de los usos inclusivos del lenguaje, etc.” (Link 2019, 11). En otras palabras, se configura un centro superior cuyo orden mantiene una sistemática profilaxis que excluye lo considerado desde esa lógica jerárquica como inferior, profano, pequeño.

una relación más productiva con la deriva conceptual del movimiento anarquista, tal como es planteada por Andrés Maximiliano Tello, en lo que refiere al despliegue anárquico de impugnación contra los orígenes y mandatos que organizan el archivo en una relación de saber/poder vinculada al ordenamiento político de lo viviente.

De esa manera, tratamos de inscribirnos en un agitado debate en torno a la noción de archivo y sus formas de intervención literarias, como un marco interpretativo que, a consideración del crítico argentino Daniel Link, también puede ser entendido como una instancia ética que propicia todo un campo de problematizaciones. Si tenemos en cuenta la dimensión política y estratégica de la *ratio* archivística moderna, ese *arkhé* o principio estructurante de las formaciones discursivas y regímenes sensoriales que configuran el sistema de clasificación y categorización de los registros en la superficie social, para comprender su lugar como matriz ordenadora de las políticas de la vida, es decir, la relación entre archivo y lo viviente. Por lo tanto, estamos de acuerdo con el escritor y crítico argentino Daniel Link, cuando considera la pertinencia de la apertura teórica realizada por el anarquismo en un contexto de crisis epistemológica y de renovación del campo de las humanidades, para pensar otras formas de interrogar nuestro presente:

Las políticas archivísticas de la modernidad se ajustan al buen gobierno. Las políticas anarquísticas o contraarchivísticas de la pos-modernidad nos permitirían, tal vez, enfrentar la gubernamentalidad con sus mismas armas. Es decir: el archivo puede ponerse en contra de aquello que es su fundamento. Eso es la arqueología que, porque no tiene Dios (ni origen ni mandato), se desentiende de la continuidad del saber para interrogar sus discontinuidades y criticar frontalmente los fundamentos de la gubernamentalidad burocrática. (Link 2019, 17)

Pasaremos a describir, entonces, en qué consiste el movimiento anarquista y sus posibilidades teóricas para pensar este giro conceptual como una matriz interpretativa y ética, que nos permita dar cuenta, en la narrativa latinoamericana contemporánea, de las nuevas ficciones de archivo, que continúan atravesando el umbral abierto por Roberto González Echevarría en *Mito y archivo*. No obstante, tomando distancia de sus propios fundamentos sobre la relación archivo y literatura, en tanto que las estrategias subversivas de ficcionalización de las novelas que nos proponemos analizar articulan sus propias formas de intervenir el archivo que, a su vez, devienen en formas de resistencia contra la violencia institucional y su régimen de dominio.

Capítulo primero

Maquinar el archivo: Aproximaciones para una lectura anarquista

1. Nuevas ficciones de archivo

Se podrá notar que las preguntas que movilizan este texto buscan inscribirse en un intenso debate de la crítica latinoamericana sobre el concepto de archivo, en el que es necesario mencionar el trabajo de Roberto González Echevarría en *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (1998). Aunque para nuestra consideración su concepto de archivo, a pesar de su carácter aparentemente ambiguo y novedoso en su momento de publicación, resulte normativo y conservador en su formulación teórica, y demasiado cercado en su afán por definir el canon moderno de la literatura latinoamericana. Reconocemos el aporte del crítico cubano-estadounidense en la problematización de la historiografía convencional de la narrativa. En particular, su crítica a la creencia clásica y excluyente de una autonomía absoluta que separa las obras literarias de las formaciones discursivas y sociales que constituyen sus condiciones de posibilidad y, a menudo, su blanco de ataque. Tal defensa por la heteronomía de la novela latinoamericana será clave para la elaboración de su modelo interpretativo de las ficciones de archivo.

Para González Echevarría, las relaciones de la narrativa latinoamericana con formas de discurso no literarios “son mucho más productivas y determinantes que las que tiene con su propia tradición, con otras formas de literatura o con la realidad bruta de la historia” (1998, 17). Esa relación con otros discursos no literarios se caracteriza por el doble movimiento de la novela, entre la simulación y la fuga. La novela latinoamericana, según González Echevarría, al no poseer una forma propia más que ese procedimiento de copia y fuga, imita los discursos maestros de un campo histórico determinado, para luego poner en marcha una forma de escape que deja al descubierto el convencionalismo de los discursos hegemónicos mimetizados y las relaciones de poder que los constituyen.

Con la intención de contrariar el modelo historiográfico eurocéntrico, que resituaba el origen de la novela en formas literarias anteriores como la epopeya, y establecer este doble movimiento, el crítico cubano-estadounidense señala otros orígenes posibles de la novela latinoamericana, atendiendo a la predominancia del discurso de la ley como

régimen discursivo imperante en la conquista y reordenamiento de los cuerpos y territorios en el Nuevo Mundo. De ese modo, la novela en sus orígenes imita la retórica legal del siglo XVI, como un vehículo de la verdad o mediación legitimadora originaria, tomado sus formas expresivas más al uso por los funcionarios del imperio español como las cartas de relaciones, para luego poner en marcha un relato de escape del mismo régimen discursivo legalista determinando por ese momento histórico concreto, tal como se puede detectar en las crónicas de indias, en *Los comentarios reales* (1609) de Garcilaso de la Vega o en *El carnero* (1859) de Juan Rodríguez Freyle, pero también en la picaresca de *El Lazarillo de Tormes* (1554), o en *El periquillo Sarniento* (1816) de Lizardi.

De esa misma forma, González Echevarría sostiene este procedimiento imitativo de la novela en los periodos históricos posteriores, determinados por sus respectivas formaciones discursivas o discursos maestros en cuestión. Entre el siglo XVIII y XIX, en sustitución de la retórica legalista, predomina el discurso científico-naturalista como modelo imitativo de la narrativa fundacional de las nacientes repúblicas, cuya mediación se expresa en el diario de viaje de los naturalistas europeos que registran y taxonomizan el Nuevo Mundo. Una forma discursiva que las narrativas como *Facundo* (1845) de Sarmiento, o *Os sertoes* (1902) de Euclides da Cunha imitan para narrar la naturaleza y la sociedad de América Latina según el aparato discursivo de la ciencia del siglo XIX. Por su parte, la mediación discursiva no literaria que imita la novela para el siglo XX está determinada por la antropología, como nuevo discurso maestro que tiene entre sus objetos de estudio el lenguaje y el mito, fuentes clave de conocimiento para el proceso de la formación del ser y la cultura nacional; su vehículo de expresión encuentra en el informe antropológico el modelo de imitación y fuga que se activa en narrativas como *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos o *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet.

Después de este breve recuento histórico de las relaciones entre los discursos no literarios y la novela latinoamericana, el interés de González Echevarría se centra en describir, a mediados del siglo XX, la emergencia de un nuevo discurso maestro encarnado en la figura del Archivo, y cuya mediación recupera las anteriores en un movimiento de retorno hacia los orígenes de América Latina, para trazar una especie de mitologización de la historia a través de las ficciones de archivo: tal recorrido inicia con *Los pasos perdidos* (1944) de Carpentier y parece llegar a su máxima expresión con las novelas del boom latinoamericano, en especial, *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, obra cumbre de la narrativa moderna latinoamericana.

Mito y archivo es un trabajo pionero en realizar todo un esfuerzo de lectura para entender ese doble movimiento de la novela latinoamericana alrededor del archivo: nos referimos a ese juego entre imitación y fuga que llega a su realización más acabada en las ficciones de archivo. Sin embargo, esta singular categoría tiende a empantanarse con la metafísica identitaria en la que cae a menudo la noción de archivo propuesta por González Echevarría. Lo primero que salta a la vista, en el planteamiento del crítico cubano-estadounidense, es la utilización del término con la A mayúscula, que parece avisarnos, más allá de la obviedad del nombre propio del sustantivo masculino, una autoridad del archivo que no ha sido problematizada del todo (nos referimos al principio organizador de su funcionamiento). Ese pequeño gesto coincide con su insistencia en una noción de archivo convencional, a saber: “antes que nada, el Archivo es un depósito de documentos jurídicos que contiene los orígenes de la historia latinoamericana” (1998, 58), cuyo modelo institucional remite a la adhesión hispanista de esos documentos materializados por los archivos de Simancas y El Escorial. Y esto a pesar de afirmar la influencia del trabajo de Michel Foucault en su propuesta, quien, como sabemos, en *La arqueología del saber* (1969), desarrolla una noción de archivo totalmente diferente a la definición propuesta por González Echevarría.

Para Foucault, al contrario de definirse tradicionalmente como un depósito de almacenamiento “de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado”, como “testimonio de su identidad mantenida” o como “una búsqueda de los orígenes”, el archivo aparece como el *a priori histórico* de las prácticas discursivas, esto es, las condiciones de posibilidad que determinan la emergencia de los enunciados como acontecimientos singulares, poniendo de manifiesto la trama política que articula la regulación de su propia inscripción y registro: el archivo es la ley de lo que puede ser dicho en un momento histórico determinado, pero también “el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (1969, 155). De esa manera, Foucault propone un concepto de archivo que rebasa la idea heredada de la disciplina archivista y la historiografía del siglo XIX, la que ubica el archivo en un lugar donde reposan los documentos producidos a lo largo de la historia por una institución o una persona particular, para referirse mejor a un espacio expandido en el campo social o a la matriz organizadora de las huellas de las prácticas discursivas y sociales, que parece escapar de un lugar específico, para insertar en “el lenguaje ya depositado y en las huellas que ha dejado *un orden que es del mismo tipo que el que se estableció entre los vivientes*” (Foucault 1991, 137).

Esta presencia de un orden en las huellas que articula a su vez el ordenamiento político de los vivientes, vislumbrado por M. Foucault, nos hace pensar inmediatamente en la etimología griega del término archivo: *arkhé*, recuperada por Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una Impresión freudiana* (1997). El *arkhé* nombra la articulación política entre comienzo y mandato, es decir, entre *arkhé* y *nomos*, cuyo principio se encuentra resguardado bajo la dirección de los arcontes²: los guardianes del archivo y únicos responsables de su correspondiente interpretación. Según Derrida, el *arkhé* remite al comienzo u origen, sea este histórico, físico y ontológico; eso es lo que indica también Roberto González Echevarría cuando define a su Archivo como el repositorio de los orígenes de la histórica latinoamericana. Sin embargo, en su afán por considerar al archivo como un mito moderno que, a pesar de pretender revelar la relación entre saber y poder en el retorno de las ficciones de archivo a los relatos sobre los orígenes, coquetea con la idea de la constitución de un meta-relato político y cultural que organiza e inserta un orden en las huellas de la cultura latinoamericana y, al hacerlo, no solo limita la noción de archivo a su concepción más convencional y autoritaria, sino que, además, omite sus condiciones de producción, es decir, el principio nomológico del *arkhé*: “el *arkhé* del mandato” (Derrida 1997, 9).

Como sus lectores podrán recordar, González Echevarría también apela a la etimología greco-latina de archivo. No obstante, al contrario de Derrida, se interesa por la deriva latina de *archivum*, para restituir un sentido transcendental del *arkhé*, en su relación con el término “arcano” (*arcanum*). Así, se establece un origen mítico que envuelve al archivo en un aura misteriosa y secreta y, sin ser advertido por el crítico cubano-estadounidense, se oculta el *nomos* del *arkhé*, la violencia primigenia que antecede a la inscripción de cualquier origen sobre la materia viva de la realidad, concediendo un espacio crucial para cuestionar y confrontar el poder arcóntico del archivo (Derrida), su principio nomológico, las relaciones de poder que lo constituyen y que, para decirlo a la manera foucaultiana, definen todo un régimen de dominio entre las palabras y las cosas, entre los regímenes de enunciación y los regímenes de visibilidad que determinan los modos de existencia en un campo social histórico.

² Si apelamos a la definición etimológica proporcionada por la DRAE sabemos que *arcontes* es una palabra griega que significa “gobernante”, y que designa a los magistrados que gobernaron en Atenas tras la muerte del rey Codro. Su uso en este debate designa las fuerzas conservadoras que restringen y regulan el acceso a los archivos, y en esa figura puede caer González Echevarría en la medida en que su archivo cierra las posibilidades de inscripción a las narrativas que no encajan en su modelo hermenéutico.

Esa omisión es denunciada por el crítico chileno Raúl Rodríguez Freire en su libro *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana* (2015), al problematizar justamente el principio nomológico del *arkhé*, es decir, la violencia fundadora que encubre todo archivo. De ese modo, la crítica de Rodríguez Freire visibiliza el *nomos* del archivo, tomando en cuenta la reflexión de Derrida para deconstruir el archivo moderno propuesto por González Echevarría. En particular, el crítico chileno pone de manifiesto los problemas de *Mito y archivo*, en lo que respecta al ocultamiento de la violencia fundadora del *nomos* y la insistencia en su formulación de una metafísica de la identidad que pretende representar lo “nuestro”, a través de un archivo mitificado, patriarcal, y excluyente de la multiplicidad latente en la producción discursiva y social de lo viviente.

Rodríguez Freire se centra en el concepto de *nomos* para mostrar el funcionamiento del modelo de lectura de González Echevarría y dejar al descubierto el proceso de sublimación de la violencia fundadora que lo sustenta, particularmente, en su modo de entender el retorno a los orígenes en las ficciones de archivo. De esa manera, el crítico chileno retoma la noción de *nomos* en Derrida, para releerla a la luz del trabajo del jurista alemán Carl Schmitt en *El nomos de la Tierra* (1950). Así, tenemos que tener en cuenta el triple significado de *nomos* que maneja Rodríguez Freire, cuya raíz proviene del griego *nemein* (tomar-toma): la apropiación o toma de tierra, la partición o división del territorio y el apacentamiento o puesta en producción. A partir de este proceso se revela el *nomos* que surge con la toma de un espacio, el principio violento que precede a la instauración del *arkhé*, y que las ficciones del archivo como *Los pasos perdidos* o *Cien años de soledad*, encajadas a la perfección en el modelo conceptual del Archivo-mítico-identitario propuesto por González Echevarría, no pueden más que encubrir por medio de una retórica de la inocencia que mitifica el origen violento de cualquier proceso fundacional. En particular, la crítica de Rodríguez Freire denuncia el registro exotizante y mítico de las ficciones del archivo moderno, que no solo replica contradictoriamente un lenguaje imperial-mistificador para narrar lo propio, sino que disimula bien la toma de la tierra presente en la fundación de Macondo, Santa Mónica de los Venados y otras ciudades imaginadas por los padres fundadores o novelistas maestros de la literatura moderna latinoamericana. Y, para colmo, sabemos que el archivo moderno de González Echevarría, encuentra su asentamiento ideal en el claro asolado por la violencia fundadora:

en la escritura de la novela se ha llegado a un claro, un espacio metaficticio, una devastación que se convierte en un punto de partida para la nueva narrativa latinoamericana; el claro asolado para la edificación de Comala, Macondo, Coronel Vallejos, para la fundación de la ciudad imaginaria que contiene todas las formas previas de la narrativa latinoamericana, así como los orígenes de la novela; un espacio para el Archivo. (González Echevarría 1998, 44)

Por lo tanto, Rodríguez Freire no solo visibiliza el *nomos* del *arkhé* en las ficciones de archivo, ese claro asolado por la violencia de los conquistadores, y en cuyo espacio devastado por la máquina estatal-imperial, el archivo encuentra un lugar o domicilio para establecer su dominio sobre lo viviente. Además de eso, también propone una salida crítica-literaria a ese mismo archivo moderno latinoamericano, justamente tomando en cuenta la inscripción posmoderna de la nueva narrativa latinoamericana. Se trata, entonces, de poner en tela de juicio los principios de legitimación del archivo moderno y sus políticas de filiación, esa búsqueda de la identidad en los orígenes que pretende narrar una imagen arcana de lo propio, y que, al establecer por medio del *nomos* fundador un *arkhé* identitario, realiza un corte violento sobre los *corpus* y cuerpos que tendrían en su poder restituir la imagen perdida del ser latinoamericano: he ahí la política de archivo idealizante, excluyente y patriarcal, que se esconde en la apelación canónica por ese núcleo de la tradición literaria supuestamente más representativo de lo esencial de nuestra expresión desde la perspectiva de *Mito y archivo*.

Contra ese resabio propio de la metafísica humanista-identitaria que refracta la noción de archivo de González Echevarría, nos interesa pasar ahora a los modos posibles de cuestionar el organismo del archivo, la autoridad del *arkhé* y su principio nomológico, para entender su producción maquínica y sus formas de ordenar, clasificar y jerarquizar las huellas de la producción social, desde la operación teórica elaborada por el crítico chileno Andrés Maximiliano Tello en *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo* (2018). Este libro se encarga de realizar un recorrido crítico del concepto de archivo, atendiendo a sus formas constitutivas y modos de funcionamiento más hegemónicos, pero también, y de manera crucial, a las tensiones entre ese ordenamiento del archivo y las políticas anárquicas que lo desestabilizan.

En este recorrido se destaca el diálogo crítico de Andrés Tello con los aportes de Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari, para mencionar los autores más representativos de su *corpus* bibliográfico, con el objetivo de provocar una agitación teórica-política sobre el concepto de archivo, que también pensamos intervenida desde la literatura latinoamericana, por medio de la referencia al famoso relato de Jorge Borges, “El idioma

analítico de John Wilkins”, que aparece en el prólogo de *Las palabras y las cosas* (1966), como una confesada influencia en el pensamiento arqueológico de Foucault, y que, cincuenta años después, es retomado por el autor de *Anarchivismo*, para recuperar en la ruta trazada por Borges “una potencia de dislocación”, que pone en marcha una perturbación político-literaria de la matriz organizadora del archivo.

Como bien argumenta Tello, en Borges se puede anticipar el germen de lo que se denominaría como el movimiento anarchivista. Si observamos cómo, en esa especie de ensayo ficticio, la curiosidad bibliófila del narrador sobre la obra especulativa de John Wilkins –a saber: la creación de un lenguaje universal o un idioma capaz de abarcar todos los pensamientos humanos– es puesta en relación con cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benóvolos* –y en cuyas páginas se diagrama una conocida parodia del sistema de clasificación y registro de los animales–,³ advertimos que esto le permite a Borges problematizar las condiciones de producción del archivo al señalar que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” (Borges 1984, 708). Es más, el escritor argentino no solo procura una crítica contra la forma hegemónica de organizar y clasificar el conocimiento por parte del archivo occidental, como remarca Foucault y luego Tello, sino que en su pluma se percibe la potencia de la imaginación literaria para interpelar el propósito secreto de su organismo:

Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. (1984, 708)

En esa política borgeana anarchivista se instala el punto de partida de Andrés Tello, para trazar una especie de arqueología del concepto de archivo que, a diferencia del archivo mitificado y patriarcal de González Echevarría, se permite obliterar la noción tradicional de archivo que hemos heredado de la disciplina archivista del siglo XIX, es decir, la idea que tenemos sobre el archivo como un sitio específico de carácter administrativo, dotado de coherencia interna, y cuyos registros obedecen a un orden primigenio u estructura orgánica constitutiva. Tal definición configura la matriz

³ Aquí traemos a colación la cita de Borges que usa Michel Foucault para señalar en el archivo de los animales el límite que traza para el pensamiento occidental, y en la que se puede vislumbrar esa agitación anarchivista que altera el *akhé* del mandato, el sistema o principio clasificador y organizador de lo viviente: “Los animales se dividen en a] pertenecientes al emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acapan de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas” (1984, 708).

dominante bajo la cual se puede detectar una *ratio* archivística trascendental que naturaliza el organismo, encubriendo las relaciones de poder que determinan sus respectivos regímenes. De esa manera, Tello reactualiza la premisa borgeana, “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”, para desarmar este principio orgánico de la archivística moderna y revelar cómo opera su mecanismo de exclusión al rechazar “cualquier existencia anárquica de los registros históricos o de los fondos documentales, evitando de ese modo la posibilidad de inscripciones sociales producidas sin organismo definido, es decir, sin derivar de una forma orgánica” (Tello 2018, 26).

En ese sentido, *Anarchivismo* continúa la línea trazada por Foucault, poniendo en relación ese espacio extendido del archivo en lo viviente, con el concepto de máquina social propuesto en *El Anti-Edipo* (1972) por Deleuze y Guattari. Como sabemos, Deleuze y Guattari proponen una forma de análisis maquínico de la realidad, de las articulaciones entre máquinas sociales, máquinas técnicas y máquinas deseantes (pensando la producción deseante como un campo de fuerzas que atraviesa y constituye toda la organización de la producción social). En lo que respecta a la máquina social, Deleuze y Guattari definen su operatividad en la función de “codificar los flujos del deseo, inscribirlos, registrarlos, lograr que ningún flujo fluya si no está canalizado, taponado, regulado” (1972, 39); así, la máquina social se encarga de organizar la superficie de inscripción del cuerpo sin órganos, es decir, de la multiplicidad latente de todo *socius*, atendiendo a una comprensión maquínica, no lineal o dialéctica del materialismo histórico, para trazar las formas de codificación territorial de las máquinas primitivas, la sobrecodificación de las inscripciones sociales de la máquina despótica o estatal, y la descodificación de los flujos de la máquina capitalista. Ahora, el aporte crucial del trabajo de Tello, radica en repensar la coexistencia de las máquinas sociales descritas por Deleuze y Guattari, en una articulación estratégica o agenciamiento maquínico con otra máquina social no mencionada por los autores del *Anti-Edipo*, esta es la máquina social del archivo, que hace posible, justamente, las operaciones de inscripción y registro que ordenan, regulan, clasifican y jerarquizan las huellas de la producción social.

Así, *Anarchivismo* inscribe su propuesta en el giro archivístico latinoamericano,⁴ con una estrategia discursiva que se permite obliterar la noción tradicional de archivo,

⁴ Si bien es cierto que la huella de Foucault forma parte de la genealogía del concepto posmoderno de archivo, el giro archivista latinoamericano propone un corpus de lectura diverso y heterogéneo entre cuyos referentes destacados y conocidos podemos mencionar a Raúl Rodríguez Freire, Nelly Richard y Maximiliano Tello en Chile; Daniel Link y Diego Bentivenga en Argentina (en particular, cabe destacar su participación en el proyecto titulado “Archivos y diagramas de lo viviente en América Latina” en

para definir, entonces, su funcionamiento maquínico y las modificaciones singulares y heterogéneas que componen sus prácticas discursivas en un momento histórico concreto. Para Tello, no hay un origen del archivo, ni existe un régimen natural, mítico u orgánico de los registros. Por el contrario, siguiendo a Deleuze y Guattari, el archivo es siempre producto del conflicto de fuerzas entre máquinas sociales, máquinas técnicas y máquinas deseantes: “la conexión variable de cuerpos y tecnologías, que instituyen una forma de organización maquínica de la producción social” (Tello 2018, 28). De ese modo, el archivo, entendido como máquina social, revela el diagrama de fuerzas heterogéneas que constituyen su ordenamiento, pero también las fuerzas anárquicas que trasgreden sus mandatos, poniendo en marcha un ejercicio de repolitización que propicia la desnaturalización y el cuestionamiento de las condiciones de producción del orden o *arkhé* establecido por el sistema de clasificación y jerarquización que opera en la superficie de inscripción de la realidad.

Para comprender la dimensión política de la máquina social del archivo, Tello señala sus acoplamientos con otras máquinas sociales: la estatal y la capitalista. En ese sentido, el crítico chileno se interesa en la articulación entre *arkhé* y *nomos*, justamente para hacer visible, como ya vimos en Raúl Rodríguez Freire, la violencia primigenia que antecede a la conformación de todo *arkhé*, la devastación fundante de la máquina estatal o despótica. Por eso, al contrario de González Echeverría, la postura teórica de Tello nos permite entender el acoplamiento maquínico entre archivo y estado, que también ya había vislumbrado el archivista italiano Baldassare Bonifacio (1585-1659), en un tratadito titulado *De Archivis liber singularis* (1632), donde se puede leer con claridad el agenciamiento maquínico entre máquina social del archivo y la máquina imperial-estatal, en un momento histórico determinado, como el periodo colonial latinoamericano, para organizar un *sensorium* colonial que establezca los mecanismos para la gubernamentalidad del Nuevo Mundo y así “conservar los patrimonios y los tronos”.⁵

Se trata, entonces, de pensar la función maquínica del archivo en la articulación entre las prácticas discursivas y las formaciones sociales que configuran los regímenes de

colaboración con la Universidad Tres de febrero y La Universidad de Buenos Aires); y por el lado ecuatoriano, el trabajo realizado por Alicia Ortega en torno al archivo (“Filiaciones, huellas literarias y reescrituras en la novela ecuatoriana”) y, en el campo audiovisual, las producciones e investigaciones llevadas a cabo por Alex Schlenker, ambos en colaboración con la Universidad Andina Simón Bolívar.

⁵ “Nada es más útil para la instrucción y la enseñanza de las personas, nada es más necesario para aclarar e ilustrar materias oscuras, ni para *conservar los patrimonios y los tronos*, todos los asuntos públicos y privados, que un depósito bien constituido de volúmenes, documentos y registros —esto es superior a los astilleros navales y más eficaz que las fábricas de municiones—, así como es mejor vencer con la razón que con la violencia, con el bien que con el mal” (Baldassare Bonifacio 1941, 6).

enunciación y de visibilización en un espacio-tiempo determinado. Tello, siguiendo a Foucault, es enfático al insistir que la variabilidad histórica de dichos anudamientos entre lo enunciable y lo visible nos permite notar la construcción política del archivo al considerar su “forma de disponer del *sensorium* de las máquinas vivientes” (Tello 2018, 45). Esto es, el régimen sensorial que dispone la máquina social del archivo en sus acoplamientos con otras máquinas, tecnologías, cuerpos y *corpus*, para establecer un modelo jerárquico que registra, organiza y define la experiencia perceptible, los modos de comportamiento y las formas de existencia del conjunto del campo social.

De esa manera, el doble principio del archivo, señalado anteriormente por Derrida, se constituye en el doble principio de las formaciones estatales: la configuración de un origen y un mandato en los registros de la superficie social. Como bien señala Raúl Rodríguez Freire, “pese a todas las metamorfosis y discontinuidades maquínicas, el archivo tiende una y otra vez a establecer un doble principio, desde donde deriva el ordenamiento de los registros que resguarda” (Rodríguez Freire 2019, párr. 5). Así se manifiesta una violencia archivadora organizada por la vigilancia del mandato de los arcontes estatales. Sin embargo, entre los acoplamientos funcionales de la máquina social del archivo y la máquina estatal, surgen fisuras caracterizadas por el desplazamiento nómada de fuerzas anarquistas que operan como potencia de dislocación, líneas de fuga, discontinuidades y fuerzas contrahegemónicas, que desgarran el régimen de lo sensible instituido por el ordenamiento de los registros en la superficie social al servicio del mantenimiento y la consolidación del aparato estatal-capitalista.⁶

Se trata de la relación imposible entre máquinas nómadas y la máquina estatal-capitalista. Andrés Maximiliano Tello, sigue a Deleuze y Guattari, en la descripción de la potencialidad agitadora de la máquina nómada en cuanto esta se define:

no solo como una máquina de guerra que es exterior a la captura estatal, sino que, además a un tipo de ocupación y producción de otro espacio-tiempo, una máquina de guerra potencial, que traza una línea de fuga creadora, pues compone nuevos espacios y formas de correlación en ellos. (Tello 2018, 132)

⁶ En ese sentido, Maximiliano Tello entiende la propuesta anarquista “como un movimiento que atraviesa mutaciones sociales de cuño heterogéneo; rebeliones campesinas y obreras, luchas estudiantiles y feministas, revueltas indígenas y populares, pues en todas aquellas experiencias de agitación colectiva operan ensamblajes de cuerpos, afectos y tecnologías que alteran los registros de identidades, posiciones y funciones rotuladas en la máquina social que distribuye la producción general del cuerpo (y los *corpus*) sobre la superficie de inscripción que llamamos realidad” (Tello 2018, 8).

En ese sentido, la máquina de guerra nómada se opone a los dispositivos de captura estatales, poniendo en tela de juicio el sistema de clasificación y jerarquización que se articula en el doble principio del origen y el mandato, pues las líneas de fuga que traza sabotean la función unificadora del organismo, creando zonas sin límites, sin propiedad, abiertas al despliegue de la potencia emancipadora de nuevas relaciones sociales no orgánicas. En ese despliegue anárquico se evidencia una apertura a la multiplicidad, a formas de alianza contra-natura, es decir, en guerra contra las filiaciones arborescentes que pretenden naturalizar el ordenamiento jerárquico sobre la superficie de lo real. En otras palabras, Tello afirma que “las máquinas nómadas hacen la guerra con una potencia de invención que re(crea) los espacios, los cuerpos y los afectos, redistribuyendo las inscripciones y los registros del cuerpo colectivo que se convulsiona” (Tello 2018, 131).

En esa desgarradura tensionada entre la máquina social del archivo y la máquina estatal, las máquinas nómadas encarnan el movimiento del anarquismo; como menciona Daniel Link, se trata de la “desconfianza anárquica contra las tecnologías de disciplinamiento que ordenan, clasifican y gestionan el registro de los archivos” (Link 2019, 28). Cuando estas máquinas nómadas no son capturadas por los dispositivos de registro y las tecnologías de disciplinamiento del poder estatal, liberan sus posibilidades para intervenir en la construcción de nuevos sentidos, explorando otras formas de articulación que arruinan el doble principio tradicional del archivo. En ese sentido, nos interesa pensar la fuerza de la imaginación literaria también como máquina nómada que manifiesta una potencia de dislocación, con una multiplicidad que pone en cuestión la imposición de lo Uno. La literatura desde siempre ha tenido un rasero anarquista, esto fue entendido muy bien por Platón en la *República*, ya que, como buen arconte, podemos inferir también así las razones que motivaron su decisión de expulsar a los poetas de la *polis*, debido a que atentaban contra la integridad del *arkhé*-estatal, al poner en marcha con la escritura una dispersión que se aleja de los orígenes, de las ideas inmutables y de los principios que configuran el orden social, justamente porque la literatura no tiene ni principio ni mandato, se adentra en las fisuras e inserta eso impensable que hace estallar los regímenes sensoriales que se organizan con la máquina social del archivo.

Hasta aquí hemos revisado la noción de archivo en González Echevarría, teniendo en cuenta su carácter conservador y normativo, con la intención de propiciar su desmantelamiento. De esa manera, hemos seguido la crítica de Rodríguez Freire sobre el principio nomológico del *arkhé*, a lo que nos sumamos a su ruta trazada por la emergencia

en nuestro siglo de una literatura sin casa, a la intemperie, sin traumas de origen, una cierta literatura a la que el crítico chileno denominada a-nómica y que encuentra su corte crítico en la inscripción posmoderna de la narrativa de autores como Roberto Bolaño, Juan Gabriel Vásquez y compañía,⁷ en la medida en que se trata de una “literatura que se construye en la fuga del *nomos* en tanto política de filiación y ordenamiento territorial” (Rodríguez Freire 2015, 166). Nos interesa esa ruta, precisamente, porque, en su desplazamiento a-nómico, resuena el movimiento anarquista que creemos vislumbrar en lo que tal vez, por no encontrar otro mejor nombre, hemos tratado de pensar como nuevas ficciones de archivo.

Esto a partir de la apropiación de una categoría que consideramos singular en el discurso de González Echevarría: nos referimos a las ficciones de archivo y ese doble movimiento de imitación y fuga que establecen con otros discursos no literarios. No obstante, nuestra intención es pensar su posible re-inscripción ahora desde la perspectiva crítica de algunas narrativas latinoamericanas del siglo XXI, que posicionan una escritura a partir de los archivos, pero para escribir en contra de ellos, y que, en lugar de apelar a la metafísica de la identidad, tan cara para el crítico cubano-estadounidense, se proponen poner en marcha desde la ficción literaria, para decirlo a la manera de Foucault, “esa dispersión que somos y que hacemos”. La diferencia que nuestra apropiación busca marcar en las ficciones de archivo juega más con las ideas expuestas por Suley Rolnik o Hal Foster en torno a las prácticas artísticas de archivo y, por supuesto, con la alteración anárquica de las inscripciones y registros del organismo-archivo, como se puede observar con el movimiento anarquista.

⁷ En ese *corpus* a-nómico de la literatura latinoamericana, Raúl Rodríguez Freire coloca “*Los detectives salvajes*, junto a la obra de escritores tales como Ricardo Piglia, César Aira, Rodrigo Fresán, como la de Diamela Eltit, Alejandro Zambra, Juan Gabriel Vásquez, Héctor Abad Faciolince y Santiago Gamboa, o la de Juan Villoro, Daniel Sada y Cristina Rivera Garza, también la de Iván Thays y Fernando Iwasaki, Rodrigo Rey Rosa, Eduardo Halfon o la de José Manuel Prieto y Pedro Juan Gutiérrez” (2015, 41). No hay duda que no se le puede pedir a un crítico el diseño de una cartografía total de la literatura latinoamericana contemporánea sin que esta misma caiga en omisiones o incorporaciones problemáticas, pero lo cierto es que no deja de llamar la atención la continua exclusión de las literaturas menos visibles del continente latinoamericano como la ecuatoriana o boliviana, cuya invisibilidad está marcada por las relaciones asimétricas del mercado editorial, más no porque esta misma literatura no exista o no sea relevante. Un ejemplo claro de ello es el despliegue de diversas narrativas que retornan al archivo para desmontar su régimen de dominio. Así nos interesa también poner atención a lo que se produce en la narrativa ecuatoriana actual como sucede en Mónica Ojeda, Daniela Alcívar, Leonardo Valencia, Carlos Arcos Cabrera, Andrea Crespo, Eduardo Varas, entre otros más, pero también en la que se considera de la novela de transición después del agotamiento del discurso masculino-revolucionario de los sesenta, breve muestra de esto son *Bruna, soroche y los tíos* (1972) de Alicia Yáñez Cossio, *Azulinas* (1990) de Natasha Salguero, *En nombre de un amor imaginario* (1996) de Juan Velasco Mackenzie y *Resígnate a perder* (1998) de Javier Ponce.

Por eso, consideramos excesiva la heteronomía que demanda la postura anti-autonomista de González Echevarría, en desmedro de otras formas de renovación narrativa⁸ que también trazan ese doble movimiento entre simulacro y fuga; aunque, en nuestro caso, quisiéramos apelar al maquinario deleuzeano entre repetición y diferencia, es decir, al deseo de actualizar o ficcionalizar un texto en lugar de expresar o representar su interioridad, tal como nos muestra Borges con Pierre Menard y la repetición del *Quijote*; así también se puede rastrear ese juego entre repetición y diferencia en el choque paródico y transformador entre un texto literario precedente con otro texto literario posterior. En ese sentido, nos apoyamos en la reflexión de Linda Hutcheon sobre la parodia como una modalidad de la intertextualidad, cuya especificidad literaria y textual consiste en la relación lúdica y crítica entre un texto parodiado y un texto parodiante, es decir, en la especie de síntesis disyuntiva que compone una relación entre los textos determinada por el distanciamiento crítico y la repetición que inserta una marca de diferenciación.

Entonces, nos interesa entrever también diferentes recorridos anarquistas en la narrativa latinoamericana contemporánea que, si retornan al archivo en sus diferentes representaciones, lo hacen trazando un movimiento nómada que recupera la singularidad de las huellas, para dismantelar su *arkhé* (orden o ley) y revelar el *nomos* de la violencia (los mandatos que organizan un cuerpo). Así, el desplazar nómada se enfrenta a la máquina social del archivo para subvertir su *sensorium* hegemónico que determina el orden de lo visible y lo enunciable, desde la potencia de lo lúdico y lo paródico, de lo menor y de lo fragmentario, de lo micropolítico y de lo residual.

Por lo tanto, esas serán las motivaciones que orientarán nuestra perspectiva de análisis para estudiar el siguiente *corpus* de novelas o nuevas ficciones de archivo: *Tengo miedo torero* (2001) de Pedro Lemebel, *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa y *La desfiguración Silva* (2015) de Mónica Ojeda. Ahora pasaremos a analizar cómo cada novela que estudiamos afronta sus propios modos de intervenir en el archivo o, mejor dicho, cómo agencia una escritura *a contrapelo* de los regímenes de verdad que custodian

⁸ Si bien es cierto que *Mito y archivo* propone un modelo de lectura alternativo a la historiografía de la novela occidental, no podemos olvidar tampoco cómo su modelo hermenéutico de la heteronomía de la narrativa latinoamericana excluye otras escrituras que no quieren pertenecer a ese núcleo duro de la tradición latinoamericana, y cuya apuesta consiste en poner en marcha un juego paródico de reescritura de otros textos literarios y sus respectivas tradiciones, que también implica un proceso de renovación de la narrativa, como bien señaló en su momento Mijaíl Bajtín, con respecto al papel de la parodia literaria en la novela europea: “El papel de la parodia literaria de la variante predominante de la novela, es muy importante en la historia de la novela europea. Puede decirse que los modelos y variantes novelescos más importantes se han creado en el proceso de destrucción paródica de universos novelescos precedentes. Así procedieron Cervantes, Mendoza, Grimmelshausen, Rabelais, Lesage, etc.” (Bajtín 1989, 124).

sus arcontes, capaz de obliterar su organismo normativo, para producir alteraciones anarquistas en el orden de los registros de la producción social.

2. Reinventar el archivo, desfigurar la tradición. Parodia y anarquismo en *La desfiguración Silva*

La desfiguración Silva (2014), galardonada con el Premio Alba Narrativa, es la primera novela publicada por la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda. La trama se centra en la polémica desatada por la aparición de un personaje ficticio, Gianella Silva, supuesta artista audiovisual, ensayista y directora de cine —única mujer e ideóloga principal del movimiento tzántico—,⁹ cuya invención trastoca la historiografía oficial de la literatura ecuatoriana, en un juego estético de falsificaciones y reescrituras que, dentro de la ficción, sientan un precedente en el arte nacional y, al mismo tiempo, ponen en marcha una estrategia que envuelve en sus redes a los personajes del relato.

La novela narra el proceso de filmación de un cortometraje, dirigido por un grupo de estudiantes universitarios de la ciudad de Guayaquil, y la polémica desatada por la intervención de sus protagonistas, los hermanos Terán, en el archivo literario ecuatoriano. La novela misma se convierte en un archivo ficticio compuesto por diferentes formatos estéticos y registros discursivos: entrevistas (retocadas y no retocadas), un guion cinematográfico, un cuaderno de rodaje, una falsa biografía, un poema, un ensayo académico y fragmentos de revistas. Todas estas piezas se juntan para dar un *corpus* documental al archivo ficticio de Gianella Silva.

La novela, en ese sentido, construye un archivo *apócrifo*, como menciona Alicia Ortega, es decir, *a contrapelo* del archivo oficial, cuyo ensamblaje maquínico trasluce una intencionalidad lúdico-crítica a la hora de pensar la potencia anarquista de la escritura: la reinención de la historia, en una especie de juego de falsificaciones deliberadas en la reconstrucción del pasado. Sobre este punto, es clave la perspectiva de Nelly Richard (2002) al señalar, en la práctica intelectual y estética latinoamericana contemporánea, un tratamiento particular de la memoria, entendida no como la restauración del pasado “dentro de las rutinas de comprensión oficiales”, sino como el

⁹ La palabra “tzántico” es una derivación etimológica del término *tzantza*, una práctica cultural de los pueblos shuar que consistía en la reducción de las cabezas de sus enemigos. El movimiento tzántico ejerció un rol protagónico en el escenario literario como “reductores de cabezas”, consagrados a la crítica parricida contra el conformismo de la cultura oficial ecuatoriana.

cuestionamiento de las borraduras y las huellas, de las perforaciones y los huecos que “rompen los calces normalizadores del presente” (Richard 2002, 193). Así, el planteamiento de Richard se relaciona con la propuesta anarchivista de Tello, para repensar el tratamiento literario de la memoria como una máquina nómada, que desarticula las huellas del pasado del doble principio estructurante del *arkhé* de la máquina estatal (el origen y el mandato), como aparece dispuesto por la máquina social del archivo en la configuración de un régimen sensorial marcadamente patriarcal y excluyente.

La historia avanza con los testimonios de Daniel y Lena, retomados diez años después de los acontecimientos en un formato titulado como entrevistas “levemente retocadas”. Este segmento tiene dos secciones que corresponden a las entrevistas realizadas por separado a estos personajes involucrados en la polémica creada por los Terán. Por un lado, tenemos a Daniel, profesor de cine y guionista sin talento, cuyo relato se organiza bajo una pregunta implícita, dirigida por un entrevistador anónimo o narratario que no aparece en el relato ni en la historia: ¿en qué circunstancias estableció una relación con los hermanos Terán? La narración-testimonial de Daniel consiste en esclarecer retrospectivamente esa relación. Se organiza en un orden que inicia con el recuerdo de la noche en la casa de Duboc (profesor y diseñador de origen brasileño, con un carácter extravagante y despreocupado, amigo de Lena y Daniel).

Esa noche es presentado a los Hermanos Terán en una visita aparentemente casual. Su narración se entreteje a través de algunas digresiones en torno al desencanto de su vida como docente de cine, a su falta de creatividad como guionista fracasado y a los pormenores que anuncian la inminente ruptura con su novia Lena. A todo eso, los hermanos Terán aparecen esa noche en la casa de Duboc para terminar de trastocar la fingida estabilidad de su vida. La impresión que dejan en Daniel es positiva, pronto se revelan como “unos cinéfilos y lectores empedernidos” (2020, 22), dueños de un aire misterioso e intelectual, medio criaturas *underground* de la escena cultura de la urbe. Tras una conversación embebida de referentes cinematográficos y el visionado de unas cuantas películas, atrapan totalmente su atención al manifestar el deseo de asistir como oyentes a sus clases, mientras le anuncian que pronto un guion escrito por ellos ganará el concurso en el que él es jurado. Y así sucede. Después de unos días de la reunión, Daniel comenta cómo el guion de los hermanos Terán titulado *A Boa a Qu* (alusión a la criatura descrita por Borges en *El libro de los seres imaginarios*) fue seleccionado de manera unánime como ganador del concurso y acreedor de una suma de dinero.

El segundo momento que organiza la historia consiste en la aparición de un nuevo guion anónimo que los Terán, después de asistir y participar en sus clases, le entregan a Daniel. En esos momentos de su vida, Daniel decide acompañar a Duboc a una especie de burdel ubicado en una zona marginal de la ciudad, para evitar encontrarse esa noche con Lena (su relación es un naufragio sin horizonte). Daniel se ha desencantado de Lena. La considera un ser sin voz: “el silencio de Lena no era la voz callada, sino la ausencia de voz. En cuerpos así no hay interruptores, no hay, pensé, cómo prender la luz”, y la describe como “la lolita, la de la mirada en el suelo, la del bostezo” (2020, 24), en contraste con el universo plagado de referencias intelectuales de los Terán. Su relación se mantiene en un limbo de incomunicación, mientras Lena empieza a juntarse mayor tiempo con el trío de hermanos, formando parte del proceso de rodaje del cortometraje *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, y una especie de amorío difuso con Emilio Terán, que termina por provocar el fin de la relación. Esa noche, Daniel pudo mencionar algo del guion a Duboc, pero confiesa que prefirió reservarse esa información, porque “tuve la sensación de que podría beneficiarme de ese trabajo y no quería compartir el beneficio con nadie” (2020, 58). Ese giro en su relato introduce a Daniel en las redes del juego anarquista que los Terán ponen en marcha con la invención de Gianella Silva, como la única mujer del movimiento tzántzico, lo que involucra el robo de un guion, el rodaje de un cortometraje, la falsificación de archivos literarios, todo dentro de una emboscada que termina manchando la reputación de Daniel y desestabilizando el régimen predominantemente patriarcal de la literatura ecuatoriana.

A través de su narración sabemos que los Terán mienten con respecto a la autoría del guion anónimo, supuestamente adjudicado a Gianella Silva, una directora y guionista olvidada por la historia, de cuya producción cinematográfica perdida en los archivos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, apenas quedan breves menciones en reseñas y ensayos publicados en la histórica revista tzántzica *Pucuna*, por la década de los años sesenta. Pronto Daniel revela que los Terán estuvieron involucrados en la falsificación y destrucción de las ediciones originales de *Pucuna*. Que parte de su juego consistió en crear un archivo ficticio para dar un cuerpo verosímil a su personaje inventado. No obstante, el giro dramático llega cuando Daniel acepta firmar con su nombre la autoría del guion anónimo, para enviarlo al Concurso Nacional de Guiones para Largometrajes, con la intención de formar parte del rescate de Gianella Silva, maquinado por los Terán, y “reinventarla como la única mujer de los tzántzicos, la María Magdalena de los apóstoles, la mujer borrada” (2020, 89). El desenlace del juego de los Terán, termina

involucrando a Daniel como autor de plagio, además de exponerlo al escarnio público, debido a que el supuesto guion de Gianella Silva corresponde en realidad a la autoría del poeta Ulises Estrella, personaje histórico del movimiento tzántzico y miembro del jurado del concurso, quien hace la respectiva denuncia en un artículo, perplejo de encontrar su propio guion robado entre los trabajos de otros concursantes.

Así, luego del escándalo del guion, de las ediciones falsificadas, y de recibir una carta amonestadora del propio Ulises Estrella, Daniel escribe un último texto en la revista *Ocho y medio*, a modo de explicación de lo sucedido, donde señala a los verdaderos autores de la polémica en torno a Gianella Silva, quienes apenas terminaron de rodar el cortometraje, viajaron a España sin dejar más rastros de ellos que el caos provocado por la invención de la mujer tzántzica. Y, en un momento de baja autoestima, también confiesa que la autoría del guion titulado *E*, cuyo premio en España le había resultado favorecedor de cierto prestigio en el medio local, le corresponde a Lena y no a él (tal vez el motivo oculto de los Terán para tomarse la molestia de involucrarlo en su proyecto, sabiendo el daño que le harían). El escándalo termina provocando su despido como redactor en la revista y también su separación de la universidad, trastocando el curso de su vida.

Por otro lado, el segundo segmento de las entrevistas “levemente retocadas” corresponde al testimonio de Lena, exestudiante de teatro. En el presente del relato ha dejado la actuación, y agrega al punto de vista de Daniel, sobre la historia anecdótica que involucra la trama de los Terán, el escándalo del guion robado y las ediciones originales adulteradas, su propia versión de los hechos y las circunstancias que rodearon ese periodo de sus vidas. En primer lugar, la percepción de Lena sobre la ruptura con Daniel, el agotamiento afectivo y la forma de sentirse junto a él, como si fuera una cucaracha. Su época estudiantil en el ITAE y del esnobismo del mundillo cultural local. Su rumbo por la vida casi sin dirección, siguiendo las tendencias de los demás. Y, en particular, su inclusión en el ciclo de cine organizado en casa de los Terán, al que participan también su excéntrico grupo de amigos, otras voces que se suman a los testimonios sobre la historia.

Su relato nos permite conocer más sobre su relación con los hermanos, destacando otras de sus particularidades, como el tratamiento de lo oculto que ensombrece sus figuras y comportamientos. Todo en el contexto de su participación en el proceso de rodaje del corto dirigido por los Terán, *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* (título tomado de un poema de Alejandra Pizarnik). De esa manera, luego de su ruptura con

Daniel, Lena descubre las intenciones ocultas del trato amistoso de los Terán, su deseo de escarbar más sobre el asunto bochornoso del guión premiado en España, escrito por ella y firmado por el profesor de cine. Al notar el desinterés de Lena por el guion, y sabiendo que no conseguirían nada de ella, ya que no tenía el original y no guardaba ni una copia, optaron por cambiar su actitud y mostrar su faceta más desconcertante, como se puede notar en la deliberada exhibición de una conducta esquivada y errática, que se concreta en la manifestación de una intimidad escabrosa cerrada a cualquier intromisión. Al final de su testimonio, sabemos que Daniel y la artista visual Gianella Silva, el referente real que los Terán convierten en literatura, fueron los más perjudicados por sus juegos y falsificaciones, y que nadie más supo de los hermanos.

La novela también se compone por diferentes perspectivas narrativas y formatos discursivos que juntan fragmentos de la historia anecdótica recordada por Daniel y Lena. A las entrevistas “levemente retocadas”, al guion cinematográfico, se le unen fragmentos titulados entrevistas “no retocadas”, donde otras voces multiplican los ángulos narrativos como el periodista Manuel Sava, interesado en la crónica roja y quien ofrece una descripción de los Terán como parte de la enfermedad de la ciudad, de su mal constitutivo, del que no pueden huir como hijos de una sociedad en descomposición. También se suman otras voces que participaron en el proceso de rodaje como Gianella Silva, estudiante de fotografía y aspirante a escritora, (no la inventada por los Terán). Ella escribirá un cuaderno de rodaje donde contará, en breves fragmentos, el proceso de filmación, su relación con los Terán y la influencia del personaje inventado con su mismo nombre en ella, la desfiguración de la identidad real por medio de la ficticia. También se suma el poema de su hermana, Elaine Silva (dedicado a los Terán); el ensayo de Duboc titulado “Obras Fantasma”, publicado en la revista *Garagua*, que aborda la importancia de la figura fantasmal de Gianella Silva (la inventada por los Terán); el testimonio del Mago, como el experto en falsificaciones y principal involucrado en la adulteración de las revistas; la desgarradora entrevista a Annelise Van Isschot (hermana de Pablo, actor del cortometraje) sobre la muerte de sus padres, la locura de su hermano, la destrucción del artista visual Nicolás Vagner (amigo de los Terán) y la oscura indiferencia del trío de hermanos. Y, sobre todo, la falsa biografía “Los papeles encontrados” de Gianella Silva, escrita por los hermanos Terán. Una falsa biografía que especula sobre la posibilidad de reescribir la historia a través de cuatro periodos de la existencia de Silva, desde su infancia y adolescencia, hasta su vida estudiantil y participación en el movimiento Tzántzico, la realización de sus cortometrajes y publicación de sus ensayos en la revista *Pucuna*. Su

relación con Ulises Estrella y su trágica separación. Los últimos días de desolación hasta su prematura muerte.

De esa manera, las diferentes voces, con sus respectivos ángulos, entretejen un coro testimonial que da cuenta, en el relato, de la operación anarquista de los hermanos Terán. Como mencionamos antes, las entrevistas permiten reconstruir la polémica en torno al proceso de rodaje del cortometraje *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, en el que ya aparece insertada, a modo de homenaje y reescritura, los únicos fragmentos rescatados de la obra cinematográfica de Gianella Silva, supuestamente encontrados por los Terán. Cinéfilos y lectores empedernidos, los hermanos Terán aparecen como los autores intelectuales de una conspiración artística con fuertes implicaciones estético-políticas. Las voces de los personajes involucrados, en la trama inventada por los Terán, revelan un proceso de falsificaciones y escamoteos (la invención de Gianella Silva, el robo-apropiación del guion de Ulises Estrella, la fabulación de una biografía y los ensayos ficticios incorporados a los registros oficiales de la histórica revista *Pucuna*), que, juntos, evidencian la potencia inventiva del trío de hermanos, al construir una narrativa capaz de subvertir el régimen de enunciación y visibilidad dominante en el archivo literario nacional. En ese sentido, podemos ver la operación paródica destacada por Linda Hutcheon, es decir, la relación lúdica y crítica entre un texto parodiado y un texto parodiante, cuyo encuentro inserta la diferencia efectiva en la repetición, cuando nos enteramos por la voz de Daniel, blanco parcial en los planes conspiradores de los Terán, que las ediciones originales de la revista *Pucuna* fueron adulteradas para introducir la figura y los textos de Gianella Silva en el archivo tzántzico:

Tras involucrarme en su investigación me entregaron de forma periódica copias de los textos supuestamente publicados por Gianella Silva en *Pucuna*. [...] No sé cómo hicieron los Terán para crear reproducciones casi exactas, lo cierto es que nunca más se volvió a saber de las ediciones originales. La Cinemateca de Quito decidió guardar las falsificaciones porque mantenían el contenido original de *Pucuna* intacto a excepción de las páginas que habían sido agregadas con los ensayos de Gianella Silva, por supuesto. (Ojeda 2020, 98)

En ese sentido, podemos entender la desfiguración del archivo (para jugar con el título de la novela) llevada a cabo por los hermanos Terán, como un gesto propiamente anarquista. En tanto la inscripción ficcional de Gianella Silva, como acontecimiento disruptivo, expresa una fisura que pone en tela de juicio los valores establecidos por el archivo literario nacional, en lo que respecta a su carácter normativo, masculino y excluyente. En particular, el archivo apócrifo de Gianella Silva expresa la tensión crítica

entre origen y copia, entre repetición y diferencia. Parte del proyecto de los hermanos Terán se fundamenta en la concepción del arte como falsificación: “el arte es un constante rehacer lo que ya se ha hecho, un auténtico proceso de falsificación” (Ojeda 2020, 108). Dicho planteamiento entra en relación con el desplazamiento crítico que Nietzsche concede al arte como voluntad de lo falso, cuya operatividad fabuladora constituye una forma de emancipación de los regímenes de verdad que configuran la línea conservadora del archivo. Para profundizar en este enunciado, podemos traer a colación la siguiente afirmación de Deleuze en su texto *Nietzsche y la filosofía*: “El arte es el más alto poder de lo falso, magnifica “el mundo como error”, santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior” (Deleuze 2002, 57). Así, el archivo apócrifo de Gianella Silva (la copia del referente real: la fotógrafa guayaquileña Gianella Silva) desdibuja el doble ordenamiento de la máquina social del archivo entre el origen y el mandato, abriendo una fisura que hace estallar el régimen sensorial que sostiene el monopolio de los arcontes, señalando a su vez esas borraduras y ausencias explosivas que desnaturalizan los calces normalizadores del poder. De esa manera, suscribimos las palabras de Alicia Ortega al respecto para comprender la intencionalidad crítica en la construcción del personaje de Gianella Silva:

Este juego que inventa una mujer allí en donde nunca existió, en la pretensión de reivindicar la única mujer tzántzica, es un poco reírse de la historia, desestabilizarla desde una interrogante con marca de género. (Ortega 2016, 97)

Los hermanos Terán revelan esa intención lúdico-crítica, cuando involucran a Daniel en sus juegos de espejos y falsificaciones, al convencerlo de usar su firma como autor del guion de Gianella Silva y enviar el texto al Concurso Nacional de Guiones para Largometraje. Sin embargo, nos interesa destacar la manera en que la estrategia lúdico-paródica de los hermanos Terán, para intervenir en el archivo tzántzico, esa manera de reírse de la historia, adquiere una dimensión política anarquista al reescribir desde la ficción los registros originales de la revista *Pucuna*. En ese sentido, si seguimos la reflexión de Hutcheon, podemos percibir un *ethos* paródico, marcado por la irreverencia lúdica de los Terán, que pone en relación el texto parodiado (el original de la revista *Pucuna*) y el texto parodiante (la versión alterada por el trío de hermanos), para insertar una diferencia efectiva en la tradición, es decir, la incorporación desfigurante de Gianella Silva en la historiografía literaria del movimiento Tzántzico. Como sabemos, esto se materializa en la revista intervenida, por medio de una serie de textos críticos que los Terán incorporan en *Pucuna*, con el objetivo de dar cuenta de la obra cinematográfica de

Gianella Silva, a través de la apropiación de los nombres de los miembros históricos del tzantzismo como Fernando Tinajero, Rafael Larrea, Alfonso Murriagui, José Ron y Eluer Granda. Así, los Terán insertan un vocabulario diferencial, que se nutre del espíritu de la vanguardia tzántzica, para describir la dimensión estética y política de la obra de Silva, tal como podemos ver a propósito del comentario crítico-ficticio de Eluer Granda sobre su primer cortometraje *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, que se encuentra en el quinto número de la revista:

El cortometraje es al cine lo que el cuento a la literatura, dice Gianella Silva, la única directora ecuatoriana que por el momento me interesa. Lo que ha conseguido hacer en *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* es admirable: inventar un futuro que refleja la misoginia del presente. En su cortometraje las mujeres son cadáveres expuestos en una galería de arte. ¿Cómo permanecer quietos ante imágenes futuristas que nos acercan con tanta precisión a las problemáticas actuales? (Ojeda 2020, 212; énfasis en el original)

El juego de reescribir una parte de la historia –en este caso, la del movimiento tzántzico– inserta el archivo apócrifo de Gianella Silva para impugnar, desde una fuerza fabuladora con marca de género, la hegemonía masculina en la tradición literaria ecuatoriana. En este punto, la reescritura del guion *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* propone una lectura crítica de la dominación masculina en la historia del arte, a través de un falso documental que muestra, de manera futurista, una exposición de hologramas con una serie de mujeres asesinadas montadas en caballos negros. La directora del falso documental interpela al autor de los hologramas, sobre las mujeres asesinadas para su muestra artística, mientras prepara su ejecución pública en medio del montaje de un coro de voces feministas que usan la práctica del Kino-Glaz, en clara referencia al cineasta ruso Vertóv, para denunciar en el medio digital que trasmite en directo lo que acontece en la muestra, el *sensorium* hegemónico del aparataje ideológico patriarcal del sistema artístico. Al final, podemos enterarnos de que el guion es una reescritura del primer cortometraje realizado por Gianella Silva en los años 60', cuyas huellas son posibles de rastrear –gracias a los Terán– en las ediciones falseadas de la revista *Pucuna*, y comprender su lugar como un segmento clave en la diégesis.

Al bucear en los restos perdidos de Gianella Silva, encontramos una producción cinematográfica que pone de manifiesto una escritura subversiva que, a diferencia del arte militante de sus compañeros generacionales del movimiento vanguardista tzántzico,¹⁰

¹⁰ En ese sentido, también podemos pensar el desplazamiento nómada que inserta Gianella Silva en el archivo tzántzico, en lo que respecta a la imposición en el arte de la retórica militante de las izquierdas

marcado por la urgencia política y revolucionaria de los sesenta, despliega una maniobra enunciativa particular, donde la marca de género no se limita a la simple identificación socio-biográfica de la autora, sino que se transforma en una posición de discurso que pone en crisis el lenguaje y los sistemas de representación dominantes. Lejos de la épica del significante-amor de la Revolución, es decir, de la subordinación ideológica del macro-discurso masculino dominante, en el repertorio artístico-cultural de la izquierda ecuatoriana vinculada al movimiento tzántzico, la búsqueda estética de Gianella Silva explora en el horror, la violencia y la potencia del lenguaje para construir una narrativa que permita, a través de la fisura de la representación, “trazar el devenir-minoritario de formas de subjetividad que disienten de las identificaciones hegemónicas y que activan el plural contradictorio de la diferencia” (Richard 2002, 40).

En ese sentido, la reinención de la historia del tzantzismo pone en escena una escritura que propone una experiencia lúdica y transgresora de la memoria literaria nacional. Una actitud paródica se revela en los Terán contra la tradición, ya que su escritura establece una red de filiaciones afectivas (afinidades y diferencias), cuya intención principal no reside en la restauración del pasado (la referencia real del movimiento tzántzico y de sus miembros, con nombres propios), sino en la reconstrucción de ese pasado, en el rehacer de la experiencia, extrayendo lo que aún permanece vivo y en resistencia. Así podemos entender el gesto anarquista en la invención de Gianella Silva, que no solo revela el *nomos* de la violencia patriarcal en la que se fundamenta el doble principio nomológico del *arkhé*, sino que también subvierte el *sensorium* hegemónico configurado por la violencia de la máquina institucional-estatal. Con su intervención anarquista en la historiografía oficial del tzantzismo, los hermanos Terán recuperan ese espíritu *a contra-corriente* de la tradición tzántzica, lejos de los principios que inscribieron su lugar en el archivo identitario-nacional dominante en la década de los sesenta,¹¹ para abrir nuevos cauces literarios marcados por el deseo de desfigurar lo

masculinas de los sesenta: “No tardaron en llegar, por supuesto, las críticas. La mayor parte de ellas se circunscribían a que quienes promovían la revolución cultural tzántzica eran de ideología izquierdista. La política, sin embargo, no podía importarle menos a Gianella. Del grupo, ella fue la menos involucrada y la menos preocupada por el panorama social latinoamericano. Con toda seguridad eso fue lo que la diferenció de los demás tzántzicos y lo que acabó por distanciarla de ellos” (Ojeda 2018, 209).

¹¹ En una entrevista, Mónica Ojeda señala su relación afectiva y crítica con la huella del tzantzismo a la hora de conceptualizar su propuesta ficcional de rescatar la memoria de la única mujer del movimiento, también como un modo de crítica general a la tradición literaria ecuatoriana: “todo surgió por la misma característica de los tzántzicos, desde sus manifiestos muy violentos, el de cortar la cabeza del padre y reducir las cabezas, el de matar el pasado para fundar algo nuevo. Ese espíritu es el que me motivó. Por otra parte, Gianella Silva revela una realidad híper-masculina dentro de nuestra cultura” (De La Torre 2017, párr. 7).

establecido, con una re-escritura que inserta su potencia de dislocación contra el orden patriarcal del archivo estatal-literario:

Lo que ellos querían era cambiar una parte de la historia, agregar una mujer a los tzántzicos, una cineasta brillante en donde no hubo cineastas brillantes; una mujer en donde sólo hubo hombres y también inventar a la mejor creadora que haya existido jamás en ese país de mierda. Son jóvenes que se avergüenzan de no tener tradición, de no tener padres ni un pasado, o sí: de ser hijos de una tradición que los caga en su puta madre. (Ojeda 2020, 101)

La novela deviene archivo ficticio, con un juego metaficcional que reflexiona sobre sus propios procedimientos compositivos, su manera de desplazar los límites del género novelístico y bordear otras formas de discurso como la incorporación del guion cinematográfico. Se despliega toda una máquina literaria que transforma lo real desde la ficción, se introduce en el relato de la historia para demostrar su constructo político: “la historia no existe, solo los historiadores” (Ojeda 2020, 281), tomando esa frase del entramado de citas y referencias intelectuales que conforman el mundillo artístico de los Terán. Complejiza los niveles narrativos, con un discurso literario que, a pesar de su composición documental, no pretende ser otra cosa que literatura (para darle la vuelta a la afirmación de González Echevarría), debido a que, como intuyen el trío de hermanos, “la literatura puede estar en cualquier parte” (2020, 43).

La desfiguración Silva pone en funcionamiento la fuerza de la literatura como máquina nómada para reírse un poco de la vigilancia de los arcontes del archivo nacional-estatal. Su desplazamiento trata de maquinar una herencia, la del movimiento tzántzico, desmantelando de paso todo un régimen sensorial articulado a la máquina social del archivo. Frente a la tradición configura una forma de intervención subversiva del archivo, desde una escritura ficcional que permite reescribir la historia, escamotear los regímenes de verdad y desfigurar la narrativa hegemónica del archivo literario nacional, es decir, cuestionar la configuración patriarcal que custodia sus principios de legitimidad estrictamente acoplados al funcionamiento de la máquina estatal.

Capítulo segundo

La memoria como práctica anarquista, intervenciones ficcionales contra el poder de los arcontes

1. Subvertir la autoridad del archivo: alteraciones anárquicas, registros no clasificados, la construcción de la memoria post-conflicto en *El material humano*

También en una dirección anarquista, *El material humano* (2009), la quinta novela publicada por el escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, propone una destacada experiencia de intervención de archivo desde la ficción. La trama se organiza alrededor del descubrimiento del Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPC) en el año 2005. A partir de una serie de explosiones en un establecimiento militar, provocado por residuos del material bélico utilizado durante la guerra interna entre 1960 a 1996, se inicia un proceso de investigación a través de la Procuraduría de los Derechos Humanos para dar con otros almacenes de explosivos sin tener en cuenta que, en una de las instalaciones visitadas, llamada la Isla (un complejo de edificios policiales abandonado y anteriormente usado como centro de torturas), se descubriría un cuarto lleno de cajas, con papeles, fotografías y disquetes. Una suma de ochenta y tantos millones de documentos que, antes del acuerdo de Paz en el 1996, formaron parte del Archivo del antiguo Palacio de la Policía, en cuyos registros se consignan los procedimientos policiales ejecutados desde finales del XIX hasta el fin del conflicto armado en Guatemala.

Ese hallazgo histórico se convierte en el material novelesco de la narración, contada en clave autoficcional¹² por un narrador-protagonista que, según sus señas particulares, parece identificarse con el nombre del autor. A nivel formal, la novela se compone de “una serie de cuadernos, libretas y hojas sueltas con simples impresiones y observaciones” (Rey Rosa 2017, pos. 54) que van detallando, a modo de un diario íntimo y detectivesco, el proceso de investigación del narrador en las entrañas del Archivo. La novela se mueve en el terreno fronterizo entre ficción e historia; las visitas al archivo

¹² En su artículo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, Manuel Alberca, de la mano del escritor francés Serge Doubrovsky (el primero en acuñar el término autoficción para designar los cruces autobiográficos y ficcionales de su obra), ofrece una definición concreta del género en cuestión: “la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” (Alberca 2005, 6).

histórico y la consignación de los detalles de la “investigación”, a través de cuatro libretas y cinco cuadernos llenos de comentarios, testimonios y citas librescas, proporcionan un corpus documental que interviene desde la ficción en los registros oficiales de la Historia.

En un primer momento el narrador-protagonista (que podemos señalar como el *alter ego* de Rodrigo Rey Rosa)¹³ se presenta en el archivo histórico como un escritor interesado en “conocer los casos de intelectuales y artistas que fueron objeto de investigación policíaca –o que colaboraron con la policía como informantes o delatores– durante el siglo XX” (Rey Rosa 2017, pos. 34). Sin embargo, el jefe del Proyecto de Recuperación del Archivo le informa que, debido al estado caótico del material encontrado (en pleno proceso de clasificación), su plan es impracticable. Para sortear ese escollo logístico, el mismo jefe le propone otro material de interés disponible y catalogado en su totalidad, se refiere a las fichas de identidad policíacas pertenecientes al Gabinete de Identificación, con la advertencia de no revisar ningún documento posterior al año 1970 que podrían resultar peligrosos para el narrador: “Por seguridad mía, y porque algunos de los expedientes de casos abiertos después de 1970 podían estar activos o pendientes en los tribunales” (pos. 34).

La narración se sitúa en un contexto socio-histórico particular, marcado por las heridas abiertas en el tejido social de la guerra interna guatemalteca. Si bien es cierto que el conflicto armado terminó oficialmente con el acuerdo de Paz firmado en 1996, y eso permitió el paso hacia una época pos-conflicto y de transición democrática, se puede afirmar que, en palabras de Roland Spiller:

La violencia no cesó con la transición a la democracia, sino que solamente cambió sus manifestaciones. Cómo fue ejecutada y sufrida por los individuos es algo que está inscrito en las biografías de muchos guatemaltecos y también en las genealogías familiares. (Spiller 2017, 112)

En ese contexto signado por el desgarramiento social de la historia reciente y por los riesgos que conlleva repolitizar las huellas del pasado en un estado marcado por la violencia institucional, podemos observar algunos ejercicios de reconstrucción de la memoria¹⁴ importantes que, a pesar de formar parte de la estrategia institucional de

¹³ En la medida en que el sujeto de la enunciación difumina las fronteras que lo separan del autor de la novela, produciendo un efecto de ambigüedad que insinúa de “manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor” (Alberca 2005, 6).

¹⁴ En Guatemala es preciso mencionar el trabajo realizado por la iglesia católica con su programa de Recuperación de la Memoria Histórica Informe (RMHI) y por la Comisión por el Esclarecimiento histórico (CEH), encargado por las Naciones Unidas, en la medida en que han dado cabida a los testimonios

conciliación democrática, han generado procesos que posibilitan un conflictivo debate en el marco de la memoria colectiva y que, en algunos casos, han incidido como elementos probatorios en procesos judiciales contra el estado guatemalteco. De esa manera, como menciona Spiller, el descubrimiento del Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPL) es fundamental en este proceso, ya que su importancia consiste en llenar “el hueco que usualmente dejan los informes de las asociaciones de derechos humanos” y en mostrar el *modus operandi* de las fuerzas policiales, en el mundo terrible de los archivos, al suministrar “una versión de los hechos desde la perspectiva de los victimarios que permite un acceso complementario a la memoria histórica”(Spiller 2017, 116). Además, el AHPN resulta clave para comprender el funcionamiento represivo de la máquina social del archivo en su acoplamiento con la máquina estatal-capitalista.

Como sabemos, Maximiliano Tello postula el acoplamiento entre la máquina social del archivo y las máquinas estatales-capitalistas al desplegar tecnologías disciplinarias o de control que operan en la configuración del orden social en un momento-histórico concreto. El doble principio (el origen y mandato) del archivo se organiza entonces en una relación de saber/poder vinculada al ejercicio represor del orden estatal. En el caso de Guatemala, en particular, podemos citar las palabras de Mónica Albizúrez, para comprender la configuración histórica entre la máquina social del archivo y la máquina estatal-capitalista en el imaginario guatemalteco:

La genealogía de la palabra archivo se encuentra asociada fundamentalmente al campo militar y a los procesos de recuperación de la memoria histórica. El manejo y control de información poblacional en el marco de los estados de seguridad nacional fue una estrategia militar fundamental para eliminar movimientos sociales en contra de los regímenes. Incluso, el nombre archivo queda indisolublemente ligado a la inteligencia militar guatemalteca durante el conflicto armado, que se extendió desde 1960 a 1996. (Albizúrez Gil 2013, 7)

En ese sentido, la representación del AHPC en la novela de Rodrigo Rey Rosa permite mostrar el funcionamiento de la máquina social del archivo, como dispositivo de clasificación y jerarquización del orden social en el amplio espectro que componen sus registros (desde 1890 hasta finales de la guerra interna en 1996). Además, en su estructura misma se revela el acoplamiento maquínico con los intereses capitalistas-imperiales del gobierno norteamericano en alianza con las dictaduras militares en Guatemala. Esto lo podemos rastrear en la descripción que ofrece el narrador del sistema de registro

de las víctimas sobrevivientes, familiares y amigos de los asesinados o desaparecidos durante el periodo de guerra interna.

implementado por el Gabinete de Identificación. Desde el sistema Vucetich, utilizado en los primeros años, donde se podía consignar el nombre de la persona registrada, el motivo de la detención, las huellas dactilares más alguna información relevante del detenido, hasta su sustitución en el 1969 por el sistema Henry, impuesto por voluntad de la Embajada estadounidense “con el propósito de que los investigadores norteamericanos pudieran interpretar las fichas sin dificultad” (2017, pos. 70), donde solo se registran el nombre, la edad y las huellas dactilares. Es más, Rey Rosa señala el nivel concreto del acoplamiento entre el archivo social-estatal y la máquina imperial-capitalista, al descubrir en el Gabinete de Identificación un documento donde se revela que la base de datos del Gobierno de Guatemala era compartida con el gobierno de los Estados Unidos para facilitar estrategias en conjunto en la lucha contra la subversión.

El narrador-protagonista accede a los documentos del Gabinete de Identificación. Este se compone de fichas de identidad policíacas que dan cuenta del trabajo de clasificación y análisis llevado a cabo por Benedicto Tun,¹⁵ fundador y director de la entidad gubernamental desde 1922 hasta 1970. La atracción que siente el narrador por los documentos del Gabinete de Identificación se expresa en la transcripción directa de una selección de fichas que le permiten entrever “una especie de *microcaos* cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo” (Rey Rosa 2017, pos. 54). El narrador-escritor se propone hacer una lista de las fichas más llamativas o esperpénticas para destacar un primer *corpus* de análisis particular.

En esa selección de fichas podemos encontrar pliegues de existencias que habitan en los márgenes del orden social, cuyos registrados se organizan por delitos políticos (insubordinación, comunismo, sabotaje, subversión, etc.), delitos comunes (falta por no tener licencia de trabajo, prostitución, robos y hurtos, aunque también por motivos más esperpénticos: por bailar tango en una cervecería, por jugar pelota en la vía pública o por ejercer el amor libre clandestino, etc.) y las fichas *Post Mortem* correspondiente a años posteriores a 1970 y que consignan los motivos del deceso (muerto por arma de fuego, baleado frente a los almacenes, torturas no identificadas, etc.). Así, en ese *microcaos* se puede entrever “el material humano” de la danza macabra, dice el narrador-escritor, para poner en evidencia la índole arbitraria y perversa del sistema de justicia guatemalteco, en

¹⁵ Este personaje ficticio se inspira en Desiderio Menchú, quien se mantuvo al cargo de la dirección de El Gabinete de Identificación por más de 45 años. Véase: *Gabinete de investigación de la policía nacional 1975-1985* (Guatemala: Archivo Histórico de la Policía Nacional, 2011), https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18696/05_Gabinete_de_Identificacion.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

cuyas bases –afirma– se levantó todo un aparato estatal para “la violencia generalizada que se desencadenó en el país en los años ochenta y cuyas secuelas vivimos todavía” (Rey Rosa 2017, pos. 318-35).

La trama se complica cuando el Jefe del Proyecto de Recuperación notifica al narrador-escritor que su acceso al Archivo ha sido suspendido por razones no esclarecidas, pero que, en todo caso, indican cierto rechazo a su trabajo investigativo. No podemos olvidar, en ese sentido, el poder arcóntico que pesa sobre los archivos en un contexto conflictivo, con la pugna de poderes que caracterizan el proceso de reconstrucción de la memoria en la historia reciente de Guatemala. Así es como el *alter ego* de Rey Rosa empieza a experimentar, por un lado, una sensación de inseguridad que se manifiesta en pesadillas delirantes, a través de esas perturbaciones oníricas se puede percibir a nivel subjetivo el trauma de una sociedad acorralada por la violencia sistémica del estado; y, por otro lado, una serie de llamadas anónimas y amenazantes que lo despiertan en la madrugada, materializando el imaginario del miedo en un país donde todo el mundo parece vivir en constante peligro.

La suspensión reactiva en el narrador su interés por el Archivo como objeto novelesco y, para eso, recurre a la figura ficticia de Benedicto Tun, a través de documentos y testimonios propiciados por el hijo de él, con la intención de adquirir una imagen más clara del exdirector de Gabinete de Identificaciones. Por esa vía, el narrador se alimenta de otras fuentes no clasificadas (es decir, anarquistas) que desbordan los límites del Archivo. En particular, como afirma Mónica Albizúrez, “la voz del personaje Benedicto Tun constituye un instrumento para examinar historias pasadas más allá de las versiones oficiales escritas y desafiar el poder del Archivo” (Albizúrez Gil 2013, 23). En ese sentido, la novela plantea estrategias de ficcionalización que subvierten la autoridad del Archivo, poniendo en marcha una máquina nómada que crea líneas de fuga frente al acoplamiento de la máquina social del archivo y la máquina estatal-capitalista.

El archivo ficticio de Benedicto Tun se convierte en el segundo *corpus* documental de análisis. Su perfil como criminólogo intachable, con una trayectoria ejemplar, a pesar de la historia turbulenta de su país, resulta algo verdaderamente sorprendente para el narrador. Es por eso que el acercamiento al hijo de Benedicto Tun le permite profundizar en los sinsabores del oficio de su padre en el Gabinete de Identificación. En especial, se percibe otra imagen de Benedicto Tun a la ofrecida por su rol como burócrata institucional: un hombre tímido y reservado, sometido a una paga miserable, a las discriminaciones por su origen étnico maya, y a un trabajo en el que

destaca su probidad en un sistema corrompido hasta sus cimientos. De esa manera, en su voz opera una estrategia ficcional de intervención en el Archivo, una potencia de dislocación que permite leer *a contra-pelo* la verdad oficial consignada en sus propias fichas. Sus relatos, a modo de testimonio, desarticulan la verdad registrada en el Gabinete de Identificación, activan una memoria anarquista que se opone a los calces normalizadores del poder y muestran el funcionamiento maquínico del Archivo a la hora de custodiar sus regímenes de verdad.

A través de su hijo, el narrador-escritor accede al testimonio de Benedicto Tun, en particular, cuando fue detenido por no aceptar el dictamen oficial sobre el suicidio de Mario Méndez Montenegro, el hermano del presidente Julio César Montenegro: “Querían que mi padre informara que había sido asesinado. Pretendían hacer de él un héroe, un mártir” (Rey Rosa 2017, pos. 1731).¹⁶ Así también, en otro relato, las huellas de Benedicto Tun permiten evidenciar la violencia generalizada que los registros del Gabinete intentaron ocultar, nos referimos a la anécdota sobre la noche en que fue llevado a las afueras de la ciudad al levantamiento de un cadáver, posiblemente ejecutado con la famosa Ley de Fuga. Tras examinar el cuerpo se percató que el occiso, un obrero con su uniforme de trabajo, no estaba muerto:

«Aquí no hay ningún cadáver –dijo a los policías–. Este señor está con vida». Entonces, el oficial ordenó a uno de los agentes: «Pues cumpla su deber». Y éste se acercó al hombre tendido en la hierba y le dio un tiro en la cabeza. (Rey Rosa 2017, pos.1774)

El testimonio de Benedicto Tun altera los registros que ordenan el régimen de verdad del Archivo, proporciona otros elementos que ponen en interdicto las formaciones discursivas que articulan la historia oficial al funcionamiento de la máquina estatal-capitalista. El efecto anarquista de su voz consiste, entonces, en un desplazamiento anárquico de la memoria que promueve una revuelta anómala de los registros, una dislocación de lo establecido. Su influencia se percibe en el narrador-escritor al momento de explorar en la revuelta que los relatos de Tun promueven en su propio archivo personal-familiar. En particular, nos referimos al testimonio sobre el secuestro de su madre. El narrador relata ese episodio traumático para su familia hasta la liberación de su madre seis meses después de su captura, como un hecho orientado por motivaciones políticas y ejecutado posiblemente por miembros criminales del Gobierno o de la policía

¹⁶ “Camino a casa le conté a mi padre cómo me habían avisado que estaba detenido y que hasta habían pedido comido de preso para él. No podía creerlo, pero esa misma noche redactamos su carta de renuncia. El presidente, como ya le dije, no la aceptó” (pos. 1731).

nacional. Sin embargo, algunos años después, al volver a Guatemala después de un exilio voluntario, descubre en una conversación ética con un excombatiente –pese a su simpatía con las guerrillas revolucionarias– que los perpetradores del secuestro de su madre pertenecían a un grupo guerrillero urbano. En ese sentido, no puede evitar hacer conjeturas sobre el motivo de su suspensión, relacionando a los secuestradores de su madre con los archivistas empleados en el Proyecto de Recuperación (“tanto los archivistas exrebeldes o humanistas que se dedicaban a la limpieza y catalogación de documentos, como los policías que los vigilaban”):

Existía el rumor, entre algunos archivistas, de que yo estaba allí en busca de la identidad de los secuestrados de mi madre, que podían estar empleados en el Proyecto de Recuperación del Archivo. Mi suspenso —me pregunto ahora— ¿no se debe a eso? (Rey Rosa 2017, pos. 966)

En ese proceso la alianza con el hijo de Benedicto Tun es fundamental. Este personaje reedita la pericia de su padre para ayudar al narrador-escritor a esclarecer la identidad de la voz que se escucha en las grabaciones del proceso de negociación con los secuestradores de su madre y la voz de Roberto Lemus, un empleado del Proyecto de Recuperación del Archivo. Luego de cotejar las grabaciones, el hijo de Benedicto Tun confirma la identidad del secuestrador, cuya labor permite la articulación de aquella comprobación como posibilidad de enfrentar el pasado y escapar de las propias rutinas ideológicas que reducen la comprensión de la memoria pos-conflicto armado. En este caso es preciso mencionar que la novela deviene práctica contrahegemónica en la medida en que critica los aparatos represores del estado, sin dejar de cuestionar la participación de las guerrillas en la violencia generalizada que azotó el tejido social; en particular, cabe destacar la confesión del Jefe del archivo, también conocido como el comandante Paolo, sobre las atrocidades cometidas por la guerrilla: las ejecuciones dentro de sus propias filas.¹⁷ De esa manera, es clave la afirmación del narrador-escritor sobre el archivo como un espacio atravesado por múltiples fuerzas en disputa, no como un lugar neutro u orgánico, ya que “nadie está ahí (salvo tal vez la gente de limpieza y los contadores) de modo completamente desinteresado o inocente. Todos, en cierta manera, archivan y registran documentos *por o contra* su propio interés” (Rey Rosa 2017, pos. 1981).

¹⁷ “Reconocer esto no ha sido nada fácil, y lo que ahora me molesta es no haberme opuesto más enérgicamente a que se aplicaran esas medidas drásticas, con las que no estuve de acuerdo en muchos casos. Si pudiera regresar...” (Rey Rosa, 2017, pos. 1981).

El material humano pone en marcha estrategias de ficcionalización que construyen un espacio fronterizo entre lo ficticio y lo histórico. La novela interviene en el archivo, dejando al descubierto su funcionamiento como máquina social en relación con la máquina estatal-capitalista dentro del contexto concreto de la historia guatemalteca. El archivo aparece como un sistema de clasificación y jerarquización que opera sobre los registros que buscan reglamentar el orden social. Sin embargo, la novela permite rastrear en sus contornos otros registros no clasificados que alteran su sistema y posibilitan nuevas formas de interpelar el pasado, reactivando el potencial político de las huellas, las heridas abiertas del conflicto interno, más allá de la reconciliación institucional del presente y en contraposición con la verdad oficial, para producir alteraciones anárquicas que arruinen el orden de los registros en la superficie social.

2. La loca al Frente: lenguaje, memoria y resistencia. Despellejar el mandato post-dictatorial de la piel de la memoria agredida en *Tengo miedo torero*

La figura de Pedro Lemebel es clave, para nosotros, en tanto espacio de disidencia crítica y potencia creativa, desde donde se puede interpelar la memoria de la violencia institucional y el cauce normalizante del imaginario post-dictatorial chileno. Ya sea a través de sus acciones performáticas con *Las Yeguas del Apocalipsis*, o con sus crónicas y novelas, Lemebel pone en escena una lengua neobarroca capaz de crear un devenir-otro del lenguaje y burlarse de las gramáticas aceptadas. Crea un vocabulario extraído del mundillo de las locas, un “locavulario”, para permitirse reescribir la experiencia del pasado (la represión y violencia del régimen pinochetista), y reinventar esas heridas y marcas en un gesto anarquista que trastoca los parámetros de interpretación oficiales, con el deseo de poner en marcha una memoria crítica, en oposición a la máquina social del archivo y su complejo régimen sensorial; esto es, el repertorio hegemónico de lo visible y lo enunciable en un momento histórico concreto, lo que también podemos traducir aquí, con la imposición de un nuevo principio o *arkhé*-estatal y su *nomos* violento-blanqueador, que conformó el proceso de la Concertación y el retorno a la “democracia” bajo el modelo neoliberal capitalista en el contexto chileno.

En ese sentido, la novela *Tengo miedo torero* (2001), de Pedro Lemebel, puede ser pensada como una máquina nómada que permite señalar líneas de fuga contra la versión oficial de la Historia y subvertir el régimen sensorial dispuesto por el *arkhé*-estatal de la máquina social del archivo. A través de la mirada de la loca, Lemebel nos permite

cuestionar el espacio urbano marcado por la censura y persecución policial, desde la visibilidad de cuerpos insubordinados que “no solo transgredían el mandato autoritario de la regimentación militar de las identidades uniformadas”, sino que “también subvertían el ideologismo revolucionario (épico y viril) de la izquierda tradicional” (Richard 2018, 77). Así, es nuestra intención rastrear en la ficción lemebeliana, un gesto anarquista que permite vislumbrar el devenir de una práctica estética contra-hegemónica, en tanto la estrategia de escritura de Lemebel logra maquinarse, es decir, ficcionalizar, el *sensorium* dominante de la máquina social del archivo, por medio de un lenguaje travesti que pone en cuestión el mandato post-dictatorial blanqueador de la violencia y aprovecha su potencial enunciativo para reconstruir “una memoria todavía pendiente en la humedad de sus víctimas” (Richard 2018, 50).

En *Tengo Miedo Torero*, Pedro Lemebel construye un relato en el que memoria y ficción se articulan en una historia de romance y violencia que interpela el régimen de memoria impuesto por el *arkhé*-estatal. La novela se arma con una parte tomada de un contexto histórico concreto, el frustrado atentado contra Pinochet en la primavera de 1986, y con otra parte de “silicona”, en la que toma protagonismo un travestí al que conocemos como la Loca del Frente. Esas dos direcciones se entrecruzan por medio de la historia de un amor contrariado que se teje entre La Loca y Carlos, un militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, y el retrato paródico del Dictador, un Pinochet hundido en el letargo moral y la banalidad del poder. De esa manera, la novela se articula en un juego de voces: la del narrador, la de la Loca, la de Pinochet, la de su esposa Lucy, la del militante revolucionario, en una relación coral en la que también se intercalan diversos registros de la vida urbano-cotidiana como las transmisiones radiales y la cultura popular con las letras de canciones que se acoplan al ritmo y textura de la sintaxis narrativa.

La trama anecdótica se urde a partir de la llegada de La Loca a un vecindario pobre en el centro de la ciudad de Santiago. Se instala en “casita flacuchenta”, ubicada en un solar esquinero de tres pisos, con un altillo desde donde se puede ver la ciudad envuelta en una primavera de protestas y represión: “la ciudad penumbra coronada por el velo turbio de la pólvora” (Lemebel 2001, 7). Así, la protagonista transforma esa “ruinosa construcción” con su imaginación cosmética¹⁸ que no solo decora con una paleta de

¹⁸ En la cosmética de Lemebel se atiende a una serie de elementos que operan articulando una cultura camp-popular, que materializan un proceso identificador por fuera de las identidades normativas, marcado por la selección afectiva y el goce de lo carnavalesco, aunque también se acoplan a la estrategia armada de los jóvenes revolucionarios: “Embetunando las comisas con pájaros, abanicos, enredaderas de nomeolvides, y esas mantillas de Manila que colgaban del piano invisible. Esos Flecós, encajes y joropos

colores y texturas diversas lo miserable en la apariencia del espacio, sino que imprime en la intimidad de la casa una forma de apropiación y acoplamiento que revelan un proceso de subjetivación, en un contexto de vida marcado por la violencia, la exclusión y la pobreza. De esa manera, la casa representa el único espacio propio, el reducto donde sentirse libre y alegre de ser quien es sin rendir cuentas a nadie, “por eso el afán de decorar sus muros como torta nupcial” (2001, 9); y que también endulza con su voz afectada por el melodrama de los boleros que escucha en la radio, en especial, ese de Lola Flores que le da título a la novela y que será parte de un cifrado afectivo más profundo en su desarrollo: “en sus mañanas de ventanas abiertas, cupleteaba así ‘*el Tengo miedo torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote*’” (2001, 9, énfasis en el original).

En ese tránsito de su existencia, conoce a Carlos, un militante político que se hace pasar por estudiante universitario, y con quién empieza una relación extraña a partir de unas cajas sospechosas que el joven le pide guardar en su casa. Pronto surge entre ambos un trato peculiar, La Loca se siente atraída por el joven y no demora en caer enamorada de él. Mientras tanto, entre ambos emerge una zona de afectos y de complicidades, hasta el punto de permitir que el altillo de su casa se convierta en un centro de operaciones para los compañeros de Carlos. Así, esta parte del relato está construida por el proyecto escenográfico de enamorar a Carlos, es decir, una serie de escenas de romance y ternura que expresan “las ilusiones enamoradas de la loca”, como en la salida de picnic a las afueras de la ciudad, la celebración del cumpleaños de Carlos con los niños del barrio, y la separación definitiva enmarcada en las playas de Valparaíso. No obstante, pronto esa ilusión se revela como una chifladura, más por el hecho de la falta de correspondencia de Carlos, quien utiliza a su favor la entrega amorosa de La Loca para sus propios objetivos. En ese lapsus se trenza un nudo dramático que conjuga el conflicto amoroso de La Loca y Carlos, con las operaciones clandestinas del FPMR, a propósito de la preparación del atentado contra el dictador en el Cajón de Maipo.

El protagonismo de La Loca del Frente es clave para entender la operación de la parte de “silicona” en la novela. Se trata de un ejercicio de reescritura que pone en escena una alteración *queer* de los registros históricos del archivo y su poder arcóntico. Con sus torceduras y artificios, con sus excesos y sobrecodificaciones, el locavulario de Lemebel moviliza “una diversidad proliferante y móvil de significantes” (Richard 2001, 71), que escapan a la captura de la memoria estatal-oficial y desestabilizan su régimen de dominio

de tul que envolvían los cajones usados como mobiliario. Esas cajas tan pesadas, que mandó a guardar ese joven” (2001, 9).

entre lo visible y lo enunciable. La Loca despliega su “lengua marucha” para “descorrer una gasa sobre el pasado, una cortina quemada flotando por la ventada abierta de aquella casa la primavera del 86” (Lemebel 2001, 7). Con ese gesto crítico, Lemebel logra dar cuenta del *nomos* del *arkhé*: la memoria sangrante de un país devastado por la violencia institucional, aunque también se permite enunciar otras formas de resistencia micro-política, en el travestismo que se niega a la uniformidad del cuerpo, en la alegría cursi e irreverente de la loca contra la retórica revolucionaria machista y el organismo represor de la dictadura.

En ese sentido, la voz de La Loca del Frente es un testimonio vivo de la experiencia límite de los cuerpos insubordinados que resisten contra a la violencia sistémica de la cultura patriarcal organizada por el *arkhé*-estatal. Silvia Hueso piensa la identidad de la Loca como “un espacio discursivo de subversión”, capaz de hacer explotar con su ambigüedad sexual, las determinaciones impuestas por el sistema binario de clasificación y jerarquización de los cuerpos. Esa potencia disruptiva se expresa también en su testimonio, como un ejercicio de memoria, en última instancia anarquivista, si entendemos el trabajo de la memoria, en palabras de Tello, como “una dislocación de las figuras almacenadas en el archivo” (Tello 2018. 178). Cuando su voz aparece en primera persona, la loca promueve una revuelta de los registros resguardados por el poder arcóntico. Así, su testimonio interpela la memoria de la violencia paterna conectada con la estructura machista y los prejuicios homofóbicos de la sociedad. Su relato es brutal, recorre una infancia doliente desde la muerte de su madre, a los golpes y violaciones del padre, el maltrato social de los compañeros de colegio, el constante rechazo y patologización de los rasgos femeninos que marcan su diferencia. En la casa familiar, en el colegio y en la sociedad en su conjunto, opera la máquina social del archivo y su régimen de dominio, como se puede observar en la persecución y en la violencia experimentada contra su existencia en manos de su propio padre y que también se materializa en las instituciones represoras del cuerpo social:

Yo era un cacho amariconado que mi madre le dejó como castigo, decía. Por eso me daba duro, obligándome a pelear con otros niños. Pero nunca pude defenderme, ni siquiera con niños menores que yo, me daban igual y corrían triunfantes con el chocolate de mis narices en sus puños. Del colegio me mandaron llamar varias veces para que me viera un psicólogo, pero él se negaba. La profesora decía que un médico podía enronquecerme la voz, que sólo un médico podía afirmar esa caminada sobre huevos, esos pasitos fi-fí que hacían reír a los niños y le desordenaban la clase. Pero él contestaba que eran puras huevadas, que solamente el Servicio Militar iba a corregirme. (Lemebel 2001, 15)

El testimonio de *La Loca* tiene como interlocutor a Carlos. A él le cuenta sus desdichas, que tuvo que huir de la casa paterna, del servicio militar, y sobrevivir por su cuenta en un medio hostil, aprender las lecciones sucias de la calle, un aglutinar de lágrimas y soledad que resecan los golpes de la vida cotidiana de una travestí en el contexto dictatorial. De este modo, su voz se extiende también como un pliegue barroco que va de lo íntimo a lo público para desnudar, con la memoria opaca de su cuerpo marica, la violencia patriarcal de la dictadura, desde ese encanto de lo “camp”, esa inversión de lo serio por lo anti-serio, cuando ya en su nueva casa, molesta por las constantes interrupciones de sus boleros en la radio, crítica el discurso unívoco y hueco del Dictador que, con su cadena nacional, malogra la transmisión: “como si no hablara nunca este vejestorio gritón. Como si no se supiera que es el único que manda en este país de mierda, donde uno ni siquiera pueda comprarse un tocadiscos para escuchar lo que quiere” (Lemebel 2001, 70).

Así, aparece la voz del dictador, aunque su desarrollo concreto corresponde a los fragmentos que narran su perspectiva dentro de la novela. En la construcción de su personaje es donde se puede sentir con mayor fuerza el *ethos* paródico de Lemebel. En un escenario marcado por las agitaciones políticas que sacuden la ciudad, la narración del tirano nos presenta al dictador Augusto Pinochet en sus viajes de cada fin de semana a la casa de campo en el Cajón del Maipo. Lugar clave para el registro histórico de la novela, pertenece al escenario de descanso veraniego del Dictador, una especie de refugio o fuerte privado, en el que el tirano apenas puede distraerse con sus marchas militares de las pesadillas que no le permiten dormir. A lo que se suma “el cacareo hostigoso de su mujer”, la voz de la Primera Dama, que irrumpe con sus repetidos reproches al estilo marcial y anticuado de su marido que afecta la imagen del gobierno: “Que la culpa la tiene el gris de los uniformes, ese color tan depresivo, tan sobrio, tan apagado, tan poco combinable” (Lemebel 2001, 26). En este juego de dar voz a la mujer del dictador, Lemebel inserta una forma de crítica paródica contra la imagen oficial de Pinochet, para construir la de un tirano al borde de su derrocamiento, culpable de la tormenta de pólvora y muerte que azotó Chile con el golpe de estado de 1973. Por eso se intercalan anécdotas históricas en el discurso literario, como la visita fallida de los mandatarios a Sudáfrica, que expresa el rechazo a su gobierno, los continuos desaires de otros gobernantes o las protestas en su contra por todo el mundo:

Me parece que toda la vida vamos a seguir volando, sin que nadie en el mundo nos quiera recibir. Me siento como esos marxistas rotos que tú exiliaste después del 11, dando vueltas y vueltas a la tierra sin que nadie nos ofrezca asilo. Porque ya nadie te quiere, porque ya no son los puros comunistas, como tú me decías. Ahora son tus propios amigos, y estoy segura que si Franco viviera, tampoco nos hubiera recibido. Y para qué hablar de ese Somoza, tan compinche tuyo, tan amigo de tu gobierno. ¿Viste cómo terminó con esa bomba? Volando por los aires, igual que nosotros. (Lemebel 2001, 39)

En ese escenario político se percibe el aislamiento del dictador, cuya representación paródica adquiere mayor elocuencia en el ciclo rutinario de aburrimiento y soledad que componen sus descansos, pero, sobre todo, en las pesadillas que perturban sus sueños con la imagen de su muerte, con su cuerpo hundiéndose en el mismo país que convirtió en un cementerio: “mar de alquitrán, de cuerpos, huesos y manos descamadas que lo tironeaban desde el fondo hasta sumergirlo en esa espesa melcocha” (2001, 61). De esa manera, a pesar de los continuos sobresaltos oníricos, comentarios de su esposa y de las protestas que sacuden la ciudad, él se mantiene empecinado en su dominio, en la jactancia del poder arcóntico que representa, la vanagloria machista sobre su capacidad de mando y fuerza, sin prever en absoluto el atentado orquestado en su contra: “Aquí todo está controlado, y no se mueve ninguna hoja sin que yo lo sepa” (2001, 136). No obstante, en la carretera de retorno del Cajón del Maipo a la ciudad, el dictador será sorprendido con el ataque de un grupo armado perteneciente al Frente Patriótico Manuel Rodríguez, del que sobrevive casi de milagro, no sin afectar su imagen viril y uniformada por el desarreglo que infunde el miedo a su cuerpo:

el Dictador temblaba como una hoja, no podía hablar, no atinaba a pronunciar palabra, estático, sin moverse, sin poder acomodarse el asiento. Más bien no quería moverse, sentado en la tibia plasta de su mierda que lentamente corría por su pierna, dejando escapar el hedor putrefacto del miedo. (Lemebel 2001, 139)

Lo interesante de esta anécdota histórica es el tratamiento ficcional a través de la figura de la loca y su estrategia *camp* para decorar y montar una escenografía que será clave en el desarrollo del atentado contra el dictador. Nos referimos a la sensibilidad *camp*, tomando en cuenta los apuntes de Susan Sontag,¹⁹ para describir el gusto por lo no natural, la exageración y la teatralidad, que si bien su componente político en la cultura *queer* es crucial para poner en evidencia el artificio de las esencias y binarismos sexo-généricos, en el relato también opera como el montaje de una escenografía con tintes

¹⁹ “La esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración” (Sontag, 1994, 321).

melodramáticos que promueve una revuelta anarquista de la memoria travesti contra la historia oficial. La incorporación de La Loca en los planes subversivos de Carlos no sucede de manera pasiva, como a primera vista puede parecer. Y eso desde las primeras cajas que el joven estudiante le pide guardar en su piso y que la Loca envuelve con sus “flecós, encajes y joropos de tul” (Lemebel 2001, 9). En ese juego de travestir los objetos sospechosos con la cosmética de la Loca, también se juega una inflexión heterogénea de los signos, una resemantización que convierte el repertorio guerrillero en un mobiliario de marucha, trazando el paso de lo Uno a la multiplicidad.

En esa dispersión del *arkhé*-estatal, del relato oficial-original, se juega la incorporación de la Loca en las actividades subversivas del FPMR. En particular, nos referimos a la escena del picnic en las afueras del Cajón del Maipo. Carlos le pide a la Loca que lo acompañe a realizar una tarea universitaria en las inmediaciones del lugar, dejándola arrobada en el frenesí de sus ilusiones enamoradas: “así tan niña frente a un prado de flores amarillas” (Lemebel 2001, 19). Aunque estas mismas nunca llegan a ser correspondidas en los términos deseados por la Loca. En el camino se puede percibir la tensión política en el ambiente a través de la sintonía radial que trasmite las últimas noticias sobre las protestas en la ciudad y las amenazas de una posible acción terrorista del FPMR. No obstante, esa tensión es matizada por cierta complicidad hecha de los galanteos de Carlos y el flirtear amoroso de la Loca, hasta el punto de fingir un noviazgo cuando cruzan el control policial, para distraer la atención de los milicos dirigida más a identificar cualquier elemento que pueda atentar contra la seguridad del Dictador: “Y los dejaron pasar sin problemas gritando: «Feliz luna de miel, maricones». Porque buscaban otra cosa” (2001, 22).

Ya en el punto ubicado por Carlos, un barranco junto al camino, desde donde la visión resulta panorámica, ella prepara un picnic y urde con sus accesorios y decoraciones un “set cordillerano”, que le sirve al joven revolucionario como telón de fondo para cumplir sus propósitos secretos: estudiar el terreno y capturar el momento preciso en el que la comitiva presidencial se dirija al Cajón del Maipo. Para eso le pide a La Loca colarse frente a la cámara fotográfica justo en el momento en que la comitiva presidencial hace su aparición en la carretera, como una modelo frente a su pintor, y usar el sombrero amarillo de ala ancha con cinta de lunares “que le quedaba tan bien”, para así no levantar sospechas en las fuerzas del orden, y recrear una postal idílica que opera como una inscripción sin *arkhé*, es decir, anarquista, en la medida en que pone en marcha una alteración nómada de los registros históricos que sabotean el ordenamiento de la máquina

social del archivo, con su estrategia literaria-*camp*, donde el artificio y la teatralidad expresan una micro-política del cuerpo travestí más potente para desestabilizar el orden de lo sensible que mismo talante viril-guerrerista de Carlos.

En esa performance fotográfica se produce una intervención ficcional concreta en el *sensorium* hegemónico del *arkhé*-estatal, representado principalmente por el discurso del dictador. Ese gesto se puede entender como una forma de maquinar el archivo, es decir, reactualizar su matriz orgánica con el acercamiento desestabilizador de su afuera, el mundillo marica que aparece con toda su exterioridad radical para disponer de otros cuerpos, alterando el campo histórico determinado por la mirada misma del dictador que observa con su esposa, desde su propio ángulo de vista, la escena bucólica entre La Loca del Frente y Carlos. Esa escena fotográfica y fotografiada emerge como un documento visual no registrado por el *arkhé*-estatal, capaz de insertar lo imposible dentro del régimen sensorial que configura el ordenamiento político de los cuerpos en la máquina estatal-capitalista; esto es lo que está permitido decir y ver en un momento histórico concreto, como conformó el contexto dictatorial de 1986. De esa manera, al dictador no le queda más que ahogarse en una indignación arcóntica, bobamente unívoca frente a la marea de lo heterogéneo, inútil para hacerle frente al resquebrajamiento de su régimen que ya empieza a tambalearse con la irrupción de cuerpos y modos de existencia no acoplados al uniforme homogéneo de la nación, y que el humor de Lemebel nos permite digerir con toda su elocuencia crítica:

¡Un maricón!, gritó indignado despertando a su mujer que saltó en el asiento perdiendo el sombrero. ¿Qué cosa? ¿Qué te pasa hombre que me asustaste. ¿Te acuerdas de aquella pareja del sombrero amarillo, cuando veníamos? Eran homosexuales mujer, dos homosexuales. Dos degenerados tomando el sol en mi camino. A vista y paciencia de todo el mundo. Como si no bastara con los comunistas, ahora son los homosexuales exhibiéndose en el campo, haciendo sus cochinas al aire libre. (Lemebel 2001, 40)

El relato llega a su punto climático cuando la historia de amor, o, mejor dicho, las ilusiones enamoradas de la Loca, “todo ese proyecto escenográfico para enamorar a Carlos”, se ve trastocado por “el peso plomo de una historia urgente” (2001, 126). Así, los eventos provocados por el atentado fallido contra el dictador precipitan una ruptura anunciada entre los amantes contrariados, marcando el ritmo acelerado de su separación y el futuro inmediato en la clandestinidad que les depara a los personajes involucrados en el ataque. La novela trabaja el motivo del romance frustrado entre La Loca y Carlos, para poner el acento en el agenciamiento maquínico entre la disidencia sexual y la militancia

de izquierda. Este acoplamiento se expresa también en el despertar político de La Loca. Con su lengua marucha, ella empieza a nombrar la violencia sufrida desde su particular lugar de enunciación, como sujeto político marginalizado y memoria viva de la violencia institucional contra el cuerpo marica. En ese proceso de subjetivación se abre un pliegue que se articula de lo íntimo a lo público, del cuerpo marica pisoteado al pueblo ultrajado. De esa manera, la sensibilidad política de La Loca se construye por medio de una sincera empatía hacia las voces de las víctimas que resisten contra el tirano, hasta llegar a las lágrimas con “los testimonios de esas señoras a quienes les habían arrebatado al marido, a un hijo, o algún familiar en la noche espesa de la dictadura” (Lemebel 2001, 98).

A ese encuentro con un “nosotros” posible en el dolor colectivo se suma, al posicionamiento político de la Loca, una estrategia de escritura anarquista en un soporte tan kitsch como un mantel de mesa con asunto patriótico: “un bordado jardín de angelitos y pajarillos” (2001, 53). Ese mantel es un pedido para la esposa de un coronel y tiene como destino adornar la mesa del comedor en el que se reunirán miembros importantes del cuerpo militar. No obstante, luego de usarlo previamente con Carlos en la escena bucólica de su primera cita, en los alrededores de El Cajón de Maipo, decide no entregarlo su propietaria, movida por sus afectos y por la proyección mental del ritual obscuro de los militares a propósito de la celebración del once de septiembre. En ese momento, el mantel con motivo patriótico deviene escena de terror, desnudando el *nomos* de la violencia, el *nomos* del *arkhé*, la memoria sangrante que se oculta en la palabra oficial:

A sus ojos de loca sentimental, el blanco mantel bordado de amor lo habían convertido en un estropicio de babas y asesinatos. A sus ojos de loca hilandera, el albo lienzo era la sábana violácea de un crimen, la mortaja empapada de patria donde naufragaban sus pájaros y angelitos. (Lemebel 2001, 38)

Cabe dejar en claro que el despertar político de La Loca del Frente, en la trama marica que compone *Tengo Miedo Torero*, no responde a una inclusión pasiva de la loca en las filas del Frente Manuel Rodríguez, sino que, en un giro inverso, podemos pensar en un devenir travesti de la izquierda, de la lengua y de la memoria que narra la herida sin transigencias con el poder. Pues, si La Loca tira sus dardos contra la máquina despótica de la dictadura, acoplada a la máquina social del archivo que ordena los cuerpos y la sintaxis social, tampoco deja de hacerlo contra la cultura machista de la izquierda chilena que opera en ese mismo ordenamiento de lo sensible. En particular, la entrega de La Loca hacia la causa del amor deviene también una entrega a la lucha política, arriesgando la vida al convertir su espacio propio, esa casita en ruinas adornada con su

imaginería marica, en “un hueco cálido de protección” para el FPMR. No obstante, en el relato se pone también en evidencia la frontera entre la disidencia sexual y el machismo revolucionario. Un tema que el mismo Lemebel ha denunciado en sus diversas intervenciones en el escenario cultural-político de la izquierda chilena, como se recuerda en la lectura de su manifiesto “Hablo por mi diferencia” en un Congreso del Partido Comunista en 1986, el mismo año en el que se ubica la historia ficticia de la novela. En ese texto, Lemebel pone en cuestión todo el repertorio machista de la izquierda chilena y latinoamericana, en un gesto marica de radical intervención en el *sensorium* dominante:

Mi hombría es aceptarme diferente/Ser cobarde es mucho más duro/ Yo no pongo la otra mejilla/Pongo el culo compañero/Y ésta es mi venganza/Mi hombría espera paciente/ Que los machos se hagan viejos/ Porque a esta altura del partido/La izquierda tranza su culo lacio/En el parlamento/ Mi hombría fue difícil/ Por eso a este tren no me subo/ Sin saber dónde va/ Yo no voy a cambiar por el marxismo/ Que me rechazó tantas veces/ No necesito cambiar/ Soy más subversivo que usted. (Lemebel 2011, 222-3)

Asimismo, se puede sentir ese eco disruptivo en la protagonista de la novela, La Loca del Frente, cuando interpela a Carlos por el prejuicio y la desconfianza que su condición de travestí suscita a la disciplina y la moral militante de su partido: “¿Acaso ustedes no creen que hay gente como yo que puede guardar un secreto? ¿Creen que todos los maricones somos traicioneros?” (Lemebel 2001, 105). En ese estado de cosas, la relación amorosa resulta imposible, la urgencia histórica de Carlos no corresponde al deseo erótico de La Loca y sus caminos se separan a partir del atentado fallido contra Pinochet que los obliga a refugiarse en la clandestinidad.

No obstante, en el decir erótico de La Loca no hay nada inocente o apolítico, sino todo lo contrario, pues en esa enunciación del deseo marica se juega una forma de resistir a la pulsión normativa de la retórica del orden. Nos referimos, si seguimos a Nelly Richard (1993), a la fuerza semiótico-pulsional (femenina y, para este caso, también travesti) de una escritura que desborda los límites del lenguaje, en oposición a la racionalización-conceptualizante (masculina, en este caso de la dictadura, pero también de la cultura militante de izquierda) que simboliza la institución del límite de lo decible dentro de la máquina social del archivo. Al final, en ese decir también se juega el nacimiento de una comunidad por venir, un nosotros problemático, el deseo de parir un horizonte sin miedo, eso es lo que resuena en el bolero de Lola Flores, un trabajo de afectos y ternuras aún en medio de la banalidad del mal. Un pacto futuro o por el futuro, uno que no cierre su cielo rojo a lo diferente, a los niños con una alita caída, para parafrasear el manifiesto de

Lemebel. Esa es la deuda pendiente que se comunica en ese verso final frente a la playa de Valparaíso: “Cómo podría pagarte todo lo que hiciste por nosotros, y especialmente por mí? Con sólo tres palabras. ¿Qué palabras?, dijo él con cierta vergüenza en sus ojos de macho marxista. «*Tengo miedo torero*». ¿Qué más?” (Lemebel 2011, 169).

En ese sentido, la novela desafía el *sensorium* hegemónico dispuesto por el *arkhé*-estatal, atreviéndose a abrir otros cauces para hacer transitar micro-reveltas semánticas en la disputa por la memoria como parte del proceso de Concertación o recomposición “democrática” del modelo neoliberal chileno. En una entrevista con Nelly Richard, Lemebel sostiene lo siguiente: “este gobierno hizo el blanqueo de una memoria agredida, una memoria todavía pendiente en la humedad de sus víctimas” (Richard 2018, 50). Publicada en 2001, a trece años de la “Concertación” que venció a Pinochet en las urnas para terminar de consolidar el modelo neoliberal en Chile, construido sobre miles de cuerpos desaparecidos, torturados y explotados, *Tengo miedo torero* emprende un ejercicio de memoria crítica que interviene en el pasado para sabotear el mandato del *arkhé*-blanqueador del retorno a la democracia, en oposición a los cauces normativos de la memoria oficial. También podemos pensar la identidad ambigua de La Loca, como un lugar de enunciación crítico-poético, o un espacio discursivo de subversión de todas las retóricas que posibilitaron las condiciones de existencia del poder dictatorial en la sociedad chilena. De esa manera, Pedro Lemebel traza en su escritura una fuerza anarchivista capaz de quitar la gasa del pasado y hacer resplandecer en los lugares menos pensados, el baile descarnado de la loca que canta el porvenir en plena disputa contra la máquina del archivo y su régimen de clasificación y jerarquización del cuerpo social.

Conclusiones

Con todo lo expuesto, cabe explicitar nuevamente que nuestro marco conceptual parte de la impugnación crítica del movimiento anarquista contra el concepto tradicional de archivo. En esa tensión crítica recorrimos a la lectura de Andrés Tello para pensar la deriva ético-teórica del anarquismo, en relación con el agenciamiento maquínico entre la máquina social del archivo, la máquina estatal y la máquina capitalista. Así hemos tratado de facilitar la comprensión de su función principal, es decir, el ordenamiento político de la existencia y el mantenimiento del poder arcótico que opera en las formas de registro y clasificación de lo viviente.

En ese sentido, fue fundamental para nosotros ampliar el concepto de máquina nómada, usado por Andrés Tello, para definir la fisura anarquista entre los acoplamientos maquínicos del archivo y el poder estatal-capitalista. En nuestro recorrido ha sido clave recuperar su inflexión deleuzeana para pensar la novela como máquina nómada, en tanto traza líneas de fuga que permiten dar cuenta de una práctica anarquista, ya que la novela latinoamericana, bastarda de origen y sabotadora de mandatos, inserta el desorden en los dominios del archivo, haciendo estallar sus regímenes sensoriales. Por lo tanto, el enfoque deseado consistió en analizar la potencia de dislocación de las nuevas ficciones de archivo y fijar la atención en sus estrategias subversivas de ficcionalización a la hora de interrogar la máquina del archivo-social-estatal, la violencia institucional y el ordenamiento capitalista de la superficie social.

En este caso el análisis se centró en tres novelas latinoamericanas contemporáneas, relacionadas particularmente por su capacidad de poner en marcha alteraciones anárquicas en el orden tradicional del archivo literario o histórico, como pudimos revisar en *La desfiguración Silva*, *El material humano* y *Tengo miedo torero*. De este modo, repasamos diversas estrategias de ficcionalización que aúnan, en sus respectivas aventuras escriturarias, un ejercicio lúdico-crítico capaz de desfigurar la narrativa hegemónica del archivo, para reinventar sus huellas en clave paródica e insertar un registro ficticio con la potencia de dislocar los principios de legitimación y ordenamiento que regulan el imaginario cultural y tradición literaria en sus respectivos contextos. Así, tenemos la invención del archivo ficticio de Gianella Silva, la única mujer de los tzántzicos, como parte de las conspiraciones estético-políticas de los hermanos Terán en la novela de Mónica Ojeda.

Desde sus respectivas perspectivas estéticas, aunque teniendo en común el gesto político anarquista que hemos descrito, *Tengo miedo torero* y *El material humano* proponen un terreno movedizo entre ficción e historia, atravesado por la intervención en los archivos que contienen las heridas del conflicto social en contextos de violencia institucional. En ese sentido, se trató de analizar cómo estas novelas permiten rastrear en los contornos del archivo, es decir, en los límites de lo decible, otros registros no clasificados que alteran su sistema y posibilitan nuevas formas de interpelar el pasado, reactivando el potencial político de las heridas abiertas del conflicto social, más allá de la reconciliación institucional del presente y en contraposición con la verdad oficial. En *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa, la investigación emprendida por un narrador-protagonista, el alter-ego del autor, en las entrañas del Archivo Histórico de la Política Nacional, nos permitió entrever, en medio de un ambiente hostil, el testimonio no registrado de un exfuncionario para entender el devenir histórico de la violencia estatal en Guatemala. Y en *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, el archivo de la loca sale del clóset para interpelar la memoria oficial con su lengua marica (“locavulario”), a partir de una historia de amor (ficticia, o mejor, de “silicona”) que se inscribe en la anécdota histórica real (el atentado contra Pinochet de 1986), para desplegar un devenir travesti de la lengua y la memoria en la voz desclasificada de la loca que narra la violencia machista e institucional del contexto de la dictadura chilena.

Hasta aquí hemos podido resumir un proceso de investigación en curso, cuyo objetivo posterior consiste en diseñar una cartografía anarquista más ambiciosa, a través de una selección ampliada de novelas latinoamericanas contemporáneas, que permitan dar cuenta de su particular modo de intervenir la noción de archivo desde el discurso literario. En este primer resultado, nuestra investigación nos permite señalar el potencial político del anarquismo para pensar en una matriz ético-interpretativa abierta a su afuera, es decir, que no se trata de un modelo establecido sino de un maquiñar crítico-creativo en compañía de las novelas y sus respectivas tradiciones, con las que podamos describir estrategias de ficcionalización que permiten subvertir el orden sensorial de la máquina social del archivo.

En esa ruta ficcional nosotros creemos que hay un vasto espacio para seguir pensando en otros modos de resistir e imaginar nuevas formas de ver y percibir lo sensible. Mucho más cuando el poder de los arcontes y sus tecnologías de registro apuntan con mayor fuerza a transformar, regular, procesar, organizar y jerarquizar las huellas de la producción social en aras de constituir un nuevo gran orden mundial: el sueño arcóntico

por excelencia. En ese sentido, hay que tomarse en serio el revuelo provocado por Elon Musk con la compra de Twitter y su plan de “liberar al pájaro” por medio de un programa de regulación y control de lo que se podrá expresar en dicha plataforma social, nada más claro para redefinir un nuevo *arkhé* de lo sensible y poner a producir su principio nomológico, la toma del territorio de la subjetividad al servicio del capitalismo arcóntico. De esa manera, pensamos el movimiento anarquista en las nuevas ficciones de archivo, como un movimiento de perturbación, un trastorno del sueño absolutista de los gobiernos de la memoria, un sabotaje contra los regímenes de verdad que pretenden unificar los registros de la multiplicidad latente en la vida social, como una forma de salud en medio de las amenazas totalitarias del presente.

Lista de referencias

- Alberca, Manuel. 2005-2006. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*, 7/8: //bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf.
- Albizúrez Gil, Mónica. 2013. “*El material humano* de Rodrigo Rey Rosa. El archivo como disputa”. *Centroamericana* 23 (2): 5-30.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953659>
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriukowa y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bonifacio, Baldassare. 1941. “On Archives”. *The American Archivist*: 3 (4): 229.
- Borges, Jorge Luis. 1984. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- De La Torre, Damián. 2017. “Entrevista: Mónica Ojeda, escritora guayaquileña, autora de *Nefando*”. *La Hora*. 10 de septiembre.
<https://www.lahora.com.ec/revistas-y-suplementos/entrevista-monica-ojeda-escritora-guayaquilena-autora-de-nefando/>.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1985. *El Anti-edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2002. *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Hutcheon, Linda. 1981. “Ironía, sátira, parodia: Una aproximación pragmática a la ironía”. Trad. de Pilar Hernández Cobo. *Poétique* (45): 173-93.
<https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>.
- Foster, Hal. 2016. “Impulso de archivo”. Traducción de Constanza Qualina. *Nimio* (3): 102-25.
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351/586>.
- Foucault, Michel. 1991. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2010. *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- González Echevarría, Roberto. 1998. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lemebel, Pedro. 2001. *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix Barral.

- Lemebel, Pedro. 2011. "Hablo por mi diferencia". *Revista Anales* 7 (2): 218-21. file:///C:/Users/pc1/Downloads/publicadoranuc,+Journal+manager,+19449-59302-1-CE%20(1).pdf.
- Link, Daniel. 2019. "Bien de archivo". En *Actas de las III Jornadas de discusión/ II Congreso Internacional. Archivos personales en transición, de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital*. Buenos Aires: CEDINCI. Recuperadode<http://jornadasarchivos.cedinci.org/wpcontent/uploads/2019/11/Actas-archivos-personales-en-transicion-2019.pdf>.
- Link, Daniel. 2019. "Canon contra archivo". Como mandan los cánones. ¿Cómo mandan los cánones? *Lenguas Vivas* (15): 10-35. https://ieslvf-caba.infed.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2019/12/Lenguas-Vivas_15_digital.pdf.
- Spiller, Roland. 2017. "Espectros en el archivo, aspectos mediáticos del trauma guatemalteco en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa y *La isla*. Archivo de una tragedia de Uli Stelzner". *Iberoamericana* 17 (65): 107-32, doi: 10.18441/ibam.17.2017.65.107-132.
- Ojeda, Mónica. 2020. *La desfiguración Silva*. Guayaquil: Cadáver Exquisito.
- Ortega, Alicia. 2016. "Filiaciones, huellas literarias, reescrituras: Cinco novelas ecuatorianas". *Saga Revista de Letras*, (6): 68-99. <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/12360/Filiaciones%2C%20huellas%20literarias%2C%20reescrituras%2C%20cinco%20novelas%20ecuatorianas..pdf?sequence=2&isAllowed=y>.
- Rey Rosa, Rodrigo. 2017. *El material humano*. Barcelona: Penguin Random House.
- Richard, Nelly. 2002. "La crítica de la memoria". *Cuadernos de Literatura*, Bogotá (Colombia) 8 (15): 187-193. file:///C:/Users/pc1/Downloads/adminpujojs,+8000-30351-1-CE.pdf.
- Richard, Nelly. 2018. *Abismos temporales: Feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Rolnik, Suley. 2008. "Furor de archivo". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* 9 (18-19): 9-22. <https://www.redalyc.org/pdf/414/41411852001.pdf>.
- Rodríguez Freire, Raúl. 2015. *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Ediciones La cebra.
- Rodríguez Freire, Raúl. 2019. "Literatura y an-arquía. A propósito de *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, de Andrés Maximiliano Tello". *Ediciones La Cebra*. 11 de abril. <https://edicioneslacebra.com.ar/hola-mundo-6/>.

- Rodríguez Freire, Raúl. 2014. "Literatura y heteronomía. Mito y archivo". *Estudios Filológicos* (54): 127-38, doi: [org/10.4067/S0071-17132014000200007](https://doi.org/10.4067/S0071-17132014000200007).
- Sontag, Susan. 1994. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- Schmitt, Carl. 2005. *El nomos de la tierra: En el Derecho de Gentes del "Jus publicum eurpaeum"*. Traducido por Dora Schilling. Buenos Aires: Struhart & Cía.
- Tello, Andrés Maximiliano. 2018. *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.