

La voz del horror dictatorial: archivo y trauma en *Autor Material* de Matías Celedón

Valeria Trujillo Pernsteiner
Pontificia Universidad Católica de Chile¹

Resumen

Autor material aborda la memoria de la dictadura chilena por medio de la materialidad de las cintas de audio, articulando un montaje de audiolibros que recrea los crímenes cometidos en dictadura por Carlos Herrera Jiménez a través de su propia voz. Así, el libro logra abrir fisuras en la memoria mitificada o banalizada de la violencia política y ofrece una nueva perspectiva sobre la dictadura y su rol en la historia, haciendo uso de una narración indirecta fiel a la imposibilidad de representación del trauma. El aura del archivo cautiva al lector y, como punctum, lo desconcierta en su naturaleza azarosa; las cintas horadadas, a su vez, resignifican los audiolibros que forman el montaje, exponiendo la indivisibilidad entre cultura y barbarie que recorre la historia. Asimismo, la materialidad de la voz de Herrera Jiménez nos enfrenta a la voz como objeto, voz acusmática sin cuerpo, cuyo fetichismo debe ser superado para revelar la herida del trauma como un vacío que nos interpela directamente: solo así podremos despertar a la ceguera traumática y transmitir este despertar a otros.

Palabras clave: Matías Celedón, autor material, memoria de la violencia política, narrativa chilena actual, literatura y trauma.

Abstract

Autor material addresses the memory of the Chilean dictatorship through the materiality of audio tapes, articulating a montage of audiobooks that recreates the crimes committed during the dictatorship by Carlos Herrera Jiménez through his own voice. Thus, the book manages to open fissures in the mythified or trivialized memory of political violence and offers a new perspective on the dictatorship and its role in history, making use of an indirect narration faithful to the impossibility of representing trauma. The aura of the archive captivates the reader and, as punctum, disconcerts him in its random nature; the perforated tapes, in turn, resignify the audiobooks that make up the montage, exposing the indivisibility between culture and barbarism that runs through history. Moreover, the materiality of Herrera Jiménez's voice confronts us with the voice as an object, an acousmatic voice without a body, whose fetishism must be overcome to reveal the wound of trauma as a void that addresses us directly: only in this way can we awaken to traumatic blindness and pass this awakening on to others.

Keywords: Matías Celedón, Autor material, Memory of Political Violence, Contemporary Chilean Narrative, Literature and Trauma.

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación Fondecyt Regular N°1220128: “Ficciones de archivo: viaje, enigma, memoria e historia”, cuya investigadora responsable es Macarena Areco.

A más de cincuenta años del golpe militar en Chile, la herida de la dictadura sigue latiendo, irrumpiendo de manera sintomática una y otra vez en nuestra cultura. Numerosas obras literarias han intentado responder a esta necesidad de representación, enfrentándose al inevitable problema de las formas: cómo explicar lo incomprensible, cómo expresar lo indecible, cómo tocar lo inaccesible. En otras palabras, cómo representar la historia, una vez se ha revelado la falacia de su progreso lineal a la luz del horror. El trauma, como vacío en la memoria, revela la insuficiencia del lenguaje y, sobre todo, de la narración tradicional; nos ha atrapado en una temporalidad distinta, que ya no responde al continuum de la relación lógica causa-efecto, sino a otro tipo de sentidos.

La literatura, por tanto, debe buscar la forma de remecer la sedimentación de la memoria, para no olvidar la herida que el trauma dictatorial ha dejado en nuestra cultura, todavía abierta. Tras la fórmula del consenso adoptada por el gobierno post-dictatorial en la transición chilena a la democracia, Nelly Richard señala que el vínculo afecto-lenguaje en torno a la dictadura se ha debilitado, neutralizado por “un pluralismo político-institucional que asume la diversidad como no-contradicción, es decir, como una suma pasiva de diferencias que se yuxtaponen indiferentemente tratando de evitar cualquier confrontación entre ellas para no atentar contra la reconciliación neutral de los opuestos” (2021: 28). Los “mecanismos de desapasionamiento del sentido” de este pluralismo nos han llevado “del enmudecimiento a la sobreexcitación; del padecimiento atónico a la simulación hablantina de una normalidad supuestamente recobrada” (34): la memoria ha quedado entrampada entre la nostalgia del ayer y la banalización del recuerdo. Frente a este panorama, la pregunta por las posibilidades de representación se torna urgente. En palabras de la autora:

Para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una temporalidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia capaces de ensayar, a partir de las múltiples fracciones disconexas de una temporalidad conflictiva, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso hacia redes inéditas de inteligibilidad histórica. No se trata, entonces, de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar, en nombre de las víctimas, la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un recuerdo mítico, sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que la memoria crítica nunca puede considerar finitos ni definitivos. (37)

En un momento en la historia del arte en el que los límites entre géneros y disciplinas comienzan a difuminarse, la irrupción de distintas materialidades abre las puertas a nuevas perspectivas, permitiendo a la literatura abordar a través de nuevos modos de representación el desafío de abrir estas fisuras y reactivar así el afecto a través del lenguaje.

Autor material (2023), del escritor chileno Matías Celedón, resulta un caso ejemplar de esta problemática. El libro se une al subgénero híbrido y reciente de las ficciones de archivo, las cuales incorporan en su escritura materiales archivísticos de variado origen. Estos archivos, por lo común, se ubican en el ámbito de la imagen, explorando la visualidad a través de fotografías, documentos legales, registros cotidianos, entre otros; en este sentido, *Autor material* expande el campo del archivo al traer a discusión otro tipo de materialidad: las cintas de audio. Habiendo ya trabajado

con lo visual en libros como *El clan Braniff* (2018) y *La Filial* (2012), Celedón introduce ahora el elemento de lo audible para adentrarse en el enigma que representa Carlos Herrera Jiménez, exagente de la CNI condenado a prisión por los crímenes cometidos en dictadura. Se le adjudican el asesinato del sindicalista Tucapel Jiménez en 1982 y el asesinato de Juan Alegría Mundaca, un año después, este último orquestado como un encubrimiento del homicidio anterior, por medio de una falsa carta de confesión y la puesta en escena del suicidio de Alegría. Lo que hace destacar a este criminal entre otros y permite la elaboración de *Autor material* es que, durante su estadía en la cárcel de Punta Peuco, Herrera Jiménez se dedicó a grabar una serie de audiolibros para personas con problemas de visión. El autor recoge las grabaciones de cinco de estos libros: *Teoría de la Constitución*, *Doña Bárbara*, *El Manipulador*, *Ha llegado el Águila* y *Cómo superar el dolor*, para crear un montaje en el cual se narran los crímenes de este personaje, yuxtaponiendo historia y ficción en un efecto de realidad que se cristaliza en la voz real de Herrera Jiménez.

A través de estas cintas de audio, entonces, *Autor material* propone una nueva mirada, una nueva manera de escuchar el silencio que por 18 años rondó el caso Tucapel Jiménez y que, hasta el día de hoy, ronda Punta Peuco, donde el pacto de silencio continúa obstruyendo la búsqueda por la verdad. Una serie de temáticas se entrecruzan en la materialidad del libro y su lenguaje, abriendo grietas en lo que entendemos por memoria dictatorial y, por extensión, tensionando el concepto mismo de literatura. En este juego de correspondencias y contradicciones, la representación es traída a primer plano y forzada a enfrentar las interrogantes que la asedian bajo el panorama actual: ¿cómo representar aquello que se presume inexpresable? ¿Qué efectos produce este nuevo enfoque sobre la violencia política en nuestro entendimiento de la historia y la memoria?

El libro de Celedón, al tratarse de una obra recientemente publicada, no ha suscitado aún una respuesta crítica sustancial. No obstante, su novela anterior, *El clan Braniff* (perteneciente también al subgénero ficciones de archivo), ha sido estudiada por Macarena Areco bajo los planteamientos de Arlette Farge en *La atracción del archivo* y Roland Barthes en *La cámara lúcida*, a través de las nociones de ‘aura’ y de ‘studium y punctum’, respectivamente. Mientras el primer concepto alude a la atracción que el archivo ejerce, produciendo “la sensación de aprehender por fin lo real” (Farge ctdo. en Areco, 2023: 13), el segundo, ‘studium’, alude al cuadro general de estudio, que es perforado por el ‘punctum’ al capturar la atención del espectador y despuntarlo, perturbarlo e incluso lastimarlo; su fuerza expansiva (Barthes ctdo. en Areco, 2023: 13-4) convierte así el archivo en repertorio según lo plantea Diana Taylor, introduciéndolo en el “ámbito de la acción, de movimiento, la performance y la oralidad”, lo que permite la agencia individual respecto a un significado “por averiguar” (Taylor ctdo. en Areco, 2023: 14). Estas atribuciones del archivo refieren, en el caso de *El clan Braniff*, a la fotografía, caracterizando “el brillo del archivo” como lo que “motiva la narración” y “nos ayuda a expresar lo que de alguna manera parece ser inexpresable y que, por lo tanto, permanece inexpresado, por impensable y por traumático” (Areco, 2023: 24).

Estas ideas, trasladadas a *Autor material*, de inmediato nos revelan un aspecto fundamental del texto. El archivo materializado aquí en las cintas de audio posee también un ‘aura’ que motiva y origina la narración; en palabras de Farge, “la palabra dicha, el objeto hallado, la huella dejada se convierten en figuras de lo real. Como si la prueba de lo que fue el pasado estuviese al fin ahí, definitiva y próxima. Como si, al desplegar el archivo, se hubiese obtenido el privilegio de ‘tocar lo real’” (14). Las cintas de audio nos devuelven a un pasado que nunca hemos logrado dejar realmente atrás, al remecer la memoria petrificada de la dictadura y sumergirnos en la voz de Herrera Jiménez. “Así nace la sensación ingenua, pero profunda, de rasgar un velo, de atravesar la opacidad del saber y de acceder, como tras un largo viaje incierto, a lo esencial de los seres y de las cosas” (11); sin embargo, como Farge anticipa en lo ‘ingenuo’ de la sensación, confundir la profusión del archivo con el conocimiento se trata de una equivocación. Para la autora, el archivo “crea un vacío y una carencia que ningún saber puede colmar. Utilizar hoy el archivo significa traducir esa carencia, significa en principio examinarlo” (1991: 46). Se anticipa, así, que en el aura de las cintas no debemos buscar la esencia de la violencia dictatorial o una iluminación que nos permita aprehender el trauma; al contrario, lo que nos ofrece el archivo es el arrojo hacia la lectura, con el fin de examinar las cintas y traducirlas a un tiempo, una historia y una interpretación propias. De ahí que “narración y ficción se entremezcl[en]” (28) en el archivo: no se trata de entregar una versión oficial o histórica de los hechos, sino de poner en escena una materialidad y un lenguaje e instar al lector a que busque en ellos una verdad. Por esa misma razón, las cintas con las que *Autor material* juega no se dejan encasillar en el “relato sobre, el discurso de” (11) la dictadura chilena.

Los conceptos de ‘studium’ y ‘punctum’, por tanto, cobran aquí un papel fundamental. Sabemos desde un principio que el campo temático general en el que se enmarca este libro es la dictadura y, sin embargo, hay algo que desconcierta, que punza y lastima, en la idea de una recreación de los acontecimientos a través de un montaje de audiolibros totalmente desvinculados al período dictatorial. El ‘studium’ respecto a la violación de derechos humanos, aquella escena que provoca un “afecto mediano” impulsado “racionalmente por una cultura moral y política” (57), es el terreno del recuerdo banalizado que no punza, no duele; los asesinatos de Tucapel Jiménez y Juan Alegría se han establecido ya como un caso paradigmático, de “interés general” (63) para la cultura. Sin embargo, este saber estancado se desmorona con la entrada de las cintas como ‘punctum’, concepto que, a diferencia de su contraparte, “sale de la escena como una flecha” (58) en búsqueda del lector: su naturaleza casual (59), en este caso, la sujeción al azar de la grabación y recuperación de estas cintas, nos obliga a desprendernos de la lógica racional causa-efecto e indagar más profundo, activando el archivo con cada nueva reproducción y transfigurándolo así en repertorio.

La contingencia de las cintas nos enfrenta a otra interrogante respecto al vínculo de estos libros con la dictadura. ¿Es, realmente, tan fortuito como lo pensamos en primera instancia? ¿Qué resignificación se efectúa sobre estos escritos al enmarcarlos en la figura de Carlos Herrera Jiménez, al escucharlos en su voz? Bajo esta perspectiva, cobra importancia la concepción de Georges Didi-Huberman respecto al archivo como

un “ser horadado”: “lo propio del archivo es su hueco”, defiende al autor, ya que “en cada página que no ardió, nos damos cuenta de la barbarie que –como tan acertadamente lo describiera Walter Benjamin– está testimoniada en cada documento de la cultura” (2007: 1). La división civilización/barbarie, por tanto, es lo que estas cintas borran y reescriben en *Autor material*. Los audiolibros utilizados configuran una reconstrucción del recuerdo de la dictadura, pero esta relación no es unidireccional: el recuerdo de la dictadura, a su vez, reconstruye también nuestro entendimiento previo de estos libros como documentos de cultura, revelando la barbarie oculta en sus palabras. Didi-Huberman se pregunta: “¿No deberíamos reconocer en cada documento de la barbarie (por ejemplo de la barbarie que nos rodea) algo así como el documento de la cultura que nos arroja no tanto la historia en sentido estricto como, mucho más, su arqueología?” (1), y esta es la dialéctica a la que precisamente apunta *Autor material*, como documento de la barbarie construido a partir de retazos culturales.

Por lo mismo, el archivo en este libro no debe entenderse en términos históricos, sino arqueológicos; es decir, corriendo “el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje” (2). El montaje de las cintas y el resultante anacronismo entre sus distintos fragmentos es precisamente aquello que nos permite comprender la cultura en la barbarie, ya que los agujeros en esta narración discontinua suscitan las ya señaladas fisuras a través de las cuales surge una nueva forma de hacer memoria y de comprender la historia. Ello implica, necesariamente, la renuncia al “Absoluto” de la Historia con mayúscula, porque el archivo no deja conocer más que “un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible” en el que “resplandece una verdad”; por supuesto, esta es “pasajera, como un relámpago” (3), abierta a constante resignificación.

El montaje en *Autor material* se entiende, entonces, como un conjunto de jirones de saber a los cuales el lector o arqueólogo debe brindarles consistencia epistémica, a través de una serie de libros que se nos presentan como documentos de cultura, pero que, bajo el marco brindado por Carlos Herrera Jiménez, exponen sus contradicciones. Es, quizás, *Doña Bárbara* la obra que mejor encarna este cruce entre cultura y barbarie, considerando su estatus canónico en la literatura latinoamericana: el capítulo de *Autor Material* “La Bella Durmiente”, título reciclado del capítulo XI de la primera parte de la novela de Rómulo Gallegos, así lo evidencia. Ya en estas tres palabras se condensa el mito de la princesa dormida que es salvada por el beso del héroe: pasiva, inerte, es objeto de los avances sexuales del hombre enamorado, que impone su voluntad supuestamente salvadora. Esta imagen se repite en el encuentro entre Marisela y Luzardo Santos, cuando este la conduce hasta un charco de agua y comienza a lavar su cuerpo, ante la pasiva docilidad de la joven. Como su salvador, como el héroe de la historia, admira su belleza y se compadece por su estado salvaje; el final feliz está determinado por el amor que los une, victoria de la civilización por sobre la barbárica Doña Bárbara.

Estas correspondencias hacen eco y se problematizan en la narrativa que Celedón ha armado, en la que se retrata una escena de violación por parte de un hombre (presumiblemente Herrera Jiménez) a una prisionera. Es inevitable escuchar las

resonancias entre los pasajes de este capítulo y *Doña Bárbara*, aun cuando no hayan sido extraídos de la novela: “Lo importante era lo que había debajo de la ropa y eso no estaba tan mal: pechos bonitos y firmes, caderas redondas y buenos muslos” narra la voz de Herrera Jiménez (Celedón, 2023: 57), mientras que de Luzardo Santos se nos dice que “se detuvo a contemplarla. Bajo los delgados y grasientos harapos que se le adherían al cuerpo, la curva de la espalda y las líneas de las caderas y de los muslos eran de una belleza estatuaría” (Gallegos, 2008: 91). La objetivización de la mujer bajo la mirada masculina se suma a su infantilización para beneficio de la superioridad masculina, que debe educarla, ‘civilizarla’: “Ven acá, primita. Voy a enseñarte para qué sirve el agua. Eres linda, pero lo serías mucho más si no te abandonarás tanto. [...] Haré que te traigan ropas decentes, para que te cambies esa que ni siquiera te cubre, y un peine para que te arregles el cabello y zapatos para que no andes descalza” (94). Esta autoridad civilizatoria expone su reverso violento en el montaje de Celedón, al escuchar: “Ahora pórtate como una niña buena y no te haré daño. [...] Y aprende a hacer lo que te dicen, ¿entiendes?” (2023: 56-7). La vulnerabilidad de la mujer forzada a la pasividad; la imposición de la voluntad sexual masculina; la justificación a través del amor romántico; todos estos indicios establecen una serie de afinidades entre las historias narradas, así como entre barbarie y cultura, revelando la violencia masculina tras proezas comúnmente consideradas heroicas.

Este cortocircuito, esta disrupción en nuestro entendimiento de cómo funciona el horror, resulta espeluznante, en el sentido que Mark Fisher otorga al término. Al igual que en el trino de un pájaro en una película de terror, presentimos que detrás de la voz que nos narra la historia “hay algo más” (2018: 76) que un simple montaje de audiolibros, algo que explique cómo Herrera Jiménez fue capaz de estos crímenes. Ese “algo que no encaja” implica “formas de especulación o suspense” (76), que nos hacen preguntarnos: ¿Hay algo anómalo en la voz que escuchamos? ¿Qué tiene de extraño? Para producir la sensación de lo espeluznante, “ha de haber también una noción de alteridad, una sensación de que el enigma puede conllevar formas de conocimiento, subjetividad y percepción que van más allá de una experiencia corriente” (76). Es tentador, por tanto, ceder a la idea de Herrera Jiménez como el Monstruo, el Otro, para explicar así el horror inexpresable de los crímenes cometidos.

En este sentido, también Mladen Dolar comenta el tema en su libro *Una voz y nada más*. Si Fisher considera que “Lacan –enfrentándose al desafío planteado por el surrealismo y al resto de modos de expresión artística de la modernidad estética– pudo avanzar hacia un *psicoanálisis raro* en el que la pulsión de muerte, los sueños y el inconsciente se libran de cualquier naturalización o sensación de familiaridad” (2018: 13), este mismo ‘psicoanálisis raro’ es el que sigue Dolar al hablar de la voz acusmática, que se define como “una voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz imposible de ubicar. Es una voz en busca de un origen, en busca de un cuerpo, pero aun cuando encuentra su cuerpo, resulta que no funciona bien, que la voz no se pega al cuerpo, es una excrecencia que no combina con el cuerpo” (77). La voz de Herrera Jiménez, de quien no se nos ofrece ninguna fotografía en el libro, ningún cuerpo, es precisamente una voz acusmática, y pensar en la voz acusmática implica

pensar en aquello que es intrínsecamente espeluznante para Fischer y ominoso para Dolar. Según este último, es común rodear de fantasías a este objeto enigmático, siguiendo la forma psicoanalítica de la creencia inconsciente, es decir, “sé muy bien que la voz tiene que tener una causa natural y explicable, pero sin embargo creo que está dotada de misterio y de un poder secreto” (83). Sé muy bien que la voz de Carlos Herrera Jiménez es la de un hombre normal, pero, sin embargo, creo que hay algo más en su voz, algo monstruoso; para mantener las fronteras entre la normalidad y el horror, debe haberlo.

Considerar la voz de Herrera Jiménez como espeluznante, no obstante, implicaría contrariar la máxima de Benjamin de que la barbarie se esconde en el concepto mismo de la cultura y descartar su caso como una anomalía o aberración que, convenientemente, afecta solo a algunos individuos desviados de la norma. Significaría, por tanto, volver a la idea del Monstruo como el Otro absoluto, la alteridad que funciona bajo otros principios, bajo otra realidad incluso, aislando las circunstancias extremas de la dictadura del confort de nuestro mundo común y corriente. Por el contrario, la problemática que *Autor material* expone no se limita a un caso singular o a un monstruo anómalo, sino a una violencia sistémica, perpetrada por el Estado a través de manos como cualquier otras; como señala Macarena Areco respecto a *El clan Braniff*, “la historia del agente de la DINA no es la de un monstruo individualizado, sino la de un ser humano común y corriente, sin rasgos destacados” (2023: 22), porque “los monstruos existen pero son demasiado poco numerosos para ser verdaderamente peligrosos; los que son verdaderamente peligrosos son los hombres comunes” (Levi ctdo. en Areco, 2023: 23). Como señala Dolar, ante la voz acusmática es fácil ceder al fetichismo de la voz y, por tanto, caer en la narrativa morbosa del criminal inhumano, pero de esta forma no se alcanza la verdad respecto a la voz, ya que este fetichismo “fija el objeto en la penúltima etapa, justo antes de confrontar la fisura imposible de donde supuestamente emana, la hendidura que es su supuesto origen, antes de ser tragado por ésta. La voz como objeto fetiche se consolida al borde del vacío” (2007: 85); o bien, como me aventuro a proponer en este caso, al borde del trauma, sin llegar a reconocerlo.

El vacío del trauma, entonces, solo se desvela al superar la etapa del fetichismo y reconocer la normalidad que rige la figura de Herrera Jiménez, difuminando los límites entre lo familiar y lo ajeno. “Lo espeluznante tiene que ver con lo desconocido; cuando descubrimos algo, desaparece”, afirma Fisher (2018: 76), por lo que este descubrimiento nos indica en una dirección distinta a la del monstruo espeluznante. ¿Qué queda en *Autor material*, entonces, tras la revelación de Carlos Herrera Jiménez como una voz más entre miles? Algo que aún no encaja, que nos sigue pareciendo extraño. Raro, como Fisher entiende la palabra; es decir, “la convicción de que algo no debería estar allí” (15), “la unión de dos o más cosas que no deberían estar juntas”, un “collage” (12). Lo raro, según este autor, conlleva la sensación de lo “erróneo” (19), la cual evidencia que “los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente han quedado obsoletos” (15). Así, lo raro y el collage en *Autor material* evidencian que cultura y barbarie son dos caras de la misma moneda; que la violencia de la dictadura no fue un “brote satánico de dos monstruos enloquecidos que tuvimos que tolerar” (Drucaroff ctdo. en Areco, 2023: 22),

sino que forma parte de nuestra sociedad y su sistema; y que el evento traumático no se trata de un fenómeno aislado de la trayectoria histórica, sino que rompe con su pretendida linealidad y revoca toda posibilidad de progreso. La división entre lo cotidiano y lo extremo, entre lo continuo y lo esporádico, se desvanece ante algo que se erige “más allá del tiempo tal y como lo entendemos y lo experimentamos normalmente” (27). Por esta misma razón, Fisher plantea un vínculo entre lo raro y el trauma, definiendo los cuentos del fundador de lo raro, Lovecraft, “como una obra sobre el trauma, en el sentido de que trata de los desgarros del propio tejido de la experiencia misma” (28). ¿Y no es evidente, en el montaje de *Autor material*, este mismo tejido desgarrado, este vínculo con la experiencia traumática?

Cathy Caruth, en su libro *Experiencia no reclamada: Trauma, Narrativa e Historia*, otorga algunas claves fundamentales para entender esta dimensión traumática en la literatura. A partir de la idea freudiana de que la experiencia traumática no es completamente asimilada cuando ocurre, Caruth plantea la pregunta de “qué significa transmitir y teorizar en torno a una crisis que está marcada no por un simple conocimiento, sino por las formas en que desafía y exige al mismo tiempo nuestro testimonio”; su respuesta es que tal pregunta “nunca puede plantearse de manera directa, sino que, de hecho, también debe formularse en un lenguaje que siempre sea de alguna manera literario: un lenguaje que desafía, incluso cuando demanda, nuestra comprensión” (1996: 5). Lo raro en *Autor material*, por tanto, el montaje de sus archivos y la presencia de la voz, podemos interpretarlos como síntomas de lo que no es asimilable, es decir, el trauma dictatorial. Por eso lo críptico de la narración y lo indirecto de su lenguaje; aunque sea imposible descifrarlo, *Autor material* demanda que lo intentemos.

Pensemos, por ejemplo, en el capítulo “Mi patria”:

Peste, sequía, inundaciones, tempestades, terremotos.
 Malas noticias durante muchos años.
 Peste, sequía, inundaciones, tempestades, terremotos.
 Transcurre el tiempo prescrito por la Ley.
 Peste, sequía, inundaciones, tempestades, terremotos.
 Ya tú no eres la misma.
 Peste, sequía, inundaciones, tempestades, terremotos.
 Esta tierra no perdona. (Celedón, 2023: 65)

En este pasaje nunca se nombra a la dictadura en sí y, sin embargo, el lenguaje indirecto del collage logra delinear el trauma del desastre, evento vaciado, pero potenciado afectivamente por esta misma razón, en consonancia con el pensamiento de Blanchot. La experiencia en sí no es el objeto de la representación propiamente tal, ya que no hay palabras para expresar lo ininteligible del trauma. La ambigüedad de *Autor material*, por tanto, es una postura ética frente al “problema incesante de cómo no traicionar el pasado”, al plantear “la posibilidad de una historia fiel en la misma indireccionalidad de su narración” (27). El contenido de las palabras se vuelve difuso, pero su forma continúa produciendo sentidos: la compulsión de repetición línea tras línea se traduce en la irrupción constante de una temporalidad requiebrada por el

trauma; la autoridad de la Ley, con mayúscula, no puede contener en su tiempo normado el desastre que retorna, demandando ser escuchado una y otra vez.

Asimismo, la frase “Ya tú no eres la misma”, fragmento extraído de *Doña Bárbara* justo después del mandato “No matarás” (Gallegos, 2008: 158), se configura como una interpelación directa al lector a través de la segunda persona singular, la cual apunta al “descubrimiento de un conocimiento no enteramente comprensible” (Caruth, 1996: 34). Se ha tenido la vivencia traumática del desastre dictatorial, vivencia de la que, no obstante, no se ha cobrado consciencia, de la que no se puede cobrar conciencia, porque no se puede integrar a la memoria. La figura del cambio producido por dicha vivencia condensa en su interior el “doble relato” traumático que menciona Caruth: por un lado, “el relato de la naturaleza intolerable de un evento”; por otro, “el relato de la naturaleza intolerable de su supervivencia” (Caruth, 1996: 7), ambos incomprensibles. En consecuencia, el conocimiento respecto a este cambio no consiste en algo propio, “poseído”, sino en algo “dirigido a otro”, demandando una escucha y preguntando por la memoria como una interrogante (35). De las palabras “Ya tú no eres la misma”, surge un mandato –escucha que ya tú no eres la misma– y una pregunta –¿por qué ya no eres la misma?–, disrumpiendo su propio significado. Se establece, así, una apertura en la memoria en esta tierra que “no perdona”, que no puede perdonar, porque el perdón es olvido del dolor.

La interpelación al otro es aquí fundamental para comprender el rol de las cintas en el texto, ya que se trata de un aspecto propio de la presencia de la voz y del concepto de trauma como lo entiende Caruth. La autora da inicio a su libro citando la historia de Tancredo (mencionada en un inicio por Freud), personaje que, después de asesinar accidentalmente a su amada, hiere a un árbol en el bosque del cual brota la voz de la mujer, nuevamente herida: para Caruth, “Tancredo representa así la experiencia traumática no sólo como el enigma de los actos repetidos y desconocidos de un agente humano, sino también como el enigma de la alteridad de una voz humana que grita desde la herida, una voz que es testigo de una verdad que el propio Tancredo no puede conocer plenamente” (1996: 3). En el caso de *Autor material* la voz pertenece al perpetrador del trauma y no a la víctima, diferencia que se debe tener en cuenta –el papel del primero en el evento traumático, por más que Carlos Herrera Jiménez intente negarlo, sí significa una agencia activa, una elección–, pero se trata de una voz que aun así puede atestiguar el horror, precisamente porque lo ha ejercido; como producto de la dictadura y como agente de la violencia, la voz de Herrera Jiménez nos remite inevitablemente a la herida del trauma.

La dialéctica que se produce a través de la voz en *Autor material*, entonces, imita aquella presente en la historia de Tancredo:

Lo que la parábola de la herida y la voz nos dice, y lo que está en el corazón de los escritos de Freud sobre el trauma, tanto en lo que dice como en las historias que involuntariamente cuenta, es que el trauma parece ser mucho más que una patología o la simple enfermedad de una psique herida: es siempre la historia de una herida que clama, que se dirige a nosotros en el intento de contarnos una realidad o una verdad que de otro modo no estaría disponible. Esta verdad, en su

aparición tardía y en su tardío discurso, no puede vincularse sólo a lo que se sabe, sino también a lo que permanece desconocido en nuestras propias acciones y en nuestro lenguaje (4).

Más de medio siglo después de la dictadura, la voz sigue clamando, sigue revelando aquello desconocido de nuestra cultura, de nuestro lenguaje. Destaco que ambas voces, la de Herrera Jiménez y la de la amada de Tancredo, son acusmáticas, ya que ambas surgen del vacío del trauma, incomprensible en su esencia; no es de extrañar, por tanto, que carezcan de un origen comprensible y surgan de elementos fortuitos como árboles o enigmáticas cintas de audio. Su fuente no es aquí lo relevante, sino su efecto como aquello que, por su “naturaleza no asimilada”, “vuelve para atormentar al sobreviviente más adelante” (4). Sea esta voz la del perpetrador o la de la víctima, ambas logran provocar el mismo afecto: horror ante la dictadura.

Debemos, por tanto, escuchar estas voces que nos interpelan, que demandan ser escuchadas, que nos despiertan; no en el sentido de revelarnos una verdad, sino de revelarnos la imposibilidad de esa verdad, ya que “el despertar encarna una cita con lo real. En otras palabras, el despertar ocurre no simplemente como un fracaso en la respuesta sino como una puesta en práctica de la inevitabilidad de responder” (105). Debemos traspasar las barreras del fetiche y, aunque no seamos capaces de ver el trauma y comprenderlo, igualmente abrir los ojos ante su vacío; solo así se logrará “la verdadera recepción de una demanda que [...] cambia y reforma la naturaleza del interpelado en torno a la ceguera” (106). Y debemos, también, interpelar al otro frente al enigma del trauma, porque la memoria se contruye de forma colectiva, en diálogo –y discusión– con los otros: “las palabras se transmiten como un acto que no precisamente despierta a uno mismo sino que transmite el despertar a los demás” (104).

En este sentido, resulta evidente que la forma de abrir fisuras en la memoria debe ser a través del lenguaje. El silencio, contracara de la voz, se configura en el escenario post-dictatorial como un arma para imponer el olvido, arrastrando tras de sí la amenaza permanente de la compulsión a la repetición, a la que la consigna del ‘nunca más’ se opone. Por eso la necesidad de una literatura que se apodere de esta compulsión, que suscite una y otra vez el afecto a través del lenguaje, que apele a la memoria de nuevo y por nuevos medios; al fin y al cabo, la repetición “demanda lo nuevo” (Lacan ctdo. en Caruth, 1996: 107). *Autor material*, al interpelar al lector a través de la voz, reaviva no el conocimiento, sino el afecto atrapado por los límites de una memoria momificada y expuesta trivialmente al espectador casual. “El archivo es una desgarradura en el tejido de los días”, afirma Farge, he ahí su potencial disruptivo; sin embargo, para activarlo hay que ponerlo en movimiento y prestar atención a su ‘brillo’. Para que el archivo arda, arda de realidad, de deseo, en el fulgor, de memoria (Didi-Huberman, 2007: 12), es necesario escuchar la voz y transmitir el despertar.

BIBLIOGRAFÍA

- ARECO, Macarena (2023): “*El clan Braniff*, una ficción de archivo de la dictadura: aura, estampilla y mancha”, *Taller de letras*, 73, pp. 12-26.
- BARTHES, Roland (2008): *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- CELEDÓN, Matías (2023): *Autor material*, Santiago: Banda Propia.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007): *Das Archiv brennt*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- DOLAR, Mladen (2007): *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- FARGE, Arlette (1991): *La atracción del archivo*, Valencia: Alfons el Magnànim.
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- GALLEGOS, Rómulo (2008): *Doña Bárbara*, Santiago: Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly (2021): *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*, Buenos Aires: CLACSO.