

De la memoria del horror al horror de la memoria: el archivo en la novela latinoamericana contemporánea

From the Memory of Horror to the Horror of Memory: The Archive in Contemporary Latin American Novel

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

Instituto Tecnológico Autónomo de México. Río Hondo 1, Col. Progreso Tizapán, Delegación Álvaro Obregón, CP. 01080. Ciudad de México (México).

Dirección de correo electrónico: federico.guzman@itam.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2407-7128>

Recibido: 18-1-2020. Aceptado: 28-4-2020.

Cómo citar: Guzmán Rubio, Federico, “De la memoria del horror al horror de la memoria: el archivo en la novela latinoamericana contemporánea”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 450-474.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.450-474>

Resumen: El objetivo de este artículo es identificar el archivo en el que se basan un buen número de novelas latinoamericanas contemporáneas, con el fin de conocer los discursos a partir de los cuales se construyen, y que también intervienen en la realidad. De esta forma, a partir de los discursos subyacentes que participan en la literatura y fuera de ella, se propone la triada archivo-novela-realidad como una forma de interpretación del presente latinoamericano. Para ello, a partir de la teoría postulada por González Echevarría en *Mito y archivo* (1990), se formó un corpus de novelas latinoamericanas publicadas en el siglo XXI cuya escritura está basada en un discurso previo, consignado en un archivo. Se parte de la hipótesis de que la teoría de González Echevarría resulta productiva no solo para explicar la novela latinoamericana analizada en su estudio, sino la que estaba por venir, es decir, la del presente siglo.

Palabras clave: novela latinoamericana contemporánea; archivo; literatura de la memoria; autoficción.

Abstract: The objective of this article is to identify the archive on which six contemporary Latin American novels are based, in order to analyze the discourses from which they are built, and which also take part in reality. In this way, based on the underlying discourses that participate in and outside literature, we propose the triad archive-novel-reality as a form of interpretation of the Latin American present. To that effect, based on the theory postulated by González Echevarría in *Myth and Archive* (1990), we formed a corpus of Latin American novels published in the 21st century whose writing is based on a previous speech, recorded on an archive. We postulate the hypothesis that González Echevarría's theory is productive not only to explain the corpus analyzed in his study, but the novel that was yet to come: that of the present century.

Keywords: Contemporary Latin American novel; archive; memory literature; self-fiction.

INTRODUCCIÓN

En *Mito y archivo*, González Echevarría postula que, para configurar su identidad textual, buena parte de la novela latinoamericana se basa en documentos en principio no literarios. A partir de una noción bajtiniana de la narrativa, González Echevarría logra periodizar esta voluntad de mimesis a través de la cual, paradójicamente, la novela latinoamericana encuentra en buena parte su originalidad: la novela, se sabe, imita la realidad, pero lo hace ante todo imitando algunos de los discursos mediante los cuales esta última se manifiesta en cada época.

Así, por ejemplo, una rama nodal de la novela latinoamericana, que incluye a novelas fundacionales y canónicas como *La vorágine*, *Doña Bárbara* y *Los ríos profundos*, tendría como sustento el discurso antropológico de la primera mitad del siglo xx, mientras que detrás de la crónica de Indias y de la novela picaresca resonarían los testimonios incluidos en documentos jurídicos de la época colonial. En palabras del propio González Echevarría (2011: 38),

al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo.

En su planteamiento, entonces, la novela imitaría un documento no solo para adoptarlo como simple modelo textual, sino para aprehender la realidad que le dio origen. El proceso se revela complejo, pues podría hablarse de una imitación doble —la del documento y la de la realidad a partir de la cual se creó—, mientras que, simultáneamente, al ficcionalizar el documento factual, la novela cuestionaría su estatuto de realidad y de creación de realidad. Más allá de un recurso que aporta verosimilitud, este sustrato textual a partir del cual se construyen las ficciones agregaría un nivel de problematización a la novela, al imaginar otros mundos posibles que compartirían raíz con la realidad histórica, antropológica o científica fijada *en y por* los textos.

González Echevarría define como *archivo* al conjunto de géneros que, tanto en la historia como en la historia de la literatura latinoamericana, han

sido tomados como modelo e inspiración de la novela. No obstante, para posibilitar el proceso de creación novelística, no basta con la existencia de un corpus —el mencionado archivo— susceptible de imitar o de ficcionalizar, sino que hay otros agentes y elementos en juego:

Lo característico del Archivo es: 1) la presencia no sólo de la historia, sino de los elementos mediadores previos a través de los cuales se narró, ya sean documentos jurídicos de la época colonial o científicos del siglo XIX; 2) la existencia de un historiador interno que lee los textos, los interpreta y los escribe; y, por último, 3) la presencia de un manuscrito inconcluso que el historiador interno trata de completar (González Echevarría, 2011: 56).

González Echevarría publicó su estudio en 1990, por lo que contaba ya con una visión panorámica de la literatura latinoamericana del siglo XX;¹ sorprende, además, que su teoría resultara conveniente para explicar la novela desde el periodo colonial hasta el boom e incluso el postboom. Por supuesto, hay periodos y libros que ejemplifican su tesis con exactitud, como *Los pasos perdidos*, mientras que en otros lo hacen de manera más metafórica. Pero si resulta ya sugerente que la teoría explique críticamente cinco siglos de narrativa, llama la atención lo adecuada que resulta para analizar la literatura que estaba por venir, es decir, la novela latinoamericana posterior a la Guerra Fría y a la caída de la mayoría de las dictaduras latinoamericanas, es decir, la literatura del siglo XXI.

El objetivo de este trabajo es, siguiendo estas pautas, identificar un corpus de novelas latinoamericanas contemporáneas que pueden leerse perfectamente a través de la teoría de González Echevarría y hallar el sustrato textual —el archivo—, en el que se basan. Partimos de la hipótesis de que la teoría de González Echevarría no solo es productiva para leer la literatura latinoamericana anterior a su publicación, sino que permite también reflexionar sobre una corriente la novela que se escribe en la actualidad. Fijar el corpus de novelas —palimpsesto de un discurso por descubrir— y analizar qué archivos reescriben y de qué forma lo hacen permitirá, también, hallar no solo qué discursos han servido de base para la creación de una rama de la novelística de lo que llevamos de siglo, sino enfrentarnos a los discursos que capturan y crean parte de la realidad social latinoamericana del siglo XXI.

¹ Obviamente, el cambio de siglo no supone un cambio automático en las características más distintivas de una literatura, pero para los fines de la historiografía literaria la periodización en siglos presenta ventajas prácticas de carácter evidente.

En este sentido, es oportuno recuperar la noción foucaultiana de archivo², según la cual éste sería muchísimo más vital que una bodega con documentos polvosos y mucho más significativo que la esporádica resurrección de discursos muertos; para Foucault (2015: 170), el archivo “define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el *sistema de su funcionamiento*”. Su función, por otra parte, no es la de unificar, sino la de resignificar a tal punto que el discurso deviene “acontecimiento” y, por lo tanto, se abre a nuevos sentidos y significados, a nuevos usos e intencionalidades. La creación novelística, por supuesto, sería una de estas nuevas intencionalidades y resignificaciones que dialogan no solo con el discurso fuente, sino con los otros discursos y realidades que surgieron de éste. Pero Foucault va más allá al resaltar que el archivo y sus discursos derivados están sujetos a la manipulación:

Entre la *lengua* que define el sistema de construcción de las frases posibles, y el *corpus* que recoge pasivamente las palabras pronunciadas, el archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación (Foucault, 2015: 171).

De esta forma, las novelas analizadas alcanzarían la categoría de acontecimientos y, al identificar el archivo del que surgen, identificaríamos también al menos uno de los discursos predominantes en los que América Latina se desenvuelve en la actualidad.

1. EL ARCHIVO Y LA NOVELA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Al contrario de lo que sucede en varias de las novelas en las que González Echevarría se basa para sustentar su teoría, que esconden su

² La relación entre la noción de archivo de González Echevarría y la de Foucault ha dado pie a una polémica, en especial desarrollada por Rodríguez Freire (2014). Es probable que, tal como lo sugiere Freire (2011: 7), hubiera sido más apropiado que González Echevarría utilizara el concepto foucaultiano de “biblioteca”; no obstante, en nuestro caso, consideramos adecuado conservar el término “archivo” dado que todas las novelas analizadas dialogan con archivos existentes y concretos, sin necesidad de entender el término metafóricamente. Además, la influencia que ejercen estos archivos no es solo documental, sino que determinan la misma existencia de los textos al ser actores de las realidades que describen, lo que las acercaría a la noción de Foucault.

fuentes documentales con el fin de reforzar la imagen del autor como testigo directo de los mundos que describe (por ejemplo, Rómulo Gallegos con *Doña Bárbara*), las novelas contemporáneas que se basan en archivos no esconden su deuda con ellos. De hecho, sucede lo opuesto gracias, paradójicamente, a los recursos aportados por la autoficción y a la conciencia de la pérdida definitiva de la épica, tanto como material novelístico como experiencia vital. En los mecanismos autoficcionales contemporáneos, el autor-narrador-protagonista ya no necesita vivir grandes aventuras, sino que le basta con sumergirse, voluntaria o involuntariamente, en una investigación en la que esas grandes aventuras o tragedias palpitan aún, en apariencia, solo como documento. La búsqueda documental, que finalmente siempre repercutirá en el presente, es materia suficiente para la novela.

Esta aparición explícita del archivo en diversas novelas del presente siglo facilitó la integración de un corpus que cumpliera al pie de la letra con los elementos enumerados por González Echevarría: el archivo en sí, el historiador interno y el manuscrito inconcluso. Si bien estos elementos aparecen con nitidez en la mayoría de las novelas seleccionadas, e incluso lo hacen con mayor claridad que en algunas de las analizadas por el propio González Echevarría, hay un debilitamiento de su condición ficcional. El cruce de ficción y no ficción no es exclusivo de nuestro corpus, sino que es uno de los atributos más evidentes de la novela contemporánea (y también de géneros factuales, como la crónica, los diarios o el relato de viajes, que incorporan con naturalidad recursos antes exclusivos de la ficción). Tal como advierte Perkowska (2017: 275) en su estudio sobre Castellanos Moya (uno de los autores que conforman nuestro corpus),

es necesario resaltar las obras que no pueden clasificarse nítidamente como novelas históricas, porque exploran y explotan la hibridación genérica facilitada y magnificada por el pacto entre historia, memoria y las escrituras del yo.

Podría aventurarse, quizás precipitadamente, que el artefacto que permite la articulación entre el yo y la historia es, de hecho, el archivo. Pero, naturalmente, la finalidad de este trabajo no es el de describir la novela latinoamericana del presente siglo. No obstante, algunas de sus características más visibles confluyen en varias de las novelas que conforman nuestro corpus. En concreto, las escrituras del yo y de la memoria (que muchas veces van de la mano), como ya se ha mencionado,

están presentes en prácticamente todas las novelas que se analizan en el presente artículo.

Para la delimitación del corpus, además de una presencia preponderante del archivo, se buscaron novelas de distintas nacionalidades, todas publicadas ya en el siglo XXI, con el propósito, en consonancia con *Mito y archivo*, de que la lectura fuera realmente latinoamericana. De esta forma, se analizará el tratamiento del archivo en los siguientes textos: *Dos veces junio* (2002), del argentino Martín Kohan; *Insensatez* (2004), del salvadoreño Horacio Castellanos Moya; *La fiesta vigilada* (2007), del cubano Antonio José Ponte; *El material humano* (2009), del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa; *La dimensión desconocida* (2016), de la chilena Nona Fernández, y *Una novela criminal* (2018), del mexicano Jorge Volpi. A pesar de las confluencias, cada una de ellas utiliza el archivo de una manera peculiar, de una manera más o menos explícita, y con diferentes propósitos. Con todo, y a pesar de estas diferencias, son los mismos discursos los que están detrás: los discursos que producen estas novelas, como parte de la realidad, y los discursos que también determinan en buena medida la realidad fuera de ellas.

2. DOS VECES JUNIO O EL ARCHIVO COMO DISPARADOR

Uno de los principios más espeluznantes y significativos de la novela latinoamericana contemporánea es, sin lugar a dudas, el de *Dos veces junio*: “El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: «¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?»” (Kohan, 2013: 11).

Al margen del efecto sentimental que este inicio produce en el lector, y del anuncio de la trama que desarrollará la novela, el inicio tiene la virtud de establecer desde las primeras líneas el tono frío, indolente y burocrático con que los militares de la dictadura argentina torturaban y cometían desapariciones forzadas. Para los fines de este trabajo, no obstante, es necesario destacar que estas primeras líneas también representan la intromisión del archivo —o más bien su transformación en ficción—. En una entrevista reveladora concedida a Zunini (2018: párr. 32) dieciséis años después de la publicación de la novela, a propósito de una pregunta precisamente sobre este inicio, Kohan responde:

Hay que decir que esa frase fue pronunciada realmente. Hay un testimonio recogido durante los juicios a las Juntas Militares a mediados de los años 80, que dice haber escuchado esa frase y yo la tomé como punto de partida del horror absoluto. No se me ocurre una formulación más terrible, sobre todo bajo el formato que tiene, que es el de la pregunta fría. *Dos veces junio* no narra ninguna tortura de niño, no se describe eso, no se representa eso. El terror que hay ahí es la pregunta fría, que tiene su propia dimensión de atrocidad. Es un doble terror: el terror de lo que se está hablando y lo horroroso de que algo así pueda ser pronunciado desde esa frialdad pasmosa.

La frase, terrible, no es una invención del escritor para sintetizar el grado de horror al que llegaron los militares de la dictadura, en connivencia, como refleja también la novela, con parte de la sociedad civil; la frase está tomada del testimonio de una víctima en los juicios a las Juntas Militares, es decir, de un archivo. Esta confesión deja entrever que, en el trabajo previo a la escritura, ya fuera como documentación para la novela o por simple curiosidad intelectual o ciudadana, Kohan es un lector de archivo. La frase, además, lo impacta por dos motivos: por lo que significa pero también por la frialdad con que se enuncia; en otras palabras, el archivo no se limita a servir como fuente documental, sino que también determina el tono de la escritura, sin lugar a dudas, uno de los mayores logros de la novela al permitir establecer lazos con Arendt y su teoría de la banalidad del mal.

Aunque el archivo ya no haga textualmente otra intervención, la reflexión sobre su naturaleza continúa en las siguientes páginas. El conscripto, protagonista de la novela, al leer el apunte, se escandaliza, pero no por el significado de la frase, sino por la falta de ortografía. Su molestia llega a tal grado que decide intervenir y corregirla con discreción, y, aunque nadie lo descubre, se muestra profundamente arrepentido por corregir a un superior jerárquico, por más que nunca dude que la falta de ortografía representaba un error. Kohan de esta manera contrasta la intervención efectiva del conscripto en la falta de ortografía contra su perfecta indiferencia, devenida en complicidad, en las acciones que rodean a la frase. En un momento dado, el conscripto tiene la oportunidad de ayudar a una presa embarazada, sujeta a torturas, y no lo hace. En lugar de ello, se complace en obedecer y seguir las órdenes al pie de la letra, aunque ello signifique traficar con menores, torturar y practicar desapariciones, lo que nunca le despierta una reacción moral.

Por último, ya refiriéndose a la Guerra de las Malvinas, el conscripto comenta sobre los soldados que

Muchos no figuran en ninguna de las dos listas: ni en las listas encabezadas con la letra P, ni en las listas encabezadas con la sigla CEC. Tampoco han vuelto a sus casas, llorosos o aliviados, nerviosos o taciturnos, para estar otra vez con sus familias. Simplemente no se sabe dónde están” (Kohan, 2013: 65).

Esta vez la importancia del archivo radica en su inexistencia; los desaparecidos lo son, tanto los soldados caídos en combate en las islas como los presos políticos desaparecidos por la dictadura de Videla, por no figurar en ningún registro. El archivo, de la manera más perversa, crea realidad y, en su ausencia, sigue actuando sin ningún límite.

3. LA FIESTA VIGILADA O EL ARCHIVO VACÍO

Latente o activa, el archivo es una presencia. Consciente de ello, la Unión de Escritores de Cuba, institución oficial del Estado y agente censor, castiga a los escritores disidentes con la “desaparición”. Estas medidas se aplicaron, con mayor o menos severidad, a escritores de la talla de José Lezama Lima y Virgilio Piñeira, por lo que no sorprende que se le apliquen a un escritor de mucho menor proyección internacional como Antonio José Ponte. En *La fiesta vigilada*, entre otras muchas cosas, Ponte narra sus paseos por una Habana decadente, hace un recuento de los viajeros “célebres” que visitan la Cuba comunista, reflexiona sobre el concepto de “ruina” y cuenta su conflictiva relación con los burócratas y censores culturales del régimen.

El hecho de publicar sus libros en el extranjero molesta a los burócratas culturales cubanos, quienes no dudan en tomar medidas punitivas, como describe el mismo Ponte (2007: 41):

Días después, en una terraza de la Unión de Escritores, dos funcionarios me notificaron la expulsión de la ciudad letrada: en adelante ningún trabajo mío podría aparecer en revistas y editoriales del país, suspenderían cualquier presentación en público que intentara y, ya que no podían controlar mis movimientos en el extranjero, no iba a encontrar ayuda de ninguna institución para afrontar las gestiones migratorias. Me dejaban a solas en el laberinto burocrático.

Es posible, para los fines de este trabajo, considerar a la literatura como un inmenso archivo en marcha, por lo que, metafóricamente, podría afirmarse que la prohibición de publicar y de cualquier actividad pública de carácter literario constituía un borrado de Ponte del archivo de la literatura. No obstante, según el mismo autor continúa contando, no es necesario metaforizar este proceso, pues, en efecto, la Unión de Escritores, consciente del valor de la palabra escrita y de su inquietante proyección al futuro, se cuida de no dejar ningún rastro escrito de sus actividades. Por “tradición”, los dos escritores-agentes que le comunican a Ponte que será “desactivado” llevan una carpeta, elemento que oficializa el aviso, pero la carpeta está vacía:

De modo que la carpeta era pura utilería, no extraerían de ella ningún documento.

“No es tradición de la Unión de Escritores ofrecer sus sanciones por escrito”, consideraron mis interlocutores.

Yo tendría que apelar por escrito a una sanción hecha en el aire (en el aire que espolvoreaba de florecitas la mesa de una terraza del Vedado). Al parecer, la institución blanqueaba desde ya sus archivos. Cualquier investigador futuro, por suspicaz que fuera, podría revisar la documentación salvaguardada en aquel edificio.

“Prohibido ese escritor de que me habla?”, llegarían a desentenderse los responsables. “¿Y en cuál papel consta?”

Mi etapa de fantasma comenzaba sin prueba alguna. (Ponte, 2007: 45 y 46).

La fiesta vigilada puede leerse como la rebelión contra esta operación de borrado,³ pues, además de denunciarla, desarrolla una estrategia de archivamiento contraria a la de régimen. Este objetivo explicaría su carácter autoficcional y ensayístico, así como el afán de catálogo que, en buena medida, dificulta la adscripción genérica del texto, desde luego más cercana a la factualidad que a la ficción.⁴

Bien puede leerse el texto como un archivo de los visitantes extranjeros a La Habana, intelectuales y artistas de izquierda, quienes no

³ El temor de ser borrado convive con el temor a ser registrado en los archivos de la seguridad del Estado; tal sensación la resume Ponte, fiel a su estrategia archivística, en la cita de Timothy Garton Ash: “Los efectos de leer un expediente pueden ser terribles” (Ponte, 2007: 222).

⁴ *La fiesta vigilada*, a pesar de evidente carácter factual, se publicó en la colección de novela (Narrativas hispánicas) de la editorial Anagrama.

se enteran de mucho de lo que sucede detrás de la realidad oficial que las autoridades cubanas quieren mostrarles; pero más allá de un registro histórico de los viajeros extranjeros que quieren atestiguar la revolución, en un momento dado el texto se erige como el último catálogo de La Habana, elaborado por su último habitante: Antonio José Ponte. El escritor es modelo de un fotógrafo extranjero que capta imágenes de escritores en la capital cubana; días después de la sesión de fotos, acaecida en la Habana vieja, el fotógrafo le hace llegar a Ponte una imagen con el mensaje de que durante la sesión había tenido la sensación de “estar ante el único habitante de una ciudad de la que todos se habían largado” (Ponte, 2007: 150). Paradójicamente, mientras el Estado borra a Ponte del archivo de la literatura y del archivo de la seguridad, él se convierte en el último documento vivo de la ciudad. Además, como señala Garbatzky (2016: 74):

Ponte cuestiona y recodifica los procesos de archivación y museificación llevados adelante por el Gobierno durante el “Periodo especial”. Pero, aún más, dicho cuestionamiento no deja de verse atravesado, en la escritura del autor, por un propio y singular trabajo de archivo y sistematización de lo cubano, de La Habana y del pasado vinculado con la Guerra Fría.

La importancia del archivo en *La fiesta vigilada* radica en su ausencia; contra ella se rebela el escritor cubano, para seguir existiendo literariamente, y de paso lleva a cabo su propio ejercicio de archivo contrario a la retórica cultural del Estado. Ahora bien, si en las otras novelas que se analizan en el presente trabajo queda claro el archivo en el que se basaron, ¿cuál es el sustrato que utiliza Ponte para la suya? En realidad, puede afirmarse que es una base doble, una antagonista y otra productiva: por una parte, Ponte combate los documentos escritos por intelectuales extranjeros que alaban la Revolución cubana y el tono burocrático y leguleyo de los escritores afines a ella, y, por otra, pretende rescatar la fiesta que lenta pero eficazmente fue suprimida de la Habana. La combinación imposible de estos dos discursos, el de la propaganda y el de la fiesta, se sintetizan en un discurso sobrio, reflexivo, que consigna los hechos al tiempo que huye de ellos, es decir de Cuba.

4. INSENSATEZ O EL ARCHIVO COMO AMENAZA

En *Insensatez*, del salvadoreño Horacio Castellanos Moya, el archivo no solo es un soporte textual presente en el texto, sino que incluso tiene un

papel en la trama y es motivo de reflexión por parte del protagonista. Este último llega a Guatemala contratado para editar un extenso informe en el que se denuncian y analizan las masacres cometidas por el ejército guatemalteco contra la población durante la extensa guerra civil. El hecho de que el protagonista participe en la elaboración del archivo, aunque sea ya en el proceso de corrección, tiene implicaciones decisivas en la novela.

Conforme lee los testimonios de las atrocidades, el corrector concluye que se encuentra en un país de locos: unos, por haber presenciado y sobrevivido al horror de la violencia política, y otros, por haberla ejercido. Después de los acontecimientos, el cruce entre asesinos y víctimas vuelve a ocurrir, esta vez en el informe, en el que está presente el corrector, y cuya labor empieza a producirle efectos psicológicos. Él también, por el mero hecho de haber aceptado ese trabajo, según su propia conclusión, está loco. Cada testimonio que lee lo afecta psicológicamente, tanto por la empatía que experimenta por las víctimas, cuyos testimonios lo horrorizan al tiempo que lo conmueven por su forma de expresión, como por la paranoia justificada que se desata al darse cuenta de que los asesinos están libres y siguen constituyendo un poder político decisivo en Guatemala. Desde las primeras páginas de la novela se describe la reacción del corrector ante el texto, como queda claro cuando lee que un indígena kaqchikel declara, tras haber presenciado años atrás el asesinato de su familia, que “yo no estoy completo de la mente” (frase que constituye la primera de la novela):

Nadie puede estar completo de la mente después de haber sobrevivido a semejante experiencia, me dije, cavilando, morboso, tratando de imaginar lo que pudo ser el despertar de ese indígena, a quien habían dejado por muerto entre los trozos de carne de sus hijos y su mujer y quien luego, muchos años después, tuvo la oportunidad de contar su testimonio para que yo lo leyera y le hiciera la pertinente corrección de estilo [...], y es que sólo alguien fuera de sus cabales podía estar dispuesto a trasladarse a un país ajeno cuya población estaba incompleta de la mente para realizar una labor que consistía prácticamente en editar un extenso informe de mil cien cuartillas en el que se documentaban las centenares de masacres que evidenciaban la perturbación generalizada (Castellanos Moya, 2004: 14 y 15).

A la vez que el corrector se horroriza e incluso él mismo se da cuenta de que su salud psicológica se está deteriorando, experimenta un descubrimiento poético en la forma en que las víctimas enuncian sus vivencias y su dolor. El corrector empieza a escribir los fragmentos que

más lo emocionan en su libreta (que bien puede leerse como otro archivo en fase de elaboración), y no deja de releerlos, obsesivamente, lo que se convierte en un nuevo factor que compromete su salud mental. Así, por ejemplo, del siguiente fragmento le llaman la atención “las intensas figuras del lenguaje” y “la curiosa construcción sintáctica”, que le recuerdan “a poetas como el peruano César Vallejo”:

Tres días llorando, llorando que le quería yo ver. Ahí me senté debajo de la tierra para decir ahí está la crucita, ahí está él, ahí está nuestro polvito y lo vamos a ir a respetar, a dejar una su vela, pero cuando vamos a poner la vela no hay donde la vela poner” (Castellanos Moya, 2004: 32).

El corrector, entonces, lee el archivo que sirve de trama y justificación de la novela; pero si este proceso ya resulta de por sí llamativo, lo es más dado que los fragmentos elegidos por el corrector pertenecen a un archivo real, aunque nunca se aclare en la novela. El fragmento del testimonio antes citado, como todos los que aparecen en *Insensatez*, pertenecen al *Informe de la Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI)*, que fue publicado en Guatemala en 1998 con el título *Nunca más*, haciendo alusión, evidentemente, al *Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, publicado también con el título *Nunca más* en Argentina, en 1985, por una comisión presidida por Ernesto Sabato.

Tenemos, entonces, que los testimonios poéticos de las víctimas pertenecen a un informe factual, inspirado en un informe previo con el que comparte características esenciales, como la denuncia, el deseo de reconciliación nacional y la búsqueda de la verdad. Pero si el corrector lee, sí, los testimonios como evidencias del horror al grado de perder la cordura, lo hace también como material poético, lo que contrasta con la lectura técnica del Informe, que incluye el fragmento citado en el apartado de “Violencia sociopolítica y procesos de duelo alterados”. En lugar de comparar el fragmento con la poesía de Vallejo, como hace el corrector, el Informe, como se espera de él por sus características genéricas, se limita a decir que “La ausencia de un lugar donde ir a velarlo, implica una mayor dificultad de enfrentar la pérdida y cerrar el proceso de duelo, aunque algunas personas terminen encontrando maneras de simbolizar la presencia de los desaparecidos o tener referencias para su recuerdo”, y aporta su ficha técnica: “Caso 8673, Sibinal, San Marcos, 1982”. En sentido estricto, el archivo último es la ficha del testimonio recabado en Sibinal, San Marcos, 1982, el cual dio pie al informe que documentó

históricamente el genocidio guatemalteco y a la novela de Castellanos Moya.

Las coincidencias entre la realidad del informe y la ficción de la novela no terminan en los fragmentos de las víctimas. En la novela, el corrector cada vez se muestra más paranoico, aparentemente sin motivo, hasta que en las páginas finales, una vez que se publica el informe, se asesina al obispo encargado de su elaboración. Así, el informe no es un archivo muerto sino que se encuentra activo, pero no como agente para juzgar a los asesinos, como pudiera pensarse, sino, tristemente, para que éstos continúen ejerciendo la violencia. El archivo, entonces, como bien lee Lombardo (2018: 38), tiene consecuencias en la trama de la novela y en la de la realidad, pues lo mismo sucedió en Guatemala cuando se publicó el informe *Nunca más*:

La publicación del documento tiene efectos: en primer lugar, el asesinato de quien concibió la idea del informe; en segundo lugar, el rasgo paranoico del protagonista cobra un peso real; en tercer lugar, el temor se extiende de la fantasía individual al terreno colectivo: ahora todos viven atemorizados. La publicación del documento hace público el miedo y el horror. Asimismo, la muerte del monseñor resignifica la lectura de la novela, ya que alude a un hecho verídico: el asesinato del obispo Gerardi al día siguiente de la publicación de *Nunca más*. Así como la poesía no está exenta de testimonio, la fantasía tampoco lo está de la realidad ni de lo verosímil.

Castellanos Moya es consciente de la acción que desarrolla el archivo, que, pretendiendo ser una herramienta de justicia y reconciliación, se convierte en un impotente perpetuador de la violencia. En un momento dado de la novela, cuando el corrector se entrevista con uno más de los personajes sórdidos con quienes interactúa, se habla de El Archivo ya no como un documento textual, sino como, literalmente, el sitio donde se fraguaron las matanzas pasadas pero también las presentes:

cuando el zamarrín, quizá intuyendo la borrasca inminente, me preguntó como al vuelo si yo sabía lo que era El Archivo, una pregunta hecha con el candor de quien se refiere a una biblioteca infantil o a la gaveta donde los niños guardan los rompecabezas, una pregunta que solo pudo causarme el mayor estupor, al grado que tardé varios segundos en reaccionar, lelo como estaba yo ante la imprudencia de mi interlocutor, que no se hablaba de El Archivo en un lugar público, menos en un restaurante ubicado apenas a dos calles del palacio presidencial, en cuyos aposentos tenía precisamente su

sede El Archivo... porque El Archivo era precisamente la oficina de inteligencia militar desde donde se planificaban y ordenaban los crímenes políticos mencionados en el informe que reposaba sobre mi escritorio (Castellanos Moya, 2004: 87 y 88).

En *Insensatez*, el archivo es una amenaza que lejos de limitarse a ser un documento sobre el pasado, extiende la violencia a los historiadores que lo elaboran y a sus lectores no de forma metafórica, sino llegando incluso al asesinato político.

5. EL MATERIAL HUMANO O EL ARCHIVO FAMILIAR DEL HORROR

Novela mucho más radical de lo que sugiere su atmósfera cotidiana, *El material humano* lleva al límite el lenguaje minimalista, en un estilo que voluntariamente se asume en algunos momentos como burocrático, copiando la retórica clasificatoria e impersonal del archivo. Este recurso se hace patente, por ejemplo, cuando el narrador-protagonista, a quien podemos identificar en un típico procedimiento autoficcional como Rodrigo Rey Rosa, se propone “hacer una lista de las fichas más llamativas o esperpénticas” (2009: 17) del archivo. En más de una decena de páginas, Rey Rosa se dedica precisamente a eso: a copiar fichas del archivo que le llaman la atención. Y es que de todas las novelas analizadas en el presente trabajo, la de Rey Rosa es la que lleva la mimesis del archivo más lejos, a grado tal de confundirse con él. Algunos críticos, como Fuentes (2017: 215), consideran que “para González Echevarría, la mimesis se produce en la forma, no en el fondo”, de lo que *El material humano* es un excelente ejemplo.

En esta novela, además, la parte que sucede fuera del Archivo, la que cuenta la vida cotidiana del autor, está narrada en forma de diario o de libreta de apuntes, dos formatos, por su intención de registro, cercanas a la escritura archivística. Estas partes conservan la sobriedad del estilo, lo que no es casual, pues, como apunta Villalobos-Ruminott (2013: 146),

la elaboración lingüística minimalista de Rey Rosa, su extrema sobriedad narrativa, permite un efecto de neutralidad y objetivación del material en cuestión [...] y deja entrever opiniones radicales sobre la actualidad nacional, sin que estas cobren el rango de una observación moral.

La confusión entre novela y texto de no ficción, así como la presencia aplastante del Archivo, se deben a que el texto nace a partir de la simple existencia del Archivo. En una nota introductoria, Rey Rosa cuenta el descubrimiento de lo que se convertiría en el Archivo Histórico de la Policía Nacional. Durante décadas, su existencia fue un secreto hasta que, en 2005, se descubrió aleatoriamente por una serie de casualidades. De pronto, parte de la historia secreta de Guatemala estaba resumida en fichas, en principio disponibles para quien quisiera curiosear. Naturalmente, la falta de clasificación, aunada a la suspicacia que su contenido despertaba en los cuerpos de seguridad, hacían cualquier investigación metódica imposible, pero el Archivo seguía allí, para quien estuviera dispuesto a perderse entre sus millones de documentos. Y Rey Rosa (2009: 14), como lo cuenta, lo estaba:

Por mi parte, más allá de la información que esperaba obtener en ese laberinto de millones de legajos policíacos acumulados durante más de un siglo y conservados por azar, después de aquella visita inicial las circunstancias y el ambiente del Archivo de La Isla habían comenzado a parecerme novelescos, y acaso aun novelables. Una especie de *microcaos* cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo.

La novela parece partir sin un rumbo muy claro, entre las visitas al Archivo del escritor y algunas escenas cotidianas de su vida, con su pareja y su hija. No obstante, como si el Archivo fuera un personaje más, su influencia se extiende fuera de su ámbito, a grado tal que, por ejemplo, en los pasajes en que Rey Rosa cuenta vivencias de su vida de escritor, éstas aparecen también burocratizadas, como si la asistencia a festivales o las entrevistas con editores fueran simples fichas y expedientes que hay que rellenar. A pesar de que nada concreto sucede, se va formando cierta tensión, motivada, sobre todo, por la desconfianza que las visitas de Rey Rosa levantan en los empleados y las autoridades del Archivo de La Isla, encargados de ordenar ese inmenso caos. La desconfianza llega a tal punto que varias veces se le prohíbe el acceso al escritor, sin que exista un motivo aparente u oficial.

La atmósfera burocrática se vuelve más asfixiante a medida que Rey Rosa sigue acudiendo al Archivo, y, en un juego kafkiano, tanto los prisioneros ya muertos cuyas fichas están desperdigadas por los pasillos desordenados, como los empleados y el mismo Rey Rosa, se vuelven

copistas de ese oscuro archivo infinito: “Tardíamente los prisioneros políticos eran dotados de máquinas de escribir para que ‘rindieran informes’ (delaciones). Posibilidades: invención y ganancia de tiempo”, escribe Rey Rosa (2009: 45), aprovechando él mismo, por más que no sea un prisionero político, estas posibilidades.

Finalmente, Rey Rosa averigua que algunos de los empleados del Archivo, exguerrilleros incorporados a la vida civil, pertenecieron a un grupo que secuestró a su madre, y temen que el escritor esté buscando en el Archivo pistas para encontrar a los culpables. El escritor, que vagaba por el Archivo sin buscar nada en específico, simplemente atestiguando un siglo de violencia política en su país, de pronto, involuntariamente, investiga el secuestro de su madre, cuyo caso nunca se resolvió. No hay, no puede haber un final cerrado en el caso porque el Archivo sigue allí, con sus millones de fichas, guardando los secretos de ciudadanos que no sospechan que sus vidas se encuentran fichadas. Finalmente, ante las amenazas que recibe y las reiteradas obstaculizaciones a su investigación, Rey Rosa decide abandonar el Archivo. No obstante, el mayor descubrimiento que hizo ya no tiene marcha atrás: en los archivos de un siglo de violencia política y delincuencia de Guatemala, siempre habrá un expediente dedicado a la propia familia. La historia nacional se vuelve historia personal, como lo afirma Carini (2014: 5), al describir el antes y el después del acontecimiento:

Antes del descubrimiento del archivo la verdad se suponía imposible y el dolor se vivía de forma privada, después del archivo el dolor se vive de forma pública y forma parte de un sistema y de un conjunto de memorias en el que cada persona pueda insertar su propio nombre y apellido dentro de una estructura de represión y poder”.

6. LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA O EL ARCHIVO PRESENTE

Una de las muchas virtudes de *La dimensión desconocida* es su constante cuestionamiento sobre el papel que la autora, Nona Fernández, y su generación jugaron en la dictadura, así como la ambigüedad con que se juzga a ciertas figuras clave. La novela se estructura en torno a un torturador que, arrepentido, confiesa sus crímenes. Este personaje es real (García, 2016: párr. 4): se trata de Andrés Valenzuela Morales, “el hombre que torturaba” según el epíteto con que Fernández se refiere a él en la novela, suboficial de la Fuerza Aérea de Chile, quien en 1984 relató su

papel en los crímenes de lesa humanidad a la revista *Cauce*, y posteriormente a la Vicaría de la Solidaridad. Su testimonio, más tarde, fue recogido por el *Washington Post*, y sirvió, además de para derrumbar la imagen de la dictadura en la opinión pública internacional, para encontrar los cuerpos de varios desaparecidos y para llevar a los tribunales a algunos de los responsables. Según Fernández, el torturador es a la vez un monstruo pero también tiene algo de héroe, por la valentía de haber traicionado a los militares, lo que puso en peligro su vida y lo condenó a vivir en el exilio.

La dimensión desconocida surge, entonces, de una lectura de archivo que, en principio, está constituida por el testimonio de “el hombre que torturaba” y de lo que se escribió sobre él, y complementariamente por todo el registro documental que existe sobre los crímenes de Estado cometidos por la dictadura de Pinochet. Fernández escribe — aprovechando los recursos de la autoficción, al igual que Castellanos Moya, Rey Rosa, Ponte y Volpi— desde la convicción de que todo este archivo es sujeto de una pugna política cuyos protagonistas buscan imponer su lectura. De hecho, el archivo se encuentra en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, cuya inauguración Fernández (2017: 37) rememora:

En enero de 2010 fue inaugurado el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile. Al acto asistieron los cuatro presidentes de la Concertación, coalición de partidos que estuvo a cargo de lo que los analistas políticos llaman la Transición chilena, ese periodo en el que el discurso oficial fue la reconciliación y la justicia en la medida de lo posible.

Nona Fernández empieza a visitar el archivo con su familia, como una especie de excursión, y poco a poco se empieza a involucrar más con él, siempre con la sensación de que todo es muy cordial, como si esos papeles e imágenes que documentan el horror pertenecieran a un pasado lejano. Si los empleados del archivo guatemalteco se mostraban suspicaces ante Rey Rosa, sabedores de que esos documentos involucraban tanto al escritor como a ellos, en el caso chileno todo parece superado, y en las instalaciones prima el buen ambiente:

La segunda y la tercera vez que vine fueron para buscar material para algunos trabajos. Estuve en el área de documentación, una especie de archivo con videos, grabaciones, audios, libros, artículos, revistas y otros materiales,

donde gente muy amable te atiende amablemente y te orienta según los contenidos que buscas” (Fernández, 2017: 41).

A medida que Fernández se sumerge en el archivo y en la vida de “el hombre que torturaba”, también recuerda más su infancia y su papel de testigo involuntario de la represión, y experimenta cierta culpa por haber vivido una infancia razonablemente feliz y normal en un país en el que la tortura y el asesinato eran política de Estado. Este cuestionamiento sobre el rol que uno mismo representa en la historia hace que Fernández (2017: 54), lejos de ver el archivo como un documento terminado, se pregunte cómo serán archivados ella misma y su tiempo:

Si yo le contara, estimado Andrés, en estos tiempos que todavía no son archivados en un museo, la cantidad de buenos que no lo son y nunca lo fueron. La cantidad de héroes que no los son y nunca lo fueron. La cantidad de salvadores que no los son y nunca lo serán.

El archivo cobra tanta importancia que se individualiza: de hablar de un archivo general sobre los crímenes de la dictadura, Fernández concreta en el Archivo Lonquén, con cuyas imágenes trabajó para elaboración de un material audiovisual. La escritora acude con su madre a ver el documental producto de su trabajo, y, mientras observa la reescritura que realizó sobre el archivo, cuestiona si se ha vuelto inmune a ella:

He trabajado tanto con estas imágenes que como un buitre me he acostumbrado a ellas y he perdido toda sensibilidad frente a lo que generan. El escalofrío revelador que sentí al conocerlas se terminó transformando en algo cotidiano y corriente. Ahí están otra vez esos retratos de los hornos de Lonquén. [...] Veo y pienso que faltaron algunas imágenes. Mi cerebro robotizado analiza, suma y resta, reconstituye el Archivo Lonquén de mi computador, hace clic y desclasifica algunas escenas y fotografías que se trabajaron, y concluye que en este corte final se perdieron algunas más efectivas, más elocuentes (Fernández, 2017: 68).

A pesar del aparente vaciado significativo del archivo, otro testigo del documental, la madre de la autora, le otorga pleno sentido: “Lonquén está ahí, ocurriendo frente a sus ojos casi cuarenta años después” (Fernández,

2017: 69). En lugar de desaparecer, el archivo cobra plena actualidad: sigue ocurriendo.⁵

7. *UNA NOVELA CRIMINAL O EL ARCHIVO IMPOSIBLE*

Volpi, en esta “novela documental o novela sin ficción” (2018: 479), narra, de la forma más sobria posible, incluso burocrática, el caso de Florence Cassez, una francesa radicada en México, acusada de secuestro. El caso alcanzó gran relevancia mediática en México y en Francia, pues los entonces presidentes de ambos países, Felipe Calderón y Francois Mitterrand, lo trataron prácticamente como asunto de Estado, para introducir un tema en la agenda pública en el que ambos consideraban que saldrían triunfadores. Mitterrand y la mayor parte de la opinión pública francesa consideraban que Cassez era inocente, víctima del corrupto sistema judicial mexicano, mientras que Calderón y buena parte de la opinión pública mexicana la consideraban culpable y veían en la postura francesa una acción de intervención extranjera con tintes colonialistas. Volpi, abogado de profesión, se decide a escribir la novela para averiguar la verdad, y, con ese objetivo rescata el archivo del caso y se entrevista con todos los involucrados que puede:

Mientras reviso el inagotable expediente de la causa criminal por secuestro en contra de Israel Vallarta y Florencia Cassez —más de veinte mil fijas en una treintena de volúmenes—, reparo en que han transcurrido más de dos décadas desde la última vez que me adentré en un asunto judicial (Volpi, 2018: 109).

No obstante, será la lectura del expediente la que lo haga concluir que es imposible conocer la verdad del caso. El archivo contiene innumerables contradicciones, errores de procedimiento, omisiones, tachaduras y reescrituras y, para colmo, cuando Volpi se entrevista con protagonistas y

⁵ En el artículo “El gran chiste”, publicado durante las movilizaciones chilenas contra el modelo económico establecido por Pinochet, vigente todavía, Fernández (2019: párr. 3) retoma la idea de la persistencia de la dictadura detrás de la apariencia democrática: “Llego a mi casa luego de tres horas y media de caminata. Desde afuera escucho el ruido insistente, estrepitoso y tenaz de las cacerolas. En las noticias veo que el presidente Sebastián Piñera ha decretado Estado de Excepción Nacional. Los militares saldrán a la calle una vez más. Como ayer. Una nueva línea para el gran chiste. Ojalá el remate no nos duela tanto”.

testigos, escucha versiones distintas a las recogidas en el archivo, como le pasa con Valeria, una víctima de secuestro, supuestamente de la banda de Cassez: “Su testimonio actual, un tanto empañado por el tiempo, contradice en algunos puntos sustanciales lo recogido en el expediente” (Volpi, 2018: 35).

Como en las otras novelas analizadas, Volpi no esconde la procedencia de su material, y, en una nota aclaratoria final, afirma: “Esta novela sin ficción se basa de manera sustancial en los expedientes judiciales de Florence Cassez y la familia Vallarta, así como en las transcripciones de discursos, declaraciones y entrevistas de los protagonistas de esta historia” (2018: 481). La fidelidad de la novela hacia los expedientes crea un juego perverso de ida y vuelta, y gracias a éste Volpi escribe una novela de no ficción, por una parte, pero, en sentido inverso, el archivo se ficcionaliza. Ambos documentos —novela y expediente— al ser prácticamente intercambiables (*Una novela criminal* puede leerse como la versión resumida y editada del expediente), oscilan entre lo factual y lo ficcional, y crean una realidad en la que es imposible saber quién es culpable y quién es inocente.

En este caso, el archivo es ya un acto, pues las autoridades judiciales, con base en él, dictan la sentencia. No obstante, a diferencia de los archivos de las demás novelas, que acaban mostrando la verdad, éste la acaba escondiendo, o más bien, desapareciendo. Es tal el número de contradicciones que resulta imposible ya saber nada, y lo único que queda claro es que, culpable o inocente, Cassez e Israel Vallarta, su novio, fueron víctimas de una puesta en escena orquestada por las autoridades policiacas del más alto nivel y por uno de los reporteros estrellas de Televisa, Carlos Loret de Mola. La otra certeza que puede extraerse de la novela, o de los expedientes judiciales, es que cualquier ciudadano mexicano puede ser acusado de cualquier delito, sin importar si lo ha cometido. El archivo, en este caso, no contiene verdades secretas u olvidadas, no sirve para denunciar o para conocer, no lleva un registro de la realidad, sino, por el contrario, es un archivo abierto para fabricar culpables y proteger delincuentes, según los intereses de los cuerpos de seguridad, de cualquier nivel, y de los políticos de turno.

Quizás, al ser la novela más reciente de nuestro corpus, puede señalarse un cambio con las precedentes: la violencia política ya no deviene violencia delincencial extraordinaria, sino que la violencia delincencial es una instancia burocrática más del Estado mexicano para favorecer los intereses de la clase dirigente. Los criminales pueden actuar

o no bajo las órdenes del Estado, pero cuando esté aparece involucrado, siempre será en beneficio de la delincuencia organizada.

CONCLUSIONES

De la primera de las seis novelas analizadas (*Dos veces junio*, 2002) a la última (*Una novela criminal*, 2018), puede apreciarse una participación más activa del archivo; si en la primera éste funcionaba como disparador de la trama, cuestionamiento moral y soporte estilístico, lo que desde luego no era una participación menor, en la última se convierte ya en el texto mismo, pues Volpi deliberadamente hace parecer a su novela un archivo legible literariamente. Lo mismo sucede con los otros dos elementos descritos por Echevarría para construir su teoría: en *Dos veces junio* no hay ni historiador interno ni archivo inconcluso, pero estos dos elementos van cobrando protagonismo a medida que el siglo avanza hasta que, en *Una novela criminal*, el narrador Jorge Volpi se desempeña ya solamente como el historiador interno, a pesar de lo cual deja el manuscrito inconcluso, abierto, pues no se concluye en la novela si los acusados de secuestro son culpables o inocentes.⁶ La voluntad de mimesis se va acentuando en los textos estudiados, hasta llegar a la práctica fusión de archivo y novela que se aprecia en *Una novela criminal*. Podría afirmarse, incluso, que se aprecia un proceso de despojamiento de los artificios literarios hasta llegar a un punto en que el escritor solo funge como editor del archivo.

De esta forma, podría afirmarse que, en lo que llevamos de siglo, el archivo, con su correspondiente historiador interno y manuscrito inconcluso, cobra cada vez mayor presencia en la novela latinoamericana, no como mero recurso estilístico, sino porque en él se encuentran contenidas las narraciones del pasado y las generadoras de la realidad latinoamericana presente. A este propósito, Viu (2007: 174) ha señalado que

Al plegarse al discurso de la historia, la ficción de archivo muestra las convenciones que rigen la escritura de dicha historia y el hecho de que su coherencia y autoridad emanan de un período cuya estructura ideológica ya no está vigente.

⁶ Lo mismo sucede en *El material humano*, novela en la que el papel de rey Rosa se basa en su búsqueda documental que abandona, curiosamente, cuando se acerca al descubrimiento de quiénes fueron los secuestradores de su madre.

Si bien esta afirmación es válida para muchas de las novelas que el propio Echevarría analiza en su estudio, hay una diferencia notable con los textos del presente siglo. La mayoría de ellos se encargan de remarcar, explícitamente (como *La dimensión desconocida*) o mediante la trama (como *Insensatez*) que esas “estructuras ideológicas” sí se encuentran vigentes y peligrosamente activas.

Esta, precisamente, sería la constatación más arriesgada que proponen las novelas analizadas: los procesos de violencia política ejercidos por las dictaduras latinoamericanas tuvieron una continuación natural en la violencia delincuencial, en la que el propio Estado muchas veces está involucrado. De ahí que el archivo que documenta la violencia política de finales del siglo pasado actúe directamente en la violencia delincuencial contemporánea. La realidad de la dictadura quedó consignada en los archivos policíacos y en los documentos de organizaciones defensoras de los derechos humanos en los que se basan las ficciones de nuestro corpus, pero es esa misma realidad la que opera en la contemporaneidad latinoamericana, ya devenida en violencia delincuencial que —no se debe pasar por alto— es la consecuencia directa o el legado vivo de la violencia política.

Es claro que las seis novelas utilizan distintas clases de archivos y los aprovechan de diferente manera: Kohan se sirve solamente de una frase para estructurar su novela; Ponte escribe sobre un archivo vacío; Castellanos Moya encuentra poesía en el material del horror; Rey Rosa descubre que su vida sigue alimentando al archivo y se sigue alimentado de él; Fernández le otorga un estatuto de educación sentimental que sigue ocurriendo, y, por último, Volpi lleva la mimesis al extremo, al confundir la novela misma con el archivo. Prevalcen los documentos elaborados por las organizaciones de derechos humanos como material de memoria, justicia y reparación (Kohan, Castellanos Moya, Rey Rosa, Fernández), les siguen los archivos policíacos en los que se integra la violencia política (Rey Rosa, Volpi) y, finalmente, el caso de Ponte es único pues, de hecho, se basa en un archivo inexistente o secreto. En todo caso, salvo la de Ponte, todas las novelas utilizan archivos diferentes pero equiparables, y las diferencias entre las novelas se explican más bien por el abordaje que cada escritor decidió hacer del archivo que por la naturaleza de este último.

El texto cubano que analizamos, *La fiesta vigilada*, se presentaría como una excepción a los procesos descritos, y lo es. Evidentemente, esto se debe a que los procesos sociales de Cuba han sido diferentes a los del resto del subcontinente, por lo que la isla tiene su propia ficción de archivo.

Esta diferencia confirma, entonces, que archivo, novela y realidad constituyen un trinomio cuyos elementos, en la contemporaneidad, se alimentan unos a otros, en una dinámica que resulta muy productiva para la novela, pero que, al parecer y tristemente, es un callejón sin salida para la realidad latinoamericana.

Uno de los objetivos de la literatura es problematizar la realidad, y en este sentido, Gómez Rey (2019: 64), al vincular la teoría de González Echevarría con *Respiración artificial* del argentino Ricardo Piglia, apunta que “la mayor insistencia [del uso del archivo] se da en el diálogo entre el texto literario y otros textos hegemónicos, del que resulta una suerte de puesta en crisis de las pretensiones totalizadores de los últimos”. Esto es precisamente lo que sucede en las novelas de nuestro corpus: lejos de suponer un punto final de un periodo turbulento y sanguinario de la historia, los archivos se revelan como textos que siguen escribiendo el presente latinoamericano, quizás en otra clave, pero con la misma violencia. Las ficciones de archivo del presente siglo son, en última instancia, novelas históricas en marcha, que suman, rescatando una noción de González Echevarría, el gran manuscrito inconcluso en el que Latinoamérica sigue inmersa.

BIBLIOGRAFÍA

Carini, Sara (2014), “La reelaboración del trauma a través del archivo en ‘El material humano’ de Rodrigo Rey Rosa y ‘La isla’ de Uli Stelzner”, *Tonos digital*, 27, pp. 1-18. Handle: <http://hdl.handle.net/10807/59196>.

Castellanos Moya, Horacio (2004), *Insensatez*, México, Tusquets.

Fernández, Nona (2019), “El gran chiste”, *La Tercera*, en <https://culto.latercera.com/2019/10/19/nona-fernandez-el-gran-chiste/> (fecha de consulta: 15/1/2020).

Fernández, Nona (2017), *La dimensión desconocida*. México, Literatura Random House.

Foucault, Michel (2015), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.

- Fuentes, Felipe Oliver (2017), “Leer ficciones para reescribir la historia. *El último lector* David Toscana; una lectura desde la teoría del archivo de Roberto González Echevarría”, *Mitologías hoy*, 16, pp. 213-222. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.470>.
- Garbatzky, Irina (2016), “La fiesta vigilada de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha”, *Cuadernos de literatura*, 40, pp. 69-88. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.fvaj>.
- García, Javier (2016), “Crónica de un torturador: la nueva novela de Nona Fernández, entrevista a Nona Fernández”, *La Tercera*, en <https://www.latercera.com/noticia/cronica-torturador-la-nueva-novela-nona-fernandez/> (fecha de consulta: 15/1/2020).
- Gómez Rey, Nicolás (2019), “Respiración artificial: la problematización del discurso de la Historia desde el Archivo”, *Perífrasis*, 10, pp. 61-80. Web. 15 de octubre de 2019. DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.19.04>.
- González Echevarría, Roberto (2011), *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Kohan, Martín (2013), *Dos veces junio*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Lombardo, Martín (2018), “El cuerpo del archivo: función, testimonio y la responsabilidad de un orden. Apuntes sobre Insensatez y dos veces junio”, *452 F*, 18, pp. 31-52. Web. 15 oct. 2019. <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/issue/view/1787>.
- Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (1998), *Guatemala: Nunca más. Informe de la Recuperación de la Memoria Histórica*, Guatemala, ODHAG, en <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/guatemala/informeREMHI-Tomo1.htm> (fecha de consulta: 15-/1/2020).
- Perkowska, Magdalena (2017), “Recuerdo de una posibilidad: articulaciones afectivas de historia y memoria en *Tirana memoria*”. *Mitologías hoy*, 16, pp. 271-286. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.496>.

- Ponte, Antonio José (2007), *La fiesta vigilada*, Barcelona, Anagrama.
- Rey Rosa, Rodrigo (2009), *El material humano*, Barcelona, Anagrama.
- Rodríguez Freire, Raúl (2014), “Literatura y heteronomía. Mito y archivo”, *Estudios filológicos*, 54, pp. 1-9. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132014000200007>
- Villalobos-Ruminott, Sergio (2013), “Literatura y destrucción: aproximación a la narrativa centroamericana actual”, *Revista Iberoamericana*, 242, pp. 131-148.
- Viu, Antonia (2007), “Una poética para el encuentro entre historia y ficción”, *Revista chilena de literatura*, 70, pp. 167-178. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952007000100008>.
- Volpi, Jorge (2018), *Una novela criminal*, México, Alfaguara.
- Zunini, Patricio (2018), “Martín Kohan: ‘Me interesan los personajes donde la perversión es lo normal, entrevista a Martín Kohan’”, *Infobae*, en <https://www.infobae.com/grandes-libros/2018/05/10/martin-kohan-me-interesan-los-personajes-donde-la-perversion-es-lo-normal/> (fecha de consulta: 15/1/2020).