Revista Laboratorio N°29
ISSN 0718-7467
Diciembre 2023

Ficción de archivo: el *souvenir* como relato traumático en *Poste restante* de Cynthia Rimsky

Archival fiction: the *souvenir* as traumatic narrative in *Poste restante* de Cynthia Rimsky

Angelo Alessio de Rosas
Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile
aalessiod@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo analiza el *souvenir* como herramienta para articular un relato de índole traumático en *Poste restante* de Cynthia Rimsky. La investigación recorre los postulados de Geoffrey Hartman sobre los estudios del trauma en la literatura en la medida que permiten vincular el viaje y la escritura como medios de construcción de una identidad. A su vez, la fragmentariedad de dicho ejercicio tiene que ver con la materialidad del archivo (texto-imagen) y las diversas formas que toma en la ficción un diario que es al mismo tiempo novela.

Palabras clave: archivo, ficción, diario, souvenir, trauma.

ABSTRACT

The present work analyzes *souvenir* as a means for the articulation of a traumatic nature narrative in *Poste restante* by Cynthia Rimsky. The investigation goes through Geoffrey Hartman's postulates about traumatic studies in literature as long as they allow to connect traveling and writing as means of construction of an identity. At the same time, fragmentariness of the exercise is linked to archive materiality (writing-picture) and the different ways it takes in fiction on a diary that is also a novel.

Keywords: archive, fiction, diary, souvenir, trauma.

INTRODUCCIÓN: FICCIÓN DE ARCHIVO

Un inicio a este tema debe recorrer la noción de archivo, la cual plantea siempre un desafío debido a lo escurridizo del concepto, más aún cuando mi objetivo es referirme en última instancia a las *ficciones de archivo.* Didi-Huberman, en su texto "El archivo arde", señala que "el archivo no es ni reflejo del acontecimiento ni tampoco su demostración o prueba" (7). Es decir, este no es un documento incuestionable de una experiencia pasada, no es en sí mismo lo *real,* ni siquiera su reflejo o la huella de algo concreto. Es, en efecto, el "testimonio de algo" (7), pero ¿de qué? Similar a lo dicho por Susan Sontag en *Sobre la fotografía* (2006)*,* respecto a que "las fotografías parecen más auténticas que extensas narraciones literarias porque se tienen por trozos de la realidad" (110). Sin embargo, el archivo debe "ser trabajado mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos" (7), o sea que una imagen por sí sola no es un archivo, debe convertirse en tal por medio de un montaje. Con esta puesta en escena el archivador accede a una verdad que no es en ningún caso absoluta. Es, como bien señala Didi-Huberman, "un saber infinito" (3). Aquella afirmación permite un primer acercamiento al corpus de la presente investigación y a su condición de archivo inacabado.

Tal vez hoy esta manera de acceder al conocimiento -desde la negación a un conocimiento totalizante- pueda ser conflictiva. Y es que todo depende de la manera en que interroguemos al archivo[1]. Arlette Farge, en *La atracción por el archivo,* aborda también la importancia de cuestionar al archivo entendiendo la posición que se toma como archivador para que las respuestas no sean falaces, pues "podemos hacer que el archivo lo diga todo" (75), modificando los hechos históricos indiscriminadamente y para nuestra conveniencia[2]. Pero hablar de ficciones de archivo, como se ahondará más adelante, no tiene que ver con un error en la manipulación del objeto de estudio, sino en entender estos materiales como fuentes de creación artística.

El "rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable" (2), afirma Didi-Huberman respecto de la tarea del archivador, aquel que lleva a cabo el ensamblaje de piezas. El autor señala, además, que lo importante del archivo es precisamente lo "hueco", es decir, los vacíos que deja su condición

[1] Donna Haraway ha apelado a un conocimiento situado del mundo (1995), pensando particularmente en las llamadas ciencias exactas.

[2] Ejemplos sobre los efectos negativos que esto acarrea sobran en las dictaduras latinoamericanas.

fragmentaria. Dichos vacíos son los interrogados. En ese sentido, el archivo es siempre una huella de algo pasado, pero ¿a qué corresponde lo faltante? Farge escribe que "quien siente atracción por el archivo intenta arrancar un sentido suplementario a los jirones de frases halladas; la emoción es un instrumento más para cincelar la piedra, la del pasado, la del silencio" (29). En esta línea, las imágenes guardan silencio y el archivador las haría hablar.

Por su parte, el silencio de los archivos es engañoso porque su sentido depende de la forma en que se le interrogue: "El archivo […] es constantemente una carencia" (46), sentencia Farge. El error está en creer, como continúa Farge, que se puede completar el archivo, darle una única forma. He ahí lo rizomático. La carencia solo se atenúa, pero no desaparece. Sontag también reflexiona sobre ello con cuando dice que "tomar, [como August Sander con sus fotos], un espécimen tras otro, en busca de un inventario idealmente completo, presupone que la sociedad se puede imaginar como una totalidad comprensible" (98). En otras palabras, sería caer nuevamente en la totalización del mundo y su historia. Sontag se posiciona desde el incipiente turismo y la depredadora herramienta fotográfica que lo acompaña desde la globalización, particularmente en Estados Unidos. Es posible que hoy un archivo caiga en manos de esta misma depredación del sentido. Por lo tanto, en este punto habría que darle relevancia a la labor de la archivadora/escritora en el proceso siempre inconcluso de ensamblaje. En el caso de *Poste restante* (2011) -novela escrita en forma de diario de la escritora chilena Cynthia Rimsky- caben las preguntas*:* ¿Cómo ensamblar un cúmulo de objetos y darles una nueva forma en un diario? ¿Cómo el viaje y un álbum familiar se convierten en novela?

Siempre existe una distancia con el archivo, incluso si este hace referencia a nuestro propio pasado. Como bien sucede en la fotografía, nunca se accede al momento capturado por el lente, solo vemos una parte sumamente manipulada por el fotógrafo. No es posible volver a Auschwitz aún con fotografías de los campos de concentración, tampoco con los cadáveres o con los enjutos cuerpos de los prisioneros. "La representación no es el acto de reproducir una forma visible", afirma Jacques Rancière en el texto "La imagen intolerable", "es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía" (94). Y, apelando a la carencia de la representación, agrega, "es un juego complejo entre […] lo dicho y lo no dicho" (94). Es precisamente este el juego que lleva a cabo Rimsky. Primero tiene un objeto frente suyo, un álbum familiar de fotos puede constatar su existencia, que es real y que, por tanto, dice algo en concreto. Luego, al contemplarlo con mayor detención, se da cuenta de que existe ese silencio de lo no dicho. Ante esta interrogante, Rimsky decide viajar fuera de Chile en busca de su respuesta. Intenta crear un "equivalente" (Rancière 94)

con palabras e imágenes. Lo no dicho, por su maleabilidad y lo atractivo que resulta, a propósito de lo planteado por Farge, llama a ser llenado con algo. En estos casos, la autora recurre a la ficción.

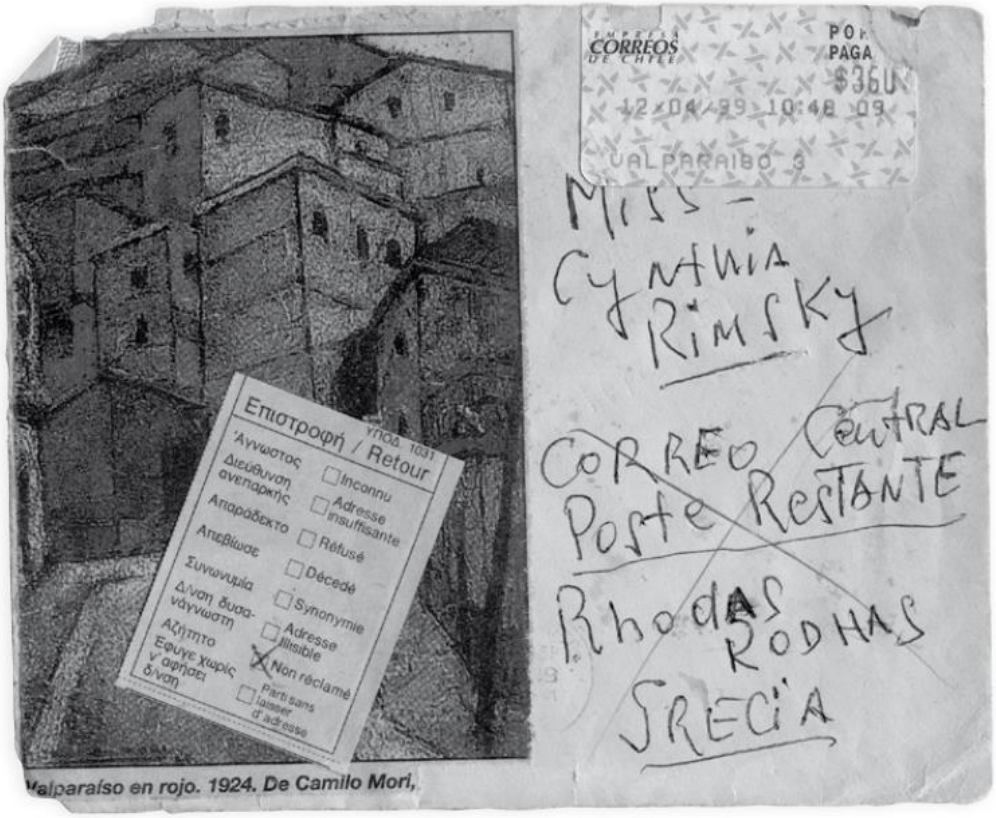

FIGURA 1. Cynthia Rimsky. *Poste restante* (85)

¿Qué une un objeto con otro en *Poste restante*? Esta, como ya se mencionó, es una novela escrita en forma de diario de viaje, uno realizado por la propia autora a Oriente a partir de un álbum de fotos encontrado en el persa de Santiago de Chile. En este encuentra un apellido: Rimski (no Rimsky). Cercanía que funciona como gatillante para emprender un largo viaje en busca de aquella familia ucraniana. La recolección de diversos objetos, junto a las propias anotaciones del diario, es traspasada en su publicación como novela. El resultado final es un libro con tantos huecos como los tenía en un principio el álbum de fotos. Así, la viajera arma su propio álbum, con su propio recorrido por el mundo y la unión de las piezas no tienen un sentido solo por el viaje, sino por una ficción: la invención de la autora que une un objeto con otro. Ese vacío que hay en medio, ella lo aprovecha para ficcionalizar un personaje que cambia de nombre constantemente (la turista, la

viajera, Rimsky, la chilena). Interroga el archivo en la medida que se forma una identidad[3] desde el presente. El viaje hacia la familia ucraniana, por tanto, fue solo la excusa. El diario es un testimonio, sí, pero ¿de qué?, se preguntaría Didi-Huberman. La fragmentariedad del archivo que se trae de regreso a Chile -incluso la calidad de las imágenes escaneadas- responde no a un intento por representar totalmente su historia, sino a darle un equivalente como lo entendió Rancière por medio del montaje.

De esta manera, la presente investigación propone la lectura de *Poste restante* como una ficción de archivo, la cual se articula por medio del *souvenir*. Este último será el concepto central del análisis en la medida que permite entender montaje de imágenes y palabras de la viajera. A su vez, patentará las particularidades de un viaje que no sigue las rutas turísticas habituales, sino que crea las suyas de la misma forma que la protagonista decide crear su propio souvenir en vez de comprarlo como es costumbre en una tienda de aeropuerto. He ahí la importancia de los escaneos de mapas, o de relatar las múltiples ocasiones en que la narradora se pierde y debe pedir ayuda sin manejar el idioma del país. En ese sentido, aquel peregrinaje en Oriente en busca de una familia que no sabe si le pertenece responde a un viaje de tipo traumático, ya que la pregunta por la propia identidad atraviesa toda la novela. Finalmente, aquella interrogante adquiere sentido con el *souvenir*: objeto creado por sus propias manos y que representa un archivo completamente nuevo de sí misma.

La novela se ha leído bastante desde el concepto de viaje o peregrinaje. Por ejemplo, María Paz Oliver, en "Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky" (2008), desarrolla el concepto de peregrinaje y sus cualidades autorreflexivas, para luego relacionarlo a la memoria del espacio chileno. O Jennifer Acosta, en "Experiencia de viaje en Poste restante de Cynthia Rimsky" (2013), la cual apunta a la geopoética a partir de la conexión palabra/imagen. Sin embargo, acá la conexión deviene en el concepto del souvenir, lo cual, argullo, ampliará la discusión sobre las estrategias escriturales en *Poste restante* a la luz de lo traumático, además de darle valor a las condiciones materiales del libro y el recurso de la fotografía como elemento narrativo.

[3] El concepto de identidad por sí solo daría para una investigación aparte, más aún cuando la reflexión en la novela de Rimsky está también puesta en la autoficción (¿cuándo habla ella y cuándo el/los personaje/s? ¿Cuántos rostros vemos en su viaje en la medida que cada objeto recolectado en el diario es también una representación de sí misma y su pasado?). Sin embargo, acá solo funciona como acercamiento al concepto del trauma y su funcionamiento en la escritura. De esta forma, a lo largo del artículo se recurre a la identidad siempre vinculada con un acontecimiento traumático, siendo este último el foco principal.

TRAUMA Y SOUVENIR: LA NOSTALGIA DEL DIARIO

En primera instancia, se debe trazar un hilo conductor entre el trauma y la construcción de un relato. Geoffrey Hartman, en su texto "Sobre el saber traumático y los estudios literarios" (2011), señala nuestra imposibilidad de acceder al acontecimiento inicial de shock, el cual divide la psique del individuo entre: el momento primigenio y la memoria sobre dicho acontecimiento. Existe, entonces, una disyunción. El trauma produciría un desajuste en la mente que impide la transmisibilidad total del hecho. Y es ahí donde el lenguaje poético aparece, entre las palabras y el trauma (259). Así, a estas incertidumbres -de las cuales el psicoanálisis ha hecho su foco de estudio- les da un giro literario cuando dice que "la construcción literaria de la memoria no es obviamente una recuperación literal, se refiere al *momento negativo* en la experiencia, a aquello de la experiencia que no ha sido adecuadamente experimentado o que no puede serlo" (265). Por lo tanto, la literatura daría un acceso parcial a dicha experiencia, confiriéndole una nueva forma por medio del lenguaje simbólico.

Esto se traduce en los impulsos de muerte hacia objetos perdidos que expone Lacan (Hartman 263), los cuales generan la sensación de que los objetos del presente pueden parecer algo *olvidado*, como si estas funcionaran a modo de pistas que develan los enigmas de la propia memoria (Hartman 277). Se suele recurrir a los discursos de memoria para ahondar en el trauma y encontrar lo perdido (testimonios, cartas, autobiografías, etc.). Sin embargo, aquellos son engañosos. Y es que "aunque la narrativa ofrece trascendencia", como afirma Susan Stewart en *El ansia* (2013), "carece de autoridad, dado que su experiencia es *otra"* (47). Sin embargo, la relevancia que se les da está dada también hoy por las formas de la narración: importa no solo lo que se cuenta, sino *cómo se cuenta.* Aquí está la bisagra que da hacia los textos literarios. Y es que el relato que se articula sobre aquel acontecimiento traumático es lo que le da valor. En otras palabras, la ficción respondería mejor a los impulsos de muerte que, por ejemplo, un testimonio[4].

Es pertinente ahora volcarse al texto de Rimsky, *Poste restante,* el cual narra el viaje de una chilena a Oriente siguiendo los pasos de unos supuestos antepasados ucranianos, donde la búsqueda de una identidad, como se verá más adelante, atraviesa todo el relato. Así, al poco tiempo de comenzar el viaje, nos enteramos de que aquella familia ucraniana nunca fue suya. La repetición del

[4] "El verdadero testigo" dice Rancière, "es aquel que no quiere testimoniar. Esa es la razón del privilegio concedido a la palabra" (92). Es decir, quién testimonia está forzado a hacerlo, está puesto en juicio y su representación, por tanto, siempre fallaría.

acontecimiento traumático primigenio, el shock inicial, se representa en ese instante. "Articular históricamente el pasado", dice Walter Benjamin en su texto "Tesis sobre el concepto de historia", "no significa conocerlo tal y como verdaderamente fue. Significa apoderarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro" (309). Es esto lo que se verá en toda la novela, un ir y venir de la propia historia de la narradora que en su viaje se pierde, tal vez a propósito, por los callejones más recónditos de las ciudades que visita. Y son esos "instantes de peligro" (309) que señala Benjamin los que arman su propia historia, la cual es asechada por la *historia oficial* de otros.

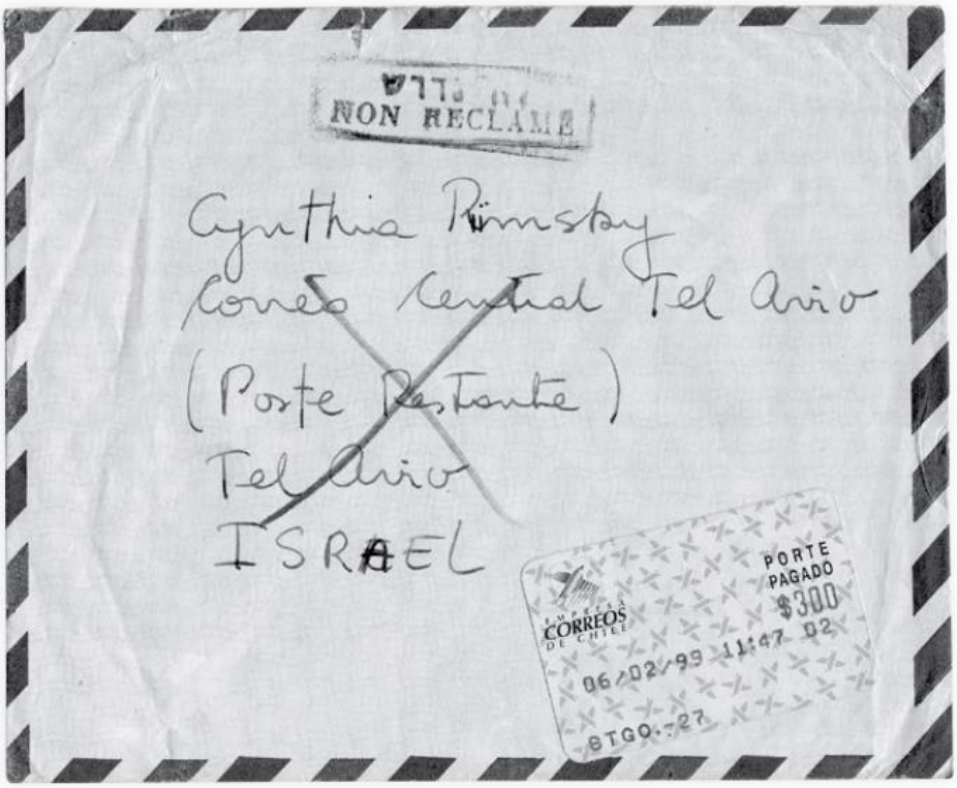

FIGURA 2. Cynthia Rimsky. *Poste restante* (49)

"¿Qué clase de conocimiento es el arte o qué clase de conocimiento promueve?", se pregunta Hartman (259). El lenguaje simbólico de la literatura permite la entrada por una puerta trasera al trauma, pero este se edifica de diferentes maneras en cada obra. En *Poste restante* el viaje se traduce en una construcción de la identidad a partir del relato como *souvenir*. Estos objetos de consumo que atesoran los turistas son el símbolo de la nostalgia por un pasado inaccesible. Unen el pasado con el presente por medio de la narración. "Podría decirse", según Stewart, "que esta capacidad del objeto de servir como huella de la experiencia auténtica es, de hecho, ejemplificada por el souvenir" (201). Por eso aquí importa el *cómo* se cuenta, porque el relato que se crea alrededor del objeto

redondea una experiencia fragmentaria, la hace única, un secreto que nadie puede conocer a menos que se le cuente. No deseamos, agrega Stewart, "souvenirs de sucesos que puedan repetirse" (201). El referente del diario es inaccesible porque está en el pasado, pero la narrativa a su alrededor es en sí misma una experiencia íntima e irrepetible por otra persona.

"Los personajes abundan en el archivo" señala Farge, "más que en cualquier otro texto o en cualquier novela. Esa población inhabitual de hombres y mujeres, cuyo nombre desvelado en absoluto reduce el anonimato, refuerza en el lector la sensación de aislamiento" (16). El souvenir es un intento por sortear el aislamiento que de la viajera ante el silencio del archivo. Este último impone una distancia solitaria que el souvenir disminuye como ficción. En ese sentido, hay que darle relevancia a la condición ambivalente de diario/novela de *Poste restante*. Ahí hallamos una escritura de corte testimonial, como la de quien confiesa un secreto, y, a su vez, un texto de valor literario, plagado de un lenguaje simbólico. Por un lado, el diario permite recolectar un archivo manteniendo sus materialidades (fotografías, cartas, notas, mapas, boletas, etc.), y, por otro, el lenguaje simbólico une las piezas por medio de la ficción del souvenir. El escritor de un diario articula sus anotaciones de tal manera que tengan un sentido como experiencia pasada resguardada del olvido. Por lo tanto, no vale la pena decantarse por un solo género: *Poste restante* puede mantener su tensión de diario/novela sin necesidad de diluirla. Al mismo tiempo, dicha particularidad destaca su condición de archivo esencialmente material.

Un álbum familiar lleva a la narradora de *Poste restante* a emprender un viaje a Oriente. Dicho álbum, como cualquiera, es una construcción de la memoria colectiva, la prueba de que no solo quienes fueron fotografiados existieron, sino también quienes están ligados a esas personas por un árbol genealógico. El hallazgo de unas fotografías pertenecientes a una familia con el apellido Rimski (no Rimsky) [5] la fuerzan a tomar sus maletas e irse en busca de personas que no conoce. Sin embargo, esto no es más que una excusa para vivir una experiencia auténtica. "Me pareció que "el viaje" sólo es una excusa para […] limpiarte de esta atmósfera miserable que parece invadir la vida cotidiana en Chile" (Rimsky 50), le escribe en una carta una amiga. Así, la viajera recorre tierras extranjeras sin saber el idioma y siguiendo únicamente su intuición, sin guiarse por mapas turísticos, enfatizando la importancia de crear uno propio. Realiza un peregrinaje, ya no desde su ascendencia judía, sino con la finalidad de crearse una identidad por medio del relato que toma cuerpo en el souvenir que es su diario.

[5] La protagonista creía que pudo ser un error de escritura legal el que cambió el apellido de sus falsos antepasados.

"Viajar es una forma de mirarse, no al espejo, sino en el charco" (Rimsky 134). Cuando Hartman se refiere al *momento negativo* habla de este charco, de un reflejo que simboliza el trauma siempre experimentado por medio de repeticiones. El viaje sería un síntoma en cuanto la viajera se ve a sí misma en los espacios y objetos ucranianos. En ese sentido, recuerda en todo momento a Santiago, los espacios se yuxtaponen, se mezcla el *allá* y el *acá*. La protagonista aparece en la narración por medio de la diferencia: ella no pertenece a los lugares que visita y, al observarlos, vuelve a un espacio distante. Su identidad se construye como contrapunto a su entorno, por la negativa.

Por este motivo, la chilena tiene el impulso de relacionar los sitios recorridos con Santiago. Ahí se integraría la yuxtaposición de espacios utilizada para armar la novela. La protagonista, en su primer aeropuerto saliendo de Chile, escucha "las primeras palabras que nombran en otro idioma los objetos familiares" (Rimsky 20). El lenguaje literario se haría cargo de la disyunción mencionada al principio. Sin ir más lejos, según Hartman, "el poder formador y deformador de esas fijaciones [de buscar un origen] podría ser un síntoma creativo del trauma ligado al hambre de realidad o un deseo compulsivo por "lo real" (288). De esta manera, cuando llega al sitio donde fue fotografiada la familia que no es suya, encuentra a una mujer que sí pertenece a ese árbol genealógico y le entrega el objeto comprado en el persa bío-bío. Lo real es su carencia, la permanente nostalgia de no pertenecer. "Es la fotografía de la primera casa que construyeron sus abuelos y que estuvo todos estos años extraviada en Chile", anota en su diario, "su biografía está completa. La mía... (178)". Aun así, el viaje continúa. Y es que nunca tuvo que ver con un vínculo sanguíneo, sino con su reflejo en un charco (Rimsky 134).

El souvenir tiene que ver siempre con algo perdido que teme olvidarse, y justamente desde ahí se gatilla el viaje a Oriente. "Tengo la impresión de que estás un poco perdida" (Rimsky 102), le escribe su padre en una carta electrónica, mientras la narradora transita por Ucrania. ¿Cómo la escritura de un diario puede dar con el objeto perdido? Stewart, para explicar la capacidad de la escritura a la hora de construir un mundo ficcional, compara el souvenir a una cita, ya que en esta "vemos actuar a las dos funciones primarias del lenguaje: hacer aparecer lo que solo puede ser experimentado en abstracto, y volver textual nuestra experiencia y hacerla, por lo tanto, pasible de cierre y de interpretación" (43). La experiencia original solo patenta su ausencia en la escritura, ya que el lector no puede volver nunca a ella. No obstante, la escritura es el relato que hace original una nueva experiencia, la ficción "más que reflejar su sujeto, lo crea" (Stewart 44). La respuesta a la pregunta

sería un tanto paradójica: la escritura de un diario no da con el objeto perdido, lo crea. Y es que "la nostalgia es el deseo del deseo" (Stewart 48).

María Paz Oliver en "Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky", afirma que "la peregrinación es un viaje autorreflexivo en torno a una idea difusa de lo sagrado, que se expresa a lo largo del paisaje en objetos que remiten a la memoria del espacio chileno" (413). Aquella idea difusa adquiere nitidez en la medida que la turista encuentra su propio destino, ya no uno con matices religiosos, aun cuando participa de antiguos rituales como ver el amanecer en la cumbre del Monte Zión (Rimsky 54). Deshecha el recorrido de otros, e incluso el suyo, ese que tenía planeado antes de tomar el primer vuelo y señala que "ha dejado de preocuparle la seguridad, el dinero, la máquina fotográfica […], que es una periodista chilena que vino a escribir un reportaje" (54). Decide recordar solo esta nueva experiencia que es la escritura de su diario/novela.

El trauma de la turista yace en la añoranza por un viaje que sea solo suyo, que no siga los pasos de sus antepasados judíos, ni los de su falsa familia ucraniana, ni mucho menos los dictaminados por los guías turísticos. El viaje debe volverse personal e irrepetible. Pero en más de una ocasión la vemos recordar Santiago, volver a su casa en Chile, como si la respuesta se ocultara en su memoria sobre su tierra natal. "Su hermano y ella crecieron con la idea que el sueño de su padre era conocer Israel", recuerda la turista mientras espera su barco en el puerto de Haifa, "ambos se comprometieron a que con su primer sueldo como profesionales le costearían el viaje. Llegó el día y su padre no quiso viajar" (Rimsky 55). Entonces reflexiona sobre la herencia del viaje, del trauma como una especie de profecía autocumplida. Vuelve a la historia oficial, a los mapas conocidos, pero agrega de su cosecha para crear algo nuevo. Por eso guarda hasta lo más ínfimo en el baúl que es su diario. "El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños", afirma Benjamin, "da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia" (308). De esta manera, "la utopía nostálgica es previa a la Caída, un génesis donde la experiencia vivida y la experiencia mediada son una sola" (Stewart 48), y donde se crea una mitología -por medio de palabras e imágenes- que distingue su experiencia con la de otros.

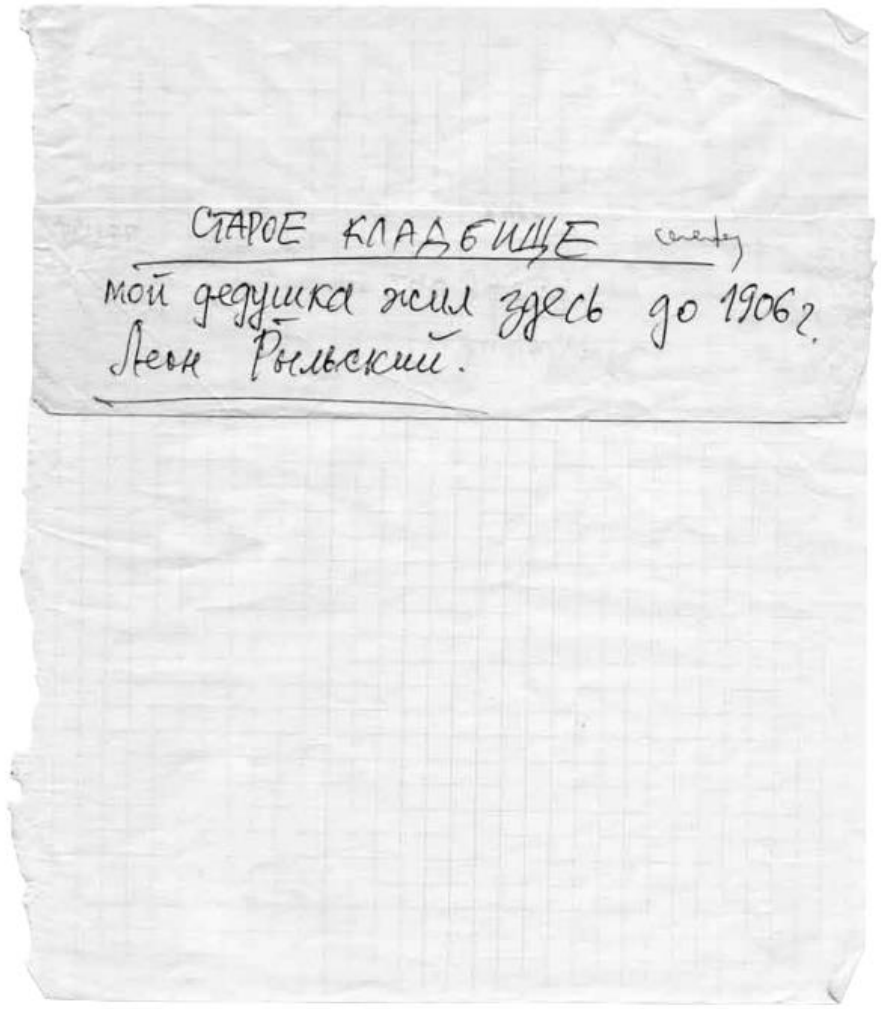

FIGURA 3. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* "Mi abuelo León Rimsky vivió aquí en 1906. ¿Sabe de alguien que lo conoció?" (Pregunta escrita por un funcionario de la oficina de turismo de Vinnitsa, Ucrania, el 29 de junio de 1999) (141).

El souvenir explica, entonces, la yuxtaposición de espacios, del *allá* y el *acá*. Este tipo de objetos suelen remitir al turismo. "Por cada turista que pasa un vendedor de souvenir va tras él. Como el chancho y el afrecho, como el agua estancada y los mosquitos, son indivisibles" (Rimsky 88). Particularmente, pensamos en aquellos que se compran, que fueron, por tanto, diseñados y creados por otro. Los encontramos en centros comerciales, en ferias de artesanía, en los aeropuertos, o en los sitios de mayor concurrencia turística. Todos quienes viajan quieren llevarse algo del lugar visitado como emblema de un logro personal que luego decorará sus casas al regresar. Y este viene acompañado con una historia que lo hace único, por supuesto.

Curiosamente, la protagonista de *Poste restante* lleva a cabo un ejercicio inverso. En el persa compra un objeto originario de un país al cual nunca ha ido, y cuando al fin viaja a conocerlo, se lo entrega a su legítima dueña. Ahí entendemos una cuestión medular: aquel objeto no podía convertirse en un souvenir porque no era la historia de la chilena la que lo rodeaba, sino la de una ucraniana al otro lado del mundo. "El souvenir a un tiempo ofrece una medida de lo normal y autentifica la experiencia del espectador" (200). Si, en cambio, la viajera hubiese regresado con el álbum a Santiago podríamos pensar en este como un souvenir. Pero el espectador de la experiencia no es ella mientras no *posea* el objeto deseado. En cualquier caso, no se va con las manos vacías. El diario es el souvenir de la protagonista, el objeto que patenta una nostalgia irreconciliable. Como señalaba antes, estos sueles comprarse, pero existe la posibilidad de "hallarlos" en el camino. Este segundo tipo de souvenir "se despliega íntimamente sobre la historia vital de un individuo" (Stewart 205). Ambas clases de souvenir cumplen la función de contraer el mundo: un espacio lejano vuelve a nosotros por medio de un objeto que cabe en la palma de la mano. Es una experiencia mediada que habla sobre un recorrido propio que se manifiesta en la escritura y luego en la lectura[6]. En ese sentido, la construcción de una identidad propia en la novela se entiende como algo en constante escritura.

"Como la experiencia es crecientemente mediada y abstracta, la relación directa del cuerpo con el mundo fenoménico es reemplazada por un mito nostálgico de contacto y presencia" (Stewart 198). Como el sujeto que busca el momento inicial de un trauma, el relato que cubre al objeto también busca en el pasado una presencia fantasmagórica. Leonidas Morales en *La escritura de al lado*, señala que un diario es el registro circunstanciado, la crónica de una conciencia íntima, una que se interroga incisivamente en busca de una verdad (85). Aquella verdad es tan lejana como el *shock* que divide la psique del individuo según Hartman. Así, su condición ambivalente de diario/novela lo hacen un objeto sumamente personal, más aún que otros textos canónicos, como la novela o el cuento, donde la consciencia del autor es oscurecida e indistinguible para el lector. Aquí el mito nostálgico que plantea Stewart resalta gracias a una escritura de corte testimonial. De esta forma, la incógnita sobre si Rimsky pudo ser Rimski, es "una pregunta por el olvido más que una certeza de la cual asirse" (Rimsky 13).

[6] Estas son dos experiencias completamente distintas sobre las cuales Stewart reflexiona largamente, pero baste señalar una cita: "Aunque la narrativa ofrece trascendencia, carece de autoridad, dado que su experiencia es *otra*. La obra impresa padece doblemente por esta falta, ya que no solo ha perdido la autenticidad de la experiencia vivida - también ha perdido la autenticidad de la voz autoral. ¿Quién está hablando? Es la voz de la abstracción, una voz que proclama su ausencia con cada palabra" (47)

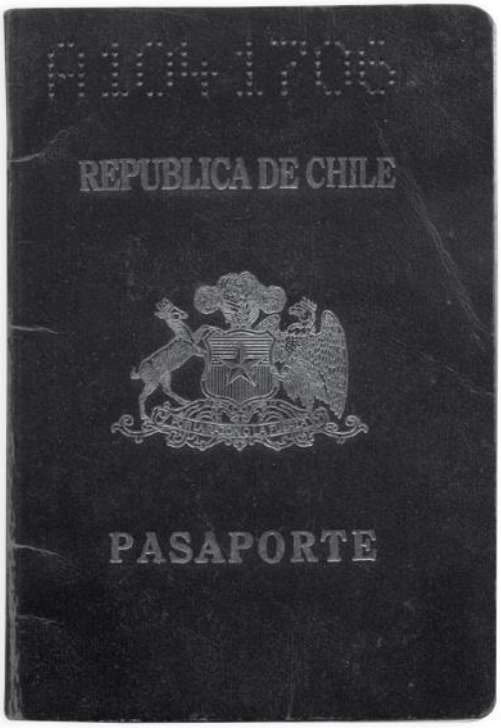

FIGURA 4. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* (18)

LA FOTOGRAFÍA

A propósito del segundo tipo de souvenirs, es crucial mencionar que estos "rara vez se guardan solos; en cambio forman un compendio que es una autobiografía" (Stewart 206). Esta afirmación va en la línea de los discursos de memoria, los cuales suelen ser una colección de objetos que en su conjunto forman, en este caso, un diario de viaje. Aquí es pertinente darle relevancia a la fotografía, tal vez el objeto que más destaca en la colección de *Poste restante*. Por si solas, las fotografías son de los souvenirs más anhelados por los turistas. La cámara permite la sensación de poseer pequeños fragmentos del paisaje visitado. El relato que gira en torno a ellas comienza en la propia imagen: el punto de vista, la iluminación, el lugar, el lente, entre otras cosas constituyen la narración del fotógrafo sobre su obra. Además, son justamente un conjunto de fotografías las que inician la novela. Sin embargo, la cuestión aquí no es tanto las fotos perdidas, sino que las conseguidas en el viaje.

Sin ir más lejos, *Poste restante* es también un álbum de fotos, uno que sí le pertenece a la chilena. Y como cualquier colección fotográfica, es también "el inventario de la mortalidad", siguiendo Sontag en su libro *Sobre la fotografía* (104). Imágenes como el pasaporte, mapas, cartas, libros, entre otros aparecen escaneados. A esas se suman las correspondientes al álbum familiar del persa, aunque solo descritas con palabras, lo cual le agrega una firma personal de la turista: "Una montaña nevada, una calle de aspecto pueblerino/ una mujer robusta con un delantal alrededor de la cintura que se va quedando atrás/ y con la mano hace un gesto de despedida" (142). Pienso en Hartman cuando apunta a ese instante decisivo para la vida del sujeto y cuya existencia solo es constatada por pequeñas huellas (278). La fotografía es justamente una huella del paso del tiempo (*memento mori*) y de la ausencia. Por eso "el fotógrafo es el ser contemporáneo por excelencia", dice Sontag, "a través de su mirada el ahora se vuelve pasado" (100).

FIGURA 5. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* (139)

La fotografía en el turismo puede ser un ejercicio depredador de la realidad (Sontag 96). La intención de cualquier viajero es atesorar un instante, congelar el tiempo y mover el espacio a su bolsillo para llevárselo a casa. Poner su firma. "La fotografía inevitablemente conlleva una determinada condescendencia a la realidad", afirma Sontag, "de estar «allá fuera», el mundo pasa a estar «dentro» de las fotografías". Es interesante cómo esta frase resuena con la del *souvenir*. La

fotografía es en sí misma una ficción. Y es que aquello, un presente continuo capturado por el lente, solo es posible por medio de una narrativa ficcional que lo permita. "Las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal", señala Sontag (23). A través de la abstracción, un texto, o, en este caso, la fotografía, puede evocar el pasado en el presente. Así, "el silencio de la fotografía, su promesa de intimidad visual al precio de los otros sentidos, provocan el surgimiento de esos relatos, para contar su historia" (Stewart 204).

En esta línea, Sontag habla de que la "fotografía también podría describirse como una cita, lo cual asemeja un libro de fotografías a uno de citas" (107). En otras palabras -y similar a lo que señalaba Stewart- una foto es solo un fragmento de algo más, como si cada imagen solo constatara la falta de otras. Lo interesante acá es que el souvenir, como regla general, "está siempre incompleto" (Stewart 202), necesita ser fragmentario, que algo le falte para que su portador llene el vacío del archivo. La ausencia que patenta el souvenir por su forma de cita, sea este una fotografía, una carta, una postal, un juguete, un imán de refrigerador, una pulsera, o un diario de viaje, se relaciona con la autenticidad y su integración a la historia de su dueño. Más aún, el objeto se convierte en el todo, el relato se convierte en el pasado *real* de quien lo cuenta. Por lo cual la identidad del escritor de un diario se ve modificada por la adquisición de un souvenir. "La distancia no es experimentada solo como una pérdida; también es experimentada como un excedente de significación" (Stewart 201), es decir, la pérdida acarreada por el término de un viaje también conlleva una nueva forma de significar el presente. El souvenir que se lleva a Santiago la chilena simboliza una ausencia irremediable, pero, al mismo tiempo, le da un nuevo sentido a su propia identidad.

A propósito de estas fotografías guardadas en *Poste restante,* cabe señalar su condición no oficial, su baja calidad[7], incluso su no correspondencia con lo que uno esperaría de un álbum de fotos de un viaje a Oriente. Si uno viaja a Roma, vuelve con las ruinas del Coliseo Romano; a Francia, con la Torre Eiffel; a Italia, con la Torre de pisa; y así con el resto de los destinos turísticos. ¿Con qué vuelve Rimsky? Fotos de mala calidad, cartas, papeles con sus gastos diarios, postadas de libros religiosos en desgastados, extractos de guías de viaje halladas en revistas, fotos que no *vemos,* sino que leemos, etc. Esto no es accidental. "La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original" señala Hito Steyerl en "En defensa de la imagen pobre", "su genealogía es dudosa. Sus nombres de archivo están deliberadamente mal deletreados […] Te llega como un señuelo, una trampa, un indicio […] de su anterior naturaleza visual" (34). Esta es una respuesta a

[7] Estas nociones de baja calidad, del desgaste físico y virtual de las imágenes, es de lo que se apoya Steyerl para nombrarlas imágenes pobres (entre otras características).

la tradición del consumo incesante de imágenes. Es, a su vez, el resultado de esquivar las rutas turísticas tradicionales con el fin de acceder a una historia oculta e ignorada. Rimsky desea que la genealogía de sus imágenes se ramifique al punto de no retorno. El álbum familiar del persa fue un señuelo, y tal vez *Poste restante* lo sea a su manera. Ambos la fuerzan a emprender un viaje sin objetivos claros, siempre inconclusos, pero que, de cierta forma, le pertenece. "Las imágenes pobres son pobres porque no se les asigna ningún valor en la sociedad […] Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento" (40).

Por lo tanto, el souvenir es generado por medio de la narrativa. Este, como desarrolla Stewart, "contrae el mundo para expandir lo personal" (13). Las remembranzas son los objetos del deseo de la turista en la medida que aportan a su viaje interior. "Atravieso el pueblo de P cargando una olla donde cociné una receta de estofado que mi madre preparaba los domingos" (Rimsky 82). Entonces, el souvenir busca la distancia para, luego, acortarla con la aparición del *yo* (Stewart 13). A partir de esto, el souvenir vendría a patentar una falta. Por eso la pregunta por el olvido (Rimsky 13) nunca concluye en una respuesta -como vemos cuando la viajera regresa a Chile. "El souvenir existirá de todos modos como una muestra de la experiencia ahora-distante", dice Stewart, "una experiencia que el objeto puede solo evocar y hacer resonar, y nunca recuperar enteramente" (202).

La fotografía es parte del lenguaje simbólico del libro. Cerca del final, la "autora que reconstruye el trayecto de una viajera a partir de sus cuadernos, recortes y mapas" (182), confirmaría aquello: "A la mañana siguiente ya no está segura si la trizadura está en los objetos o en su mirada" (182). Como si la insuficiencia del relato creado por ella tuviera relación con su mirada, el lente que fotografía indiscriminadamente todo a su alrededor, como si tuviera un desperfecto de fábrica. La nostalgia no cesa. Y es que la pregunta sobre el trauma nunca logra acceder a ese momento primigenio del shock. Debe enfrentar la permanente incertidumbre. Regresa a Chile con múltiples materiales, pero no basta. Mientras más leemos cualquier libro que se vincule a un hecho de enorme violencia, mientras más se ahonde en la herida, menos se comprende. Solo constatan lo inenarrable y no transmiten la experiencia original. "Proponer una repetición es entrar en el mundo abstracto y perfecto del arte, un mundo donde el texto puede aparecer y reaparecer más allá de continuidad del "mundo real" (Stewart 43). Sin embargo, una piedra del desierto nunca es el desierto, sino que algo nuevo.

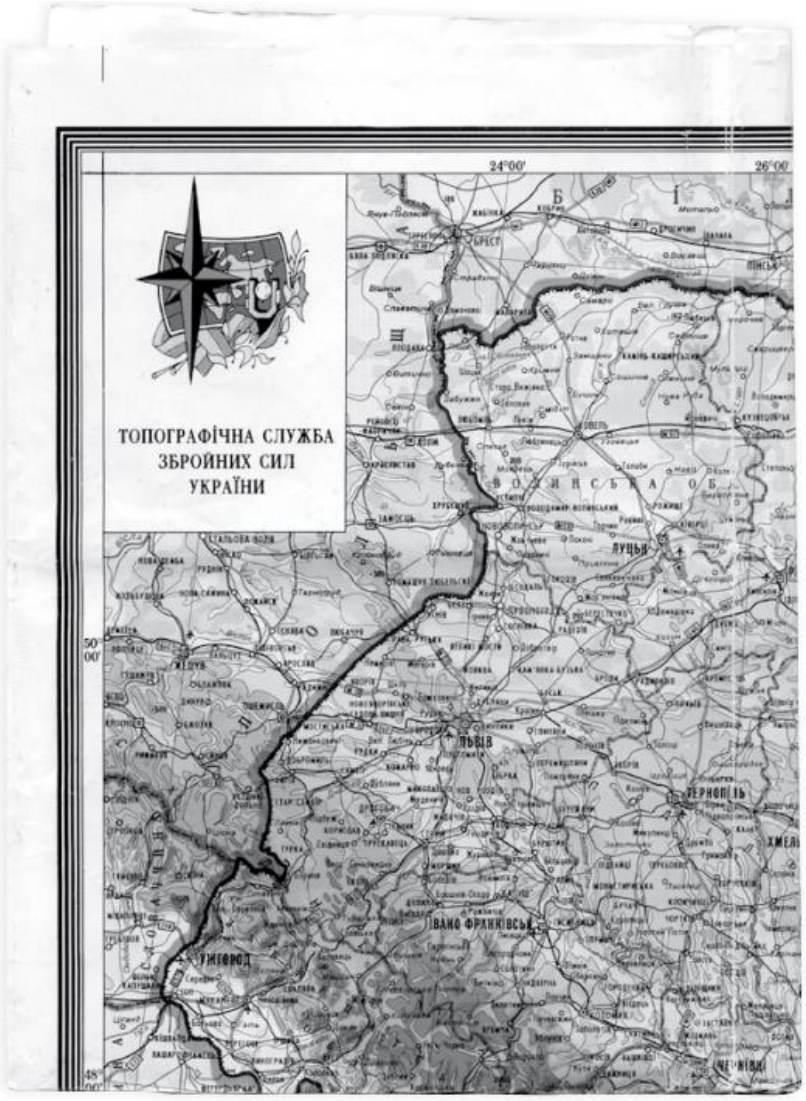

FIGURA 6. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* Mapa de Ucrania. (126)

(IN)CONCLUSIÓN

El viaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky se traduce en una construcción de la identidad a partir del diario como souvenir. Otras autoras, como María Negroni en *Cuaderno alemán*, Jazmina Barrera en *Cuaderno de faros* o María José Ferrada en *Diario de Japón,* han realizado acciones similares, ya sea respecto a la yuxtaposición de espacios por medio de la memoria, o la colección de fotografías y textos misceláneos que solo caben en un diario. "Los conocimientos artístico y traumático

conspiran para producir su propio modo de reconocimiento", acierta Hartman (274). Así, en *poste restante* la búsqueda por sus antepasados judíos es solo una excusa para escribir una novela sobre sus peripecias en el extranjero, para armar una suerte de gabinete de curiosidades que, en conjunto, y por medio de una narrativa, adquiere un valor por sí mismo. "Abandono Chipre del Sur (…) sin la novela que vine a escribir" (84). Regresa a Santiago por una ruta distinta a la esperada, pero con las manos llenas.

"La razón de esta convertibilidad de lo literal y lo simbólico es lo 'traumático', señala Hartman, "que constantemente rompe en pedazos la confianza elemental y que, aun así, de un modo simbólico, recoge siempre los pedazos" (278). De dichos pedazos la escritora de un diario/novela consigue su materia prima. La inestabilidad que produce moverse en tierras extranjeras causa una incertidumbre permanente, además de patentar todos los objetos perdidos. Por eso la turista recuerda en todo momento su casa en Chile. Son impulsos hacia lo "real" por medio de una abstracción que solo permite el lenguaje poético. "La nostalgia es una tristeza sin objeto" (Stewart 47), la cual consigue generar un *nuevo pasado* a través de la narrativa del viaje. Nuevo en la medida que, como el trauma, el original no está a su alcance.

El souvenir toma la forma de su dueño, la chilena. Es la parte por el todo. Un fragmento, una cita, una foto, que se convierte en el libro completo al ser despojada de su contexto original. Y, sin embargo, como todo souvenir, siempre está incompleto. Es el deseo del deseo, como afirma Stewart (201). Pero esto le permite ser llenado con una historia personal, le permite poseer el objeto deseado. En una de las últimas entradas del diario, titulada "De", la chilena escribe sobre la definición de esta palabra: "Preposición que indica: pertenencia […] procedencia […] la materia de la que está hecha una cosa […] lo contenido en una cosa […] la condición o cualidad de personas o cosas […] el tiempo en que sucede una cosa" (179). Aquí sintetiza varias de las cualidades del souvenir, el cual debe considerar su procedencia, la materialidad, el contenido, el tiempo/espacio de su adquisición, y pertenecer a quien cuenta la historia.

REFERENCIAS

Acosta, Jennifer. "Experiencia de viaje en Poste restante de Cynthia Rimsky", *Entrehojas: Revista de estudios hispánicos*: Vol. 4, 2013. Experiencia de viaje en Poste restante de Cynthia Rimsky | Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos (uwo.ca)

Benjamin, Walter. "Tesis sobre el concepto de historia", Taurus, 2018. Fuente Impresa.

Rimsky, Cynthia. *Poste restante,* Ediciones Lastarria, 2011. Fuente impresa.

Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales,* Cuarto propio, 2001. Fuente impresa.

Oliver, Paz María. "Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky", *Revista Iberoamericana*, 2018. Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en Poste restante de Cynthia Rimsky - Facultad de Artes Liberales (uai.cl)

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía,* Alfaguara, 2006. Fuente Impresa.

Stewart, Susan. *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección.* Beatriz Viterbo Editora, 2013. Fuente Impresa.

Didi-Huberman, George. "El archive arde". *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto,* Paidós, 2004. PDF.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo.* Ediciones Alfons el Magnanim, 1991. PDF.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado.* Editorial Manantial, 2010. PDF.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla.* Caja negra, 2014. Fuente Impresa

Hartman, Geoffrey. "Sobre el saber traumático y los estudios literarios", Centro de estudios sociales, 2011. PDF.

Negroni, María. *Cuaderno alemán.* Alquimia ediciones, 2015. Fuente Impresa.

José Ferrada, María. *Diario de Japón.* Seix Barral, 2022. Fuente Impresa.

Barrera, Jazmina. *Cuaderno de faros.* Editorial Montacerdos, 2019. Fuente Impresa.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* (85)

FIGURA 2. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* (49)

FIGURA 3. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* (141)

FIGURA 4. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* (18)

FIGURA 5. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* (139)

FIGURA 6. Cynthia Rimsky. *Poste restante.* (126)