

KARLA DENISSE URBANO GÓMEZ

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

karlaurbano@filos.unam.mx

ORCID: 0000-0002-4449-4247

ESCRIBIR EN LA OQUEDAD:
NARRATIVAS DEL TRAUMA EN POSTE RESTANTE DE CYNTHIA RIMSKY¹

WRITING IN THE VOID:
NARRATIVES OF TRAUMA IN POSTE RESTANTE BY CYNTHIA RIMSKY

PALABRAS CLAVE:

Narrativa chilena del siglo XXI, memoria, estudios del trauma, ficción, configuración de lo sensible.

En este artículo se analiza la poco convencional forma artística de la novela *Poste restante* (2001) de Cynthia Rimsky —en cuya poética narrativa hay huellas de crónica, narraciones de viajes, escrituras del ‘yo’, multimodalidad, entre otras estrategias—, al trasluz de los parámetros de estructuración simbólica disponibles en las teorías del trauma. Para ello, se propone pensar las características torales de este fenómeno psíquico —vínculos inextricables, vacíos de comprensión, temporalidad diferida y repeticiones irrestrictas— como procesos de simbolización en la ficción y dicción del libro, con los cuales se constituye una configuración de lo sensible que desestabiliza al lector y le conmina a realizar una lectura “en la herida” (en palabras de Paul Celan).

KEYWORDS:

21st-century Chilean narrative, memory, trauma studies, fiction, configuration of the sensible.

This article analyzes the unconventional artistic form of Cynthia Rimsky's novel *Poste restante* (2001) —whose narrative poetics bear traces of chronicle, travel narratives, self-representation, multimodality, and more— considering the parameters of

¹ Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. La realización de este trabajo fue posible gracias a la estancia posdoctoral que hice con el auspicio del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC), dependiente de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), bajo la dirección del doctor Daniel Gutiérrez Trápaga, de agosto de 2024 a julio de 2025.

symbolic structuring available in trauma theories. To achieve this, I propose to think about the key characteristics of this psychic phenomenon—inextricable links, gaps in understanding, deferred temporality, and unrestricted repetitions—as processes of symbolization in the form and content of the book, which constitute a configuration of the sensible that destabilizes the reader and compels them to read “in the wound” (in the words of Paul Celan).

Hay un dicho bien conocido: el arte es arte cuando lo
esconde.

Geoffrey Hartman

“Cuando salió *Poste restante*, nadie lo tomó en cuenta porque no tenía con qué conversar. [...] Después de pensarlo mucho y sufrirlo, acepté que mi camino es solitario.” (Gaar). Con estas palabras, a más de veinte años de su publicación, la chilena Cynthia Rimsky² lamentó que la singularidad de su primera novela haya dificultado su recepción. Y es que, al tratarse de un libro poco común, lúdico, heterogéneo, caleidoscópico, conjetural, con una voluntad generosa y perenne de poner la interioridad de la autora al servicio de lo colectivo, pero al mismo tiempo desorientar al lector, termina por demandar más una exégesis que una lectura convencional. Expuesto así, *Poste restante* se presenta como un dispositivo escritural complejo, que admite aproximaciones tan imaginativas como insólitas, de tal suerte que no resulta improcedente proponer en esta investigación un acercamiento a su poética narrativa, al trasluz de los parámetros de estructuración simbólica disponibles en las teorías del trauma.

² Nació en Santiago de Chile, en 1962. Ha publicado: *Poste restante* (2001), *La novela del otro* (2004), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011), *El futuro es un lugar extraño* (2016), *Fui* (2017), *En obra* (2018), *La revolución a dedo* (2020), *La vuelta al perro* (2023) y, recientemente, *Clara y confusa* (2024). La soledad acusada por la autora no está ocasionada únicamente por la falta de un horizonte de interpretación idóneo, sino también por no coincidir con su propia tradición, a la que acepta haber llegado antes o demasiado tarde, situándose en otra parte, adentro y afuera, lejos no sólo de sus precursores, sino también de sus contemporáneos.

¿Cuál puede ser la importancia de la teoría del trauma para interpretar el texto que nos ocupa? Aunque deriva primordialmente de fuentes psicoanalíticas, esta aproximación no deja de amalgamarse con el análisis literario e influir en sus prácticas, de tal manera que conviene comenzar, por una parte, recordando los acontecimientos narrados en el libro y, por otra, las peculiaridades de su forma, para ofrecer una respuesta convincente a este cuestionamiento. En principio, la obra trata del viaje realizado por una escritora de ascendencia judía —autofiguración de la autora— tras el improbable hallazgo de un viejo álbum de fotografías con la palabra ‘Rimski’ anotada en la guarda. La fascinación que le produjo este objeto encontrado en un mercado persa de Santiago, lo mismo que la remota aparición ahí de su apellido, demuestran que en la vida, como en la literatura, cualquier evento casual (y no únicamente aquellos que se consideran graves) puede resonar misteriosamente, propender hacia lo simbólico y volverse excepcional; de tal manera que surge en la protagonista el anhelo de buscar tras su paso por diversos países de Europa, Asia y África, algún vínculo entre el misterioso portafolio y la historia horadada de su familia, forzada a migrar desde Ucrania hasta Chile a principios del siglo xx.³

A esto es pertinente añadir que la obsesión por las imágenes se ocasiona porque la mujer admite tener pocos datos del pasado de sus familiares, quienes, ante su curiosidad, responden con laconismo. De lo anterior se colige, entonces, que el trauma está determinado por lo inefable o, dicho de otra manera, “lo que activa la escritura es el escándalo del silencio” (Fiorani: 25). Es por tal razón que el álbum —objeto arquetípico de memoria— opera menos como una promesa para descubrir el origen de su familia, que como una conexión inextricable e imprevista entre la imaginación de la protagonista y la negación a recordar de los otros. Para decirlo de

³ Rimsky comenta el origen de la novela en la entrevista realizada por José Antonio Gaar, con la intención de no ser asociada necesariamente a las lecturas que se le han ido adosando: “Cuando alguien leyó mi primer libro, me dijo: tú leíste a Sebald. Bueno, cuando escribí *Poste restante* no había leído a Sebald. Lo que pasó con *Poste restante* fue un accidente. En la mochila, cuando volví del viaje de un año, ya no tenía ropa, sino piedras, boletos, papeles, todas las cosas que aparecen fotografiadas en el libro, y me pareció que eso también era parte del texto” (2021). Además de refrendar el carácter verídico del correlato, sus palabras nos permiten afirmar la intuición de que hay una naturaleza levemente casual en su libro. Pero esa sencillez es aparente porque, como veremos, la obra mide con prolijidad la arquitectura estética con la que construye el objeto de la ficción.

otra manera, sobre la oquedad dejada por el silencio, la mujer escribe una historia con la que anhela comprender su conflictivo presente y su identidad escindida. Adquiere, de este modo, un sentido más profundo que sus visitas a lugares relacionados con su familia y religión —Israel, Polonia, Ucrania— sean interrumpidas por el caudal de recuerdos de su vida en Chile, ya que esto expone una subjetividad sin arraigo fijo, que convierte a la protagonista en una representación del sujeto migrante,⁴ cuya configuración de identidad heterogénea —latinoamericana, chilena, itinerante, mujer, judía—, en vez de concretarse, expone los restos de su propia falta. En este orden de ideas, no sorprende que el viaje funja en realidad como una forma de vinculación que colma el vacío, a la vez que una excusa para escribir la imposibilidad del recordar y la evidencia del trauma.

Otro tanto sucede al examinar la forma de *Poste restante* para refrendar la hipótesis planteada. Aunque es posible acusar un agotamiento del realismo en su discurso, lo mismo que situar la raigambre de su estilo en la vanguardia, resulta enormemente problemático plantear derroteros estables —teóricos, críticos y contextuales— para el estudio de este libro, debido a que funciona como una máquina de prometer que adopta formas aparentemente arbitrarias, plantea contratos de lectura ambivalentes —se presenta como ficción aunque tenga un correlato verificable fuera de esta—, emplea la materialidad unida indisociablemente a la palabra, desautoriza nada menos que a la función autoral y turba al lector. Todo esto apoyándose en tipologías textuales diversas, organizadas a partir de

⁴ A. Cornejo Polar menciona estas ideas en sus textos: *Sobre la literatura y crítica latinoamericanas* (1982), “Unidad, pluralidad, totalidad: El corpus de la literatura latinoamericana” (1982), “Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo” (1989) y *Escribir en el aire* (2003). Cornejo Polar trabajó los últimos años de su vida en la noción de “sujeto migrante” para visibilizar esa heterogeneidad no pacífica de distintos campos culturales y usos de la lengua, introyectada en el individuo latinoamericano, pero lamentablemente murió antes de consolidar su categoría. Por su parte, Raúl Bueno en *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana* y Friedhelm Schmidt-Welle en *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos* recogieron el guante lanzado por su maestro, con el propósito de profundizar y expandir dicha idea, hasta llevarla a los estudios sobre migraciones fuera de Latinoamérica y, a la vez, la idea de “extraterritorialidad” propuesta por George Steiner en *Extraterritorial. Ensayos sobre la cultura y la revolución lingüística*, texto en el que planteó un “territorio de la lengua” cruzado por dos espacios culturales interpuestos, para cartografiar y deslindar no sus límites, sino sus palestras, vínculos y procedimientos.

un tono⁵ o una ética en la mirada (Santangelo), tales como: la crónica, las narraciones de viajes, las escrituras del ‘yo’,⁶ la inter-multimodalidad,⁷ en-

⁵ Al respecto, Julio Premat dice: “El rasgo más inmediatamente perceptible y el más profundo, en el sentido de que tiene más interacciones con los distintos niveles de su escritura, es ese tono, que también podríamos denominar una voz, una manera, una mirada. Algo que supera con creces la noción de estilo en tanto práctica personal de la sintaxis y del léxico, para transformarse en un modo de percibir al otro, de representar —y por lo tanto de entender— lo real, de concebir al yo implicado en la experiencia; un modo que privilegia lo fluido, lo móvil, lo fugaz. El tono es en sí una especie de extraterritorialidad porque crea un mundo aparte, en el que se incluye una biblioteca, aleatoriamente convocada, y que sin embargo establece una relación de proximidad con lo material, con lo existente” (Premat 2020: 42).

⁶ La crítica se ha centrado en estos vectores de análisis para acercarse a *Poste restante*, pero me parece que la siguiente reflexión de Patricia Espinosa puede ser de mucha utilidad para delimitar el tipo de nuevas tradiciones que se van formando con el avenimiento de escritoras chilenas contemporáneas: “La narrativa chilena de mujeres afirma la diferencialidad de género, privilegiando el protagonismo de un femenino diverso al masculino. Me parece importante destacar que esa diferencia se orienta a exponer a una sujeta en permanente proceso de construcción. De tal manera, memoria, género y cuerpo podrían ser consideradas como instancias fundantes en la construcción de la sujeta o, en otras palabras, de la no-sujeta, sobre todo si consideramos que se trata de construir una mujer que vaya más allá de las definiciones patriarcales. Las mujeres que habitan estas narrativas se encuentran insertas en procesos de permanente errancia, difiriendo definir la sujeta que quisieran ser. Esta errancia no implica la conformación de un estado de sujeta, sin embargo, sí implica un proceso de configuración de subjetivación política, es decir, de consciencia de su lugar menor y discursividad de resistencia” (Espinosa: 312).

⁷ Los pioneros de los estudios multimodales son Wolfgang Hallet, Alison Gibbons, Mariana Mussetta, Patricia Almarcegui y Vicente Luis Mora, entre otros. A grandes rasgos, definen que la novela multimodal es un texto donde se concitan: “[D]iversos recursos y modos semióticos que van desde el uso estratégico de distintas tipografías y espacios en blanco hasta la inclusión de dibujos, fotos, mapas y diagramas que no se corresponden con la noción habitual de ilustración, sino que son parte indisoluble de la trama, con funciones específicas en su aporte de sentido a la obra en sus múltiples combinaciones” (Mussetta: 17).

A la letra, ubican su origen en la célebre obra de Laurence Stern, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759), aunque bien se podrían señalar otros textos de tradiciones distintas a la europea, donde convergen medios no verbales en su realización (tal es el caso de “El Mundo Nuevo” en *Primer nueva corónica i buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala a comienzos del siglo XVII, en donde se reúnen más de cuatrocientos dibujos elaborados por el autor). Además, para precisar la función multimodal en la composición artística del relato, insisten en establecer las diferencias entre tales narraciones y los libros ilustrados: “Cuando una novela preexistente se edita con ilustraciones [...] el libro resultante es multimodal, pero la obra no. En las novelas multimodales, en cambio, las imágenes (o cualquier otro elemento no verbal) son inseparables y constitutivas de la novela” (Guija-

tre otras más, sin terminar de adecuarse enteramente a alguna de estas clasificaciones, porque las desborda.

A la vez, no es menor la importancia que Rimsky otorga a la ficcionalidad y sus paradojas, ya que la narradora hace las veces de protagonista en *Poste restante*, es decir, se desplaza sin morigeraciones entre las funciones heterodiegéticas, autodiegéticas e, incluso, intradiegéticas en diversos momentos de la narración; la voz está colmada de interferencias debido a las metalepsis de la autora; y la configuración del relato propende a una temporalidad diferida —la protagonista llega antes o demasiado tarde a los sucesos ocurridos en el libro— y, desde ahí, relee el pasado de su familia, religión, cultura, literatura y país, por tratarse de un lugar pleotórico de figuras fantasmáticas que se repiten de modo persistente —el recuerdo del padre y del abuelo aparecen constantemente y de maneras insospechadas—.

Y es que los mundos imaginados de Rimsky —formada en la hermenéutica y la deconstrucción— trazan menos los “estados posibles de las cosas” (Dolezel: 17), que las estructuras históricas de su contemporaneidad, ya que la autora comprende que no basta sólo con recurrir a los acontecimientos o a la historia fáctica para hacer comprensible a los otros cualquier experiencia, sino que es necesario revestir estos contenidos de un carácter simbólico, lo mismo que organizarlos con elementos de la ficción para comprenderlos mejor.⁸ En este orden de ideas, conviene señalar que

rror: 752), de tal manera que estos elementos no son explicativos, ni examinan la obra a la distancia. En grueso, “[constituyen] la obra ellas mismas” (752).

No es improcedente destacar que, según Hallet “Las fotografías, documentos y objetos físicos se consideran indicios de un mundo real y empírico” (Hallet: 145), de tal manera que la inclusión de los materiales mencionados tiene la función de generar verosimilitud y asociar al texto con un correlato externo a lo escrito, de ahí que no sea extraño que varios de los relatos multimodales tengan marcas propias de la literatura de memoria (el archivo, testimonio, *non-fiction*, autoficción). Expuesto todo lo anterior, podemos colegir que *Poste restante* es una obra multimodal y así es como se considerará en el presente artículo, no obstante, los objetivos de este no se centrarán en discutir esta línea de estudio porque se dará prelación a la hipótesis de lectura desde los estudios del trauma. Se exhorta, de cualquier modo, a continuar ese camino como ya lo han hecho las importantes aportaciones de Taboada y Blejer, citadas en las referencias finales.

⁸ Así nos lo recuerda Hal Foster, al plantear que las ficciones más novedosas desestabilizan las funciones más convencionales de la ‘representación’: “Estas literaturas están menos interesadas en exponer una realidad dada detrás de una representación que en reconstruir una realidad ocluida, o en apuntar hacia una realidad ausente por medio de la representación” (Foster 2025)

otra de las singularidades de *Poste restante* radica en los imaginarios de la temporalidad que propone, porque éstos se constituyen de anacronismos múltiples, caracterizados por la iteración irrestricta de un “pasado traumático que regresa como un espectro velado” (Premat 2016: 106) y un presente “diferente de otros presentes del pasado, un presente omnipresente, perpetuo, autárquico” (107).

Estas intuiciones son relevantes porque también han sido percibidas en las últimas décadas por otros estudiosos,⁹ como Julio Premat (a quien ya se ha referido) y Mario Rufer. El primero, tras observar la falta de coincidencia entre los tres regímenes clásicos de temporalidad, detecta una alienación en los imaginarios disponibles para pensar el tiempo, ya que, por un lado, están “las perspectivas de las experiencias inmediatas, del día a día”, mientras que de forma independiente están “las proyecciones o los recuerdos que abarcan toda una existencia” (2016: 107) y, a la vez, los dos horizontes anteriores anhelan insertarse “en el Gran tiempo del devenir humano” (107), sin necesariamente conseguirlo. El segundo, tras observar con preocupación que las construcciones de la temporalidad hodierna, en la era del capital y el colonialismo, se caracterizan por la obsesión residual de un “tiempo vacío y homogéneo” (Rufer: 316)¹⁰ —en el que predomina la progresión, la linealidad y la univocidad— postula como tropos de una imaginación decolonial a la carencia de un tiempo uniforme, la permanencia de un pasado perenne y la persistencia de “una repetición que no puede entenderse como pura semejanza” (316).

Desde estos parámetros, escritores como Cynthia Rimsky se concientizan de las problemáticas referidas, para espolear la aparentemente simple representación de la experiencia humana y, a la vez, figuran esta temporalidad diferida como una herencia “legada sin testamento alguno” —se-

⁹ Entre estos, no sobraría incluir la perspectiva de Reinhart Koselleck, quien considera el pasado como una “memoria negativa” (Koselleck 2011: 61), es decir, un territorio en disputa o un lugar de tránsito, cuyos “caminos del recordar son insatisfactorios, pues [...] sigue siendo una aporía que todo saber y toda creencia no son suficientes para recordar adecuadamente” (61). Desde tal enfoque, la importancia de recorrer los pormenores del pasado sin dejar de impugnarlos es uno de los imperativos que los historiadores más recientes demandan no sólo a la historiografía, sino también a la literatura, por tratarse esta última de un dispositivo privilegiado para hacer cognoscible y comprensibles aquellos sucesos que, por su reciedumbre, no pudieron ser integrados coherentemente.

¹⁰ “La linealidad es sólo una de las posibilidades narratológicas: eso sí, la única vehiculizada por el Estado, los lenguajes burocráticos y su inconfesada connivencia con la temporalidad del capital” (Rufer: 316).

gún Hannah Arendt (77)—, como los restos de una ruina —siguiendo a François Hartog (115)—, como un colapso en el entendimiento y, finalmente, como un anacronismo que se repite de forma continua, de tal manera que su respuesta está en los libros que escriben, por imaginar probabilidades de resolución y explorar el espesor de significado resultante.

Vacíos de comprensión, vinculación inextricable, temporalidad diferida y repetición irrestricta, entonces, componen las coordenadas para cartografiar la estructura del trauma. Al ubicarlas someramente en la poética narrativa de *Poste restante*, como se ha hecho hasta este punto, surge la posibilidad de explorar los modos en que la novela construye un marco colectivo de organización de lo sensible. De ahí que sea fundamental plantearse algunas preguntas: ¿qué tipo de conocimiento es o promueve esta obra?, ¿cómo convoca a “leer en la herida”?, ¿cuál es la participación del lector en la disputa para otorgar sentido? Las reflexiones que a continuación se desarrollarán, plantean posibles caminos para responder tales cuestionamientos.

2. La experiencia sin dueño

¿Por qué se requieren textos literarios para transmitir sucesos y no basta únicamente con la revisión histórica de estos? La literatura tiene por objeto transferir conocimiento de formas que no son científicas, es decir, ni completamente realistas, ni totalmente analíticas; lo relevante aquí es la capacidad que tiene este modo de comunicación para representar las acciones humanas —ya en el tiempo, ya en el espacio—, organizando artísticamente los materiales y añadiendo sentido a la realidad empírica, en vista de que esta última es compleja e inestable. A tal proceder la teoría literaria lo ha llamado ‘mímesis’.¹¹

Uno de los estudios más importantes que se han realizado sobre esta facultad es el homónimo libro de Erich Auerbach, en cuyo ensayo “La cicatriz de Ulises” comparecen la tradición grecolatina y la judeocristiana como los pilares que sostienen a la representación de la cultura occiden-

¹¹ Como se sabe, este ha sido uno de los temas torales para los estudios sobre ficción y en el presente artículo no se pretende problematizar el término ‘mímesis’. Aquí se tiene consciencia también de las investigaciones que ha dedicado Paul Ricoeur al asunto, tales como: *Tiempo y narración* I, II y III (1983, 1984 y 1985) y *La memoria, la historia, el olvido* (2000), pero por favorecer a la caracterización de *Poste restante*, me apoyo en la aproximación de Erich Auerbach.

tal, desde la Antigüedad hasta nuestros días. De la primera, la homérica, viene la perspectiva preclara, lúcida, descriptiva, que lo destaca todo en un solo nivel, sin trasfondo, ni modulaciones temporales o verticalidades; mientras que, de la segunda, la bíblica,¹² surgen los enfoques pletóricos de ocultamientos, tensiones, silencios, espesor, trasfondo, profundidades, tiempos múltiples y jerarquías. Aunque actualmente sendas vertientes son indisociables, hay textos que comparten más similitudes con una que con otra. Desprovistas del contexto religioso, pero sin perder ese nimbo de misterio que transfieren al arte, para la propuesta que aquí se desarrolla interesan aquellas poéticas que organizan sus contenidos de modo más intrincado y problemático, otorgan una pluralidad de sentido y demandan una necesidad de interpretar el subtexto primordial bajo la superficie, como es el caso de *Poste restante*, cuya poética reclama enfrascarse en los detalles para encontrar la posible luminosidad que estos esconden.¹³

Visto al trasluz de la recapitulación hecha hasta este punto —sobre las formas particulares que tiene la novela que nos ocupa para ocultar y mostrar, ya conexiones intrincadas, ya oquedades, ya anacronismos, ya repeticiones— conviene incorporar un enfoque más a los fenómenos aquí estudiados: para el psicoanálisis, el tiempo en el inconsciente es menos una forma de mensurar la duración de las acciones finitas, que un complejo acontecer sin medida, donde nada se pierde, y cualquier olvido es reversible. En la subjetividad, los sucesos reverberan enigmáticamente para después dar muestras de su repercusión de diversos modos. El que más

¹² La información desde la perspectiva bíblica debe obedecer al principio de hacer “creíble” lo que sucede porque su sentido es mantener la fe. Cuando este modo de lectura y esta manera de escritura (método interpretativo) se desacralizan, se extiende a otras tradiciones, aparte de la religiosa. Ahí, muchos verían el origen de las teorías literarias.

¹³ No sobra apuntar que esta intuición también es mencionada por la misma Rimsky al tratar de circunscribir su propuesta estética y estilística: “los hermenéuticos judíos creían que entre las letras en negro hay otras letras en blanco que nosotros no vemos. Entonces, me metí con la hermenéutica judía —bien desde la ignorancia—, y encontré esta idea de la interpretación, donde primero está lo literal y después vienen capas y capas de interpretación” (Gaar). Un tono bastante similar se encuentra en *Ramal*, por cuanto se repite la presencia de un acontecimiento fundacional que suscita un vacío de comprensión, vincula inexorablemente a los personajes, demanda reelaboraciones temporales para su comprensión y se apoya en la materialidad para la reconfiguración de los sentidos.

interesa aquí es el artístico y se comprende mejor si se examina tomando como base las características formales del trauma.¹⁴

Con el propósito de situar teórica y críticamente lo anterior, conviene citar los estudios de Marianne Hirsch, Elizabeth Jelin, Geoffrey Hartman, Cathy Caruth, Andre Green y Dominick LaCapra, entre otros, porque sus investigaciones sobre la transmisión, representación e importancia de la memoria en la ficción, en conjunto, han resultado primordiales para el tema que nos ocupa. Menciono de manera muy puntual los planteamientos teóricos propuestos por los críticos referidos: Hirsch ubica en la noción de *posmemoria* una experiencia traumática vicaria, heredada a las generaciones siguientes de quienes la padecieron; Jelin observa que los acontecimientos traumáticos impiden dar sentido al pasado, por lo que producen colapsos en el entendimiento y huecos en la memoria; Hartman, de manera similar a Jelin, considera que el trauma produce vacíos que se colman sin cubrirse del todo, pero ve en ellos la posibilidad de escrutar lo real lacaniano¹⁵ y conectar con los orígenes de lo artístico en la subjetividad; Caruth encuentra, en el fenómeno psíquico que aquí interesa, una capacidad para vincular inextricablemente a los sujetos entre sí; Green destaca primordialmente la temporalidad diferida —antes y después del golpe—, junto con la iteración ilimitada resultante, como los elementos de mayor importancia para singularizar la afección del inconsciente que nos ocupa; y, finalmente, LaCapra reflexiona sobre cómo se escriben los acontecimientos traumáticos —tanto en enunciaciones literarias, así como históricas— y de qué manera afectan a la colectividad sus repeticiones irrestrictas.¹⁶

Aunque cada postura aporta sus propias perspectivas, coinciden en partir de la definición clásica de este angustiante fenómeno psíquico. Para Sigmund Freud se trata de un tipo de afectación que persiste inexplicablemente en algunos sujetos, e ilustra sus características con el caso de un paciente que, tras experimentar un intenso choque de trenes en donde

¹⁴ Es importante mencionar que este trabajo no pretende realizar ninguna comprobación de hipótesis sobre la vida de la autora en el texto. Para ello, existe material de mucho interés en las entrevistas y las declaraciones que Rimsky ha hecho a ese respecto.

¹⁵ Lo *troumatique* “en francés es una palabra inventada compuesta por el vocablo *trou*, agujero, y el final de la palabra *traumatique*, traumático” (Hartman: 262).

¹⁶ Los libros donde se pueden revisar de manera más extendida esta síntesis son: de Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997); Jelin, *Los trabajos de la memoria* (2002); Hartman, “Sobre el saber traumático y los estudios literarios” (2011); Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (2016); Green, *El tiempo fragmentado* (2011); LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma* (2005).

mueren varias personas, sale aparentemente ileso —en un estado hipnoidé— y vuelve a la consulta médica, tiempo después, presentando una extraña sintomatología neurótica.¹⁷ Esta caracterización, aunque inicial, ya comenzaba a detectar que la vinculación, la oquedad, la anacronía y la repetición son los parámetros fundamentales del problema.

No sobra decir que Cathy Caruth encuentra un mayor desarrollo del concepto que nos ocupa en investigaciones posteriores. La académica inglesa detecta que, en *Más allá del principio del placer*, Freud retoma el tema y, de manera similar al célebre análisis filológico hecho a la tragedia de *Edipo rey* en *Tótem y tabú*, examina la naturaleza del trauma haciendo una crítica literaria sobre el poema épico *Gerusalem liberata*, de Torcuato Tasso, en donde encuentra figuraciones del fenómeno que nos interesa. En su comentario, el médico vienés se enfoca en Tancredo, el héroe del poema, porque mata sin saberlo a Clorinda, su amada, a causa de que la princesa etíope lo había desafiado previamente, disfrazada de enemigo. Herida de muerte, la reconoce y la bautiza, pero después de enterrada, Tancredo debe atravesar un bosque embrujado que es fuente de terror para todos los cruzados. De estas reflexiones freudianas, lo que resultó más sobresaliente para Caruth fue que, en este ominoso lugar, a donde llega misteriosamente el soldado, “hiende un alto árbol con su espada, pero de la herida del árbol mana sangre, y la voz de Clorinda, cuya alma estaba aprisionada en él, le reprocha que haya vuelto a herir a la amada” (LaCapra: 187).

La glosa de Freud es oportuna, en primer lugar, porque sintetiza una vez más las características que nos interesan: hay un acontecimiento que provoca una conexión compleja entre el sujeto y sus afectos —el asesinato involuntario de la amada Clorinda—, un vacío en la comprensión —el ominoso bosque—, una temporalidad diferida —no se sabe cuándo llega Tancredo a la espesura— y, finalmente, una repetición —Tancredo vuel-

¹⁷ La referencia se encuentra parafraseada en el trabajo de Caruth del siguiente modo: “The example of the train accident —the accident from which a person walks away apparently unharmed, only to suffer symptoms of the shock weeks later— most obviously illustrates, for Freud, the traumatizing shock of a commonly occurring violence. Yet the recurring image of the accident in Freud, as the illustration of the unexpected or the accidental, seems to be especially compelling, and indeed becomes the exemplary scene of trauma par excellence, not only because it depicts what we can know about traumatizing events, but also, and more profoundly, because it tells of what it is, in traumatic events, that is not precisely grasped” (Caruth: 6). No obstante, Freud refiere esta disertación en *Más allá del principio del placer* (ver Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis: 448).

ve a herir a la amada—. En segundo lugar, la importancia del comentario también radica en demostrar que, al leer a contrapelo grandes obras de la literatura, es posible observar los modos en que el lenguaje poético o simbólico arroja luz para entender las complejidades de la subjetividad colectiva. De esta manera, se añade una posibilidad crítica para los estudios literarios, derivada de las investigaciones sobre el fenómeno que aquí interesa: puede emplearse el discurso figurativo para representar las características del trauma en las modalidades artísticas de los textos, es decir, en la ficción¹⁸ y en la dicción,¹⁹ para comprender mejor los procesos de la interioridad. Dicho con mayor precisión: es posible (d)escribir el trauma.

Al extender lo dicho como un programa para interpretar narraciones, se puede decir que los regímenes de literariedad de las escrituras del trauma se componen, por una parte, de conexiones insólitas —explicaciones, alusiones, referencias— y de vacíos en la comprensión —imágenes, intuiciones, medios no verbales—, circunscritos en la ficción; y, por otra, de la representación del tiempo diferido en el relato —ya con anacronías, ya con caídas en cuenta— y de las iteraciones que suspenden el ritmo de la narración —cesuras, encabalgamientos, digresiones, citas, interrupciones—, articulados ambos en la dicción. Resulta pertinente recordar que nada impide el entrecruzamiento de estos regímenes en la poética narrativa del texto.

Organizadas así, las escrituras del trauma demuestran la obstinación de cubrir mediante lo artístico, aunque no se consiga del todo, aquello oculto, “real”, inconmensurable, con el propósito de comprender los sucesos que no se pudieron entender del todo en un primer momento. Ese resto dejado por lo que no se puede decir se torna materia novelable y, en palabras de Hal Foster, se vuelve entonces “imprescindible reconstruir estos eventos tan convincentemente como sea posible a través de nuevos y antiguos medios” (Foster).

¹⁸ Paul De Man define el término de la siguiente manera: “La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la “realidad”, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenoménico o que son como ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje” (De Man: 11).

¹⁹ La dicción comprende el conjunto de características formales de un texto: “Podemos definir la dicción, sea cual fuere su régimen, mediante el ser de un texto, como distinto, aunque inseparable, de su decir: en términos goodmanianos (como veremos), por sus capacidades de ejemplificación, por oposición a su función denotativa” (Genette: 28).

Las posibilidades que arroja leer desde la teoría del trauma permiten comprender insospechadas intuiciones, como las de Hartman, que encuentra la repetición traumática figurada en la poesía de Wordsworth y Proust, mediante “memorias repentinas (*flashbacks*)”, o dicho con mayor belleza, “haces de luz revitalizadores que provienen de un periodo de mayor intensidad, que parecían haberse perdido” (Hartman: 278). Y, también, estas mismas aproximaciones facilitan interpretar más profundamente, como lo hace Caruth al retomar los análisis freudianos a la historia de Tancredo y Clorinda, que los actos trágicos, fortuitos, involuntarios, agudos, complejos, intempestivos, vinculan a los personajes de modos intrincados.²⁰

Sobre esa base, la académica norteamericana propone que el trauma se puede entender como una voz que no sólo cuenta la historia personal del sujeto, sino que también narra los modos en que este se une a las heridas de los demás: “the story of the way in which one’s own trauma is tied up with the trauma of another, the way in which trauma may lead, therefore, to the encounter with another, through the very possibility and surprise of listening to another’s wound” (Caruth: 8). De esta forma, Caruth entiende que el trauma es el trauma del Otro, de manera similar a como Jacques Lacan sintetiza buena parte de su teoría en la máxima: el deseo es el deseo del Otro. No sorprende, entonces, colegir que el concepto que nos ocupa se convierte en una experiencia común, sin dueño, de la que se desprende empatía y un sentimiento de unión con las historias de todos.

Si se extiende una vez más este último planteamiento, es posible observar una analogía de interés: los estudios literarios de la recepción trazan correspondencias similares a las descritas en las líneas anteriores, debido a que su objeto de intelección ciñe toda clase de transferencias y vínculos complejos entre obra y lector. Al considerar que la gestación misma del texto tiene un destinatario —cualquier destinatario—, se refrenda su ética inherente, porque entonces reconocemos que tan sólo el acto de leer siempre contempla al Otro. Entonces, así como el trauma de uno es el trauma del Otro, la lectura de uno es la lectura del Otro y, de este modo, es una experiencia que no se puede asentar en un único sujeto. Una expe-

²⁰ Con esto se abre una posibilidad interesante: no es necesario que se presenten “experiencias traumáticas catastróficas”, como para incorporar la perspectiva del trauma en las lecturas. De ahí que Hartman refrende diciendo que “la vida humana es en sí misma una adaptación sin fin a lo ‘traumático’, como lo describe Winnicott, condición que permanece desde el nacimiento hasta la muerte” (2011: 277) y, con ello, es posible que los estudios del trauma en la literatura puedan explorar poéticas concretas de los textos y no sólo temas relacionados con la violencia.

riencia, entonces, sin dueño. Con base en esto, de nuevo Hartman descubre que, en estos gestos de transmisión, unión y afectación, la perspectiva del trauma: “‘lee en la herida’ y no la niega (la frase *wundgelesen* de Paul Celan)” (Hartman: 282) y con ello demuestra que leer no es otra cosa que el dejarse transgredir por el texto, toda vez que este “se dirige a nosotros, se revela en sí mismo como un participante de la vida colectiva, o como ‘vida en la muerte’, como un signo de lo que es tradición o intertextualidad” (Hartman: 282-83).

3. *Narrativas del trauma*

El libro prende fuego al lector.

Norman O. Brown

¿Qué tipo de conocimiento es o promueve *Poste restante*? ¿Cómo convoca a “leer en la herida”? ¿Cuál es la participación del lector en la disputa para otorgar sentido? La literatura admite la liberación de emociones y pasiones del alma mediante la catarsis (Trías: 136), un peculiar modo de transferencia que va del texto al receptor. Este efecto se produce cuando los contenidos de la obra exponen la vida de los personajes —sus peripecias, sus alegrías y sus conflictos inescrutables—, para que otros observen a la distancia y puedan desprenderles un conocimiento particular, es decir, una experiencia vicaria con qué imaginar, gestionar y comprender la visión de los demás.

En *Poste restante*, una escritora invita al lector a esa intimidad, para que mire sus vivencias de viaje y la organización de su cotidianeidad, a la vez que le permite conocer el proceso de escritura y configuración del texto resultante, compuesto de diversos objetos, aparentemente desperdigados, con los cuales se evidencia la veracidad de la aventura: “cartas de amigos y parientes de la autora devueltos a los remitentes, mapas de ciudades, recortes de diarios, una foto de la aldea ucraniana de Ulanov, la tapa de *Éxodo* de León Uris, notas y cuentas registradas en un cuaderno, manuscritos, un mapa del metro de Londres, la fotocopia del pasaporte” (Fiorani: 23).

Todo este montaje de narración, notas e imágenes hacen las veces de un laboratorio donde “la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen [...] sino inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales”, a decir de Reinaldo Laddaga (20). Esta mixtura de

lo escrito con la materialidad parece dar cuenta de que las peripecias no pueden ser referidas únicamente por medios literarios, sino que también requieren de objetos para colmar la imposibilidad del decir. En suma, la transferencia que va del texto al lector en *Poste restante* está colmada de interferencias que trasgreden/hieren al perplejo lector en modos diversos, demandando de este una participación muy activa en el acto de configurar lo sensible. Es por tal razón que las teorías del trauma, expuestas en el apartado anterior, proveen un filtro privilegiado para brindar sentido al texto y desprenderle su tipo particular de conocimiento.

Y es que no sobra destacar que tanto las modalidades de figuración de la novela, como su organización, privilegian, según Eugenio Santangelo (2025), “la potencialización de lo insinuado y de las relaciones y de los intervalos”. Una forma de ilustrar lo dicho es revisar el *incipit* y el *excipit* del libro, debido a que ordena el relato de modo circular, en torno a un mismo tópico: la conexión con los otros. El texto comienza con el hallazgo del álbum que motiva el viaje a Ucrania, desde Chile, realizado por la escritora en la ficción para buscar a su familia, y termina con la llegada de una carta escrita por otra mujer que también rastrea a su linaje, pero ella lo hace ahora en Chile, desde Israel, tras haber descubierto a un pariente ucraniano que las une. Dice la nota al pie de la transcripción de la misiva: “En diciembre de 1999, Dora Mitnik recibió el llamado telefónico de un señor Rappaport de parte de una mujer ucraniana que emigró a Israel y buscaba parientes en el mundo. Resultó ser la esposa de un hermano de Moisés M., el padre de Dora. Esta es la carta de la mujer que envió a sus familiares en Santiago de Chile” (Rimsky: 183). La relación que pende entre la escritora de la ficción y la ucraniana es compleja, porque no sólo expone el parentesco, sino también la falta que tienen en común, por cuanto ambas han sufrido de la pérdida de seres queridos tras las migraciones forzadas de sus respectivas familias. De manera similar a la laceración que une inextricablemente a Tancredo y Clorinda, a ambas mujeres las vincula una vulneración, una oquedad desde donde escriben para encontrarse. En medio de los extremos, la historia de *Poste restante* relata cómo este vacío fundacional incita una voluntad de contacto, que anhela el entrecruce con los otros desde una perspectiva ética y estética, incrustada en la narración.

De tal suerte, este modelo de vinculación también sirve como clave de lectura para el resto de las conexiones enrevesadas que se presentan en el relato, primordialmente, para aquella que se da entre la escritora de la ficción y su parentela —mediada por una herencia repleta de agujeros—, en donde las fotografías halladas funcionan menos como un “mapa del

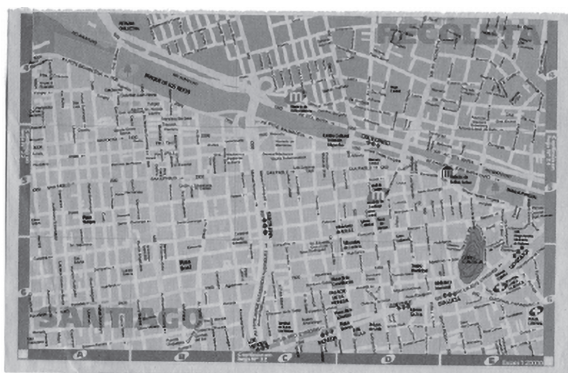
tesoro”, es decir, como una imagen fantasmática para perseguir el deseo, que como una evidencia misma de la falta que tienen en común, tanto la protagonista, como sus padres. Cuando el personaje descubre que los retratos no se relacionan con su ascendencia, el viaje no se detiene, sino que se convierte en materia novelable. Sobre ese vacío, entonces, Cynthia Rimsky escribe *Poste restante*, no tanto para resolver las incógnitas, sino para mostrar la herida sin negarla. Por ello es tan importante el proceso ficcional de autofiguración —en donde la personaje principal parece llamarse como la autora, al tiempo que es y no es narradora—, porque permite a Rimsky observar desde distintas perspectivas las maneras como se traza la conexión inextricable, ya con sus afectos, ya con aquellos a quienes conoce a lo largo de su excursión y de quienes recibe muestras inesperadas de amistad. De este modo, la búsqueda no sólo se presenta en la travesía, sino que también se sitúa en su interioridad, de tal manera que la escritora de la ficción busca a los otros para encontrarse a sí misma en ellos. Sobre esa base, en vez de confirmar una identidad firme, la escritora en la ficción cae en la cuenta de que “viajar es una forma de mirarse, no al espejo, sino en el charco” (134) de tal manera que la aventura expone la subjetividad escindida de la protagonista —otra vez la herida— y los modos en que se deja afectar por los demás.

La complejidad de las relaciones trazadas en la narración deja vacíos de comprensión que, como se mencionó, además de instalarse en el centro mismo de las tensiones entre los personajes, son características de la presencia del trauma, figuradas en la poética del texto. En el relato, es posible observar las maneras en que se colman tales oquedades con la escritura, pero asombra que la factura artística del libro incorpora también medios no textuales para expresar un desgaste de la palabra literaria, lo mismo que cuestionar su primacía en el acto de comunicación. Sendas formas comunicativas, entonces, funcionan como modos de significar distintos, pero que se imbrican en un mismo soporte. Por lo tanto, la relación entre lo escrito y lo visual aquí propuesta es indisociable y añade sentidos a lo inescrutable.

Para ejemplificar lo anterior, me detendré especialmente en una de las imágenes de la obra, por tratarse de un modo privilegiado de hacer inteligible la suspensión en el entendimiento de la protagonista. Al revisar la dicción del libro —fragmentario, colmado de cesuras, con una narración que en ocasiones no da muestras propiamente de relato— no sorprende encontrarse con escritos que operan como viñetas. En una de estas se sitúa a la escritora en la ficción —ahora referida como “la turista chilena”—

deambulando en las calles de Tel Aviv, pero al mismo tiempo recordando el transitar de su padre por Santiago: “Todas las mañanas entre el 10 y el 20 de enero de 1999, una turista chilena cruzó la esquina de Ben Yehuda con Gordon en el centro de Tel Aviv. / Todas las mañanas entre 1925 y 1960, León R salió de su casa en Maruri 392, dobló por Lastra, atravesó Picarte, Independencia, avenida La Paz, y se detuvo ante su negocio de abarrotes en La Vega” (42).

Luego, en la página siguiente, aparecen dos mapas de sendas ciudades sin ningún paratexto que oriente al lector sobre la pertinencia de su incorporación, pero ese silencio, lejos de presentarse por descuido, evoca un trasfondo y un espesor que demanda interpretación.



Decimos con Marco Polo Taboada que “si todo mapa, en tanto representación gráfica del espacio, pretende racionalizarlo y orientar al lector en el mundo, el que está en el texto de Rimsky, en cambio, subvierte esta convención” (19), porque la presencia de estos dos planos no pretende necesariamente ubicar el trayecto del personaje en los espacios, para comprobar su realidad empírica y la veracidad del correlato. Más bien, estos planos operan a la inversa: en lugar de ubicar, pierden o, dicho de otra manera, evocan la pérdida. Su función es la de trasladar hacia la exterioridad, en forma de senderos que se entrecruzan y cubren, sin conseguirlo del todo, una laceración en las profundidades de la protagonista: está caminando los pasos del padre, ahí donde este no lo ha podido hacer, es decir, está colmando ese vacío superponiendo la imagen de él a la suya, y como la figura de ambos se dirime en la imposibilidad, no corresponde traerlas a cuento como efigies, sino como huellas. Así como el ominoso bosque a donde se adentra Tancredo representa un vacío en la comprensión, el mapa se vuelve una figuración de las profundidades y jerarquías que están en el subtexto de esta novela. Es, entonces, una reliquia del deseo del otro y, al seguir las extensiones propuestas en el apartado anterior, este anhelo también es el trauma del Otro incrustado en la subjetividad de la protagonista.

Vínculos inextricables y vacíos de la comprensión componen, según lo expuesto en el apartado anterior, parte del campo semántico correspondiente a los estudios del trauma, a la vez que pueden presentarse como elementos constitutivos de la ficción, en los regímenes de literariedad planteados para analizar la figuración del fenómeno psíquico en cuestión. A estas reflexiones resulta coyuntural añadir la forma en que se representa la experiencia en la dicción de *Poste restante*, toda vez que determina los imaginarios de la temporalidad ínsitos a las narrativas aquí estudiadas, a la vez que también problematiza los fenómenos descritos en las epistemologías hodiernas sobre la representación del tiempo, revisadas en la primera sección de este trabajo.

Sobre esa base, es pertinente decir que el tiempo de la narración en *Poste restante* es predominantemente sincrónico; no obstante, abundan anacronías de diverso tipo presentadas, en primera instancia, como suspensiones que provocan una “temporalidad diferida” en la subjetividad del personaje y, en segunda, como interrupciones que se repiten de modo irrestricto. Para escrutar ambas, es pertinente recordar que la narradora de esta novela es bastante inestable, ya que delega sus funciones a la protagonista, sin por ello dejar de refrendar la disidencia. Esta ruptura en la

voz narrativa provoca que la enunciación se presente de modos múltiples y, en ocasiones, se desprenda del momento en que ocurren los acontecimientos. Para el caso de “la temporalidad diferida”, tales desvíos del “sí mismo” se asemejan a la “caída en cuenta”, es decir, un proceso donde ocurre primero el tiempo del suceder, para después dar pie a la llegada de otro distinto, el del significar (Cfr. Premat 2014: 180).

A la luz de lo expuesto, interesa detenerse en algunas “llegadas a destiempo” por parte de la escritora de la ficción, que ocurren en diversos momentos de la historia. Tal es el caso de cuando arriba al Museo de la Diáspora de Tel Aviv para buscar a sus familiares, pero no los encuentra y surge este diálogo: “Lo siento”, le dice la funcionaria, “¿No existen?” pregunta la protagonista, “No los tenemos registrados” (33), así le responde. Constatamos, con estas palabras, el desajuste del personaje, porque la expectativa con la que viene desde Chile hasta Israel colisiona con la imposibilidad mostrada en el archivo, de tal manera que su primera reacción es la de dudar incluso ontológicamente de la situación, pero una vez superada la perplejidad, constata que es sólo un problema de registro, por lo que “cae en la cuenta” de que ha llegado demasiado pronto a la búsqueda.

Otro tanto sucede cuando la protagonista, ejerciendo de narradora, descubre a través de una mujer eslovena que el álbum encontrado en el mercado persa no tiene relación con su familia, porque ocurre una descolocación frente al presente, como si la escritora en la ficción no hubiera escuchado del todo, o “caído en la cuenta de”, lo que se le decía. Esto se manifiesta con la ausencia de interjecciones modales de decepción al momento de recibir la noticia, ya que es más bien la interlocutora quien expresa un gesto conmovedor frente al fracaso: “posa su mano en el brazo de la chilena” (112). La respuesta al dolor provocado por la frustración llega varias páginas después, en la carta que la protagonista le escribe a su padre, describiéndole un Ulanov imaginario —porque, como nos lo dice el texto antes, jamás llegó ahí—, en donde, a modo de *mise en abyme*, le cuenta a otra persona su propia historia: “Entonces le narré (por medio de gestos) la historia de una chilena que viaja a Ulanov a conocer la tumba de sus abuelos. Era una historia tan triste que empecé a llorar” (144). La temporalidad diferida se da aquí porque la escritora en la ficción “cae en la cuenta”, demasiado tarde, de su tragedia. De la misma manera que Tancredo reconoce sólo posteriormente a Clorinda —es decir, le da muerte antes de saber que se trata de ella—, la protagonista llega mucho tiempo después a encontrarse con su propio dolor.

Para el caso de las iteraciones, también provocadas por las anacronías del texto, es prioritario ubicar las veces en que la voz narrativa se ve interrumpida por la aparición intempestiva de un recuerdo. Con esto, no se pretende decir que la evocación es la única manera de detener la narración, ya que también lo hacen así los diversos medios no verbales que componen a la obra. Sin embargo, la suspensión provocada por el acto de rememorar, para la protagonista, se asocia a circunstancias en donde predomina el afecto, por lo tanto, envisten un tipo de función distinta, caracterizada por la repetición.

Aunque hay muchos recuerdos relacionados con los miembros de su familia, conviene detenerse —como se hizo al referir la importancia de los mapas en la factura textual de la novela aquí estudiada— en la significativa figura del padre, porque aparece ya como personaje, ya como memoria, ya como presencia fantasmática en la narración. Así sucede, por ejemplo, cuando la escritora de la ficción pretende ver el amanecer en el monte Sion, pero la adversidad que implica escalarlo le hace temer por su propia vida. Con fascinación y terror, desde la oscuridad y el frío, se dice: “Para no morir de miedo recuerda” (54) y, a esa precaución, le sobreviene un caudal de memoria en donde el lector puede enterarse de la vida cotidiana de su abuelo, de la convivencia que él tenía con ella y el resto de sus nietos, de la extraña lengua que hablaba con sus conocidos, de cómo, sin quererlo así, ella conoció a la mujer que fue amante de este, de la molestia que le provocó tal situación, del modo como lo juzgó, todo ello para volver al presente y, ahora frente al abismo, juzgarse a sí misma. La iteración del abuelo en ella opera, en esta interrupción, como un presente que se repite, que le permite observar a la distancia acontecimientos que no pudo entender a cabalidad, para, ahora, añadirles trasfondos más complejos.

Algo similar ocurre con la carta al padre, que se mencionó líneas antes, porque interrumpe el relato para entreverar ya los acontecimientos que vive el personaje principal en la ficción, ya aquellos que también imagina. En esta, a diferencia de la célebre misiva kafkiana, la escritora de la ficción le habla con dulzura a su papá sobre los hallazgos del viaje —ocultando las frustraciones, los fracasos, las interferencias, los obstáculos— y, de este modo, repite —reescribe— toda la historia de *Poste restante*, pero no como fue, sino como ella hubiera deseado que resultara:

Ulanov es una calle sinuosa, sombreada por altos guindos, que bordea un ancho río como el del Cajón del Maipo. Cuántos recuerdos debía despertar en tu padre cada vez que atravesaba el río Mapocho. Por eso cuando com-

pró la casa de Maruri plantó un guindo [...] Anhelaba caminar por Ulanov y ver con mis ojos lo que tu padre había visto con los suyos. Puedo decirte que Ulanov es una aldea muy verde, junto a un río caudaloso, en la orilla se levantan casas de adobe y de madera que tienen huertas y árboles frutales. Un lugar del cual huir y sentir nostalgia. (143)

Como el lector sabe, por las vicisitudes relatadas al intentar llegar a esta pequeña población ucraniana, la descripción de la carta brota más de la imaginación que del correlato, por lo que su verdadero valor radica, entonces, en el intento por parte de la protagonista de llevar al padre ahí donde él no puede ir. Desea que él vea con los ojos de ella la vida del abuelo y, de este modo, nuevamente, las figuras de los tres se repiten y superponen una a otra, para dirimirse en la palabra plena. Al final, la narración vuelve una vez más al presente, donde la voz de la carta lastima cariñosamente al padre, porque reconoce que la escritura no le puede devolver su arraigo —como también nos lo ha recordado Derrida en *Mal de archivo*—. Termina, entonces, con el reclamo amoroso de la escritora hacia su papá —de manera similar a como Clorinda reclama amorosamente a Tancredo haber repetido involuntariamente los acontecimientos— y, a modo de pulsión, ella lo exhorta a la vida: “Ahora, cada vez que paso cerca de un río, recuerdo que no debemos tú y yo tener miedo de vivir. Tu hija que te quiere” (143). Con esto último, vuelve la protagonista al presente de la narración y la repetición “se repite” como un “haz de luz revitalizador”, cuyo origen estaba en un intervalo de mayor intensidad, que parecía haberse olvidado. Así, a modo de *matrioshka* o caja china, la historia de la novela se contiene en la carta, lo mismo que la figura del padre en la hija. El viaje que ordena los sucesos narrados se desvela como un periplo, en vista de que la escritora vuelve a Santiago y, por último, como se vio tras el análisis del *incipit* y el *excipit*, todos los acontecimientos se ciñen en la forma circular que caracteriza a la estructura de este libro.

Para cerrar las reflexiones aquí propuestas, en estas páginas se ha pretendido mostrar la pertinencia de analizar *Poste restante* desde los estudios del trauma, porque la obra admite esa posibilidad, toda vez que su poética narrativa demanda ejercicios imaginativos de interpretación. Como se ha señalado a lo largo del estudio, en su ficción y dicción es factible encontrar conexiones inextricables que tensan ambos regímenes de literariedad; al tiempo, hay evidencia de un espesor pletórico de oquedades y silencios, que demuestran un agotamiento de la palabra literaria, lo mismo que demandan la incorporación de medios no verbales para dotar de sentidos

complejos al texto, ahí donde sólo hay vacíos de comprensión; además, la forma en que se representa la experiencia en la narración entrevera temporalidades múltiples, diferidas y repetitivas, para colocar al lector en una posición privilegiada, desde donde puede observar los tiempos del suceder, los del significar y sus posibles iteraciones, para comprenderlos mejor, o, dicho de otra manera, “caer en la cuenta” de los múltiples sentidos que arrojan las diversas modalidades de figuración que reúne el libro.

Al leer *Poste restante* como una narrativa del trauma, además, nos colocamos en una posición de vulnerabilidad, porque consentimos la posibilidad de trasgresión que toda transmisión textual lleva aparejada, es decir, toleramos el riesgo de ver en las figuraciones del fenómeno psíquico que nos ocupa, una reverberación de nuestros propios sentimientos inescrutables, de nuestras posibles heridas. Con ello, recordamos las palabras de Hartman que nos pregunta “¿Dónde radica el texto recibido después de nuestra experiencia lectora? ¿En sí mismo? ¿En nosotros?” (Hartman: 286). Y, ante la imposibilidad de responder satisfactoriamente, admitimos, como él lo hace, que es mejor aceptar una posición indecible y, de ese modo, conciliar que el goce de la lectura permite, a la vez, un dolor, nos da más de lo que podemos contener y prende fuego al lector.

Bibliografía

ARENDT, HANNAH. *De la historia a la acción*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

AUERBACH, ERICH. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

BLEJER, DANIELLA. “Cartografías de la desolación” [en línea], en *Portal Diecisiete*. Disponible en: <<https://diecisiete.org/escrituras/cartografias-de-la-desolacion/>> [31 de julio de 2025].

CÁNOVAS, RODRIGO. “Voces inmigrantes en el relato chileno: mujeres judías” [en línea], en *Revista Chilena de Literatura*, 68: 217-26. Disponible en: <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952006000100009>> [31 de julio de 2025].

CARUTH, CATHY. “Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia”, en *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Francisco Ortega Martínez (comp.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Centro de Estudios Sociales, 2011: 295-310.

CARUTH, CATHY. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2016.

- CORNEJO POLAR, ANTONIO. “Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29: 19-24.
- DE MAN, PAUL. “La resistencia a la teoría”, en *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990: 11-37.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- DOLEZEL, J., B. HARSHAW, W. ISER et al. *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido Domínguez (comp., introd. y biblio.). Barcelona: Arco Libros, 1997.
- GAAR, JOSÉ ANTONIO. “La escritura de la imagen. Entrevista con Cynthia Rimsky” [en línea], en *Casa del Tiempo*, 67. Disponible en: <<https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/11-ct67/66-ct-67-estaciones-gaar>> [31 de julio de 2025].
- GREEN, ANDRÉ. *El tiempo fragmentado*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- FOSTER, HAL. “Ficciones reales: alternativas a los hechos alternativos” [en línea], en *Otra parte*. Disponible en: <<https://www.revistaotraparte.com/discusion/op-traduccion-1-ficciones-reales-alternativas-a-los-hechos-alternativos/>> [31 de julio de 2025].
- ESPINOSA, PATRICIA. “La narrativa chilena y el riesgo de la insignificancia”, en *AISTHESIS*, núm. 68 (2020): 301-314.
- FIORANI, FLAVIO. “Los despojos del tiempo. Viaje a los orígenes en Cynthia Rimsky y Georges Perec”, en *Hispanérica. Revista de Literatura*, año L, núm. 149, (agosto 2021): 19-26.
- GENETTE, GERARD. *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1993.
- GUIJARRO, RODRIGO. “La multimodalidad en la narrativa española contemporánea: tres vías de integración del discurso no verbal”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 28 (2019): 747-80.
- HALLET, W. “The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration”, en *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Sandra Heinen y Roy Sommer (eds.). Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, 2009: 129-53.
- HARTMAN, GEOFFREY, “Sobre el saber traumático y los estudios literarios”, en *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Francisco Ortega Martínez (comp.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Centro de Estudios Sociales, 2011: 259-94.
- HARTOG, FRANÇOIS. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

- KOSELLECK, REINHART. *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011.
- LACAPRA, DOMINICK. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- LAPLANCHE, JEAN y JEAN-BERTRAND PONTALIS. *Diccionario de Psicoanálisis*. Daniel Lagache (dir.) y trad. de Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- MUSSETA, MARIANA. “Materialidad y multimodalidad en nuevas formas de ficción novelesca contemporánea. Introducción y glosario”, en *Revista LUTHOR*, núm. 13 (febrero de 2013): 16-27.
- PASTOR, SHEILA. “Trizas y trazas del viaje: Poste restante, de Cynthia Rimsky, modelo texto visual”, en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VIII, núm. 1 (invierno 2020): 119-34.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.
- PREMAT, JULIO. “Rostros partidos, rastros perdidos. Violencia y memoria en Glaxo”, en *Pandora*, núm. 12 (2014): 177-91.
- PREMAT, JULIO. “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”, en *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, núm. 24 (2016): 104-23.
- PREMAT, JULIO. “¿Otros tiempos, otras formas? Encrucijadas de la literatura contemporánea”, en *Mapocho. Revista de Humanidades*, núm. 88 (2020): 34-50.
- RIMSKY, CYNTHIA. *Poste restante*. Argentina: Entropía, 2001.
- RIMSKY, CYNTHIA. *Ramal*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- RUFER, MARIO (coord.). *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. Buenos Aires: Clacso / Siglo XXI Editores, 2023.
- SANTANGELO, EUGENIO. “Topologías de lo común e interferencias literarias” [en línea], en *Hoja Crítica*. Disponible en: <<http://www.senalc.com/2016/12/15/topologias-de-lo-comun-e-interferencias-literarias/>> [31 de julio de 2025].
- TABOADA, MARCO POLO. “La poética del desvío. *Ramal* (2011), de Cynthia Rimsky”, en *Revista de El colegio de San Luis*, Nueva época, año XIV, 25 (2024): 7-35.
- WALDMAN, GILDA. “Poste restante y la literatura de viajes”, en *Escritural*, núm. 7 (2013). Disponible en: <<http://letras.mysite.com/crym121017.html>> [31 de julio de 2025].

Doctora en Letras por parte de la UNAM. Cursó a distancia un Doctoral Certificate Program in Global South Studies, por parte de la Universidad de Tübingen, Alemania. Es profesora de la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. También es miembro del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC). Forma parte del SNI. Estudia las representaciones tanto de la memoria, como del trauma, en la narrativa latinoamericana hodierna, especialmente centroamericana, chilena, argentina y mexicana. Su investigación postdoctoral se titula: “Escribir en la oscuridad: intertextualidad y multimodalidad en las narrativas contemporáneas del trauma”.