

**Ensayando la memoria mediante la composición de escombros:
El Palacio patrimonial de La Moneda en *¿Cómo recordar la sed?* de Nona
Fernández**

**Essaying memory through rubble compositions:
the La Moneda Heritage Palace in *¿Cómo recordar la sed?* by Nona
Fernández**

Valerdi, Sharon

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

svalerdi@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0007-0769-0357>

Moscoso-Flores, Pedro

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

pedro.moscoso@uai.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-3766-7656>

Resumen

Este trabajo explora el vínculo entre escombros y memoria alrededor del edificio patrimonial Palacio de La Moneda que propone el libro *¿Cómo recordar la sed?* (Fernández, 2023), atendiendo a las formas de asociatividad y entrelazamientos semiótico-materiales entre los diferentes componentes que dan cuerpo al escrito. En esta línea, proponemos que el ejercicio de la autora constituye una práctica de «ensayar la memoria», en referencia a la producción de un modo de relatar capaz de desplegar fuerzas vinculadas a

los sucesos que han marcado la historia del edificio. En esta medida, exploramos las potencias afectivas e inventivas del libro, aproximándonos a él como una composición textual que se hilvana mediante dislocaciones, superficies y espacios en blanco, todos ellos participando como operadores de activación de la memoria. El carácter irresoluto y fragmentario de estos operadores actúa como un medio por el que los escombros se inmiscuyen e infiltran en el relato, convirtiéndolos en actantes con capacidad de actualizar la memoria del pasado en el presente. Lo dicho da cuenta de un ejercicio especulativo que desancla la memoria de su referencia fúnebre para abrirla a la generación de otros relatos posibles, atendiendo a su condición vital, procesual y generativa.

Palabras clave: escombros, memoria, composición, bombardeo Palacio de La Moneda, Nona Fernández.

Abstract

This work explores the link between rubble and memory surrounding the heritage building Palacio de la Moneda, as proposed in the book *¿Cómo recordar la sed?* (Fernández, 2023), focusing on the forms of associativity and the semiotic-material interconnections between different components that embody the text. In this regard, we propose that the author's exercise constitutes a practice of 'rehearsing memory', in reference to the production of a mode of storytelling that deploys forces linked to the events that have marked the history of the building. To this extent, we explore the affective and inventive powers of the book, approaching it as a textual composition that is woven together through dislocations, surfaces, and blank spaces, all of which participate as operators of memory activation. The irresolute and fragmentary nature of these operators acts as a means by which the debris intrudes and infiltrates the narrative, becoming actants with the capacity to actualize the memory of the past in the present.

This reflects a speculative exercise that detaches memory from its funereal reference opening it to the generation of other possible narratives, attending to its vital, processual, and generative condition.

Keywords: rubble, memory, composition, bombing of La Moneda Palace, Nona Fernández

Recibido: 08 de septiembre 2025 - **Aceptado:** 09 de enero de 2026

1. Introducción

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «tal como verdaderamente fue».

Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro.

(Benjamin, 2008: 40)

Pero una vida, o una historia, son más que eso. Son un todo, una serie de capas sedimentadas por el recuerdo y el olvido. Hectáreas de olvido. En esa lógica incierta los comienzos son siempre relativos y quizá la primera escena se encuentre al final, en el punto donde se abra la excavación en la que iremos removiendo los estratos de la historia

(Fernández, 2024: s. n.)

En el contexto de la conmemoración de los 50 años del golpe cívico-militar en Chile, surgieron una serie de prácticas artísticas y culturales destinadas a «hacer memoria» alrededor de las circunstancias,

consecuencias y pervivencias de este acontecimiento histórico. Uno de ellos es el proyecto interdisciplinario *Exhumar la memoria*, ideado por la escritora y actriz Nona Fernández, la arqueóloga chilena Flora Vilches, la fotógrafa Paz Errázuriz y el actor Francisco Medina, cuyo objetivo fue rastrear «los escombros de la barbarie» (Fernández, 2024: s. n.). Desde sus primeros gérmenes, el proyecto se propuso como un acercamiento a la memoria histórica a través de una mixtura de prácticas: desde la recolección de testimonios orales, la excavación arqueológica de los cimientos de una casa construida sobre los restos del palacio presidencial, hasta labores de documentación archivística, fotográfica y documental. Todo ello decantó en la inauguración de la exhibición e intervención sonora homónima en el Centro Cultural La Moneda en el año 2023.

Exhumar la memoria emerge desde su génesis como un ejercicio de rastreo colectivo del paradero de los escombros, guiado por la idea de que este ejercicio «levanta

fantasmas, visibiliza aquello que parece ausente pese a tener presencia material» (Fernández, 2024: s. n.). En dicha pesquisa no solo participó el equipo investigador y técnico, sino además un sector de la ciudadanía que voluntariamente respondió al llamado de esta práctica expandida, abocada a rastrear pistas o testimonios que sirvieran para alimentar este proyecto.

Imagen 1. Obreros retiran escombros de La Moneda



Fuente: Araneda, 2024, s. p.

Si bien el nombre del proyecto —*exhumar*— evoca habitualmente la imagen de un cuerpo muerto que se desentierra para su posterior estudio, recuperación y/o rememoración, las mentadas prácticas de recolección de escombros nos hablan en este caso de una red de asociaciones entre actantes humanos y no humanos, cuyos movimientos y discontinuidades mantienen su índole procesual (Latour, 2008: 21), asunto que se refrenda en el carácter explícitamente abierto del proyecto. El material recuperado desde el inicio (clavos de hierro forjado, restos de baldosa, balaustres de madera, etc.) no solo ha dado cuenta de una composición estratificada respecto de las diferentes épocas y estilos que han marcado la vida del edificio del palacio presidencial, sino también de los diversos usos y significados asociados a la posesión de estos materiales en manos de particulares (Araneda, 2024).

Lo anterior resulta muy ilustrativo en lo que respecta a la multiplicidad sensorial de estos restos, a saber, en su capacidad de afectar diferencialmente a partir de la

disposición corporal que poseen las personas de distintas clases o culturas al momento de modular esta experiencia (Gordillo, 2014). De modo que la carga afectiva con que cuentan los escombros —para este caso, los de La Moneda— se vincula con su procedencia y el significado otorgado al evento histórico que actúa simultáneamente como acontecimiento originario e interrupción de su propia historia: el bombardeo del 11 de septiembre de 1973.

Retomando la inquietud surgida por los escombros de La Moneda a los 50 años del Golpe, Nona Fernández publica el libro *¿Cómo recordar la sed?* (2023), subtítulo *Ensayo sobre el tiempo, la historia y sus escombros*. Resulta relevante considerar que este libro no tiene por objetivo formar parte del archivo histórico, en el sentido de «rellenar los vacíos» dejados por la historia oficial respecto del golpe militar. Tampoco se refiere estrictamente a un mapeo de la investigación desarrollada en el proyecto *Exhumar la memoria* que ya hemos comentado. Como nos interesará argumentar en las

próximas páginas, este texto de la escritora chilena se nos presenta como una práctica de fabulación especulativa (Haraway, 2019), en la medida en que «recoge» y «ensaya» una pragmática semiótico-material a través de una narrativa que entrelaza, ensambla y entremezcla registros heterogéneos, lo cual genera de este modo condiciones para abrir paso a lo nuevo.

En este paisaje, lo nuevo emerge en una doble modalidad: por una parte, como aquello que ha persistido escondido e invisibilizado por las narrativas históricas del pasado y que, gracias al bombardeo del edificio, la posterior excavación y recuperación de los escombros, logra un estatuto de visibilidad en el presente. Por otro lado, lo nuevo se configura como una práctica de ciencia-f(r)icción portadora de fuerzas de futuridad, por cuanto desancla la memoria de su estatuto evocativo —como recuerdo— para reintroducirla relevando su carácter vivo y afirmativo en torno a una dimensión de apertura y, por ende, de aquello inexistente que aún está *por-venir*.

Proponemos que es entre estos dos movimientos que se compone un medio o hábitat (Stengers, 2005), a la manera de una historia-compostaje en la que parece posible ponderar la agencia de actores tanto humanos como no humanos, orgánicos e inorgánicos. Esta aproximación tiene afinidad con la propuesta de Donna Haraway respecto del rol de la(s) historia(s) en nuestra configuración de mundos. Como sostiene la filósofa y zoóloga:

... busco historias reales que son también fabulaciones especulativas y realismos especulativos. Estas son historias en que los jugadores multiespecies, enredados en traducciones parciales y fallidas a lo largo y ancho de la diferencia, rehacen maneras de vivir y morir en sintonía con un florecimiento finito aun posible, una recuperación aún posible (2019: 32).

Dicho de otro modo, el libro-ensayo de Fernández, más que constituir una obra unitaria cerrada sobre sí misma, emerge como una composición abierta que evoca un modo de (re)crear la memoria que es, a

la vez, un ejercicio de experimentación e intervención, haciendo que la categoría de «memoria» se torne refractaria a las estrategias de monumentalización propias de los discursos históricos patrimoniales. Es por ello que este libro, más que constituirse en un metarrelato fidedigno respecto de los hechos del pasado, se dispone como un engranaje de la memoria, demandando su participación de manera análoga a como la tienen las bombas desplegadas sobre el edificio presidencial. A este panorama se suman el polvo, los azulejos y los escombros resultantes, las máquinas de guerra, los seres humanos implicados en el ataque y, posteriormente, las herramientas de excavación, las fotografías, los documentos y los testimonios orales, entre otros elementos que dan cuerpo a la investigación *Exhumar la memoria*.

Tal vez el carácter singular de *¿Cómo recordar la sed?* en este escenario reside en la potencia propia de la máquina literaria, mas no en el sentido —o, al menos, no exclusivamente— de los contenidos que trata, sino en cuanto

se aventura a hacer un uso intensivo de la lengua (Deleuze y Guattari, 1990). Esta dinámica pretende poner a funcionar de manera singular una diversidad de elementos que participan del relato, mediante un ejercicio de desterritorialización que busca tensionar y provocar una fractura en la organización, jerarquía y distribución de los elementos narrativos y no narrativos que otrora hacían posible que dichos enunciados tuvieran significados preestablecidos.

Lo anterior aparece prefigurado, por ejemplo, en el resultado de la interrelación entre el contenido y el soporte en la edición del libro de Fernández, atendiendo a un tipo de textura escritural que deja entrever una porosidad abierta a una sonoridad en el modo de narrar de la escritora. De hecho, en sus primeras páginas, la edición impresa consigna que el libro es el resultado de una ponencia presentada en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, en mayo de 2023; de una presentación en la Furia del Libro, durante junio de 2023 en Santiago de Chile, y de una exposición en Princeton University, New

Jersey, durante octubre de ese mismo año. En este sentido, intuimos que esta práctica de edición e impresión textual se encuentra atravesada por una impronta multisensorial.

Habiendo introducido las principales inquietudes que inspiran este ejercicio escritural, a continuación dejamos planteadas algunas preguntas con la intención de que sirvan de orientación para el desarrollo de este: ¿Cómo se relacionan los escombros esparcidos y exhumados de La Moneda con la práctica de ensayar la memoria en *¿Cómo recordar la sed?* ¿Qué elementos semiótico-materiales y afectivos se activan y potencian mediante el ejercicio compositivo de la escritora? ¿De qué formas este libro-ensayo permite reimaginar acoplamientos entre el pasado y otros devenires posibles en relación con la singularidad de la historia del palacio presidencial? Habiendo intentado responder a cada una de estas interrogantes, procuraremos desarrollar un apartado conclusivo en torno a la siguiente cuestión: ¿Qué posibles implicancias tiene esta concepción vitalista, procesual y pragmática de la memoria

presente en el trabajo de Fernández, en relación con la condición patrimonial con la que se identifica el Palacio Casa de La Moneda?

Metodológicamente, nos interesará centrarnos en los procesos de composición desplegados en *¿Cómo recordar la sed?* desde el punto de vista de sus entrelazamientos textuales, gráficos e impresos, trazando algunos posibles nodos que permitan repensar críticamente las potencias afectivo-materiales surgidas del medio, que emerge entre los escombros de la destrucción del edificio patrimonial Palacio de La Moneda y la memoria de este acontecimiento histórico. Los tres nodos analizados son «dislocaciones imaginales», «suelos y superficies» y «espacios en blanco».

Preliminarmente, diremos que la proliferación material de los des-trozos excavados y reunidos en el proyecto de *Exhumar la memoria* potencia una experiencia afectiva en la escritura de *¿Cómo recordar la sed?*, cuyos efectos, a nivel de significación, se proyectan desde y hacia el entramado gráfico-textual que compone las páginas del libro. Esa

experiencia práctica de excavar-rastrear, más que otorgar un sentido tranquilizador de continuidad lineal y de completitud frente al espectro de una memoria en falta—incompleta—, provocaría un efecto de ralentización de nuestros aparatos perceptivo-sensibles. Esto abre la posibilidad de proyectar la memoria como una práctica escritural de «ensayar» mediante relevos, provocada por movimientos fragmentarios que van abriendo el espacio para que los restos y escombros del edificio se introduzcan y filtren en la escritura, participando activamente de la composición del relato.

2. *¿Cómo recordar la sed?: una propuesta «escombrosa»*

El Palacio presidencial Casa de La Moneda es considerado la obra fundamental del neoclasicismo dórico en Chile. Fue diseñada por el arquitecto Joaquín Toesca y se inauguró en el año 1805 como sede de la Real Casa de La Moneda. En 1845, el presidente Manuel Bulnes fue quien estableció un decreto para que esta construcción se transformara, un

año después, en la residencia presidencial y sede del gobierno. Recién en 1951 fue declarado monumento histórico a través del decreto n.º 5058 del Ministerio de Educación (Ministerio de Bienes Nacionales, 2025: s/n). En tanto construcción histórica emblemática, el Palacio de La Moneda es considerado parte del patrimonio cultural, entendido como:

... [u]n conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos y resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. Así, un objeto se transforma en patrimonio o en bien cultural, o deja de serlo, mediante un proceso y/o cuando alguien —individuo o colectividad—, afirma su nueva condición (DIBAM, 2005: 9).

Es interesante puntualizar que la definición oficial de patrimonio cultural en Chile se concibe desde una cosmovisión procesual, dinámica y cambiante de los elementos que componen esta categoría. No obstante, dichas

variaciones aparecen condicionadas por transformaciones ancladas a determinaciones fundamentalmente humanas, que son las que le agregan o restan valor de existencia a los objetos en función de los potenciales cambios en las condiciones socioculturales y políticas:

El hecho de que el patrimonio cultural se conforme a partir de un proceso social y cultural de atribución de valores, funciones y significados, implica que no constituye algo dado de una vez y para siempre sino, más bien, es el producto de un proceso social permanente, complejo y polémico, de construcción de significados y sentidos. Así los objetos y bienes resguardados *adquieren razón de ser* en la medida en que se *abren a nuevos sentidos y se asocian a una cultura presente que los contextualiza*, los *recrea e interpreta de manera dinámica*. Por tanto, la labor patrimonial no se limita a la preservación de testimonios materiales o inmateriales, puesto que el valor de éstos no está en un pasado rescatado de modo fiel, sino en la *relación que en el presente*

establecen las personas y las sociedades, con los objetos de la memoria que constituyen testimonios de la realidad, de la cual los sujetos también forman parte (DIBAM, 2005: 9).¹

El Palacio de La Moneda ha estado expuesto históricamente a una serie de eventos que han implicado labores de renovación y remodelación. No cabe duda de que el más severo y significativo fue el bombardeo al que se vio expuesto el 11 de septiembre de 1973, con motivo del golpe militar a manos de Augusto Pinochet. El bombardeo del edificio presidencial constituye un punto de inflexión en el decurso nacional, operando tanto como gesto de destrucción del pasado Gobierno de la Unidad Popular y, a la vez, como la instancia inaugural del régimen militar.

Esto nos permite considerar tal acontecimiento como una irrupción material y simbólica, una forma de «ruinación» en la medida en que produce «estados políticos y afectivos de resentimiento sostenido que redirigen

lo que quedará en ruinas y quiénes vivirán en ellas» (Stoler, 2008: 210).² En otras palabras, provoca determinadas disposiciones políticas y afectivas en lo que respecta a la confrontación e identificación de dichas ruinas. En este sentido, constatamos que no solo el levantamiento del monumento tiene capacidad de actuar sobre la memoria que moviliza afectivamente (Choay, 2007), sino también su eventual reducción a ruinas.

Estos significados y valores de las ruinas guardan relación con la manipulación que se ejerce sobre las acciones violentas, pero también sobre lo que se proyecta y visibiliza de tal violencia a partir de su destrucción material. Desde esta perspectiva, las ruinas forman parte de un proceso político e histórico no unívoco ni clausurado, «moldeado por diversas lógicas de interacción y de valoración histórico-cultural establecidas con la materialidad y sus restos y, a la vez, por ciertas formas de interpretar, mostrar o silenciar la violencia y sus rastros en el presente» (Guglielmucci y Márquez, 2022: 169). De lo anterior colegimos que la permanencia de La

Moneda en ruinas durante casi una década tras el golpe de Estado —a plena vista de los transeúntes, prensa y medios audiovisuales dentro y fuera de Santiago— buscaba ofrecer una imagen material del fracaso del proyecto político nacional anterior, legitimando a la eventual acción restaurativa de la sede de Gobierno al diseño original de Toesca como símbolo de recuperación de un orden nacional. Sin embargo, las ruinas provocadas por la violencia política del bombardeo, en tanto presencias, patentizan la existencia de múltiples temporalidades y memorias sujetas a los modos de resignificarse desde el presente.

Imagen 2. «Casa de Moneda de Santiago y presos de la policía»



Fuente: Gay, 1854 [Lámina 25]

Si bien han existido numerosas remodelaciones y aperturas funcionales del Palacio de La Moneda desde su restauración en 1981, pasando por la «transición a la democracia» hasta el presente, consignamos que tanto en su materialidad como en sus significados persisten las heridas de una memoria como manifestación del trauma colectivo a causa del bombardeo que aún no encuentra un relato histórico reparatorio (Márquez y Rozas-Krause, 2014).

En consonancia con lo anterior, notamos que la narrativa de Nona Fernández problematiza el discurso histórico-memorial a través del énfasis en la *residualidad*, tanto material como simbólica, textual y cultural, cuyo gesto político estriba en la manifestación del descarte de distintas formas de residuos, cuerpos, escombros, basuras y restos, operado por la oficialidad (Valerdi y Cid, 2023). El ensayo *¿Cómo recordar la sed?* entraña así una singular política de la memoria que no se reduce a la transmisión de un contenido, de una subjetividad política o del tema representado en una

obra, sino que refiere a un potencial de intervención y modulación de la misma experiencia sensible. Tal como propone Rancière (2009), la práctica escritural posee un potencial político en tanto opera, a partir de sus modos de presentación sensible, en el reparto general de las maneras de hacer y sentir que sostienen determinados regímenes de visibilidad. Siguiendo esta proposición, las posibilidades de «hacer memoria» que comporta la escritura ensayística de Fernández parecen desplazarse fuera del ámbito de la referencialidad de los escombros de La Moneda en su dimensión histórica, testimonial o declarativa. Por el contrario, releva los entrelazamientos semiótico-materiales a partir de los cuales su expresión sensible fragmentada, heterogénea y múltiple hace emerger una proliferación de otras significaciones posibles, es decir, en la medida en que son siempre potencialmente actualizables. Esta politicidad de la memoria también puede leerse en la clave de una literatura menor, como lo expresan Deleuze y Guattari en relación con la escritura de Kafka:

... [l]o que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado. Pero aún más, precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra 'a menudo inactiva de la vida pública y siempre en dispersión' sucede que la literatura es la encargada de este papel y esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad (1990: 30).

Esta aproximación a *¿Cómo recordar la sed?* parte de una consideración maquínica del libro, atendiendo a sus posibilidades conectivas y relacionales (Deleuze y Guattari, 2004). En otras palabras, los distintos agenciamientos

se vuelven posibles a partir de las multiplicidades que componen los cuerpos (textuales) y, a su vez, a través de las conexiones y acoplamientos que se des/recomponen en los contactos con y entre elementos extra-textuales que van cobrando presencia en el relato. Esa experiencia sensible desplaza el análisis hacia una dimensión material vinculada a un hacer que, a su vez, habla de un entrelazarse consustancial a las potencias afectivas de los cuerpos o, según Bennett (2022), a las materialidades vibrátiles.

Siguiendo el argumento, la escritura de Fernández se plantea como una operatoria compositiva, pues integra superficies heterogéneas y porosas (las páginas se despliegan en espacios en blanco, márgenes, líneas, trazos, imágenes duplicadas, iteraciones, etc.). Dichas superficies son capaces de activarse o potenciarse en la cohabitación de otros elementos; asimismo, experimentan distintos modos de relación sin una determinación previa y se constituyen a partir de intra-acciones (Barad, 2023). Así, mediante el rastreo de las múltiples asociatividades que

se despliegan entre las páginas, es posible aproximarse a una memoria no ya desde la metáfora de la «autopsia» de un cuerpo desmembrado —vinculada al *exhumar*—, sino como una manifestación material de la presencia de actores heterogéneos implicados, cada uno de ellos, en sus procesos compositivos (Latour, 2008). Esto permite rechazar la predefinición de lo que cuenta y lo que no, otorgando relevancia al modo en que los cuerpos heterogéneos entran en presencia y coexisten (Stengers, 2005), y en el que cada uno de ellos adquiere relevancia en tanto poseedores de la capacidad de afectar a otros (Bennett, 2022). De este modo, una lectura atenta a los escombros supone atender las existencias menores (Lapoujade, 2018), es decir, aquellas que nos abren a otros sentidos, modos de relación y experimentación entre cuerpos con intensidades y temporalidades diversas.

2.1. Dislocaciones imaginales

Una imagen puede convertirse en un «lugar de memoria», que no es ni auxiliar ni anecdótico, sino condición de posibilidad

de una memoria colectiva (Nora, 2008: 111). Asimismo, en consonancia con la arqueología foucaultiana, la imagen puede conformar simultáneamente un «documento/monumento» (Schmitt, 1999: 39), al hablar de su medio histórico de producción y ser la concreción de una creencia o prestigio social, aun cuando se hace preciso reconocer que ninguna imagen está absolutamente aislada y desasida del lugar donde es resituada. Para Didi-Huberman (2018), la relación entre imagen e imaginación radica en el sentido constitutivo de esta última, en su capacidad de realización, ya que, en lugar de ofrecer una verdad unívoca de la realidad a la que supuestamente refiere, provee de múltiples contactos con lo real. Las imágenes, más que encerrar un sentido oculto *per se*, poseen potencias de afectación capaces de afirmarse en su diversas y complejas conexiones (Deleuze y Guattari, 2004).

En *¿Cómo recordar la sed?*, vemos que las imágenes introducen otro tipo de posibilidad de relación con los elementos textuales y materiales que discurren entre las páginas. De

modo que lo imaginal en el libro se resuelve a partir de un gesto de introducir las imágenes para sacarlas de lugar o dislocarlas, haciéndolas aparecer no como parte de una composición de orden, sino como componentes de paso (Deleuze y Guattari, 2004: 112): permanecen abiertas siempre a posibles variaciones. Esto supone que las imágenes en el libro de Fernández pierden su función referencial, introduciéndose como agentes con una materialidad propia que posibilita otro tipo de relatos. Relatos en que:

Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado [...] la cosa, como las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro, de arriba abajo o de abajo arriba. La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir (Deleuze y Guattari, 1990:36).

Imagen 3. Bombardeo al Palacio de La Moneda, 11 de septiembre de 1973 (s. a.)



Fuente: Fernández, 2023.

Si bien la fotografía es localizada por la narradora en su momento de captura, considerando elementos de producción como la fecha, la técnica, el ángulo y la hora del día en que fue tomada, la imagen no se reduce a su fijeza temporal como evidencia de un pasado clausurado, sino a la posibilidad de otros comienzos. Esto se condice con las palabras de la escritora al preguntarse: «¿Dónde comienza y dónde termina la historia? La que quiero contar tiene múltiples inicios» (Fernández, 2024: s/n).

La imagen del bombardeo, lejos de reducirse a un ícono o un documento de horror, constituye un acontecimiento visual (Didi-Huberman, 2004: 60-61), puesto que esta misma manifiesta una heterogeneidad temporal capaz de «atravesar todas las contemporaneidades» (Didi-Huberman, 2006: 11). En *¿Cómo recordar la sed?*, la relación entre imagen y recuerdo se plantea desde esta potencia de futuridad o de temporalidades posibles que comporta la fotografía en su articulación en el relato.

La voz narrativa establece un vínculo mnemónico con la imagen del bombardeo: «Sé que no tengo que explicarla ni presentarla, pero últimamente desconfío de la pregnancia de esta imagen en el recuerdo de mi país» (Fernández, 2023: 16). No obstante, la desconfianza que expresa en su «pregnancia» a nivel nacional —la duda que manifiesta acerca de la nitidez de dicha imagen— desplaza la atención desde su cualidad visual hacia la manera en que es percibida colectivamente en el tiempo. Lo anterior también deriva en la pregunta por el papel de la imagen del bombardeo no ya «para» el recuerdo, sino «como» recuerdo. En ese momento, la narradora se plantea la posibilidad de «tener» un recuerdo de algo que no ha vivido directamente:

Tengo cincuenta y dos años y, si bien la historia no se trata de mí (ojo, nunca se trata de mí), debo decir que prácticamente tengo la misma edad de esta fotografía. ¿Qué significa eso? No lo sé, pero en esta imagen mi presente se ha visto atrapado. Ante esta imagen no dejamos de

reconfigurarnos, una y otra vez. Es por eso que, si debo pensar dónde comienza una historia, diría que, por lo menos la mía y la de toda mi generación, comienza aquí (Fernández, 2023: 18).

Por ende, la imagen se presenta en su capacidad de afectar no solo un presente propio, sino el de toda una generación que no vivió directamente el bombardeo. En este sentido, la fotografía podría actuar como «recuerdo protésico» (Landsberg, 2004: 25), esto es, la posibilidad de ser experimentada visceralmente como recuerdo, aunque el acontecimiento no se haya registrado *in situ*. Esto se vincula con la cita de la película *Sans Soleil* (1982), de Chris Marker, que apertura y da nombre al escrito de Fernández: «No recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia. ¿Cómo recordar la sed?» (Fernández, 2023, s/n). En dicho filme, una mujer procede a componer un relato a partir de las imágenes tomadas y recolectadas por su amigo cineasta, es decir, construye una especie de memoria impropia o protésica.

Ante la imagen del bombardeo, la narradora de *¿Cómo recordar la sed?* encuentra un comienzo, un «ahora» posible de ser recommenzado, una y otra vez. En este aspecto, frente a la idea del tiempo histórico lineal y continuo, la fotografía introduce una relación dinámica entre «lo que ha ocurrido» con el «presente» y configura una constelación (Benjamin, 2008: 95-96). De este modo, la imagen del bombardeo cobra un sentido de apertura y quiebre, en lugar de ser únicamente la evidencia de un evento:

Si la historia tiene una forma, esta ha de ser la que deja un bombardeo. El resultado de una explosión cuyas esquirlas son disparadas sin dirección clara a través de todos los tiempos. Nos movilizamos por la energía de esa explosión demoledora y así tratamos de reconfigurarnos. Y hay humo y polvo. Siempre hay humo y polvo, porque la historia no es limpia y porque en ella no hay nada claro (Fernández, 2023: 58).

La fotografía adquiere subrepticamente la fuerza de la explosión, propia del bombardeo,

capaz de arrojar esquivarlas o fragmentos en múltiples sentidos y tiempos, pero simultáneamente habilita la posibilidad de reconfigurarnos en este ensayar la memoria a la que invita la escritora. Junto a otras imágenes, como la de los escombros del palacio presidencial recientemente expuestos en *Exhumar la memoria* o la de la restauración de La Moneda años después del ataque, la fotografía del bombardeo irrumpe como la posibilidad de retornar a los escombros eyectados, barridos y sepultados, exponiendo discontinuidades más allá de la concepción de la historia como sucesión cronológica y progresiva.

Imagen 4. De la serie *Exhumar*, 2023 (Paz Errázuriz)



Fuente: Fernández, 2023.

Imagen 5. Restauración del Palacio de La Moneda. Archivo fotográfico del Centro de Documentación Técnica de la Dirección de Arquitectura del MOP



Fuente: Fernández, 2023.

Frente a la clausura y superación del pasado, los escombros —en su heterogeneidad temporal, material y simbólica— dan paso a trayectorias abiertas. Así, antes que una acción restaurativa, hay en este retornar «a» y «de» los escombros una nostalgia pragmática en la que coexisten la crítica de un presente y el anhelo de una alternativa futura que escape al progreso lineal y homogéneo (Boym, 2015: 84). En tanto escena ruinosa, estos restos actúan como «una plataforma que incita las articulaciones de la memoria misma» (Masiello, 2008: 100).

En *¿Cómo recordar la sed?*, la narradora concibe la historia a partir de un imaginario de escombros que privilegia la memoria y el trauma (Huyssen, 2006). Los restos no solo remiten al instante del bombardeo, sino además a la explosión demoledora que emerge como persistencia histórica, dando cuenta —tal como el ángel de la historia de Walter Benjamin, «que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies» (2008: 44)— de la catástrofe única de nuestro país en lo inacabado de sus escombros:

«Y hay humo y polvo. Siempre hay humo y polvo...» (Fernández, 2023: 58).

La disposición no lineal de las imágenes y las implicancias mutuas con el resto de los elementos, formas y detalles en la composición de Fernández, provocan un extrañamiento sensible que otorga plasticidad al conjunto de páginas, en su doble acepción: visual y maleable. Afín al procedimiento de montaje, la dislocación imaginal yuxtapone fragmentos, ruinas o desechos de la historia que, desarticulados de las secuencias lineales, cobran nuevos sentidos en sus reconfiguraciones (Benjamin, 2005) y dan lugar a chispazos o *shocks* de inteligibilidad en sus contactos y colisiones, «la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas» (Didi-Huberman, 2008: 168). Esto, al modo de un ensamblaje en el que, como propone Bennett, los objetos devienen cosas, «entidades vividas no del todo reductibles a los contextos en los cuales los sujetos (humanos) las disponen, nunca enteramente agotadas en su semiótica» (Bennett, 2022: 38-39).

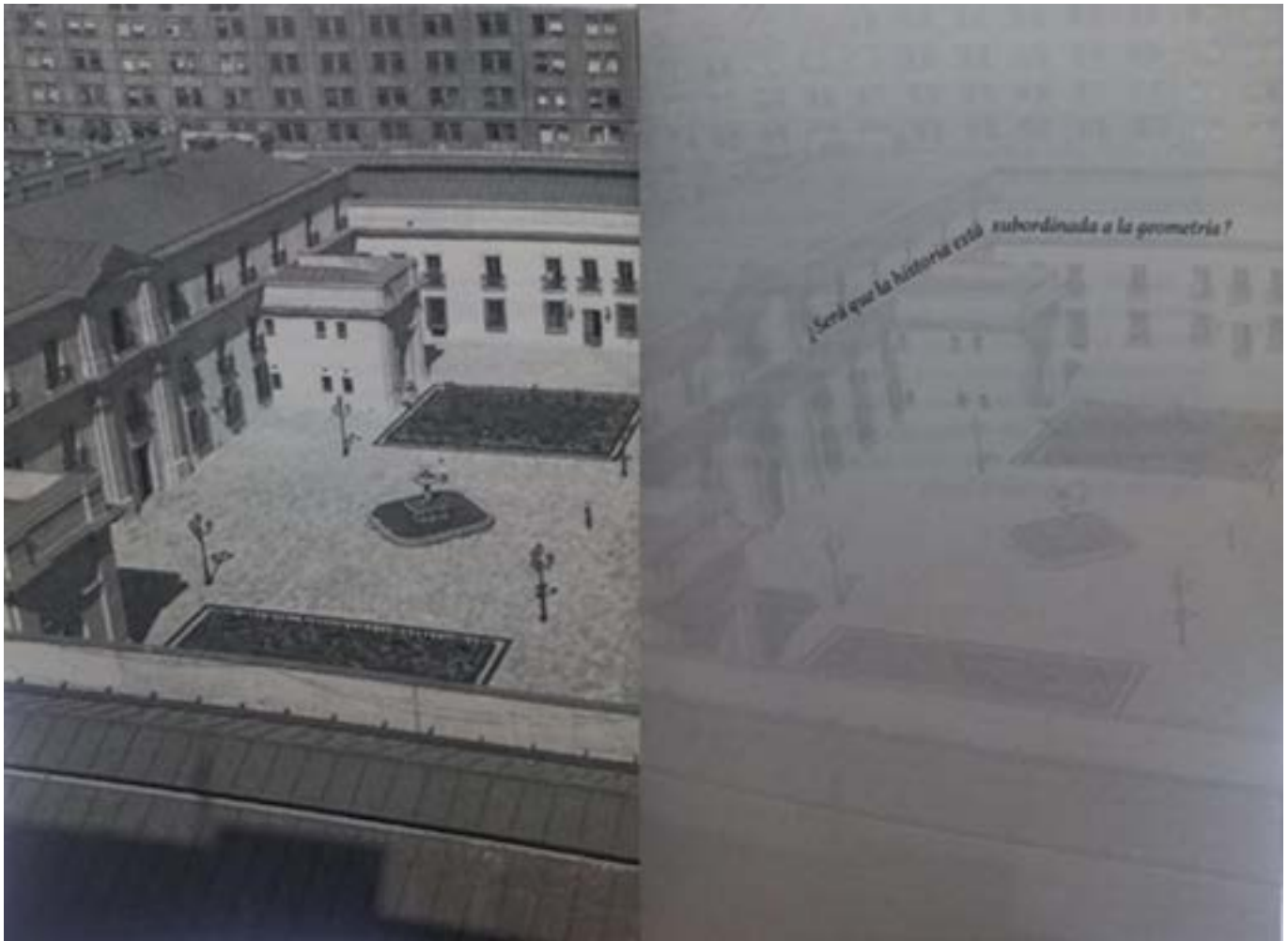
Por ende, en la visión de la narradora, la dislocación imaginal como fricción entre imagen e imaginación hace coexistir lo antiguo y lo presente, lo olvidado y lo insistente, lo borroso y lo pregnante en la arquitectura de La Moneda y en la ciudad de Santiago, desplegando una «relacionalidad escombrosa» como expresión de una memoria en acción, viva y en movimiento (Didi-Huberman, 2009), con potencial crítico y político en un presente-ahora.

2.2. Suelos y superficies

¿Cómo recordar la sed? no solo introduce los escombros en tanto heterogeneidades temporales, sino también espaciales, al activar asociaciones entre elementos provenientes de diversos planos semióticos-materiales, asunto que permite considerar diferentes maneras de adentrarse en los estratos superpuestos. La composición de Fernández está organizada en distintos apartados numerados: 1, 2, -1, 3, 0, PHI Φ : 1.618, lo cual surte un efecto cinemático de avanzar y retroceder, pero también de subir y bajar por suelos, capas y superficies.

Desde la perspectiva de sus acoplamientos y conexiones posibles, *¿Cómo recordar la sed?* intensifica los contactos y fricciones entre múltiples historias (los registros audiovisuales del bombardeo; la imagen de la fachada del Palacio presidencial en ruinas; la orden de hacer desaparecer las cintas que contenían imágenes de Pablo Neruda, Víctor Jara, Salvador Allende y otros personajes de la cultura y la política; la historia del paradero de los escombros de La Moneda bajo la casa de L. y los recuerdos del bombardeo que despertaban en su hermana M. en cada visita; la redacción de la constitución de 1980 y su funcionamiento hasta hoy; el fractal y la geometría; citas sobre el recuerdo y el duelo; numerosas preguntas desplegadas entre las páginas). Asimismo, los entrelazamientos intermediales de las hojas producen acoplamientos e interferencias que expanden las formas de relación sensorial más allá de la preeminencia escópica y secuencial de la lectura hacia lo sonoro, proxémico o táctil, lo cual remite a una experiencia sensible marcada por la multiplicidad. En esta medida, por ejemplo, las páginas 50 y 51 presentan una imagen duplicada de La Moneda restaurada.

Imagen 6. Intervención gráfica en «Restauración del Palacio de la Moneda», c. 1980. Archivo fotográfico del Centro de Documentación Técnica de la Dirección de Arquitectura del MOP



Fuente: Fernández, 2023.

En lugar de constituir una réplica exacta del archivo fotográfico, la página 51 conforma una intervención gráfica. La marca de agua opera como difuminación, mancha, presencia diferida, espectral, residual y fractal frente a la imagen «original» de la restauración. La inserción de la pregunta: «¿Será que la historia está subordinada a la geometría?» en el ángulo arquitectónico tiene como efecto realzar la disposición geométrica y lineal, enfatizando, al mismo tiempo, la superficie borrosa, amorfa, irregular en la que se inscribe. Esto se potencia aún más considerando que la página 50 reitera los 50 años del golpe de Estado y el bombardeo, introduciendo una variación en la página 51 que ralentiza la atención entre ambas, de tal forma que el lector se demore en «dar vuelta a la página».

Por otro lado, las reiteraciones de frases o fórmulas dan a la composición un carácter elíptico que permite dislocar y multiplicar el sentido en cada repetición. Por ejemplo, cuando se dice que, tras el bombardeo, La Moneda quedó «silente, humeante, quebrada, espectral» (Fernández, 2023: 17) o cuando

la narradora refiere a un archivo televisivo: «Lo que vi no eran los fantasmas silentes, quebrados, humeantes, espectrales que heredé» (Fernández, 2023: 24). Como ocurre también en el relato de la experiencia de M.: «Los disparos, los gritos, las detenciones, los golpes, el miedo y la imagen de La Moneda en ruinas, a tan poca distancia, silente, humeante, quebrada, espectral...» (Fernández, 2023: 33). Este «ir» y «volver», al referir y resituar las frases, produce una sensación de oralidad, de testimonio recommenzado en múltiples ocasiones, que habilita la apertura de una «escucha otra»: murmullos que no desaparecen con el tiempo, sino que retornan generando nuevas e inesperadas resonancias. Hay, pues, una desjerarquización de los sentidos en la medida en que las formas se fusionan, se desplazan y transforman a partir de las disposiciones y configuraciones de las páginas, lo que provoca un titubeo en la mirada, una demora que fuerza la activación de otros sentidos.

Las páginas del libro de Fernández se presentan como superposiciones de sedimentos

semiótico-materiales que se asemejan a la composición heterogénea de los suelos (Bellacasa, 2023). Los suelos se mueven entre lo visible y lo ausente, el fundamento y lo sin fondo, el resto y el residuo: un carácter liminal e intersticial que acontece como fricción y porosidad entre materialidades heterogéneas.

Imagen 7. De la serie *Exhumar*, 2023 (Paz Errázuriz).



Fuente: Fernández, 2023.

La obra *¿Cómo recordar la sed?*, al desplazar y resituar los materiales, relaciones y significados que se toman por orgánicos/organizados (cuerpos, relatos, edificios, etc.), provoca movimientos anarchivísticos (Tello, 2018) que reclaman una des-apropiación (Derrida, 1997), un enrarecimiento de los contornos —humanos, maquínicos, más-que-humanos— (Barad, 2023) y que posibilitan inéditas formas de asociatividad entre los escombros. La escritura de Fernández aparece, entonces, como cultivo de *humusidades* o *compost* que replantea las condiciones de una implicación colaborativa (Haraway, 2019), en tanto da relevancia a la des/composición de mezclas enriquecidas a partir de destrozos, residuos, desperdicios. Un des-orden cósmico de escombros que, en su disgregación temporal y espacial, reaparece en el esplendor de su insignificancia, mientras demanda, a pesar de ello, un reconocimiento sensible.

2.3. Espacios en blanco

En *¿Cómo recordar la sed?*, los espacios en blanco bullen como intersticios que logran conectar y mantener diferencias entre los

elementos gráficos, volviéndolos móviles. Siguiendo a Moscoso Flores y Wiedemann (2024), la irrupción material de los espacios en blanco del libro provoca efectos de presencia que permiten abrir divergencias temporales no lineales, diacrónicas, al mismo tiempo que producen una intensificación de los márgenes de sentido. Estos márgenes o imá(r)genes propician la expresión sensible de elementos que usualmente pasan desapercibidos. En conformidad con lo anterior, los espacios en blanco constituyen un ejercicio orientado a hacer prevalecer un «entre-medio» o zonas de (des)encuentro y apertura que, para Deleuze y Bene, poseen dimensiones generativas: «Es en el medio que está el devenir, el movimiento, la velocidad, el remolino [...] Es aquello por lo cual comunican los tiempos más diferentes. No es lo histórico ni lo eterno, sino lo intempestivo» (2020: 18).

En este sentido, más que interpretar el blanco entre letras, palabras, frases o imágenes como ausencia o separación, en el libro de Fernández cobra presencia lo irreductible

de estos espacios. Mediante operaciones que privilegian y abren paso a múltiples encuentros e intersecciones, trayectorias y líneas entre palabras, textos, imágenes y márgenes, la obra va desdibujando sus formas y significados preestablecidos. En este contexto maquínico-textual, Fernández genera las condiciones para la proliferación de espacios en blanco, es decir, va creando un medio por el cual es posible deambular sin una finalidad determinada o previsible. Este «errar» sin pretensión de eternizarse en favor de una temporalidad efímera, del que la misma autora participa, se asemeja a una práctica de deambular por la ciudad como la descrita por Baudelaire a propósito del *flâneur*. A este respecto, tal y como propone el escritor de *El pintor de la vida moderna*, «No hay derecho a menospreciar un prescindir de ese elemento transitorio, fugaz, que se metamorfosea con tal frecuencia» (Baudelaire, 2019: 14). Esto, en términos de Deleuze y Guattari, podría vincularse a la práctica de desterritorialización —necesaria para recomponer el paisaje— que proponen los autores respecto de la lógica esquizofrénica,

a saber, aquella que se resiste a las lógicas de captura del deseo propias del capital:

En cuanto al esquizo, con su paso vacilante que no cesa de errar, de tropezar, siempre se hunde más hondo en la desterritorialización, sobre su propio cuerpo sin órganos en el infinito de la descomposición del *socius*, y tal vez ésta es su propia manera de recobrar la tierra, el paseo del esquizo (Deleuze y Guattari, 1998: 41).

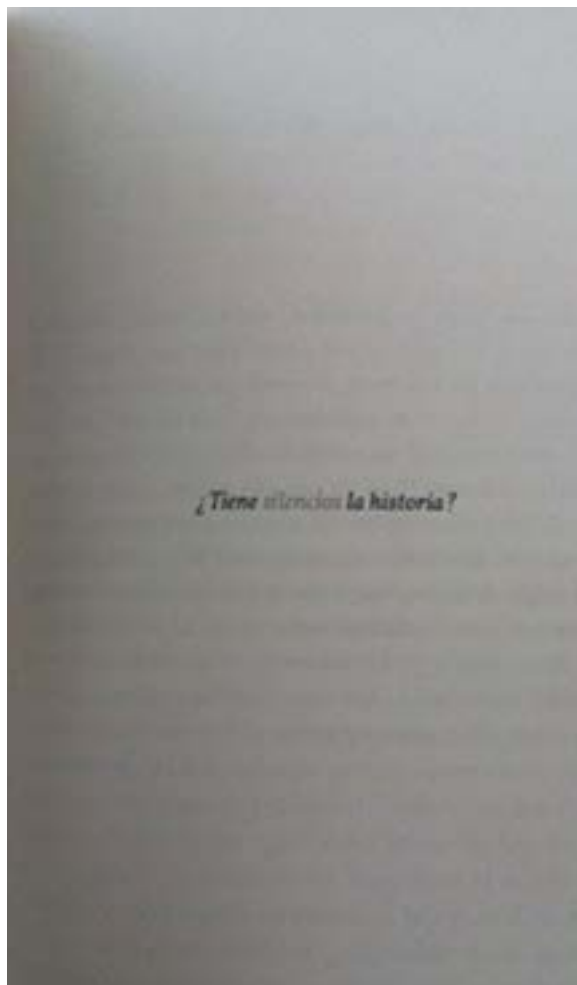
En *¿Cómo recordar la sed?*, esta errancia efímera se materializa en una apertura a la vacilación expresada en las múltiples preguntas dispersas entre las páginas.

Imagen 8. Página 56



Fuente: Fernández, 2023.

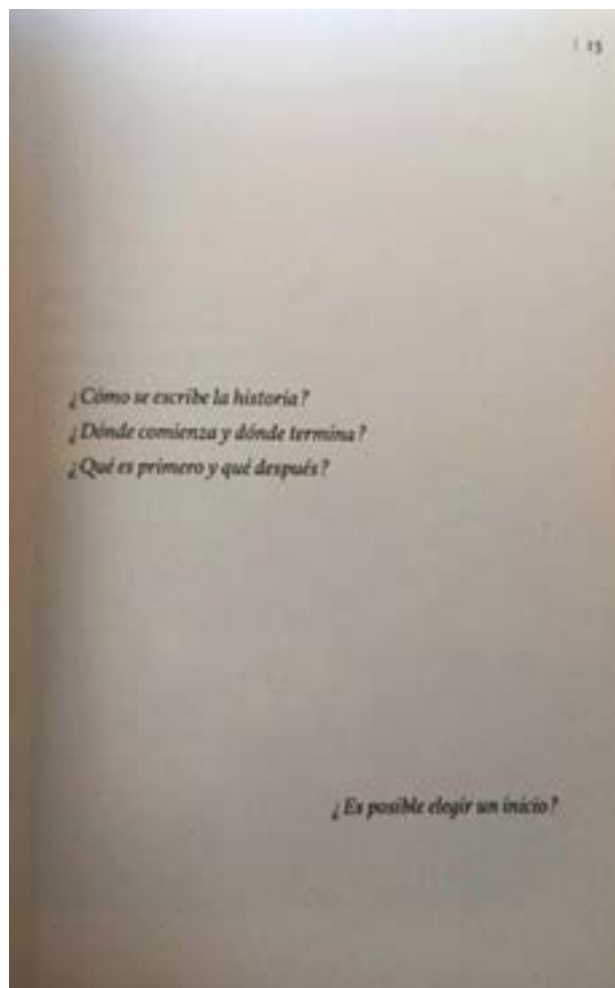
Imagen 9. Página 31



Fuente: Fernández, 2023.

De igual manera, el blanco de las páginas se ramifica y expande como un «entre» escombros irreductibles, incrementando la atención sobre su carácter fragmentario, heterogéneo y dislocado. Ello también nos lleva a desestabilizar los sentidos (sensoriales y orientativos), que desorienta tanto temporal como espacial.

Imagen 10. Página 13



Fuente: Fernández, 2023.

El titubeo sobre los comienzos y finales, lo que viene antes y después, manifiesta un movimiento de difracción respecto del orden que regiría, no únicamente en la escritura de la historia, sino además en la propia práctica de hacer-memoria. Por ello, en *¿Cómo recordar la sed?*, los espacios en blanco proyectan líneas divergentes abiertas a un *por-venir* desde la perspectiva de sus trazados posibles. Como ocurre con las líneas, manchas y colores en el cuadro *Caminos principales y caminos laterales*, de Paul Klee, la multidireccionalidad e imprevisibilidad de los espacios en blanco en la obra de Fernández ofrece modos incesantes de expresión, relación e invención.

3. Conclusiones provisionales

En este ejercicio especulativo nos propusimos determinar cómo se relacionan los escombros con una práctica de ensayar la memoria en *¿Cómo recordar la sed?* de Nona Fernández. Para ello, nos fijamos en los modos de relación semiótico-materiales y afectivos que se activan en el ejercicio compositivo,

al igual que en los acoplamientos entre el pasado y otros devenires posibles que emergen desde una lectura procesual, al mismo tiempo que atendimos a sus intervenciones estético-políticas.

Si bien el ejercicio escritural desplegado por Fernández introduce gestos evocativos vinculados a los acontecimientos que han marcado la historia del edificio patrimonial La Moneda —en especial el bombardeo del 11 de septiembre de 1973 como un momento de reducción a escombros—, los modos de relatar que propone el libro-ensayo eluden una continuidad con la historicidad del edificio. Antes bien, *¿Cómo recordar la sed?* plantea, desde su misma composición, movimientos de ruptura e i(nte)rrupción que proyectan los escombros hacia su apertura radical, junto con la posibilidad de conectarse y coexistir con otros actantes en distintos tiempos y espacios en virtud de su heterogeneidad, lo que hace proliferar sentidos que escapan a una totalidad orgánica. En esta medida, la práctica de ensayar no se sostiene en torno a un posicionamiento narrativo o autoral

que refrende un sentido interior del texto, con lo que elude una función referencial, de complementariedad o de «actividad reparatoria» en términos de la resolución de «vacíos» dejados por dichos sucesos. A su vez, los movimientos que trazan los escombros desplegados en la composición textual permiten intensificar los procesos de materialización del edificio patrimonial, abriéndose, desplazándose y superponiéndose en el escrito como operadores de activación de la memoria.

Tras la exploración textual en torno al ejercicio vinculante entre escombros y memoria, afirmamos que la práctica de Fernández conforma una composición «escombrosa» en la que proliferan co-presencias de múltiples destrozos, pequeñeces, fragmentos de cosas, detalles de objetos y efectos de presencia. Estos, reunidos y disgregados en las páginas, provocan una amplificación sensorial (visual, sonora, proxémica y táctil), cuyos efectos a nivel de significación se demuelen en los entrelazamientos con sus configuraciones materiales.

Percibidos en su pluralidad, los distintos elementos gráfico-textuales parecen colisionar sin mezclarse, activando un choque de superficies que propicia la aparición y apreciación de lo superfluo, lo marginal y lo minúsculo. En contacto con el sensorio-lector, lo aparentemente caótico, estático e inconexo del texto produce un movimiento complejo y amplificado entre el momento de detención y el intervalo. En este sentido, la palabra «reparar» cobra nuevos significados posibles, a saber, como una percepción interrumpida o bien como la disposición a componer lo descompuesto. No obstante, la reparación de lo que aparece discontinuo o interrumpido en la escena descrita no termina de consumarse, puesto que las mismas disposiciones composicionales permiten recomenzar un trazado de nuevas trayectorias, de modo que permanecen siempre como escombros, residuos y desechos de la historia, que no se asimilan a un relato abarcante, sino que propician otras operaciones constelativas.

Al ensayar otros modos de contar y hacer contar, *¿Cómo recordar la sed?* habilita

trayectorias de composición/descomposición/recomposición de la memoria histórica en el presente, atendiendo a los modos de relación entre múltiples elementos y situaciones que permiten conectar dicho evento con sus posibilidades futuras. En este des-orden recomenzado, los escombros replantean una implicación colaborativa, experimental y colectiva como un modo de «ensayar» memoria, antes que de carácter restaurativo, reflexivo y anhelante de lo *por-venir*. Más que una naturalidad o espontaneidad de lo colectivo o lo común, esta práctica de la memoria supone la producción de un *artefactum*, un artificio de algo que está siempre por crearse, atento a la presencia entre actantes que participan de mundos divergentes y múltiples.

Siguiendo esta línea, el carácter irresoluto y fragmentario de los escombros que se infiltran en el relato de Fernández otorga a las superficies compositivas su capacidad de resonancia y asociatividad, lo que permite la actualización de la memoria del pasado en el presente. Esta manera de «exhumar

la memoria», ya no con fines restaurativos o unificadores, sino como posibilitadora de un ejercicio especulativo, permitiría desanclarla de su referencia fúnebre. De este modo, la práctica ensayística va más allá de la recolección de «restos» corpóreos hacia un ejercicio maquínico de la memoria, en tanto se devela heterogénea y abierta a la generación de otros relatos posibles que la hacen pervivir en función de su vitalidad constitutiva.

Para finalizar, retomando la pregunta planteada en el apartado introductorio respecto del valor patrimonial del Palacio Casa de La Moneda, constatamos que, en la actualidad, esta obra arquitectónica forma parte de un listado tentativo de bienes que el Estado estima con potencial valor universal, a la espera de ser considerado patrimonio mundial. Dentro de la serie de criterios utilizados para justificar su potencial inclusión en tan prestigiosa categoría, llama la atención el punto vi, que indica lo siguiente: «El bombardeo que sufrió el Palacio de La Moneda a raíz del golpe militar del 11 de septiembre

de 1973 la han constituido en una imagen resonante de la historia universal del siglo XX» (Consejo de Monumentos Nacionales, 2025: s/n).

Más que introducir una discusión respecto de si este edificio debiese o no considerarse patrimonio mundial, nos interesa consignar que la «imagen resonante» a la que se alude, presuntamente en términos de la afinidad que dicho evento ha tenido con otros acaecidos durante el siglo pasado en otras partes del mundo, parece dejar sin atender las implicancias situadas que ha tenido el bombardeo a la Casa de La Moneda, y sigue teniendo en la actualidad. Tal y como hemos intentado explorar en este escrito, con la ayuda y a través de la práctica ensayística de Nona Fernández, las resonancias pasan menos por encontrar isomorfismos mediante un ejercicio de abstracción (en términos de la búsqueda reconfortante de significados comunes que permitan eventualmente ponderar la posición de admisibilidad del edificio al introducir el significante «universal»)

que por el hecho de reconocer que entre lo material y lo simbólico, entre los trozos de concreto, la cal, las arenas, las piedras, las bombas, los seres humanos, sus recuerdos, testimonios y emociones dispersas en distintas regiones, lugares y tiempos, se entreteje un medio compuesto por multiplicidades que constituyen la condición de posibilidad de una memoria viva, generativa y procesual del edificio patrimonial y que, en definitiva, permite que este aún siga en pie.

Declaración de autoría

Autor 1: Conceptualización, investigación, análisis y redacción.

Autor 2: Adjudicación de fondos, Investigación, análisis y redacción.

Agradecimientos

Nuestros agradecimientos por el soporte recibido a ANID Chile, proyecto Fondecyt regular 1240835, del que el Dr. Pedro

Moscoso Flores participa en calidad de investigador responsable y la doctora © Sharon Valerdi participa como tesista asociada. Agradecimientos adicionales al programa de Doctorado en Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibáñez y a su directora, Dra. Cynthia Francica, por favorecer el trabajo interdisciplinar y potenciar la investigación colectiva y colaborativa.

Referencias citadas

Araneda, F. (2024): «Exhumar la memoria»: la historia del equipo que busca los restos de La Moneda. Diario y Radio Universidad de Chile. Disponible en web: <https://radio.uchile.cl/2024/06/30/exhumar-la-memoria-la-historia-del-equipo-que-busca-los-restos-de-la-moneda/> [Consulta: 10 de diciembre de 2024].

Barad, K. (2023): *Cuestión de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*, Barcelona, Holobionte Ediciones.

Baudelaire, C. (2019): *El pintor de la vida moderna. La modernidad, lo transitorio, lo fugaz, lo contingente*, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (2005): *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

Benjamin, W. (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición, traducción e introducción de Bolívar Echeverría, México, D.F., Itaca/UACM.

Bennett, J. (2022): *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, Buenos Aires, Caja Negra.

Boym, S. (2015): *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado.

Choay, F. (2007): *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili.

Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (2025): *Patrimonio Mundial*. Disponible en web: <https://www.monumentos.gob.cl/>

patrimonio-mundial/tentativa/palacio-la-moneda. [Consulta: 2 de septiembre de 2025].

Deleuze, G. y F. Guattari (1990): *Kafka. Por una literatura menor*, México D. F., Ediciones Era.

Deleuze, G. y F. Guattari. (2004): *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. y F. Guattari. (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos.

Deleuze, Gilles y C. Bene. (2020): *Superposiciones*, Buenos Aires, Cactus.

DIBAM (2005). *Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos. Memoria 2000-2005*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Didi-Huberman, G. (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Didi-Huberman, G. (2006): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2008): *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros.

Didi-Huberman, G. (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.

Didi-Huberman, G. (2018): «Cuando las imágenes tocan lo real», en *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Fernández, N. (2023): *¿Cómo recordar la sed? Ensayo sobre el tiempo, la historia y sus escombros*, Santiago de Chile, Historiográfica.

Fernández, N. (2024): ¿Dónde están los restos de la moneda bombardeada? Exhumar la memoria. Disponible en web <https://www.revistaanfibia.cl/exhumar-la-memoria/> [Consulta: 1 de septiembre de 2025].

Guglielmucci, A. y F. Márquez. (2022): «El poder de las ruinas y la memoria: violencia política, nación y conmemoración en Colombia y Chile», *Revista Colombiana de Sociología*, 45(2), pp. 165-197.

Gordillo, G. (2014): «Introduction. Constellations», en *Rubble. The Afterlife of Destruction*, Durham/London, Duke University Press.

Haraway, D. (2019): *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Helen Torres (trad.), Bilbao, Editorial Consonni.

Huyssen, A. (2006): «La nostalgia de las ruinas», *Andamios de la memoria: neovanguardia, posmodernismo, historia*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Lapoujade, D. (2018): *Las existencias menores.*, Buenos Aires, Cactus.

Latour, B. (2008): *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial.

Marker, C. (1982): *Sans Soleil* [Película], Argos Films.

Márquez, F. y V. Rozas-Krause. (2014): «Las heridas de la memoria. Disputas patrimoniales en el Palacio de la Moneda, Chile», *Cuadernos de Antropología Social*, 40(40), pp. 149-176.

Masiello, F. (2008): «Los sentidos y las ruinas», *Revista Iberoamericana*, VII (30), pp. 103-112.

Ministerio de Bienes Nacionales (2025): *Monumento histórico Palacio de La Moneda*. Disponible en web: <https://patrimonio.bienes.cl/patrimonio/palacio-de-la-moneda/> [Revisado el 4 de septiembre de 2025].

Moscoso-Flores, P. y S. Wiedemann. (2024): «F(r)icciones especulativas e ima(r)ginales entre La Casa Lobo y Colonia Dignidad», en *Imágenes del terror. Tramas del pensamiento y la imaginación*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

Nora, P. (2008): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce.

Puig de la Bellacasa, M. (2023): *El espíritu del suelo. Por una comunidad más que humana*, Barcelona, Tercero incluido.

Rancière, J. (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. (Trad.) Durán, C., H. Peralta, I. Trujillo y F. de Undurraga, Santiago de Chile, Lom.

Schmitt, J-C. (1999): «El historiador y las imágenes», *Relaciones* 77 (20), pp. 16-47.

Stengers, I. (2005): «Introductory Notes on an Ecology of Practices», *Cultural Studies Review*, 11(1), pp. 183-196.

Stoler, A. (2008): «Imperial debris: Reflections on Ruins and Ruination», *Cultural Anthropology*, 23(2), pp. 191-219.

Valerdi, S. y J. Cid. (2023): «Narrativas fluviales: Explorando la espectralidad y la memoria en Mapocho de Nona Fernández y “Bajo el Agua Negra” de Mariana Enríquez», *Nueva Revista del Pacífico*, 79, pp. 231-263.

Notas

¹ El énfasis es nuestro.

² La traducción es nuestra.