



Dossier Chile

Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XX

Coordinado por Patricia Espinosa Hernández

ÍNDICE

<i>Introducción</i> Patricia Espinosa Hernández	p. 288
<i>Heterotopías del cuerpo en el relato contemporáneo de la periferia chilena</i> Alejandra Bottinelli	p. 290
<i>Memoria y violencia en Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit</i> Patricia Espinosa Hernández	p. 304
<i>La memoria a través del cuerpo. Metamorfosis corporal en la literatura y cine de Chile y Argentina 2000-2015</i> Paulina Retamal	p. 316
<i>Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente</i> M. Angélica Franken	p. 332



Introducción

por Patricia Espinosa Hernández

Como “Núcleo de Investigación ‘Cuerpo, cine, mundo’”, dependiente del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, agradecemos la invitación a participar en *Otras Modernidades* con este Dossier titulado “Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XXI”.

Estos artículos fueron escritos durante uno de los periodos más críticos de la historia chilena. La crisis sanitaria y social han situado nuestras escrituras al interior de la violencia. Escribimos, de tal manera, desde la grieta, desde un territorio golpeado una y mil veces, sin embargo esta vez la violencia ha tenido una particular torsión. La ciudadanía se ha levantado y construido comunidad, demandando una vida igualitaria. Por lo mismo, nuestros textos dialogan con las minorías, con seres anónimos, olvidados por la Historia, con mayúscula, privilegiando el análisis de la violencia al colectivo y la individualidad.

Alejandra Bottinelli en su artículo “Heterotopías del cuerpo en el relato contemporáneo de la periferia chilena” a través de narrativas recientes, aborda la hipervisibilidad de los cuerpos vulnerados. Para la investigadora, el arraigo a espacios periféricos, implica la inscripción de cuerpos alternos a la hegemonía capitalista. Es importante destacar en este análisis que, el cuerpo en la narrativa actual, es un territorio de disenso a la victimización; asignación que el poder reitera como un modo de reduccionismo que no recoge la singularidad de un sentido más allá del sentido.

La corporalidad y la construcción de comunidad es el tema central del texto de Paulina Retamal: “La memoria a través del cuerpo. Metamorfosis corporal en la



literatura y cine de Chile y Argentina 2000-2015". Los cuerpos identificados en su análisis, se constituyen como un elemento esencial para comprender la forma dislocada en la que percibe la realidad. Cuerpos, ubicados en un contexto identificado como posmoderno, fugaz, donde se anhela la totalidad y estabilidad. Nos encontramos así, con sujetos imposibilitados de hacer memoria, reelaborar sus traumas y volverse parte del cambio si no es a través del arte.

La migración europea al territorio mapuche inscrita en la poesía contemporánea es el núcleo del artículo de M. Angélica Franken. "Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente". La investigadora nos remite a los fundamentos discursivos de la colonización y sus dañinos efectos en el pueblo mapuche. La idea-imagen del bosque natural permite a Franken conectar la afectividad del colono con su país de origen bajo un imaginario romántico y nacionalista; pero también avizorar su actuar como un dispositivo simbólico-político, en tanto "los colonos" conforman un cuerpo colectivo, que violenta los cuerpos de los pueblos originarios, que altera el paisaje natural e instaura discursos de excepcionalidad.

Finalmente, mi artículo: "Memoria y violencia en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit" se articula en torno a la memoria, la necesidad imperiosa de la narradora de recordar para preservar el pasado y confrontar a quien ha ejercido violencia. En este contexto, el ejercicio de la memoria opera como una práctica que permite a la protagonista sobrevivir en la descomposición/degradación, pero también experimentar transitoriamente una liberación. En este último sentido, es posible identificar en la corporalidad de la mujer, el deseo de oposición a un poder que la instituye, pero no logra detener su devenir. La mujer, de tal manera, ocupó una posición subordinada a lo masculino en el pasado, sin embargo en el presente tiene el poder de ejercer la violencia mediante la reiteración de un pasado que no cesa de abrirse.

Al cierre de esta breve presentación debo agradecer a Darcie Doll, fundadora y participante activa de este Núcleo de Investigación, su constante apoyo, entusiasmo y sabiduría para la elaboración de este Dossier. Por razones de salud, la Doctora Doll no participa en esta ocasión, sin embargo sin ella habría sido imposible conformar esta comunidad de investigadoras de diversas universidades chilenas.



Heterotopías del cuerpo en el relato contemporáneo de la periferia chilena

por Alejandra Bottinelli

RESUMEN: En un marco contemporáneo de hipervisibilidad de los cuerpos, de circulación de fantasías sobre su control y su rentabilización comercial en el espectáculo del cuerpo vulnerado e hipermodelado del consumo, un conjunto de narrativas chilenas recientes inscriben, a partir de la problematización del margen y la construcción de nuevas topofilias de la provincia, los cuerpos cotidianos no rentables, alternos al modelo de visibilidad dominante; cuerpos que exponen la normalización violenta de la agresión, pero también cuerpos que, desde el margen y los espacios periféricos del capitalismo, inquietan los regímenes sensibles del Chile "Post" (posmoderno, posdictatorial).

ABSTRACT: In a contemporary framework of hypervisibility of bodies, of circulation of fantasies about their control and commercial profitability in the spectacle of the violated and hyper-modeled body of consumption, a set of recent Chilean narratives inscribe, based on the problematization of margin and construction of new topophilias of the province, the quotidian unprofitable bodies, alternative to the dominant visibility model; bodies that expose the violent normalization of aggression, but also bodies that, from the margin and the peripheral spaces of capitalism, challenge the sensitive regimes of the so-called "Chile Post" (postmodern, post-dictatorial).

PALABRAS CLAVE: heterotopías; cuerpo; periferia; provincia; narrativa chilena actual

KEY WORDS: heterotopias; body; periphery; province; current Chilean narrative



En un marco contemporáneo de hipervisibilidad de los cuerpos, de circulación de fantasías sobre su control en la neurofisiología biocapitalista de los afectos (Haber); de su rentabilización comercial en el espectáculo del cuerpo vulnerado del femicidio y en el hipermodelado del consumo, pero también de su fragilidad en el acoso por enfermedades y políticas farmacológicas, algunas narrativas chilenas recientes inscriben, a partir de la problematización del margen y la construcción de nuevas topofilias (Tuan) y topofobias (Verdugo)¹ de la provincia, los cuerpos cotidianos no rentables, alternos al modelo de visibilidad dominante: cuerpos enfermos, arruinados, animalizados, cuerpos sucios y expulsados, que exponen la normalización violenta de la agresión; pero también cuerpos *conscientes de su ser cuerpos*, que emergen a la primera línea como tales, cuerpos móviles, en transformación, que gozan y exhiben sus metamorfosis afectivas, que se hacen conscientes de sus pobreza materiales y de su distorsión especular ante el cuerpo exitoso del capital, mostrando sus reversos grotescos y terribles, y punzando, así, desde el margen, desde los espacios periféricos y locales del capitalismo neoliberal,² en la provincia chilena, las formas del reparto de lo sensible (Rancière)³ del Chile "Post" (posmoderno, posdictatorial).

Una serie de relatos, novelas y cuentos, entre otros,⁴ *Valporno* (2011), de Natalia Berbelagua e *Historial de navegación* (2016), de Carlos Araya Díaz, han abordado una enunciación explícitamente situada desde la provincia chilena, insistiendo en la legitimidad de la mirada desde lo que ha sido considerado como el resto del discurso nacional, lo que queda, se aloja y reproduce en un margen que, a lo sumo, importa

¹ Topofilia, en tanto lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante (Tuan 13). Topofobia, en cuanto apreciación de rechazo hacia el espacio, en particular, de la provincia, "en una escala que abarca desde el mero desprecio intelectual hasta la manifestación de reacciones sintomáticas a un nivel físico" (Verdugo 18).

² Uso "periferia" en su capacidad explicativa del presente rescatando sobre todo en su fuerza metafórica, en palabras de Hugo Achugar: "centro y periferia como metáforas de 'espacios del tener' y 'espacios del carecer' siguen teniendo capacidad y validez hermenéutica" (Achugar 856).

³ Reparto de lo sensible como el "sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas [fija] [...] un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la partición y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto" (Rancière 10).

⁴ Algunos textos que pueden insertarse en este corpus son, en narrativa: *Tierra amarilla* (2000), de Germán Marín; *Tríptico de Cobquecura* (2007), de Andrés Gallardo; *Bagual* (2008), de Felipe Becerra; *Camanchaca* (2009) y *Racimo* (2014), de Diego Zúñiga; *Estrellas muertas* (2010) y *Ruido* (2012), de Álvaro Bisama; *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral* (2010), de Fernando Navarro Geisse; *República maderera* (2012), de Marcelo Mellado; *Namazu* (2013), de Rodrigo Ramos Bañados; *Geología de un planeta desierto* (2013), de Patricio Jara; *Motel Ciudad Negra* (2014), *Paltarrealismo* (2014) y *Valpore* (2015), de Cristóbal Gaete; *La edad del perro* (2014), de Leonardo Sanhueza; *Nancy* (2015), de Bruno Lloret; *Ñache* (2015) y *Ricardo Nixon School* (2016), de Cristian Geisse; *Las bolsas de basura* (2015), de Enrique Winter; *Geografía del desastre* (2015), de Jorge Cifuentes; *Ecos* (2016), de Álex Saldías; *Coyhaiqueer* (2018), de Ivonne Coñuecar; *Yo soy un pájaro ahora* (2018), de Vladimir Rivera Órdenes; *Paganas patagonias* (2018), de Óscar Barrientos; *Población flotante* (2019), de Carlos Araya Díaz; *Senda Llacunes* (2019), de Estefanía Bernedo; *Será el paraíso* (2019), de Pavel Oyarzún y *El museo de la bruma* (2019), de Galo Ghigliotto.



como núcleo industrial o extractivista de materias poco elaboradas para la economía capitalista internacional. Particularmente, algunas de ellas son escrituras que escenifican el norte de Chile y sus espacios liminares: las carreteras, los pueblos alejados de los centros urbanos; o los espacios marginales y subterráneos de la ciudad de provincia, como Valparaíso.

Los cuerpos trazados por estas narrativas (se) dibujan en la formación de una topología desplazada que, transitando por los bordes e intersticios del espacio de la ciudad, problematiza la enunciación de la “provincia” chilena y glo-cal, construyendo formas afectivas en las cuales, propongo, el propio cuerpo funciona como apertura a una comprensión de la “profunda superficie” (Rojas) de la realidad,⁵ interpelando la misma definición de contemporaneidad y la idea del cuerpo-víctima del margen como “cuerpo consensuado” (Neveux).⁶

HETEROTOPÍAS DEL CUERPO EN LOS NO LUGARES DE LA PROVINCIA

En 1967 Michel Foucault se refirió a los contra-espacios como aquellos lugares “fuera de todo lugar” que se distinguen de los demás porque se les oponen, los borran, compensan, neutralizan o purifican; estos constituían, afirmó, utopías localizadas que actuaban como “impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (párr. 7), heterotopías, en tanto espacios absolutamente otros. Las heterotopías, propone Foucault, realizan su impugnación de los demás espacios en dos formas: sea creando “una ilusión que denuncia [a su vez] al resto de la realidad como si fuera ilusión”, sea en la dirección contraria, “creando realmente otro espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso” (párr. 19).

Cada sociedad prefiere su heterotopía. Las antiguas heterotopías “de crisis” que se vinculaban a los procesos biológicos de transformación y a sus rituales, habrían sido reemplazadas, paulatinamente, afirma el pensador francés, por “heterotopías de desviación” que instituyeron el margen espacial como exclusivo de aquellos individuos “cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida” (párr. 9). De retorno, uno diría entonces que la aserción es también cierta al revés: el espacio de la periferia, o, más precisamente del margen, se constituye como tal en la medida en que alberga a los sujetos que la norma (el lugar, en terminología de Augé) *externaliza* de sí. La provincia chilena se ha constituido, en el

⁵ Para Sergio Rojas, esta “profunda superficie” está relacionada con la memoria de lo cotidiano que otorga a ciertas escrituras la lucidez para dar cuenta de aquello acechante, obtuso tras la pura evidencia del presente: “La cotidianeidad, como la escritura, *conserva* el sentido: lo guarda y lo cifra” (253).

⁶ “El cuerpo-víctima es el cuerpo consensuado, en el énfasis o el pudor de su contemplación. Por un efecto de interferencia despierta la piedad, una piedad sospechosa en estos tiempos anestesiados [...] una estética del anonadamiento” (Neveux 122) y conduce, afirma Neveux recogiendo ahora a Žižek, a reafirmar la política antipolítica puramente humanitaria (123).



imaginario de estas escrituras, en esta primera acepción foucaultiana, en una heterotopía que se reserva (se sustrae) *de sí* para aquello que –valga el oxímoron– concentra el desvío, reúne a aquellos individuos que se des-enrielan, se “tuercen” del derrotero previsto; aquellos que huyen y se diseminan fortuitamente –de sí y de/en los lugares.

Pero ¿cómo ocurre esto en la actual sociedad hipervinculada?, ¿no es la provincia más bien una expresión metonímica, *continuidad* espejeante del centro productor de la subjetividad hipermercantilizada y, por tanto, su eco, su reproducción (deformada o no)?

En 1992, Marc Augé caracterizó la contemporaneidad como una situación “sobremoderna”, esto es, un marco societal caracterizado por la superabundancia de acontecimientos, por su exceso (36), y por el exceso, asimismo, de espacio, su diversificación y multiplicación en nuestros imaginarios, así como por su demanda subyacente por el sentido; todo ello en un contexto de paradójal achicamiento del planeta en la imaginación cosmológica y en la efectiva interconexión –es decir, acercamiento– de los diversos territorios entre sí (37). Ambos “excesos”, el temporal y el espacial, producidos como efecto, a su vez, de la hipervinculación y la extensión por todo el orbe de las formas y contenidos de la comunicación global.

En esta sobremodernidad funcionarían lugares y “no lugares”. Desde la perspectiva etnográfica, los lugares han sido definidos como aquellos espacios de identificación, universos compartidos de simbolización, “sociedades identificadas con culturas concebidas en sí mismas como totalidades plenas” (39); y los no lugares están expresados fundamentalmente

por las realidades del *tránsito* [frente a] las de la residencia [...] [por] las *intersecciones* de distintos niveles [frente] [...] a los *cruces* de ruta, [...] [por la figura] del *pasajero* (que define su *destino*) [...] [frente a la del] *viajero* (que vaga por el *camino*); [...] [por] el *complejo* de viviendas [donde simplemente se habita, frente] [...] al *monumento*, donde se comparte y se conmemora; [y por] la *comunicación* (sus códigos, sus imágenes, sus estrategias) [ante] [...] la *lengua* (que se habla) (Augé 111).

Aunque en nuestra época “sobremoderna” convivan sintagmática y sobrepuestamente lugares y no-lugares, su *lenguaje*, sin embargo, está compuesto predominantemente por el léxico que nos proveen las imágenes de los no lugares, afirma Augé.

La subjetividad del no lugar corresponde a la configuración de un tiempo-espacio que pareciera vivir en un eterno presente colonizado por cientos de miles de microrrelatos de la publicidad confundidos con historias de diversos y pareciera anodinos eventos en el mundo, que tienden a copar toda nuestra experiencia del tiempo y del espacio; todo ello en una dinámica que hipertrofia la posición del espectador como centro de la escena: observador observado en su propia soledad, compuesta por la extrema homología y cercanía temporales (cuyo efecto es la incapacidad de la historia) y por la casi infranqueable imposibilidad de otorgar un sentido a su experiencia. La soledad es la condena del habitante de los no lugares: “El



espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud" (Augé 107). A estos "consumidores de espacio" se les ofrece la fantasía primera (y última) del consumo a la vez que, como afirma Augé, la "tentación del narcisismo es [en ellos] tanto más fascinante en la medida en que parece expresar la ley común: hacer como los demás para ser uno mismo" (110).

Quisiera destacar aquí este *hacer como*, que es al mismo tiempo *hacer igual que*, y *hacer como si*, esto es, montar un remedo, una parodia, un teatro de producción; es decir, no siempre y solo reproducir. Y es que los no lugares pueden ser a la vez heterotopías, espacios otros en términos de aquella impugnación que Foucault identificaba. Tales, los espacios periféricos, que en muchas ocasiones emergen como lugares paradójicos, en tanto expresivos de la situación de subordinación estructural pero, a la vez, de su propia capacidad para devolver, a los espacios que determinan la dirección del movimiento global (que en ese doble sentido aún podemos seguir llamando "centrales"), su imagen deforme. Su capacidad para ironizarlos en tanto tales "centros", indicando las aporías de ese modelo binario y relevando –en la fórmula de Silvano Santiago– la potencia de ese entre-lugar del discurso crítico del margen, de la periferia del lugar.

Complementariamente, ocurre en estas obras aquello que el filósofo Franco Rella ha propuesto como una poética de la sustracción, en la forma de lo que llama "micrologías", esto es, el abordaje de la realidad desde el fragmento, tan iluminador como oscuro; desde aquello que ha sido considerado por el *logos* como el *resto*, el inorgánico suceso que no constituye sistema y que produce una interpelación desde su propia condición de *resto*.

UN CUERPO EN MEDIO DEL DESIERTO DE LO REAL

Si, como dice Foucault, la fantasía de la invisibilidad del alma eclipsa al cuerpo real en las narrativas occidentales, en estas narrativas actuales de la provincia chilena el cuerpo no es, como pareciera funcionar en el oxímoron foucaultiano, ni negra piedra ni grácil burbuja, sino que posee más bien un interior expuesto que, sobre el telón de fondo del espectáculo repetido del cuerpo lacerado –ya en el grotesco del gore, ya en la extrema crueldad del *snuff*, como bien ha visto Sayak Valencia– pretende invocarse como materialidad, haciendo emerger escatológicamente (lo que es negado y oculto) a la superficie, a plena luz, nuestros "detritus"; haciéndolos coincidir con su "fuente" corpórea –entendido el cuerpo en su ser única y fundamental fuente de la producción y reproducción del espacio, el tiempo y el mundo–, su primera *topía*.⁷ Lo sucio, lo viscoso, lo adherente, aquello que nos produce asco y repulsión, junto con diversas formas de la humillación social y de la violencia, se repiten como signos fijos en

⁷ En palabras de Foucault: "Mi cuerpo es lo contrario de una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía" (párr. 23).



escrituras en las cuales la realidad es dicha *desde* el cuerpo, con su lengua, que es aquí sin ambages la de sus cavidades y de sus fluidos. Hay acá una poética que recusa la escisión entre cuerpo espiritual y cuerpo material, entre el cuerpo etéreo del misterio y del duro de la certeza,⁸ y que se posiciona, contrariamente, en lo liminar, aquello que emerge como pregunta en mitad del “ruido blanco” de la publicidad, lo que angustia y se produce como grotesco.

Ya no creen estas escrituras en la “utopía” del *cuerpo incorporal*, que nos ilustra Foucault (párr. 23), en ella no hay refugio, parecen decir. Para indagar en las cuevas de la realidad solo es posible ir por su superficie, haciendo emerger a plena luz los ocultos espacios heterotópicos que también tiene el cuerpo, y las profundidades de la realidad, pasibles de reconocer en la superficie más expuesta como cicatrices o entradas en la piel de esa misma realidad, una piel las más de las veces vejada y sucia. Nada pura, nada transparente. Mostrando, asimismo, desde el cuerpo que emerge intempestivamente, aquello de ominoso que guarda lo cotidiano, lo que hemos persistido en no ver.⁹

Cuerpos dolidos y dolientes, que pesan, que han dejado su ligereza y se han vuelto “arquitectura fantástica y ruinoso” (Foucault párr. 30). Pero cuerpos, a la vez, que recusan de la imagen del cuerpo-víctima, de su reducción a ser pensados como “puro soporte exhibido (siempre) en la condición de víctima de los sujetos” en la dinámica del *victimismo* (Neveux 117), en la cual el espectador/lector de la obra no ve de aquel cuerpo “sino su capacidad de soportar más y más degradación” (Neveux 119). Un cuerpo que, por el contrario, es contextualizado, “situado por un deseo, indisoluble de una ‘dirección de la existencia’” (De Certeau 130) y, con ello, inscrita su diferencia radical.

Un cuerpo, asimismo, sin embargo, plantado en el “desierto de lo real”, en ese espacio imaginario que corresponde a la ficción de la plena visibilidad y de la total disponibilidad con la que las narrativas coloniales han figurado el espacio de la periferia, como lugar habitado por la realidad desnuda del instinto, del caos de la inmediatez y la ausencia de mediaciones y que ha segregado también, al interior del país, a la provincia como aquel “orden dado, estacionario y corrupto, en el que no cabe hacer mención de intertextualidades o perspectivas interesadas” (Verdugo 15). Cuerpos y enunciaciones, por tanto, porosas, condicionadas por esa misma imaginaria de sí en la imagen de lo real-real como despojado, pero también desguarnecido de discurso, arrojado a su propia y completa visibilidad.¹⁰

⁸ Sugiero revisar la crítica a esta tensión dualista en la obra de Foucault en Jean-François Braunstein: “La ‘pierre noire’ et la ‘bulle de savon’. Réflexions sur le corps au XXIe siècle”. Afirma el autor: “Las reflexiones de Canguilhem o la pintura de Bacon nos permiten superar manifiestamente la brutal oposición entre un ‘cuerpo espiritual’, ‘enteramente construido’, y un ‘cuerpo material’, simplemente dado” (Braunstein 11).

⁹ Para Freud, lo ominoso o lo *unheimlich*, “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (220) y que, recluso bajo la superficie de lo usual, de lo familiar, se manifiesta intempestivamente como nuevo volviéndose terrorífico (218).

¹⁰ Esta idea del “desierto de lo real” dialoga con la imagen que Slavoj Žižek usa para referirse a la sensación que los estadounidenses experimentaron al conocer de los atentados del 11 de septiembre



VALPORN (2011) DE NATALIA BERBELAGUA

Lo que hace Natalia Berbelagua en el conjunto de relatos que constituyen *Valporno*, es provocar, invocar la búsqueda de un sentido de lo corporal ante el cual la obra se expone *tendida* aunque manifieste, de inicio, la consciencia de su imposibilidad. La obra lo realiza en la exposición lúcida –pues las ilumina– de las formas de la cotidianeidad que se consumen en ese *real* de la ciudad puerto chilena procediendo a su extrema visibilidad. Pues iluminar es aquí también encandecer: volver brasa, encender hasta verla consumida en su propio fuego. La luz que golpea la narración sobre las cosas y los sujetos de esta ciudad ficcional, *Valporno*, es de tal nivel que estos terminan por ser expuestos en sus esqueletos blanquecinos, consumidos en su propia ascua a los ojos de la narradora (siempre femenina).

Los restos, los residuos, aquello que funge en proceso de descomposición, es recogido por las narradoras de estos relatos de las calles y cuevas de la ciudad, para ser exhibido aquí como gesto de provocación. Un gesto sostenido en aquello que, hasta su puesta en lengua (y *con* la lengua, desde la lexía y desde el cuerpo) ha sido velado. El desecho se constituye aquí en hecho fundante de una posibilidad de existir fuera de las imposturas del buen decir de la ciudad. De esa ciudad ominosa que es *Valporno*. Incluso habida cuenta de la irónica advertencia de los peligros de un decir así: la excitación de los consumidores de esas imágenes reveladas, los espectadores aviesos, el riesgo de construir un nuevo mercado de “postales” de *Valporno* –como hace uno de los apartados del texto– la narración recorre y persiste en ese camino. Incluso a riesgo de echar al circuito nuevos objetos del consumo turístico, ahora por lo abyecto; incluso a riesgo de hacer de lo íntimo otra mercancía más.

Las relaciones electivas están en *Valporno* apegadas a la superficie de las cosas, transitan por la epidermis de la ciudad pero no eluden sus intersticios, sus cuevas y sus lados de atrás; y no están mediadas por el afecto. A lo sumo por el narcisismo y la excitación, y siempre por el cálculo de la reproducción somática. Aunque de ellas trasunte una ética de la democratización de las pasiones. No hay un más allá del cuerpo y sus aproximaciones carnales. *Valporno* es una *summa* de las perversiones individuales de un espacio que venía siendo ocluido del discurso público sobre la ciudad pero que existe más duro que piedra en la carne de la ciudad así mentida.

Lo obsceno se engolosina aquí con lo que en primera instancia produce rechazo y que es leído como repugnante, pero que se transforma en objeto de deseo. Si, como afirma Sara Ahmed, la performatividad de la repugnancia funciona primariamente como rechazo por aquello que se interpreta como perjudicial y *a la vez* como

de 2001. Explica: “Nuestra reacción preliminar fue la de pensar que el demoledor impacto de los atentados del 11 de septiembre podía explicarse únicamente en el contexto de la frontera que hoy separa al Primer Mundo digitalizado del ‘desierto de lo Real’, del Tercer Mundo. [...] Es la conciencia de habitar un universo artificialmente aislado” (Žižek 31). La imagen, por tanto, es tributaria de la imagería colonial del modelo de espaciamento que ubica a la periferia estructural en el lugar de la plena exposición de la vida desnuda, y a su vez, en la imposibilidad de la creación intelectual, en la imagen del desierto.



fascinación por lo que repulsa, que puede llegar incluso al deseo por aquello que se cumple como misterio, pues, “La repugnancia es profundamente ambivalente: implica el deseo” (Ahmed 136); en los cuentos de *Valporno* es este deseo el que reconduce del acto inicial de separación a una integración sexual del objeto repugnante que funciona al modo primario de la relación con el gusto: el objeto no se repele ni se separa, por el contrario, se integra al propio cuerpo, se le incorpora vorazmente.

De esta forma ocurre en “Las perversiones dominicales”, el cuento que abre el volumen. Una joven se cita a tomar alcohol un domingo en una fuente de soda; allí se encuentra con un vagabundo, a quien no duda en cumplir su deseo de calmar sus malogrados pies: “Él contestó que siempre había alguien dispuesto a lavárselos con saliva y desde que entró al bar y me vio, supo que yo sería la próxima” (11). En un cuarto de la chopería, la joven se da a la tarea de lamerle los pies al hombre. La narradora describe cada recodo de la carne de las extremidades del vagabundo y sus oficios sexuales, pues la suciedad y las heridas, e introducir cada una de sus partes en su boca hasta su pegajosidad,¹¹ o rasgarle la piel ampollada, le generan excitación. Aquello que le parece en primera instancia repulsivo y ofensivo, tal vez si por ello mismo, provoca los deseos de la mujer que no solo no *abyecta* aquello repulsivo, sino que le permite entrar plenamente, para provocar la total cercanía; el cuerpo se abre por completo y produce, así, un movimiento en reversa: no se ofende: ofende. Si lo *immundo* es aquello informe, que no encuentra representación y que no debe hallar visibilidad (Clair 12), el anuncio ya desde el inicio del texto de Berbelagua es de una narrativa de la plena visión, directamente *ofensiva* contra el régimen dominante de los afectos y nuestras prescripciones corporales.

Una narrativa que prefiere iluminar los espacios cerrados, oscuros y nocturnos de la ciudad. Y que explora, como ya lo han hecho otros textos recientes que se ubican en Valparaíso (“¿Has visto a un dios morir?” y *Ricardo Nixon School*, de Cristian Geisse, y *Valpore y Motel ciudad negra*, de Cristóbal Gaete), una relación táctil, de proximidad corporal de la piel, de la carne misma con el cuerpo de la urbe: cuerpos pegados a sus calles, sus veredas, disueltos en sus escaleras, en sus bares, perdidos en sus pasillos (siempre, de alguna forma, pasadizos); que no tienen miedo a contaminarse con esa otra superficie que en muchos casos exuda detritus (materiales y simbólicos), que se funden y pierden en el cuerpo de la ciudad.

Así mismo, en otro cuento de *Valporno*, las ratas han anidado en la casa de una pareja cuya relación se perdía en la falta de deseo: “Nuestros cuerpos estaban muertos, adormecidos para el otro” (16). Sin embargo, la incursión de un grupo de ratas entre los pies desnudos de la protagonista, y en particular, el hecho de que la mujer lograra alcanzar a una con su zapato, se transforman en un acontecimiento gatillante del deseo sexual para Elías, su pareja, quien, nos informa la mujer, mientras ella todavía luchaba por expulsar el asco de su cabeza, la tomaba con avieso e inusual deseo sexual, explícita la relación entre la pasión carnal y la fruición que le provocó el

¹¹ Explica Sara Ahmed que existe una relación estrecha entre repugnancia y pegajosidad, que proviene del vínculo de la primera con el sentido del gusto (135); etimológicamente incluso: “En inglés ‘disgust’, proveniente del francés ‘desgoust’” (133).



episodio de la mujer con la rata: “en un momento de éxtasis me pidió además que le refregara los tacos por la espalda, para sentir algo de esa rata muerta que le pareció maravillosa” (17).

Otros relatos transitan también por el asco y por personalidades que indagan en *affaires* con lo inmundado: Tal, la tía abuela de la protagonista en el relato “El ciervo pagano”, que habiéndose hecho monja, se da a todo tipo de autolaceraciones y martirios relacionados con la ingestión de sustancias asquerosas, detritus de enfermos y diversas suciedades como alimento; marca corrupta pero también terrorífica en la genealogía femenina de la protagonista, tal como se encargó de confirmarle su propia abuela, cuyos ojos, “brillaban con la oscuridad de quien tiene el alma podrida” (26).

Campean, igualmente, en estos relatos los cuerpos feos, deteriorados, grotescos, anversos al sistema hegemónico de lo bello: esqueléticos, como el de Gianfranco, que se encontraba en un “avanzado estado de desnutrición”, y que la protagonista caracteriza como de “huesos deformes, con la piel pegada al esqueleto” (28). Cuerpos gordos y sucios como el de la mujer que pasó más de un año en cama cultivando grasa y hongos, volviéndose cada vez más obesa (32); cuerpos maltratados, como los de aquella pareja de alcohólicos que declara llevar más de cinco años tomando un litro de pisco diario y fumándose 60 cigarrillos (66). Heroínas que atienden obsesiones corporales como la mujer que limpia baños en un Centro Comercial y decide apoyar a mujeres bulímicas, a quienes se lavaban el sudor de sus amantes, “Me había convertido en un ángel de la guarda de las asquerosidades” (35).

Si el porno puede ser definido como “un material que apunta a estimular la fantasía con el objeto de estimular la excitación sexual” (Meler 56), pero sabemos, las demarcaciones entre erotismo y pornografía son siempre políticas y abonan a una cierta dinámica de la producción de líbido y a visiones sobre el presente, y siempre están ligadas a la normatividad y su desvío, hay, por tanto, en la provocación de Berbelagua una forma de interpelar al *design* completo del cuerpo “normal”. Una provocación, sabiendo que, como ha dicho Arcand, la pornografía está también emparentada con la rabia (25) y que se trataría hoy de aportar a una resignificación del viviente, aquel que como ha elaborado Gabriel Giorgi, constituye un umbral, que puede interpelar la emergencia de un interior, un adentro que no solo importa al cuerpo, sino que “descoloca toda distribución entre el yo y el otro, entre lo propio y lo ajeno, entre lo individual y lo colectivo” (187).

HISTORIAL DE NAVEGACIÓN (2016) DE CARLOS ARAYA DÍAZ

En el relato que abre el volumen de *Historial de navegación*, dos amigos, Lisandro y quien narra, se reencuentran para visitar juntos el lugar donde años antes, adolescentes, protagonizaran un accidente de carretera en el que perdió la vida la amante común, Sandra. Años atrás, mientras conducían ebrios y probablemente drogados, Sandra, una mesera de bar que les otorgaba sexo a cambio de que le consiguieran un auto para visitar a su hija, terminaba su existencia cercenado el



cuerpo, sembradas sus partes en el desierto nortino y el asfalto. Una bolsa de plástico celeste vuela por el aire del desierto mientras el protagonista recuerda el tiempo aquel en que paraban en colchones compartidos, en baños donde intercambiaban también fluidos y drogas, y se ven transitando en automóviles por los caminos del desierto en los límites de aquella ciudad que es más bien un pedazo de tierra (14) lindados por un río que se secaba: “un pedazo de tierra visto por los ojos borrosos de un minero. Un minero recién pagado, borracho y sin saber qué hacer con la plata que gana” (14). La paradoja de una ciudad consumida al pie de la mayor mina de cobre de Chile, Chuquicamata, la mayor fuente de riqueza del país. Recuerdan el tiempo de esa paradoja: tan brutal y tan tierno a la vez, en la voluntad de Sandra, la mesera, capaz de todo por visitar a su hija de “ojos de coyote” igual a los suyos.

Los cuentos de Historial de navegación aparecen paradójicamente sin una “carta” orientadora, aunque sus historias se entretejen imperceptiblemente a través de fragmentos, restos de artefactos del régimen del consumo que atraen y concentran la atención sobre la relación imbricada, el múltiple vínculo de cada historia particular en una red de experiencias de las y los sujetos que experimentan la ciudad de Calama, en el norte de Chile: unas zapatillas de un joven suicida, el veneno inoculado a un perro que no deja de ladrar, una bolsa de plástico celeste con la que alguien compró pan y que vuela por el desierto antes de la catástrofe. Lo que da unidad al volumen, junto con esos fragmentos que forman redes causales, es la común experiencia de la marginalidad como la de un espacio-tiempo donde no solo han sido defraudadas las expectativas de las y los diversos migrantes que han venido “navegando” hacia este destino, sino donde se cumple su destino, que en la mayor parte de los casos es el de la soledad y la pérdida. Pero donde, a la vez, emerge, luminoso, el instante en que cada trayectoria vital se revela singular y plena de potencia en la decisión de reponer la vida a través del propio cuerpo.

Una potencia vital que presiona al espacio, que se impone incluso a una geografía que se resiste a cobijar a estos sujetos abandonados (la mayor parte de las veces por sus padres), constituida en “pura tierra suelta” que les sigue a todas partes. Una ciudad cuyo horizonte es el de las humaredas de la mina de cobre de Chuquicamata, maldición de un territorio extractivista donde se produce el “sueldo” de Chile, que acumula dinero y vacío y contra la cual se revelan, significativos, los gestos de estos sujetos que recusan su papel de víctimas: gente que corre el desierto de día y de noche, personas que escapan para defender vidas animales, niños que surcan en sus bicicletas los límites de ese desierto y sueñan con llegar al mar.

Historias conectadas por pérdidas, partidas, abandonos, ingratitudes y desapariciones, formas de sustracción del cuerpo y de su destrucción (siempre el fantasma militar; siempre el femicidio como presencias ominosas en lo cotidiano), y donde el desierto emerge cómplice y ojo mudo, observando todo impassible y desafiante, como límite de toda cordura.

Mas los seres así reducidos, acosados, respiran. Buscan salidas, ninguna trascendente, todos meros mensajes sencillos, apenas balbuceados a través de sus



compromisos corporales, mensajes realizados en sus cuerpos que se resisten, se empeñan, muchas veces a contrapelo de los dictámenes de las instituciones.

Así, un padre que contra toda prescripción de salud, corre por el hijo muerto, sin parar, día y noche corre, quiere ser el cuerpo del hijo, moverse como él, sentir como el hijo; se funde con su horizonte, con su "mapa", con sus ojos: "corro por todos los encuadres hermosos que hiciste" (46); pero corre también contra, contra esa violencia simbólica que le ha arrebatado el instante del duelo, la institución empresarial que banaliza la vida y la muerte en el régimen del capital, y su extrema ingratitud: "corro por el televisor que compré con el bono que me dieron en la mina tras tu muerte" (46). Ese mismo padre que también quiere fundirse con el cuerpo del desierto, ser devorado por él pero que no desfallece hasta llegar al mar, cumplir el diseño del hijo. Y corre cayendo muchas veces, y persistiendo llega al mar, y por eso, porque llega, es asesinado por ese desierto en la mano de un femicida que lo cataloga amenazante, asesino del desierto.

De igual manera corre Guillermina Vega, dedicada al oficio del robo al menudeo en las casas de los mineros acomodados de la ciudad... no deja de transitar por los contornos de la ciudad al filo del desierto, se ejercita en bodegas abandonadas y abre su camino en medio de basurales, todo ello para ayudar a su padre, exminero de la extinguida industria del carbón –otra industria extractivista del país– que se muere en el sur de Chile de una enfermedad respiratoria provocada por su trabajo en la mina. Guillermina y su padre: cuerpos espejos de marginalidad. Guillermina, la misma que termina corriendo ya no por su vida ni por la de su padre, sino por la de un pobre animal sin nombre que encuentra agonizante en una de las casas de minero. El cuerpo del perro apegado al suyo se vuelve la única respiración que conoce en su soledad: "Sostengo el peso de tu existencia a través de la piel [...] no quiero soltar tu cuerpo que me protege del aire frío" (73); y entonces, arranca a toda velocidad de sus persecutores, con el animal en los brazos, y su cuerpo dispuesto para el afán del robo, se convierte, así, en transporte luminoso de la dignidad que ella le regala al animal al cuerpo inerte ya pero que encuentra habitación a través del suyo: "Vacío un espacio para ti en este mundo" (74).

En "Las paredes hablan", un minero es expulsado de la mina debido a su adicción; vive desde entonces dentro de un auto, una de las pocas posesiones que le restan luego de vender todas las demás para conseguir drogas, solo le quedan un cepillo de dientes, una frazada, una bolsa celeste en la que lleva el pan y una grabadora:

Cada varias horas tengo que secar los vidrios empañados. Cuando el frío se vuelve insoportable, canto a todo volumen la canción de Sandro y al rato se me pasa. He buscado trabajo, pero sin un domicilio estable y con los antecedentes manchados acá es imposible. Estoy más contento que antes, ya dejé de consumir (Araya 85).

Vive en los estacionamientos del mall de la ciudad, y allí, entre ese símbolo del consumo de las mercancías y el desierto, el hombre conforma su vida que se ha vuelto expresión metonímica de una continuidad de restos de la existencia del consumo.



¿Qué es lo que hace? Dedicar sus horas a grabar sonidos de la ciudad. Esos que se pierden que no son siquiera restos y que son absolutamente inconsumibles porque siempre evanescen. Dedicar sus días a la recolección de grabaciones, incluidas las de su propia respiración. Está construyendo, dice, un “mapa sonoro del norte grande” (85). Allí, entre el mall y el desierto, despojo de una existencia ilusoria, como el propio dinero que poco tiempo atrás tuvo a manos llenas, reformula una imaginación donde funcionan los ruidos de la vida cotidiana de Calama, esos insignificantes que operan como su *pulso* de cuerpo urbano. Ya despojado incluso de su vehículo-hogar, el hombre se funde con las ruinas de las paredes de la casa de sus padres para esperar... esperar a que las ruinas de su casa paterna le hablen con la voz de ellos, paredes magnetofónicas.

Las imágenes que recorren los relatos de *Historial de navegación* (muchas explicitadas como fotos, pantallas o filmes) son las que los pueblos del norte de Chile van arrojando como papeles o bolsas que vuelan suspendidas por sus aires: desechos; así como de personajes que viven una marginalidad que se expresa sobre todo en la soledad extrema de la vivencia del no lugar de quien no tiene nada más que esos paraísos infernales de la publicidad compartidas con un postulado otro inexistente, y devueltos hacia sí en la ilusión narcisista del espectador de sí mismo, hipertrofiado, como dice Augé. En la ilusión del tiempo y la inexpresividad de un espacio saturado y repetido, el cuerpo emerge aquí como la única certeza, última topía en la que el sujeto puede reconocerse.

Por eso los personajes huyen, andan, se cruzan, corren por el desierto y habitan y también mueren en autos, pero siempre terminan reducidos al único compromiso irrecusable: su propio y solitario cuerpo y algunas cosas, sobre todo esos desechos de la sobremodernidad que aquí, sin embargo, obtienen sentido como gatillantes de la memoria del instante, relacionando las historias cotidianas y los dramas de cada uno de estos sujetos que se corren solos en la única certeza, su vivencia resistente entre los lindes de una ciudad reclusa entre los hornos de la gran minera y el desierto pero que posee el heterotópico río Loa, que desemboca en el mar.

LA LENGUA DEL CUERPO EN LAS NARRATIVAS ACTUALES

Para concluir, quisiera llamar la atención sobre la recurrencia, en estas literaturas chilenas actuales de la provincia, de la ostentación del cuerpo como cuerpo expuesto de la catástrofe. Entonces también como *lenguaje*, como *signo* de esa catástrofe –su *llamada*– pero, a la vez, como su propio fundamento y frontera comunicativa: fuente, casa y tumba.

Las escrituras actuales chilenas que he pesquisado aquí manifiestan una pregunta por/al cuerpo y desde el cuerpo, a la vez que lo instituyen como lugar de la formulación de esa misma pregunta. El cuerpo es aquí un secreto a la vez que única respuesta, hueco concluyente, única *forma*, una lengua capaz de resguardar aún el sentido en un mundo que emerge ante él como inminencia del fin del propio cuerpo.



En ellas se *testifica* la existencia de esta amenaza sobre todo a través del disenso que expresan sobre la codificación del cuerpo marginado u oprimido como cuerpo victimizado en el cuerpo consensuado y reducido del doliente, que es contemplado en la abstracción simplificante y antipolítica del humanitarismo (Neveux 120) que no recoge su singularidad resplandeciente y reverberante de cuerpos, poseedores de un "sentido más-allá-del-sentido [*outré-sens*]. [Y que, en tanto tales] son un exceso [*outrance*] de sentido" (Nancy 22).

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. "Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios)." *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núm. 176-177, jul-dic 1996, pp. 845-861.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. UNAM, PUEG, 2015.
- Araya Díaz, Carlos. *Historial de navegación*. Alquimia, 2016.
- Augé, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la Sobremodernidad*. Trad. Margarita Mizraji. Gedisa, 2000.
- Berbelagua, Natalia. *Valporno*. Emergencia Narrativa, 2011.
- Braunstein, Jean-François. "La 'pierre noire' et la 'bulle de savon'. Réflexions sur le corps au XXI^e siècle." *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, 2016, pp. 11-28.
- Clair, Jean. *De Immundo: apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*. Arena Libros, 2007.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana, 2000.
- Foucault, Michel. "Topologías (dos conferencias radiofónicas)." *Fractal*, núm. 48, enero-marzo, 2008, año XII, vol. XII, pp. 39-62. <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>. Consultado el 11 abr. 2019.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso". *Obras completas*. Tomo XVII. Amorrortu, 1992.
- Giorgi, Gabriel. "El 'animal de adentro': retóricas y políticas de lo viviente." *Voz y Escritura. Revista de estudios literarios*, núm. 20, en-dic 2012, pp. 181-194.
- Meler, Irene. "Las huellas eróticas de la subordinación." *Erotismo y pornografía*, editado por C. A. Barzani. Topía editorial, 2015, pp. 39-61.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo*. La cebra, 2007.
- Neveux, Oliver. "El estado de víctima. Algunos cuerpos en la escena teatral contemporánea." *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*, editado por Stephane Haber et al., trad. Ricardo Figueroa, Nueva Visión, 2007, pp. 115-126.
- Racière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom ediciones, 2009.
- Rella, Franco. *Micrologías: territorios de frontera*. La marca, 2017.
- Rojas, Sergio. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena." *Revista chilena de literatura*, núm. 89, 2015, pp. 231-256.



Santiago, Silvano. "El entre-lugar del discurso latinoamericano." *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago*. Editado y traducido por Mary Luz Estupiñán y R. Rodríguez Freire, Escaparate ediciones, 2012, pp. 57-67.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Espasa Calpe/Ariel, 1994.

Tuan, Yi-Fu. *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Melusina, 2007.

Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Melusina, 2010.

Verdugo, Mario. "La república de Coelemu y el malestar en la nación. Codificaciones locales en *La nueva provincia* de Andrés Gallardo." *Acta Literaria*, núm. 53, segundo semestre 2016, pp. 13-28.

Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal, 2005.

Alejandra Bottinelli es profesora del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile. Doctora en Estudios Latinoamericanos y magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Sus investigaciones y trabajo docente tratan sobre figuraciones del cuerpo en narrativas actuales de Chile, Argentina y Perú, y sobre modernidad y modernismos en las escrituras en el fin de siglo XIX latinoamericano. En la actualidad trabaja, además, sobre el ensayo literario como género y sobre las escrituras del fin y la crisis.

alejandra.bottinelli@u.uchile.cl



Memoria y violencia en Jamás el fuego nunca de Diamela Eltit

por Patricia Espinosa Hernández

RESUMEN: *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit tiene como eje la memoria. Esto significa, la necesidad imperiosa de la narradora de recordar para preservar el pasado y confrontar a quien ha ejercido violencia. La mujer, de tal manera, ocupó una posición subordinada a lo masculino en el pasado, sin embargo en el presente tiene el poder de ejercer ella la violencia mediante la reiteración de un pasado que no cesa de abrirse. Sin embargo, la memoria también se adhiere a los cuerpos, en este caso, de la mujer y del hombre. Me refiero con ello, a una memoria que deja huellas indelebles en el territorio corporal, un cuerpo que lleva escrita una memoria de la violencia que no se detiene en su accionar. Cuerpos, así, atrapados por la enfermedad, cuerpos inservibles como fuerza de trabajo capitalista, en el entendido de hegemonizar el cuerpo sano, capaz de aportar al desarrollo de la sociedad mediante la productividad. En este texto, propongo leer el cuerpo-territorio como lugar de derrota/resistencia a través del ejercicio de la memoria, práctica que permite a la protagonista sobrevivir en la descomposición/degradación, pero también experimentar transitoriamente una liberación. En este último sentido, es posible identificar en la corporalidad de mujer, el deseo de oposición a un poder que la instituye, pero no logra detener su devenir.



ABSTRACT: Diamela Eltit's *Jamás el fuego nunca* has memory as its axis. This relates to the imperative need of the narrator of recalling the past to preserve it and face those people who have exerted violence. The woman, in such a way, had a subordinate position to the masculine in the past. In the present, however, she has the power of exerting violence through a reiterative past that keeps opening. Nonetheless, memory can also adhere to bodies – in this case, the woman and man's. With this I mean a memory that leaves indelible prints in the corporal territory, a body that has a written memory of violence which does not stop their actions. Bodies, as such, trapped by disease, useless bodies as a capitalist work force, from the idea of hegemonizing the healthy body, capable of contributing to develop society through productivity. In this text, I propose to read the body-territory as a place of defeat/resistance through the exercise of memory, a practice that allows the protagonist to survive decomposition/degradation, and to also experiment a temporary liberation. In this sense, it is possible to identify in a woman's corporality, the desire of opposition to a power that institutes her, but which cannot stop her development.

PALABRAS CLAVE: cuerpo; mujer; violencia; narrativa chilena; Diamela Eltit

KEY WORDS: body; woman; violence; Chilean narrative; Diamela Eltit

El cuerpo, especialmente el de las mujeres, es hegemonizado por el patriarcado, el cual genera prácticas de regulación que dictan estrictos modos de accionar. Así, el cuerpo de la mujer pasa a estar permanentemente administrado por el poder masculino. Sin embargo, ellas demandan aquello que les pertenece a través de una política feminista. Este artículo abordará en *Jamás el fuego nunca* (2007) la confrontación de una política del cuerpo expuesto al acoso, el daño, la enfermedad, con formas de resistencia que tienen en la memoria su apoyo fundamental, lo que permite no anular sino que sobrellevar el daño y con ello subvertir el mandato heteropatriarcal de corrosión o destrucción de la mujer.

Jamás el fuego nunca es una narración que configura una escena de derrota ideológica. Si bien el país, Chile, vive en democracia, todo aquello que alguna vez la izquierda postuló como proyecto de sociedad igualitaria, ha quedado atrás. La mujer que habita y protagoniza este relato, tiene plena consciencia del fracaso y del lugar que la historia le ha reservado. Su pensamiento trascurre entre el pasado y el presente, recorriendo la historia del país y su propia relación de pareja de años, un hombre mayor, de su misma edad, quien yace postrado debido a múltiples enfermedades. La pareja comparte una pequeña habitación, precariamente amoblada, donde solo cabe una mesa y una cama. Ella, trabaja para la sobrevivencia económica de ambos, asistiendo en el cuidado higiénico a diversos ancianos postrados a quienes visita en sus hogares una vez a la semana.



Ambos personajes fueron parte de una “célula” de oposición a la dictadura cívico-militar chilena, la cual ya no existe; la postdictadura, para la narradora, no solo elabora un modo de gobernar basado en acuerdos o negociaciones con los grandes empresarios y las Fuerzas Armadas, lo cual implicó acuerdos de impunidad, sino que radicaliza el modelo económico neoliberal y criminaliza a todo aquel/lla militante que participó en la lucha armada contra la dictadura. En la posdictadura, los luchadores/as de antaño son marginados/as. La pareja que expone este volumen es parte de aquellos excluidos. Aun cuando su ideología fue aplastada por el neoliberalismo, estos exmilitantes siguen un estilo de vida de reglas intransables: austero, con identidades anónimas, miedo y, por sobre todo, consciencia de la derrota ideológica. Este aspecto es fundamental, por cuanto, la pareja protagonista vive en una guerra permanente, antes contra la dictadura, hoy con la democracia de los acuerdos que se ha impuesto en el país.

La novela nos enfrenta a dos sujetos *descolgados*, en lenguaje de insurgencia política, esto significa desvinculados voluntariamente de su grupo de combate. Mediante constantes recuerdos la protagonista recupera pequeñas secuencias de aquel pasado, en particular su discurso de oposición a los planteamientos de la célula, incluido el líder, el anciano con el que convive en el presente. Hay un contrapunto entre pasado y presente constante, por lo general las remembranzas quedan en la cabeza de la mujer o son expuestas a su pareja quien se niega al recuerdo.

En el presente del relato, la novela enfrenta a sus dos personajes a la vejez, el abandono y la soledad. Sin embargo, hay un eje que vincula estas zonas. Se trata de la corporalidad de ambos expuesta como un territorio en proceso de destrucción. La mujer describe de manera constante su condición física y la del hombre; para ella, el cuerpo masculino es un “bulto”. Él tiene una enfermedad ósea que le provoca inmovilidad y continuos dolores que apenas logra apaciguar mediante analgésicos. Ambos cuerpos se encuentran averiados, adoloridos, enfermos. Sin embargo esto no es impedimento para que la mujer trabaje. Su oficio es atender cuerpos destruidos por el paso del tiempo y las enfermedades. Bañar, cambiar pañales y acicalar ancianos y ancianas, que por instinto, muchas veces, la agreden físicamente. Así, el enemigo es el cuerpo envejecido y desgastado: el suyo, el de los ancianos y el de su pareja. Un territorio único, una zona de corrupción de la materialidad; sin embargo hay una gran diferencia en este conjunto. Los otros no tienen voz, mientras la protagonista sí y, aunque de forma precaria, también su pareja. El derecho al habla es el mayor signo de poder de la mujer. Ella es en la medida que emite un discurso y es, además, el cuerpo menos averiado, el cual aún le permite ganarse la vida y sostenerse económicamente.

Sus recuerdos nos enfrentan al pasado de la mujer intentando destronar al hombre en su posición de líder. Esta confrontación, no ha sido perdonada por el hombre a través de los años. La mujer constantemente interroga al sujeto sobre aquel periodo, recibiendo como respuesta el silencio o la frase: “no hables más, quédate callada” (Eltit 31). La invocación al silencio implica una actitud de dominio del hombre que intenta renegar de la memoria y de su pasado. Sin embargo la mujer desobedece



al mandato masculino e insiste en recordar y hacer partícipe de los recuerdos a su pareja. El punto de unión entre ellos es haberse marginado del orden neoliberal, viviendo en el anonimato, aceptando que su proyecto ideológico fracasó y que, por ende, les tocó perder. El capitalismo no ha logrado moldear sus subjetividades, los ha arrinconado, pero no sometido. Sus cuerpos siguen siendo indóciles, rebeldes, ya que se niegan a morir en: “un siglo que no nos pertenece y que, sin embargo, estamos obligados a experimentar y en este siglo parece todo irreal o prescindible sí, prescindible” (Eltit 23). Todo puede ser prescindible, menos la vida, por lo mismo ambos personajes se mantienen apegados al deseo de sobrevivencia.

La memoria colectiva y la memoria individual operan de manera conjunta en esta narración. Me pregunto: ¿de qué manera se patentiza la colectividad en el relato? Acudo a Isabel Piper y Leyla Troncoso quienes identifican en los procesos del recordar una estrategia política para construir relatos silenciados por las versiones hegemónicas de la historia: “que son casi siempre masculinas, defendiendo la importancia de historizar a las mujeres y sus luchas” (65). Desde una perspectiva feminista, la narración expone a una mujer recordando un periodo de la historia del país y de su vida, lo cual significa una confrontación a la historización patriarcal. Además, bien vale señalar que la mujer que recuerda no es solo una voz sino un cuerpo y una discursividad que lucha por sobrevivir y mantener la memoria viva; memoria que es al mismo tiempo individual y colectiva. Según María Inés Mudrovic, toda experiencia vital de un individuo, constituye una experiencia colectiva, ambas memorias se imbricarían; no habría entonces, una memoria individual frente a una memoria colectiva, ya que todo sería, en definitiva, memoria social (115). Desde esta posición, la protagonista elabora una suerte de autobiografía selectiva de su pasado, al mismo tiempo que construye un lugar habitado por ella como mujer y militante en relación a otros, los miembros del colectivo revolucionario y su pareja. La mujer construye una narrativa del pasado, un lugar de guerra donde su palabra radical la llevó y la lleva a confrontarse con el poder, el líder de su “célula” (su pareja, ya en ese entonces):

Te involucraste en una retórica sin sentido que ponía en cuestión la realidad más tangible de la historia. Hoy puedo constatar que el aislamiento y la fuerte compartimentación celular nos expuso a un espacio demasiado vacío, donde las referencias terminaron por desaparecer. Si se involucran en esta teoría desatinada va a haber muertos, dijiste. Ya hay muertos, te contesté. Fue definitivo. La célula que conformamos entró en un estado de proliferación radical. Tuvimos que escapar de esa célula y ellos, los ocho restantes, ante la estrepitosa caída fabril, se volcaron a la ejecución de prácticas verdaderamente anárquicas que dejaron tras de sí una cuantiosa pérdida humana. Esa célula fue infectada o infiltrada y estuvimos a punto de caer. Nosotros dos. Ocasiónó un desperdicio. La estela de sangre, sus huellas tangibles y tétricas. Esa célula, la tercera, atrapada en los días más álgidos y confusos se transformó en un modelo de exterminio y de máxima e incomprensible destrucción (Eltit 82-83).

La narradora analiza el pasado en su dimensión individual y colectiva. Desde el presente, “Hoy puedo constatar”, confirma sus opciones ideológicas, su palabra desafiante al líder. La agrupación, finalmente, cae en la anarquía, es infiltrada y



muchos de sus miembros son asesinados. La visión política de la mujer fue ignorada, la célula se autodestruyó por seguir los equívocos dictados del líder. Situación que demuestra el lugar ocupado entonces por la mujer, subalterno, menor; su voz, fue apenas un murmullo ante las decisiones de una lógica masculina que mandata. Eltit realiza acá una profunda crítica al patriarcalismo de la izquierda chilena. Dominada por la noción de hombre nuevo, hombre revolucionario, hombre luchador y hombre estratega. Las mujeres, por su parte, y desde mi visión, fueron despojadas de ejercer autoridad. La mujer era cómplice, pareja, madre, compañera, pero jamás lideresa. En la cita de Eltit, vemos cómo la mujer enarbola una propuesta disidente, activa, un deseo de intervenir en la historia del país, aunque sea de un modo tangencial. Cuando el hombre le dice: “¿qué pretendes?, buscas acaso destruir” (102) la mujer responde: “no, se trata de una acción política, de una reformulación productiva, de generar, te dije, un escenario actualizado, de volver a leer, de pensar, se trata, te dije, de tomar una decisión, de intervenir en los tiempos. De matar, me dijiste, estalinista, porque tú lo que buscas es un estallido imposible de ejecutar” (102-103). La cita expone a una sujeta deseante, insatisfecha por el lugar que ocupa y la función desempeñada. Ella propone una acción política que pretende contribuir al cambio, desde el escenario de la derrota. Sin embargo, para el hombre el discurso de ella estaría asociado a matar y promover un “estallido imposible”. En este punto, resulta imposible no relacionar el deseo de la protagonista con los hechos ocurridos en Chile a partir del 18 de octubre de 2019. El llamado “Estallido social” que llevó a cientos de chilenos y chilenas a la calle, demandando un cambio en el modelo neoliberal. El estallido social, que el hombre atribuye como un deseo imposible, ha ocurrido, con el costo de muchas vidas; sin embargo ha marcado la emergencia de una comunidad disidente. Claramente, la mujer posee el deseo de cambio y la voluntad de intervención, las ganas de leer e interpretar la realidad; sin embargo, no cuenta con la complicidad del hombre. Es más, él, como antaño, cuando eran militantes, y cayó la cúpula de su partido, asume la derrota y su lugar marginal dentro de la sociedad de manera pasiva.

Cuando la mujer encara al hombre lanzándole esta pregunta: “te equivocaste, ¿no?” (104) es el momento en que surge con mayor detenimiento la escena del hijo enfermo y la urgencia de llevarlo a un hospital, “camuflarnos para conseguir una atención” (105), “arriesgarnos y llegar con el niño en brazos” (104). Solo ella estuvo al cuidado del niño:

[...] lo tapaba, lo arrullaba, lo besaba, lo miraba, le daba uno a uno sus remedios [...] te odiaba, quería que tú te murieras, no el niño, el niño no, tú tienes que morirte y entonces yo podría irme con el niño, desaparecer los dos, el niño y yo, y te íbamos a dejar en la pieza muerto como un perro, pero nosotros, el niño y yo, sobreviviríamos, saldríamos del infierno de tu cara y del infierno que pensaras sin tregua que el niño era producto del horror, de la locura, que el niño era una falla, mi falla, mi empeñamiento, una malévola comprensión de la historia que echaba por tierra el deber de nuestra militancia. ¿Por qué no te moriste? (105).



La memoria recupera una escena feroz, donde la mujer surge como madre desesperada por su hijo agónico. Acudir al hospital, como rogaba ella, fue vetado por el hombre para resguardar su clandestinidad. En esta secuencia se observa el odio de la mujer hacia el hombre como símbolo de muerte y su visión del niño como “falla” o error que corroía su militancia. La maternidad, desde el punto de vista masculino-militante implica la caída de la función política desempeñada por la mujer. Posición ideológica que refuerza en ella su conciencia de madre, representándose como unidad con su hijo, y anhelo de sobrevivencia, por supuesto, lejos del hombre.

En contraposición a este lugar secundario donde la masculinidad localizó lo femenino, en el presente la mujer tiene un sitio protagónico. Es ella quien tiene el control, el derecho a la palabra y, por sobre todo, la autoridad para mirar al hombre y generar un discurso sobre su condición degradada. Así la mujer dice:

Veo el bulto que te contiene, el mismo que te apremia y constato de qué manera me he acostumbrado a su forma, ya está impreso en mi retina, me pertenece ese bulto, el tuyo, y me resulta difícil, prácticamente imposible retroceder, encontrarte de pie, enhiesto, con los ojos demasiado encendidos o vivaces, esos ojos que te caracterizaban o tu figura ya perdida. Tenías un cuerpo que si bien nunca fue vigoroso portaba un halo de singularidad. Si cierto los ojos, podría verte, tu cuerpo, pero quizás se trate de un invento o de una figura falsa que nunca alcanzó a pertenecerte (Eltit 36).

Reducido a la condición de “bulto”, despojado de un cuerpo propio, el hombre es una materialidad que pertenece a la narradora. Me parece importante su visión del cuerpo pasado del hombre, el cual, como constata la narradora, pudo ser una ficción. El hombre, de tal manera, quizás nunca tuvo un cuerpo o aquel cuerpo nunca le perteneció. En contraposición, el cuerpo femenino, sí es una materialidad que convive con su condición de género y clase, sin embargo este cuerpo antaño instituido por la lógica patriarcal, ha dejado de ser dócil y se rebela, no se allana a la enfermedad ni la descomposición mental que sí opera sobre el cuerpo masculino. El cuerpo de la mujer en el presente es un territorio de sobrevivencia autodeterminado que no por ello olvida su pasado de sumisión.

Resulta también necesario considerar qué entiende la narradora por cuerpo: “deseo tenderme en mi pedazo de cama, trepar y ponerme de costado y sentir que tengo un cuerpo, que todavía gravitan en mí las piernas y los brazos y no soy sólo unos riñones adoloridos o cansados o expandidos que me borran de mí misma” (36). El deseo de cuerpo es también el deseo de despojarse de la degradación orgánica. Alude a un cuerpo fragmentado, entendido, de tal forma, como: “el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas, intelectuales” (Mari Luz Esteban en Posada 117). La protagonista de esta narración, experimenta “itinerarios corporales” (Posada 118), que la llevan a transitar por funciones como ser parte de una célula revolucionaria, conformar pareja con el líder del grupo, ser madre, y en el presente de la narración, cuidadora, trabajadora y lugar de memoria: “Pongo el chocolate y las galletas encima de la mesa, ya sé que es lo que me corresponde: la



cocina, la tetera, las tazas, el azúcar, nuestros cuerpos frente a frente en la mesa, pequeña, pequeña” (Eltit 89-90). Estas funciones domésticas, serviciales, son reconocibles como adscritas históricamente a las mujeres y siempre subordinadas a la figura masculina. El cuerpo femenino no ocupa lugares sino que los va transitando a partir de las funciones que desempeña. Ella sabe, afirma, qué es aquello que se le ha asignado porque en su condición de mujer ha sido confiscada por una cultura patriarcal. Es mujer, por tanto, posee un deber ser corporal, sometido a los dictámenes del masculino que la controla. Un ejemplo claro de tal situación, se advierte en su pasado, así la mujer dice:

[...] años más tarde [...] entendí que había actuado como una parte tuya, que eras tú quien me había empujado de una manera misteriosa a generar el disturbio, ese que tanto necesitabas para validar tu precisión. No pretendí exculparme cuando lo comprendí porque yo necesitaba de esas actuaciones, las mías, las tuyas, esas actuaciones siempre perfectas que hubimos de repetir en cada una de las células que conformamos (Eltit 61-62).

Esta cita da cuenta de la toma de consciencia de la narradora quien se reconoce en el pasado como un instrumento de su pareja. La mujer cumplió con generar el caos en el grupo revolucionario como un modo de legitimación de la ideología masculina de su pareja. Hacia el final de la cita, surgen enunciados donde la narradora reconoce haber necesitado aquellas actuaciones para reforzar el discurso masculino ¿Dónde quedó ella, entonces, si sus actuaciones estuvieron siempre enfocadas en consolidar la figura masculina? Su posición fue la de una subalterna, orientada a potenciar disturbios que permitirían al varón tomar decisiones que lo revelaran como un líder, experto en la resolución de conflictos. Puedo señalar así, que la mujer, en aquel entonces, realizaba una performance de género, actuaba una concepción de mujer. Su actuación de género del pasado, no es distinta a la del presente. De acuerdo a Judith Butler:

Si el género, por ejemplo, actúa sobre nosotros “al principio”, después no deja de actuar sobre nosotros, y las primeras impresiones no son unas impresiones que empiezan y terminan en el tiempo. Antes bien, establecen la temporalidad de nuestras vidas en cuanto que están estrechamente relacionadas con la acción proseguida de las normas, la acción proseguida del pasado en el presente, estableciendo así la imposibilidad de marcar el origen y el fin de una formación de género. No. Necesitamos referirnos a dos acontecimientos temporales distintos, es decir, sostener que, en determinado punto del tiempo, hay condiciones normativas por las cuales los sujetos se producen y que, con posterioridad, en otro punto del tiempo, hay “rupturas” respecto de tales condiciones. La producción normativa del sujeto es un proceso reiterable: la norma se repite y, en este sentido, está constantemente “rompiendo” con los contextos delimitados como “condiciones de producción” (231).

La actuación de género no posee un origen ni un término. Ambas operan como devenires que confirman la actuación, pero también su ruptura. La actuación de género del pasado no se acaba en tanto la producción de sujeto-sujeta es un proceso que contiene tres movimientos: la actuación reiterada, la afirmación de la norma de sometimiento y la ruptura de tal delimitación. En la novela que nos convoca, la mujer,



actuó el sometimiento no solo como miembro de la célula revolucionaria, sino en su función materna, en específico, cuando se sometió a las decisiones del hombre respecto a la enfermedad del pequeño hijo. La protagonista ha sido, por tanto, sujeto de violencia en su pasado; sin embargo en el presente su actuación de género le permite ir más allá de su rol de cuidadora, proveedora, ya que ella es quien activa la memoria. La mujer del presente, rompe la norma de sumisión. Cuando nos preguntamos sobre el momento en que emerge la ruptura a la norma es necesario comprender que una ruptura puede asumirse como: “una preocupación por nociones como ‘seguir viviendo’, ‘ir tirando’, ‘suma y sigue’, ‘continuar’, que forman las tareas temporales del cuerpo” (Butler 231). La norma de sumisión se reitera con el fin de mantenerse con vida, sin embargo en paralelo la protagonista hace uso de la memoria para no rendirse a la vulnerabilidad de su cuerpo, situación económica y, por sobre todo, no ceder a la desmemoria que promueve el hombre.

El cuerpo de la mujer resulta localizado y articulado por una normativa de género. La protagonista asume su lugar y deberes de género; sin embargo, su lenguaje evidencia rupturas. Impone su voz, pone en práctica un monólogo donde el otro no es un destinatario pasivo. El hombre aborrece que la mujer recuerde. El discurso es el sitio de la rebeldía de la mujer, quien no detiene su habla ni su pensamiento jamás, sin olvidar que también es un cuerpo que a veces olvida, pero que se manifiesta a través del dolor, así dice: “Mi nariz palpita. Entonces, retiro mis manos de la cara y me reencuentro” (Eltit 97). Esa consciencia de su materialidad ocurre como una revelación, un *flash* que interrumpe la cotidiana inconsciencia de la sujeta sobre su condición corporal. La narración tiende a enmascarar o diluir el deseo en la protagonista, ella parece ser ajena a toda posibilidad de anhelo e incluso de placer. Pese a ello el personaje ante su cuerpo averiado, señala: “La sangre podría interrumpir su flujo y su vértigo sólo para invalidarme, dejarme inactiva con la mano muerta, sin sangre, acabada mi mano, lo que tanto tememos, la caída en una vida improductiva. Una mano sin signos vitales, como tú, como tú. Pareces un muerto en la cama, pesado, acuoso, cercado por la rigidez” (Eltit 101-102).

Su cuerpo es concebido de manera fragmentaria, la mujer no se refiere a la muerte sino a la inactividad de su mano, símbolo del hacer; la falta de sangre que ella advierte como amenaza opera como símil de lo masculino, pero no a nivel fragmentario, sino sistémico. Es el cuerpo de su pareja el que se representa como una entidad rígida, pesada e improductiva. Distingo acá, entonces, una división corporal ligada a la productividad y la inactividad, donde la productividad es asociada a la sobrevivencia; por lo mismo, la mujer produce recuerdos, produce memoria y es parte de una trama laboral. Ella es materialmente una generadora de movimiento y de acción, en contraposición a la figura del hombre, quieta y entumecida en el ámbito corporal y de memoria.

Considero fundamental, a esta altura del análisis, abordar más en profundidad la función de la memoria en el relato. La protagonista interactúa con su pareja a partir de la violencia. Ambos actúan de manera violenta con el otro. Ella lo violenta a través de los recuerdos y él negándose a interactuar con el pasado. Ambos sobreviven por



intervención de la memoria, modulada en dos sentidos: para la mujer, la memoria es el arma con la cual daña a su pareja, pero que también le permite mantener viva su identidad; para el hombre, por su parte, el pasado requiere olvido, se siente violentado cuando se ve obligado a revivirlo, porque le recuerda sus diversas derrotas. Así cuando la mujer le dice: "Te equivocaste, ¿no?", él responde: "cállate, me dices, no sigas, no sigas" (Eltit 104). Esta mujer dañada y rabiosa, ejerce su derecho a la venganza como la única forma de mantenerse viva. Recordar para ella es también enfrentarse al dolor; la revictimización, en este caso, funciona como el costo necesario para mantenerse viva. La memoria, así funciona al modo de un castigo para ambos. Ante el olvido histórico e individual, la mujer se asume como un lugar de memoria que se niega a "detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial [...] encerrar el máximo de sentidos en el mínimo de signos" (Nora 33). La protagonista se niega a la costumbre, al silencio por su deber de memoria (28), por su necesidad de negar al hombre el acceso al olvido que lo exculpe de responsabilidad. Es ella quien se autoriza a recordar un pasado del cual no se encuentra escindida; es más, solo la memoria puede ofrecerle la oportunidad de leer el pasado y ajustar cuentas desde su presente: "Cómo se podría evocar el dolor, el asombro confuso del dolor, con qué imágenes podría rehacer el ascenso de una violencia que era concreta pero, a la vez, se desdibujaba entre una impresionante abstracción" (Eltit 160). La interrogante sobre el modo de recordar y la incertidumbre ante qué imágenes podrían permitirle rehacer la actuación de la violencia material y simbólica, punzan la intimidad de la narradora. La memoria, por tanto, es un trabajo que realiza desde la incertidumbre, no hay un plan para arrastrar aquel pasado hacia su presente. Pese a ello, la mujer recuerda y obliga al hombre a introducirse en su accionar, mientras él no ceja en rechazarla. Se trata de un "burdo intento" de silenciamiento señala ella, quien luego agrega: "Quieres paz, silencio. Dirías que te los mereces a ambos, a la paz y al silencio, piensas que te corresponden después que entregaste tus huesos y tu sangre a un siglo que te depredó, un siglo en el que ingenuamente creímos y que nos lanzó en picada hacia una absurda esperanza" (Eltit 161). La mujer identifica las razones por las cuales el hombre anhela silencio como merecimiento tras su entrega a la causa política. Sin embargo, ella posee otra visión de esta entrega; para ella, la historia los depredó, y aquí asume el plural, haciéndose parte de la destrucción y de la ingenuidad que los llevó a creer en la utopía del cambio social. "Estoy, me dices, cansado" señala una vez más el hombre ante las apelaciones de la mujer, a lo cual ella responde: "Estás muerto" (Eltit 162). Para la protagonista el cansancio es homologable a la muerte. Estar viva, por tanto, es mantener la voluntad de resistir, de dar una lucha sin agotarse.

Hay un hecho que he querido resguardar hasta este punto de mi lectura. Hacia el final del libro surge una revelación que pudo cambiar el género de la novela: transitar desde el realismo hacia lo fantástico. La presencia del fantasma de Ximena, perteneciente a la célula revolucionaria, quien tuvo la misión de ayudarlos a mantenerse en la clandestinidad. Este personaje resulta clave. Es ella quien informa a la protagonista del plan de dar luz al niño en el lugar donde se escondían. Ximena y el



hombre, decidieron que la protagonista al momento de dar a luz, sería asesinada. Ximena así dice: “[...] te mató de un tremendo palo en la cabeza que te destrozó el cráneo, después te quebró las manos” (165). La palabra de Ximena se refiere a un hecho consumado. La protagonista fue asesinada por el hombre ante de dar a luz. Este hecho significaría que la protagonista es un fantasma, una ficción del hombre –que opera al modo de un autor que crea un personaje– o culpa que habita en su consciencia.

Tras los dichos de Ximena, surge la voz de la protagonista: “Salgan de mi cama, todos, ahora mismo, salgan, les digo. Despierta [dice él], me dices, cállate [dice ella]. Quieres convencerme que tengo una pesadilla [dice ella], es mejor, es mejor [¿señala él o ella?]. Ximena está a los pies de la cama y no te permite estirar las piernas [dice él]” (166). Cuando la protagonista ordena la expulsión de Ximena y del hombre, éste la interrumpe señalándole que se encuentra experimentando un sueño. Ella advierte que el hombre quiere convencerla; es decir, nuevamente ejercer violencia sobre ella al descalificar la verosimilitud de su realidad, sus recuerdos. En este momento, el hombre vuelve a arremeter afirmando ahora lo contrario; es decir, asumiendo que es el generador de la pesadilla/realidad de la mujer. Ante esto, surgen dos opciones: la realidad que percibe la mujer es verdadera o el hombre realmente confirma su calidad de creador de la mujer. Respecto al enunciado “es mejor, es mejor”, si es dicho por el hombre, manifestaría su deseo de bienestar para la mujer. Sin embargo, si este enunciado es emitido por la mujer, significa que acepta la autoridad masculina, creadora de realidad o de ficción. Cualquiera de las dos opciones, deja entrever que la figura masculina posee el poder de manipular a la mujer y que la presencia de Ximena es también percibida por el hombre.

Así, se establece la aterradora posibilidad de que la mujer sea solo una ficción del hombre y que el único personaje en esa habitación sea él y que todo lo leído sea la voz de una ficción creada por el sujeto masculino. Nuevamente la voz masculina se impone, haciéndonos dudar del género en el que se inscribe la novela, deslegitimando la condición de realidad experimentada por ella, levantándose como autoridad creadora de la sujeta. Esto implicaría que la mujer no es más que un fantasma, una zona de su memoria que reclama un lugar en su existencia cuya función sea enrostrarle sus errores y responsabilidades.

El párrafo final de esta novela, resitúa los acontecimientos anteriores, mediante el discurso de la mujer:

Tengo que levantarme de la cama, ir a la cocina, preparar el arroz, poner en el plato dos panes, sólo dos. Tengo que volver a la pieza y pasarme la peineta por la cabeza rota, apaleada, tengo que inventarme unas manos porque no debo salir así a la calle, no quiero delatarte, no es oportuno ni necesario. Me pongo el abrigo. Miro el montón de células que ya están en un avanzado deterioro, me detengo en tus células tiñosas y me dan unas ganas infinitas de decirte: levántate, o decirte: resucita de una vez por todas y salgamos a la calle con el niño, el mío, el de dos años, mi amado niño y llevémoslo al hospital. Debemos llevarlo porque, después de todo, ya no tenemos nada que perder (166).



Una vez más, la voz de la mujer, asumiendo la asignación de deberes y lugar subalterno, privilegiando el deber ("Tengo") doméstico-materno; sin embargo, esta vez hay un signo diverso. Su palabra acusa la información entregada por Ximena; confirma el ejercicio de la violencia masculina en su cuerpo: cabeza rota y manos destruidas. De esta forma, las dos posibilidades quedan en pie, pero de una manera particular: el ataque sí existió, pero ella sobrevive a su muerte. Esto define el género del relato. Estamos así, ante una narración fantástica, que nos lleva a dudar, aun después de terminada su lectura, entre dos niveles de realidad. En cualquier caso, su deseo de confrontar al hombre no ha desaparecido, es así como manifiesta su deseo de expresarle "Levántate" y "resucita", dos palabras clave que redirigen los enunciados de la mujer hacia la figura de Cristo. Es más, ella se espeja con Jesucristo, apelando a un milagro, cuyo objetivo sea no reelaborar la totalidad de su pasado militante ni su presente, sino su función materna. Reescribir la historia es, en última instancia, el máximo anhelo de esta mujer que no detiene sus recuerdos; por lo mismo, no solo recuerda, sino que se ubica en el pasado. Selecciona una etapa, previa a su asesinato, para cambiar el pasado. Este es el único momento del volumen donde la mujer declara sin rodeos el afecto a su hijo, "mi amado niño", demostrando con ello el eje de su existencia.

La narración presenta dos versiones de la realidad en torno a la mujer: asesinada y sobreviviente; sin embargo, no son opciones excluyentes. La ruptura del binarismo permite que se reescriba el pasado, permitiendo que la mujer no anule su muerte sino que abra una ruta de sobrevivencia. En ambas opciones, ella asesinada o sobreviviente, ella es víctima y el hombre victimario. La memoria, por su parte, es siempre un arma o recurso que le permite a la mujer desear otra oportunidad de vida y confrontar al hombre. El pasado, para ella, está abierto, en proceso de construcción, por lo mismo, posible de ser intervenido. En última instancia, se impone en ella el deseo de ucronía, un cambio en el curso de los hechos pasados, que permitirá un giro absoluto en los acontecimientos venideros. El deseo de ucronía, por tanto, es el deseo de consolidar su función de madre. Lo único que permanece en pie dentro del itinerario de vida de esta mujer, olvidada por la Historia (con mayúsculas), eternamente condenada al poder masculino.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, 2010.
Eltit, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Planeta, 2007.
Mudrovic, María Inés. *Historia, narración y memoria*. Akal, 2005.
Nora, Pierre. *Pierre Nora en los lieux de memoire*. LOM, 2009.
Posada, Luisa. "Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas." *Investigaciones feministas*, vol. 6, 2015, pp. 108-121.



Piper, Isabel y Leyla Troncoso. "Género y memoria: articulaciones críticas y feministas." *Athenea Digital*, vol. 15, núm 1, marzo 2015, pp. 65-90, <https://atheneadigital.net/article/view/v15-n1-troncoso-piper>. Consultado el 25 mzo. 2021.

Patricia Espinosa Hernández es licenciada en Letras, Magister y Doctora en Literatura. Se desempeña como profesora e investigadora asociada en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde además dirige el Magister en Estéticas Americanas. Ejerce la crítica literaria en el diario *Las Últimas Noticias* y Revista *Palabra Pública*. La profesora es especialista en literatura chilena, literatura y política, literatura y feminismo. Entre sus libros destacan: *Territorios en fuga* (2003), *La Crítica Literaria Chilena* (2009), *Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: la posibilidad de una comunidad* (2014) y *Diamela Eltit. Políticas de su narrativa ficcional: estudios desde Chile* (2018).

pcespinosa@gmail.com



La memoria a través del cuerpo. Metamorfosis corporal en la literatura y cine de Chile y Argentina 2000-2015¹

por Paulina Retamal Zapata

RESUMEN: En el cine y literatura de los últimos años –literatura de los HIJOS, dirán algunos– existe un predominio de la dimensión corporal que antes no se manifestaba de forma evidente. Si bien es cierto que el cuerpo siempre ha estado allí, recurrentemente fue símbolo y no materialidad, fue testigo mas no protagonista. Es en las producciones más recientes donde el cuerpo, en su estado más latente y trastocado, ha aparecido ya no más como el testimonio del pasado dictatorial de las realidades latinoamericanas, sino como una materialidad llena de significados que ha venido a derrumbar el predominio de la palabra y su forma de hacer memoria, para señalar desde la herida –la quemadura, la cicatriz, el devenir– su propia significación y vínculo con la memoria. Así, vemos en algunas de estas producciones cuerpos maltratados, quemados, cicatrizantes, travestidos y animalizados que buscan distanciarse de aquellos relatos oficiales a través de una diferencia trascendental: la metamorfosis voluntaria del cuerpo como síntoma –y no símbolo– de una apropiación corporal. Este corpus compuesto por novelas como *Ruido* de Alvaro Bisma, *Los topos* de Feliz Bruzzone; y películas como *Los rubios* de Albertina Carri y *La quemadura* de René Ballesteros; señalan justamente eso: un exceso de la dimensión corporal que busca restablecer el vínculo inminente entre memoria y cuerpo para así concederle a este último el lugar del que fue despojado.

¹ Este artículo está basado en el trabajo de Tesis para optar del grado de Licenciada en Lengua y Literatura, mención en Literatura por la Universidad de Chile, que lleva el mismo nombre.



ABSTRACT: In the cinema and literature of the last years – *Literatura de los hijos*, some will say – there is a predominance of the bodily dimension that was not evident before. Although it is true that the body has always been there, it was repeatedly a symbol and not materiality, it was a witness but not a protagonist. It is within the latest productions that the body, in its most latent and disrupted state, has no longer appeared as the testimony of the dictatorial past of Latin American realities, but as a materiality full of meanings that has come to collapse the predominance of the word and its way of making memory, to point out from the wound – the burn, the scar, the future – its own significance and link with memory. Thus, in some of these productions we see abused, burned, healing, transvestite and animalized bodies that seek to distance themselves from those official stories through a transcendental difference: the voluntary metamorphosis of the body as a symptom – and not as a symbol – of a bodily appropriation. This corpus composed of novels such as *Ruido* by Alvaro Bisama, *Los topos* by Feliz Bruzzone; and films such as *Los rubios* by Albertina Carri and *La quemadura* by René Ballesteros; they point out precisely that: an excess of the bodily dimension that seeks to reestablish the imminent link between memory and body in order to guarantee the place from which the body was stripped.

PALABRAS CLAVE: cuerpo; memoria; postdictadura; literatura de los hijos

KEY WORDS: body; memory; post-dictatorship; literatura de los hijos

INTRODUCCIÓN

El cuerpo, su materialidad, es la única instancia ineludible a la que está sometido el ser humano. Su peso y su piel, su forma y su sensibilidad, son parte de lo que somos. Esto implica dos cosas: por una parte, la imposibilidad del sujeto para huir de la materia; por otra, percibir y comunicarse más allá de la palabra. Significamos el mundo a través del cuerpo, construimos comunidad. Y, sin embargo, nos acostumbramos –casi por mandato– a huir de la materialidad, a negar el placer y el dolor, intentando prescindir de la corporalidad.

Esto resulta interesante porque durante los últimos años, en sociedades postdictatoriales como la chilena y la argentina, el cuerpo ha vuelto a plagar la literatura y el cine. En esta oportunidad, se trata de asumir la representación del cuerpo desde perspectivas que no habían sido consideradas en su gesto y en su potencialidad. De modo que: si el cuerpo es una realidad irrenunciable y es lo que nos permite ser parte de un grupo humano, ¿qué pasa entonces en estas sociedades donde se carga con el peso de un pasado dictatorial? Los cuerpos desaparecidos, torturados y violentados, ¿no modifican de alguna forma la manera en que nos



relacionamos con nuestros propios cuerpos? Y el vacío y la ausencia de los que ya no están, ¿acaso no llenan de huecos nuestra propia identidad?

Y es a través de la capacidad y posibilidad de metamorfosis que tienen los cuerpos en estas historias, que establezco dos formas de transformación significativas y que apuntan a distintos grados de apropiación de la naturaleza mutable de los cuerpos. Esta propuesta, si tengo suerte, puede ayudarnos a leer estas producciones observando más allá de la palabra.

En primer lugar, reconozco una transformación superficial, donde el cuerpo sigue siendo un espejo de una realidad, de la Historia y de una memoria personal. Aquí el gesto de metamorfosis se vincula con la voluntad de cambio, pero una voluntad que no sacrifica ni arriesga su propia corporalidad. En este sentido, será importante considerar todos los procesos de enmascaramiento, disfraz y devenir animal al que se sometan los protagonistas de las obras a analizar.

En segundo lugar, una transformación que hace del cuerpo un gesto político significativo. Este tipo de transformación se vincula directamente con la mutación drástica y definitiva, donde intervienen transgéneros, mutilaciones corporales o rotundas modificaciones del cuerpo. De esta forma, no hay procesos de enmascaramiento sino un cuerpo que se muestra y se exhibe para evidenciar los estragos de una memoria viva y de un olvido inoperante.

Expuesto lo anterior, es necesario afirmar que existe, en un sector importante de la narrativa y cine postdictatorial de Chile y Argentina, un predominio del cuerpo, un exceso de cuerpo(s) que opera relativizando binarismos, exponiendo su artificiosidad y la dimensión performática a la que estos están sujetos. Exceso que no apunta solo a la abundancia de cuerpos representados, sino que privilegia la subjetividad; y al mismo tiempo, pretende hacerse cargo del trauma histórico provocado por las distintas dictaduras. De esta manera, la metamorfosis corporal se traduce en un gesto político que evidencia la necesidad de apropiación del propio cuerpo, que no es más que la necesidad de la apropiación de la propia historia. Así, el exceso de cuerpo(s) no solo privilegia la propia existencia, la subjetividad y la memoria individual; sino que al corporeizar la existencia y la memoria, vuelve a vincularse con la memoria colectiva y con la historia nacional.

LA MEMORIA A TRAVÉS DEL CUERPO

Jean Luc Nancy, en su libro *58 indicios sobre el cuerpo*, señala: "Un cuerpo perfectamente formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inaceptable. Es un diseño, no es un cuerpo" (18). Es decir, es un cuerpo que no tiene nada para decir. Es un cuerpo privado de la vida y de la comunicación con el mundo.

Asimismo, el cuerpo es un lugar del recuerdo. Basta una observación rápida por nuestras cicatrices, estrías, curvas, vacíos y rellenos, para darnos cuenta que a través de nuestra piel también estamos contando una historia. Recuerdos que nos vinculan con



nuestra historia personal pero también con los otros. Y es importante hacer dos consideraciones al respecto: la primera, la historia que (nos) contamos jamás podrá atribuírsele la cualidad de verdad absoluta; la segunda, existe una gran diferencia entre memoria e Historia.

Las verdades absolutas cuentan con una característica fundamental: la capacidad de anular las experiencias de los sujetos. Hablar de verdad remite a una oficialidad, es decir, a un artificio mayor que instaura una única versión sobre la realidad que debe ser acatada. Y es dentro de estos parámetros que Maurice Halbwachs (1968) instala a la Historia, la que define como una reconstrucción del pasado que en líneas generales pretende describir y caracterizar un periodo de tiempo, en el cual han ocurrido distintas transformaciones y que han tenido como actores a distintos grupos o sociedades. Esta descripción y caracterización será objetiva, lo que implicará la fijación de los hechos ocurridos, una rigidez que suprime posibilidades y experiencias. Asimismo, la Historia intentará concentrarse en una figura individual, con el objetivo de universalizar y condensar en un sujeto a un grupo o sociedad.

Esto supone varias consideraciones: en primer lugar, la versión oficial instalará la idea de continuidad de la historia, lo que no nos permite comprender ni separar los distintos momentos por los que puede atravesar una nación. Una lectura de los hechos históricos sin su contexto, nos impide una comprensión profunda de las complejidades sociales. En segundo lugar, implica un gesto violento. Negar las vivencias de los otros y otras con el fin de instalar una versión oficial, ha sido la forma sistemática en que han operado los estados buscando su propio beneficio. Se trata de hacer creer a los ciudadanos que los proyectos nacionales han funcionado y así poder despertar en las personas un sentimiento de patriotismo y de fidelidad:

La historia es, sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo. En general, la historia sólo comienza en el punto en que acaba la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria social (Halbwachs 212).

Frente a la rigidez de la Historia Halbwachs y otros autores como Juan Antonio Ennis, plantean la memoria como una de las posibilidades que tienen las comunidades para la reconstrucción del pasado: “la memoria considerada como algo que siempre está sujeto a reconstrucción y renegociación – ha surgido como una alternativa frente a una historia supuestamente objetizante o totalizadora” (Ennis 10). De esta manera, aparece una de las características fundamentales de la memoria, y es que frente a la rigidez, la memoria se instaura como una negociación constante entre los miembros de una comunidad. Esta flexibilidad, que tampoco debe pensarse como absoluta, le permite a las y los sujetos redefinir el pasado y re-cordarlo según sus propias necesidades.



La memoria individual, pero sobre todo la memoria colectiva, es la única capaz de entregar a los integrantes de una comunidad la sensación de pertenencia. Esto ocurre porque si entendemos la memoria colectiva como “el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad” (Halbwachs 2), entendemos que la memoria implica la recolección de recuerdos individuales para la construcción de un tejido social que se capaz de integrarlos a todos y todas. Y al mismo tiempo, contribuye a que los miembros de una comunidad entiendan el pasado en una cierta continuidad con el presente, pero ya no más desde la imposición sino desde la negociación. De modo que la identidad del grupo pareciera aun ser identificable y sostenible. Nuevamente Halbwachs señala: “la memoria colectiva insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como un intento por mostrar que el pasado permanece [...] y, por ende [...] la identidad de ese grupo también permanece, así como sus proyectos” (18).

El ajetreo y la velocidad de la vida actual disgregan a las comunidades que no han podido identificar sus proyectos, lo que paulatinamente disuelve la sensación de pertenencia y con ello su lugar en el mundo. Ennis, a través de un estudio de W. Benjamin y G. Didi-Huberman, señala: “es la constelación presente la que ofrece la superficie de lectura para los objetos del pasado” (23). Esto quiere decir que las pautas de la lectura del pasado están en el presente. Lo que para Ennis como para Huyssen, se reduce a un presente sometido y franqueado por el capitalismo y lo que este implica.

Para Huyssen, la sociedad del siglo XXI se caracteriza por una obsesión cultural por la memoria, cuestión que resulta paradójal puesto que al mismo tiempo que insiste en recordar, se satura de información y recae en la amnesia. Esto ocurre debido a la influencia de la globalización y los distintos medios tecnológicos, que saturan al sujeto con información haciendo imposible que se sienta cómodo con el lugar y tiempo que habita. Esa incomodidad se traduce en una insatisfacción que le moviliza a buscar en el pasado una forma para poder comprender el presente: “la memoria y la musealización parecen ser invocadas de manera conjunta para constituir un baluarte que sirva de defensa contra el miedo a que las cosas se conviertan en obsoletas y desaparezcan, contra el miedo que nos produce un presente que cada vez se achica más” (Huyssen 11).

Para Huyssen, esta sensación de la vulnerabilidad del presente se relaciona con la ansiedad que sienten los sujetos respecto a la fugacidad de su existencia en el contexto del consumo capitalista. En las lógicas que el consumo supone, el sujeto pierde la capacidad de reconocerse y de reconocer a su comunidad. Sin la memoria, la capacidad de articular un sentimiento de pertenencia fracasa y el sujeto pierde sustento y se hace parte de un flujo constante.

La *musealización* de la memoria aparece aquí como un intento desesperado por recobrar aquella estabilidad del pasado que no puede encontrarse en el presente. Las y los individuos del siglo XXI intentan hacer el ejercicio de memoria a través de todas las plataformas que reconocen y, sin embargo, el esfuerzo fracasa. Esta cultura



hipermediatizada, dirá Ennis, debe lidiar con la paradoja del recuerdo en el contexto del capitalismo.

Leonor Arfuch plantea que, puesto que las estrategias de monumentalización del pasado no funcionan –el monumento como hito, queda desplazado y pierde su significado al poco tiempo de su instalación–; es necesario volver hacia las experiencias personales, familiares, donde el debate sobre la memoria tiene un lugar destacado dentro de la comunidad. Lo importante, señala, de ese debate, es que se torna “el mejor modo de construcción –y transmisión– de la memoria, que por cierto nunca logra eclipsar el olvido” (Arfuch 404).

Entonces ¿sobre qué se va a escribir? ¿Sobre qué se debe debatir? En estas narraciones existe un gran número de coincidencias que no confluyen por azar. El principal nudo que las une tiene que ver con ese pasado dictatorial que ya Huyssen rastrea en otras comunidades. Un pasado violento y violentado, de historias y experiencias hechas encajar a la fuerza por la Historia. El relato que estas producciones van a rescatar e intentar construir no solo buscará abrir una grieta para trazar un presente sin memoria, también desestabilizar ese presente amnésico. Y trataran de hacerlo desde la narración del trauma.

Para Mariela Sánchez, el espacio de representación que articulan estas producciones resulta paradójico. Esto se debe a que se trata de asumir una narración poblada de vacíos: no son protagonistas ni testigos de las historias contadas, pero sí víctimas secundarias. Para Sánchez estos autores son: “herederos de una memoria que pretenden transmitir aun con sus vacíos, sus recreaciones y la inclusión de su propia experiencia en tanto que hijos, sujetos fracturados desde su origen” (4). Y es ese vacío la forma más contundente en que perciben la realidad: un presente parasitado por la ausencia (de padres desaparecidos, de verdades no dichas, de comunidades disueltas).

En este contexto, la dimensión corporal ha venido acompañando todas las reflexiones sobre el pasado que proponen estas narraciones: y es que el cuerpo siempre ha estado ahí, corporalizando la memoria. Y sin embargo, lo que rescatan todas estas producciones no es cualquier cuerpo, sino un cuerpo cotidiano, asediado por la intermitencia de una necesidad de hacerse presente y con la obligación de someterse a su desaparición. Porque a través de las acciones diarias, de la rutina, el cuerpo se automatiza al enfrentar las mismas acciones constantemente: “a través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales” (Breton 93).

Pero más allá de la presencia-ausencia del cuerpo, la cotidianidad se encarga de entregarle estabilidad al sujeto. Sea por la ritualización de situaciones y procedimientos, el sujeto encuentra allí una fijeza que es incapaz de sentir en el flujo constante del tiempo. Breton señala: “[la cotidianidad] es el lugar en el que se siente protegido dentro de una trama sólida de hábitos y rutinas que se fue creando en el transcurso del tiempo, de recorridos conocidos, rodeado por caras familiares” (Breton 91).

Esta posibilidad de estabilidad le permite definirse e identificarse para fijar sus límites, y con ello insertarse en una comunidad. Según Breton el cuerpo es “al mismo



tiempo pivote de la inserción del hombre en el tejido del mundo y soporte sine qua non de todas las prácticas sociales" (124). Y es que el cuerpo es también una forma de comunicación. Con el cuerpo no solo hacemos cosas, sino que decimos cosas: "[...] alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados [...] los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños o de gestos descriptivos" (Nancy 17).

Respecto a esto, es importante comenzar a preguntarse por la forma en que actúan estos cuerpos y las imágenes que proyectan. Diana Taylor, en su propuesta de una definición de performance, describe el concepto como aquellos 'actos vitales' que transmiten saber social, memoria y sentido de la identidad a través de acciones reiteradas. Sin ánimos de dar una definición cerrada de performance, Taylor destaca el potencial político que posee el concepto, pues "como practica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento" (2). Se trata, en definitiva, de una forma de transmisión y de preservación del conocimiento que toma lugar en el cuerpo de los sujetos que pertenecen a una determinada comunidad.

Actuar el cuerpo y con el cuerpo no supone una forma de estar en el mundo naturalmente, sino que delata el artificio de una comunidad al organizar y otorgar sentido al mundo. Es por esto que Judith Butler plantea la necesidad de analizar el género desde la perspectiva performática, pues evidencia el control que históricamente se ha ejercido sobre ellos. Butler señala: "el propio cuerpo es un cuerpo que se hace" (8) y, en este sentido, la performance constituye una forma de actuar el propio cuerpo según las posibilidades históricas.

Desde esta perspectiva, la problemática de la imagen cobra sentido, pues se trata de cómo el cuerpo, en su cotidianidad, dramatiza las posibilidades del contexto presente. Nuevamente, Butler señala: "la formulación del cuerpo como modo de ir dramatizando o actuando posibilidades ofrece una vía para entender como una convención cultural es corporeizada y actuada" (305); y es que este actuar es determinante para comprender que si el cuerpo responde a normas culturales e históricas, la imagen que este proyecta tiene un doble sentido: por una parte, responde a las posibilidades de representación del cuerpo; por otra, la imagen proyectada es la forma que tiene el sujeto para adquirir cierta consciencia de totalidad: "las imágenes sirven de consuelo ante la imposibilidad de aprehender el mundo" (Breton 194). Sin embargo, termina siendo un control ilusorio. La imagen del sujeto, enfrentado a un contexto hipermediado como el del capitalismo de los últimos años, no hace más que tensionar al sujeto que se pretende fijo y que recurre a la comunidad y a la memoria para poder volver a establecer sus márgenes.

Es por esto que no es de extrañar que encontremos en estas narraciones cuerpos excedidos en su autorreferencia, cuerpos saturados de sí mismos y de otros cuerpos que incluso pueden no ser humanos, cuerpos que están mutando y que esperar seguir haciéndolo: "el cuerpo es una envoltura [...] El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo" (Nancy 16).



CUERPO-SIMULACRO: PELUCAS, DISFRACES Y MÁSCARAS

Para algunos autores y autoras como Rosi Braidotti, este hacer con el cuerpo tiene directa relación con ciertas posibilidades históricas y por ello señala: “las transformaciones, las metamorfosis, las mutaciones y los procesos de cambio se han convertido en algo familiar para la mayoría de los sujetos contemporáneos” (13). El sujeto de este tiempo, se encuentra sometido a una metamorfosis constante. Este sujeto nómada, dirá Braidotti, experimenta la transformación corporal por dos motivos: uno, porque se instala como sujeto de deseo; otro, porque a través de los cambios a los que se somete busca vincularse a su tiempo y a una comunidad. Esta última característica resulta fundamental para la autora, pues delata la tendencia –o necesidad– del sujeto por conectarse con otros y otras: “[la metamorfosis corporal] no es la expresión de su interioridad profunda ni la puesta en práctica de modelos trascendentales, sino que es una tendencia, una predisposición que expresa la naturaleza conectiva del sujeto” (93).

Respecto a esta misma tendencia, Le Breton señala que escasamente el sujeto tiene una imagen coherente de su cuerpo, pues está dominado por un tejido que se plaga y parasita de múltiples referencias. Y es este, según el autor, evidencia de que la libertad y creatividad del sujeto son un gesto funesto por encontrar un cuerpo perdido, que responde a una comunidad perdida (90). Asimismo, Baudrillard postula que la posibilidad de alcanzar una identidad fija se desmantela. Esto ocurre, principalmente, porque la sociedad no puede ser pensada desde los ideales ni los proyectos que antes movilizaban a los grupos humanos. En este presente, ya antes descrito, solo son posibles los *simulacros*, los que para Baudrillard responden a una miniaturización genética de lo real.

Parece importante puntualizar que simulacro y simulación, desde la etimología, portan la idea de un fingimiento y, sobre todo, el de actuar algo que no se posee o padece realmente. Frente a disimular (ocultar algo, esconder), simular porta la idea de falsedad. Y en estas escrituras, el simulacro cobra importancia en la medida que permite escenificar la realidad, esto es, mantener aparentemente los significados, a la vez los tensiona. El autor señala: “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard 9).

Ya no se trata más de una relación especular con la realidad, sino más bien, de la producción y reproducción de matrices y memorias que ya no cuentan con un sustento real, puesto que el sujeto ha dejado de creer en ellos. En este sentido, se trata de una reproducción que aun evidencia la necesidad y la nostalgia por rescatar algo de lo que los grupos humanos fueron. El autor señala: “precisamos un pasado visible, un continuum visible, un mito visible de los orígenes que nos tranquilice acerca de nuestros fines, pues en el fondo nunca hemos creído en ellos” (Baudrillard 25).

Dentro de las obras analizadas, existen al menos dos películas que son clarificadoras respecto a lo antes planteado. Estas son *La quemadura* (2009) de René Ballesteros y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri.



En *La quemadura* rápidamente podemos darnos cuenta que hay una historia marginal, fuera de los límites de las historias heroicas que nos dejó la dictadura. Esta historia, la de Rene y la Karin, está llena de silencios, vacíos y supresiones que marcan la vida de dos hermanos. La historia es esta: sus padres coleccionaban libros de la Editorial Quimantú. La madre abandona la familia y desaparece, hasta que años posteriores los hijos –René y Karin– dan con su paradero: la madre se radicó en Venezuela y tuvo otra familia. Los abuelos, quienes los crían, se niegan a hablar de la hija desertora de la familia y la madre –cuando por fin logran contactarla– está empeñada en olvidar el pasado, forzando así a los hijos a vivir en el presente. ¿Pero y lo no dicho? ¿Cómo es posible olvidar el pasado y la sensación del vacío? El silencio de los abuelos, del padre y la desmemoria de la madre no hacen más que hacer más profunda la grieta. Los recuerdos de los hijos pelean por un espacio y, sobre todo, por un orden. Disputan un lugar dentro de esa Historia familiar.

En múltiples escenas se ve a los hermanos buscando libros, jugando con ellos, hablando de la icónica editorial y, como si la pequeña colección de libros fuera una extensión del cuerpo materno, los hijos vuelven a ella tratando de atar cabos. Pero si antes de los libros tenían el nombre de la madre inscritos en ellos, alguien –probablemente la abuela– lo tachó. Y es que el simulacro, en este caso, ocurre en relación a la familia: los hijos se empeñan en buscar una madre que lo fue por muy poco tiempo y con su reencuentro esperan poder encontrar las respuestas que el resto de la familia les negó. Pero no. El vacío persiste, no hay respuestas, la grieta es profunda e imposible de clausurar. Y ‘la mamá’ termina siendo una idea, una materialidad sin rostro, un cuerpo enmascarado que transita entre dos cuerpos que se aferran al recuerdo.

Los libros y la editorial, su historia, terminan siendo una proyección de la historia familiar. Con la quema de la editorial, se acaba también la posibilidad de mantener vivo ese pasado que da origen a la historia. El incendio del edificio, es también, simbólicamente, la disolución de la figura materna y la consecuencia es la quemadura sobre la piel, que se mantiene viva a través de los años, que no encuentra como curar ni como sanar. La película, en este sentido, se instala como una posibilidad para René de hacer sentido a esta historia, que más que encontrar verdades expone el cuerpo, la experiencia y las memorias de otros y otras como ellos que se quedaron sin una historia que contar.

El simulacro pone en evidencia el carácter escénico que tiene la realidad y como esta enmascara la falta de sentido. Para Baudrillard, esto es fundamental, pues “la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginario’” (12). En este gesto, además de tensionar las aparentes dicotomías, hay también una profunda nostalgia.

En el caso de *Los rubios* (2003), es Albertina la que se encarga de la reconstrucción de la historia familiar. En el caso particular de la autora, el secuestro, tortura y posterior desaparición de sus padres, figuras intelectuales reconocidas en Argentina, se enfrenta a esos recuerdos infantiles que no logra ubicar en esa Historia que los otros constantemente le imponen. La disputa por la verdad, se ve reflejada en



ese momento en que Albertina recibe respuesta del Comité del Instituto de Cine y arte Audiovisuales, quienes rechazan el proyecto *Los rubios* porque la forma en que ella escoge hacer memoria de su familia, parece violentar –de alguna manera– la imagen oficial de sus padres como intelectuales argentinos.

La forma en que Carri escoge para la representación tiene relación con un juego entre cuerpos, pelucas y cuerpo proteicos que nos permiten hablar de una corporeización de la memoria, en la medida que cada modificación corporal supone un reclamo por esa historia personal en disputa de la Historia institucionalizada.

En este caso se trata de un film que se abisma constantemente, mostrando al espectador el proceso de construcción de la propia producción, a través de escenas donde se proyectan las discusiones tras de cámaras, la filmación del documental y el trabajo que hay con la actriz que personifica a Carri. El cuerpo otro, clon de sí misma, es la dramatización de su memoria. Existe un libreto, impulsado por la Historia, en el cual la familia Carri tiene un lugar único y fijo en la Historia de la dictadura Argentina; y es a esa imposición que Carri responde contestatariamente. Ese libreto termina siendo la posibilidad de subvertir la Historia, de utilizar los lugares comunes en que circula el testimonio y convertirlos en un simulacro de realidad.

Este esfuerzo por disfrazar, por cambiar su cuerpo por el de otra bajo su propia vigilancia, responde la disputa por una memoria individual de sus padres y su familia, alimentada por una inquietud personal de descubrir su propia historia dentro de este relato nación, donde sus padres apenas si son sombras. Desde allí, entonces, todo el documental se dispara. La performance de los cuerpos disfrazados, de las pelucas que escenifican sus sobrenombres, es la evidencia del simulacro.

De esta manera, la imagen final de las cinco cabezas rubias caminando por el campo recuerda ese mito que son los Carri. A través de los disfraces Carri se apropia de esa Historia, porque de alguna forma también es la suya y le permite desarrollar un sentimiento de pertenencia con la Historia nacional. Mas, se apropia de esa historia para entrar nuevamente en el juego de la simulación.

Otra de las formas en que el simulacro aparece en estas obras está directamente relacionada con el deseo o voluntad de los protagonistas de estas historias por desentenderse de su materialidad o, si se quiere, de la forma de esa materialidad. Y es que muchas veces las historias del trauma han marcado tan profundo en los personajes, que la forma en que se busca escenificarse tal efecto viene de la mano de una voluntad animal. Esto es lo que Deleuze y Gattari han denominado devenir, el que en la mayoría de las veces requiere un mayor esfuerzo por (de)codificar.

Este esfuerzo que realizan algunas historias, para los autores, tiene directa relación con la necesidad de reencontrarse con la comunidad. En tanto existe la voluntad animal o de transformarse en un animal, hay también una necesidad por la manada: “Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad” (Deleuze y Gattari 54). Para Braidotti, esta voluntad también tiene que ver con una forma, espacial y temporal de “intensificar un espacio vital común que el sujeto nunca domina o posee, sino que se limita a cruzar siempre en manada, en grupo o como parte de una banda” (Braidotti 154). Y me parece importante clarificar



que esta voluntad animal está lejos de la concretización en el cuerpo, cuestión que trataré en el próximo apartado; sino que tiene que ver con una posibilidad de movilidad que le permite a los protagonistas de estas historias no ahogarse en los límites de sus cuerpos.

CUERPO POLÍTICO: MUTILACIONES, QUEMADURAS Y CICATRICES

¿Puede el cuerpo recordar? A través del apartado anterior, nos podemos ir dando cuenta que el simulacro, que tensiona y abisma la realidad, se instala como una posibilidad, en donde es el cuerpo quien demuestra performáticamente que algo se detuvo. En cierto sector de la narrativa y cine chileno y argentino, hay un hacer con el cuerpo, un exponer el cuerpo al proceso de memoria que determina procesos profundos de metamorfosis.

La proyección de los cuerpos en otras materialidades, pero específicamente el devenir o la voluntad de ser otro, exponen una anormalidad que se traduce de una situación incómoda no solo para el sujeto nómada, sino para todos los otros cuerpos que también son parte de una comunidad. Y es que en la medida que los cuerpos mutan, más difícil es la identificación: “y el malestar es tanto más profundo cuanto menos sus atributos físicos favorezcan la identificación, el espejo se ha roto, solo refleja una imagen fragmentada” (Breton 136).

Ruido de Álvaro Bisama, narra la historia de un pueblo saturado de una cotidianidad ácida, que carcome la piel de todos los que la habitan, donde pasa poco y donde el hastío que sienten sus habitantes los someten a la nada: “pensábamos en la historia de la ciudad, en esa intensidad que había desaparecido, y en como éramos felices en la ausencia del vértigo” (Bisama 13). Una cotidianidad que absorbe la velocidad y dinamismo del tiempo, que transforma la vida en el pueblo en un abismo oscuro, una ausencia de intensidad que parece suspender el presente en el aire:

Medio vivos medio muertos, mirábamos comedias románticas sobre punks deprimidos que nos parecían que era una especie de espejo, como esos suburbios llenos de neón y biblias Gideon se parecieran a nuestro pueblo donde aún habían calles de tierra y lo único que se sostenía en pie era el tiempo detenido de nuestras propias vidas (Bisama 15).

El niño-vidente que crece apadrinado por la iglesia, le sirve de excusa a este pueblo para salir de ese letargo. Tal así, que en la medida que el vidente comienza a hacerse famoso, es el mismo Pinochet quien surca el pueblo con sus militares y asiste a ver el milagro de la comunicación con la virgen.

En este contexto, es interesante como la voz narradora está escrita en primer personal plural, como si un conglomerado de personas estuviera contando esta historia. Tal gesto, hace parecer que la comunidad, además de permitir el mutuo reconocimiento de los habitantes, absorbiera a cada uno para transformarlo en un todo, un todo indivisible. Un todo monstruoso que solo puede estar constituido de segmentos, de pedazos que no cuajan por completo. Esto resulta un antecedente



interesante para cómo las tensiones que se desarrollarán. Y es que en este contexto de mutación y monstruosidad, el vidente también muta.

El niño-vidente ya no será solo eso, sino que descubrirá, después de alejarse del pueblo, de crear su propio culto que es una mujer, que siempre lo fue. Y dirá que sus órganos jamás le sirvieron. Esto resulta interesante, porque en ese pueblo fantasma construido de fragmentos, la vidente –que se someterá a la hormonización acercarse a ser mujer–, la muchacha-escombro, es el cimiento de esa totalidad. Si volvemos sobre la teorización de Deleuze y Guattari (54), la totalidad aquí expuesta se vincula con la manada, pero con una manada a la cual nunca dejaremos de acceder desde la condición de segmento que porta cada sujeto.

La vidente muere, finalmente, de cirrosis, en un cuerpo que ampara tanto su pasado masculino como su presente femenino. Y es que su cuerpo no solo tensiona construcción de los géneros, sino también la realidad misma. Este devenir otro, esta voluntad de transformación que se alimenta en cada uno de los miembros del pueblo, termina transformándose en una imposibilidad de escapar del todo del pasado, es decir, en una forma de hacer memoria a través del cuerpo. Estos espectros que resultan de este proceso, están impedidos de mutar en algo completamente distinto, sino que deben mantenerse en ese tránsito entre aparecer y desaparecer: “no nos reconocíamos en las fotos. Los que estaban ahí eran otros, distintos a los que tenían insomnio y pasaban la noche en vela” (Bisama 13).

Y es que la existencia de la vidente viene a recordar a la voz narradora, el vínculo del milagro con la dictadura militar, los paseos de Pinochet y la estela de sangre y muerte que su imagen supone. La historia, contada desde el presente y rememorando la vida de la vidente, supone un paso por la memoria que hace indivisible la existencia de la muchacha con el trauma de la dictadura militar: “No podemos pensar esos años sin él. No podemos pensar en la dictadura sin la luz de la Virgen que ilumina el cuadro desde el fondo. Tras la tela están los cadáveres, las salas de tortura, los agujeros donde fueron a parar los cuerpos de los muertos” (Bisama 47).

Esto es importante por dos cosas. Por una parte, porque hay en el cuerpo del/la vidente un vínculo con la memoria que hace inseparable su imagen del trauma. Por otra parte, hay también un despojo de su subjetividad, en la medida que no se le permite un medio de expresión: se quema su diario, no tiene nombre, no se le reconoce como mujer, porque siempre es enunciado como él y no se le permite hablar. Pero la vidente resuelve esta última imposición haciéndose cargo de sí misma y transformándose para ser otra que busca desentenderse de ese pasado. La muchacha que antes fue el vidente, mutante ahora, (re)utiliza su cuerpo para poder movilizarse hacia otra intensidad, hacia el cumplimiento de otro deseo que no es más el goce del propio cuerpo dentro de otras posibilidades.

La imagen que ahora proyecta la muchacha-vidente, esa imagen fragmentada, da justo en la grieta que el sujeto normalizado trata de ocultar: es la desaparición de cualquier posibilidad de totalidad. Ese cuerpo, descentrado y metamorfoseado, es lo que Deleuze y Guattari denominan “*anomal*”, porque hace referencia a lo desigual, a lo rugoso, a lo desterritorializado. En definitiva, a un cuerpo que transita entre fronteras.



Respecto a esto son interesantes las reflexiones que Severo Sarduy respecto a la figura del travesti, que no solo evidencia el exceso de cuerpo al que los sujetos se someten (siendo hombre y mujer a la vez), sino que también señalan el gesto propio del travesti: la simulación. El travestismo es definido por el autor como una “pulsión ilimitada de metamorfosis” (14), que no busca la copia del modelo femenino, sino más bien, el juego infinito de transformación; el camuflaje, tachadura de su masculinidad; pero también intimidación, pues la máscara, el disfraz, aterran a quien lo observa.

Otra novela que retoma este tipo de metamorfosis es *Los topos* de Félix Bruzzone. Esta la novela aborda la historia de un muchacho ligado directamente al trauma de la dictadura argentina desde la desaparición de su madre y el supuesto nacimiento de un hermano en ‘cautiverio’. Sus abuelos, quienes se encargan de criarlo, no son capaces de darle respuestas y esto hace que el protagonista de la historia transite por distintos lugares y cuerpos.

Lo que resulta interesante de esta historia, es que el personaje es escéptico de esta historia familiar y de la posible existencia de un hermano nacido en cautiverio. Asimismo, se suele mostrar crítico respecto a organizaciones como HIJOS, sobre la que en más de alguna oportunidad dice algo sarcástico. Pero, no es hasta que crece que recién comienza a tener consciencia de lo que su abuela le repitió tantas veces: “a veces hasta me daban ganas de seguir a mi abuela en su historia delirante y salir a incendiar los jardines o demoler el edificio a patadas, o las dos cosas” (Bruzzone 13). Y esto comienza un camino de sutiles transformaciones que irán en crecimiento hasta el desenlace la historia.

Por este impulso o deseo, el protagonista conoce a Romina, una muchacha que milita en HIJOS sin tener ningún familiar desaparecido. Este “amor de juventud”, como él mismo le llama, tendrá sentido en la medida que lo enfrenta a una primera encrucijada: Romina ha quedado embarazada y desea abortar. Es este vínculo amoroso, más bien, el recorrido que hace a la casa de Romina, el que le permite cruzarse azarosamente con las travestis. Y allí, en la calle, conoce a Maira.

Maira, “un amor desesperado”, será crucial para la vida del protagonista. En este contexto, el protagonista no tiene tiempo para cuestionarse los sentimientos que tiene por Maira, una travesti que trabaja en la calle. De impulso en impulso, construye a medias una relación con ella. Hasta que Maira desaparece y eso motiva su búsqueda. Siguiendo su instinto –atrofiado–, va a dar a HIJOS y trata de denunciar lo que sabe. Lo que él no espera, es descubrir que al parecer, Maira era una hija de un desaparecido y que estaba involucrada en algún tipo de venganza: “los de HIJOS, cuando lo creyeron oportuno, volvieron y me explicaron que Maira no era el único ejemplo de un hijo de desaparecidos que se dedica a matar torturadores” (Bruzzone 60). De ese modo el misterio que resulta Maira, comienza a explicarse de a poco:

Maira buscaba a su hermana. Una fantasía de ella, dijo otro de los tipos, y explicó que Maira había nacido en cautiverio y había sido entregada a su verdadera familia, pero también sospechaba que tenía una hermana melliza que los militares se había llevado y que ahora era hija de un comisario. Por eso viste de mujer [...] el travestismo representa en Maira las dos mitades de la mellicidad quebrada –uso esa palabra: ‘mellicidad’– lo lleno y lo vacío, lo



cóncavo y lo convexo, el yin y el yan, el pasado y el futuro rotos y a la vez aunados en un presente enfermo (Bruzzone 63).

Esta situación de la mellicidad resulta trascendental para el protagonista, porque él mismo intentará seguir esta misma construcción corporal. El sujeto sin identidad, poco a poco, irá transformando la búsqueda de Maira en la búsqueda de su hermano, cuestión que lo llevará a Bariloche, su destino final.

Allí, las cosas se enredan por completo. El protagonista sospecha de la muerte de Maira y comienza a transformar su cuerpo para encontrar al posible asesino, que puede ser al mismo tiempo el asesino de su madre. Se traviste en mujer para poder dar con aquel hombre que alguna vez Maira le contó y su cuerpo termina siendo territorio de múltiples fantasmas, múltiples fragmentos que lo habitan. Este gesto de transformación hace que porte en su cuerpo a su hermano nacido en cautiverio, a Maira, a su hijo con Romina, a su propia madre y su abuela. Porque, en definitiva, el gesto travesti que materializa el protagonista de esta novela radica en la apropiación del cuerpo, en el disfraz, en el maquillaje, en la operación estética de los senos. Lo que no solo determina un cuerpo metamorfoseado a voluntad, sino también un agenciamiento en el sujeto por mantener viva la memoria.

Este agenciamiento se reduce a un gesto político por significar no solo la historia familiar; al mismo tiempo es una apropiación corporal que pasa por la recuperación de su materialidad y de su propia historia: "la travesti 'interviene' su cuerpo y en el acto de subvertir el origen mediante el disfraz y la parodia lo que está haciendo es recuperar su cuerpo como ser en el mundo" (Fernández 63). Y es que si bien es cierto que el protagonista –sin identidad– se deja llevar por la intensidad que lo moviliza, una de las pocas decisiones que toma es la de aceptar la mutación del cuerpo.

Insistir en la importancia del cuerpo quizá sea innecesario. Claro queda en relación a la figura del travesti la incomodidad que suscita su imagen saturada de monstruosidad. Su cuerpo es "el lugar donde se debaten la separación y la inclusión de aquello considerado del orden de la cultura" (Fernández 51), pero también, su cuerpo es ese devenir que no busca la definición, un cuerpo deviniente que alimentado por intensidades no busca nada más que devenir.

CONCLUSIÓN

El análisis y la organización de las obras aquí agrupadas responden a la necesidad de dar cierta estructura que permita exhibir la metamorfosis y devenires de los cuerpos expuestos. Sin principio ni fin, unos más que otros, los personajes de estas historias han hecho de la dimensión corporal un elemento esencial para comprender la forma dislocada en la que perciben la realidad. Distorsión alimentada por un contexto posmoderno, en donde el ser humano tiene un montón de herramientas a su disposición, pero no sabe cómo utilizarlas. Asimismo, la fugacidad del presente y su extensión, obliga a los sujetos, pero sobre todo a los personajes de estas obras, a mirar



hacia atrás buscando alguna fijeza, alguna totalidad; aun cuando reconozcamos que tal suceso no será más que artificial.

La metamorfosis, el deseo de cambio y de movilidad, tiene directa relación con la imposibilidad de hacer memoria y de instalar otros discursos que les permitan validar sus propias experiencias traumáticas, a la vez que les permite vincularse con otras comunidades que se buscan a ciegas entre la hipermediatización y la momumentalización del pasado.

Mientras que los cuerpos cuerpos-simulacros están relacionados con una búsqueda personal de validar una memoria individual, cuestionada y silenciada por una Historia que se impone y abrumba los recuerdos de unos niños que crecieron tras el telón de la dictadura militar, los cuerpos-políticos llevan la intensidad de la mutación a su extremo, para poder habitar en un estado constante de metamorfosis, encarnando en su cuerpo la inestabilidad del mundo y de su historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor. "Memoria e imagen." *Educación Real*, vol. 37, núm. 2, may. 2002, pp. 399-408.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Kairós, 2002.
- Bisama, Álvaro. *Ruido*. Alfaguara, 2012
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. AKAL, 2002.
- . *Sujetos nómadas*. Paidós, 2000.
- Bruzzone, Félix. *Los topos*. Literatura Random House, 2014.
- Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género: una ensayo sobre fenomenología y teoría feminista." *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Sue-Ellen Case, John Hopkins University Press, 1990, pp. 270-282.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez en colaboración de Umbelina Larraceleta. Pre-textos, 2002.
- Ennis, Juan Antonio. "Medios de la memoria y legibilidad de la historia." *Olivar*, vol. 12, núm. 16, 2011, pp. 19-50.
- Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Edhasa, 2004.
- Halbwachs, Maurice. "La memoria histórica y la memoria colectiva." *La memoria colectiva*. PUF, 1968.
- Huyssen, Andreas. "La cultura de la memoria: medios, política, amnesia." *Revista de crítica cultural*, núm. 18, 1999, pp. 8-15.
- La quemadura*. Dirigida por René Ballesteros. Le Fresnoy, 2009.
- Le Breton, Davis. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Nueva Visión, 2008.
- Los rubios*. Dirigida por Albertina Carri. Argentina-USA, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios del cuerpo. Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro. Ediciones La cebra, 2011.



Sánchez, Mariela. "Cruces atlánticos de la memoria. Narrativa de España y Argentina." *Olivar*, vol. 14, núm. 20, pp. 15-20.

Sarduy, Severo. *La simulación*. Monte Ávila Editores, 1982.

Taylor, Diana. "Hacia una definición de Performance." Trad. Marcela Fuentes, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. Consultado el 25 mzo. 2021.

Paulina Retamal Zapata es Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica; Profesora de Educación Media en Lenguaje y Comunicación; Diplomada en Edición Profesional, Facultad de Filosofía y Humanidades; Estudiante de Magister en Literatura por la Universidad de Chile. Líneas de investigación e interés: Cine y narrativa latinoamericana de los últimos años (2000): Memoria, Performance, Cuerpo, Posdictadura, Escritura femenina y feminista.

paulina.retamalz@gmail.com



Bosques afectivos y cuerpos migrantes: la colonización alemana del sur de Chile en literatura chilena y mapuche reciente¹

por M. Angélica Franken

RESUMEN: Las repercusiones y paradojas de la colonización alemana del siglo XIX en el sur de Chile y sus proyecciones en el siglo XX, han sido abordadas recientemente por poetas chilenos descendientes de alemanes como Gloria Dünkler (*Füchse von Llafenko, Spandau*) y Clemente Riedemann (*Karra Maw'n*), y por poetas mapuches como Jaime Huenún (*Reducciones*). En estos poemarios, se representa el actuar migrante europeo de los primeros colonos, sus discursos fundacionales y la problemática relación con los pueblos originarios que fueron desplazados. Por ello, se propone leer la inmigración alemana representada a partir de la idea-imagen del bosque natural que permite la conexión afectiva del colono con su país de origen bajo un imaginario romántico y nacionalista (Barbican), pero también del bosque como símbolo, siguiendo a Canetti (*Masa y poder*), de una masa cerrada y de un ejército –un cuerpo colectivo– que violenta los cuerpos de los autóctonos, que altera el paisaje natural, así como instaura discursos de excepcionalidad.

¹ Este artículo se enmarca dentro del proyecto Fondecyt 3180106 titulado "Infancia(s), memoria(s) e identidad(es): migraciones entre Chile y Alemania en el siglo XX" del cual soy investigadora responsable.



ABSTRACT: The repercussions and paradoxes of the German Colonization in Southern Chile during the XIXth Century, and their following projections in the XXth Century, has been recently considered by Chilean poets with German ancestry such as Gloria Dünkler (*Füchse von Llafenko, Spandau*) and Clemente Riedemann (*Karra Maw'n*), as well as by Mapuche poets such as Jaime Huenún (*Reducciones*). Within these collections of poems, the actions of the first settlers (European Migrants) are exposed and represented along with their foundational discourse, and their disturbed relationship with the displaced native populations. It is thus proposed an examination of the German immigration from the idea-image of the natural forest, which allows the affective connection of the settler with his country of origin under the spectrum of a nationalistic and romantic imaginary (Barbian), and the meaning of the forest as a symbol, following Canetti's (*Crowds and Power*) concept of closed crowd, and as an army – a collective body – which ravages the native bodies, alters the natural landscape, and establishes discourses of exceptionality.

PALABRAS CLAVE: bosque(s); cuerpo(s); inmigración alemana; violencia colonial; poesía chilena y mapuche

KEY WORDS: forest; body; german migration; colonial violence; Chilean and Mapuche poetry

EL BOSQUE COMO ESPACIO FÍSICO Y AFECTIVO: COLONIZACIÓN ALEMANA AL SUR DE CHILE

En las últimas décadas, los movimientos migratorios a escala mundial, ya sean forzados o voluntarios, han obligado a repensar, desde el arte y las ciencias sociales, aquellos procesos migratorios que se justificaron en contextos modernizadores, y que establecieron los marcos de ciertas relaciones transnacionales actuales. En el caso chileno, específicamente la colonización alemana del sur del país durante el siglo XIX y XX, fue abordada, los últimos años, con mayor detención por disciplinas como la historia –pienso, entre muchos otros, en *Chilenos en Alemania y Alemanes en Chile. Viaje y Nación en el siglo XIX* (2006) de Carlos Sanhueza o en los artículos académicos antalogados por Georg Dufner, Joaquín Fernandois y Stefan Rinke en *Chile y Alemania: 1850 hasta hoy. Un manual* (2016).



Un hito inaugural dentro de las relaciones históricas entre Chile y Alemania fue la Ley de Migración Selectiva del año 1845, en el gobierno de Manuel Bulnes, ejecutada por el agente Vicente Pérez Rosales como representante del Estado chileno junto al ideólogo de ella Bernardo Philippi, entre otros promotores – quienes, en su anhelo ferviente de progreso, convocaron a ciudadanos alemanes, entre otros, a que se integraran al proyecto en formación de Nación que estaban promulgando los grupos modernizadores bajo ciertos paradigmas:

Poblar, educar y blanquear, constituye el lema de las nuevas élites civilizadoras, para lo cual la venida de extranjeros, con una nueva ética del trabajo (pensando en alemanes e ingleses, no importando su protestantismo), y una sana continuidad del espíritu latino (íberos y franceses), permitiría una mayor explotación del campo e incorporaría mano de obra calificada de la industria, debilitando así la “barbarie” (racial indígena y feudal colonial) [...] (Cánovas 20-21).

Dentro de esta lógica, una de las muchas razones iniciales de este intercambio² con Alemania, era el conocido dominio industrial de los germanos que debía aportar al desarrollo agroindustrial de la zona sur del país. Para la zona de la Araucanía se buscaba una labor civilizadora que reforzaría la función de las fuerzas armadas tras la pacificación de la Araucanía en 1871; para la zona del Llanquihue, se buscaba, ya desde 1845, prosperidad económica (Krebs 40).

La colonización alemana del sur del país adquiere nuevas miradas en cierta literatura chilena y mapuche reciente que ha releído los discursos colonizadores decimonónicos que atravesaron este periodo y les otorga nuevas actualizaciones en contextos de violencia contra los pueblos originarios o en la violencia dictatorial presente durante el siglo XX en el cono sur de América Latina. Para el análisis propuesto a continuación, se quiere revelar, entre muchos otros, a la poeta de descendencia alemana Gloria Dünkler (1977) y sus poemarios *Füchse von Llafenko* (2009) y *Spandau* (2013), al poeta también de descendencia alemana Clemente Riedemann (1953) y su poemario *Karra Maw'n*³ (1984), y al poeta mapuche Jaime Huenún (1967) y su poemario *Reducciones* (2012).

A nivel de mundo representado, todas estas obras poéticas refieren, en una parte o en su totalidad, a la difícil llegada de los primeros colonos alemanes, sus desafíos y desvaríos fundacionales y sus (des)encuentros con el mundo indígena, reiluminando ciertos silencios y estereotipos creados en torno a este choque cultural para los chilenos y autóctonos de la zona. A nivel de estilo, priman en los poemarios de Dünkler y Riedemann el uso de términos en alemán –un código que cierra lecturas, pero a la vez abre significaciones relevantes–, y en Huenún como en Dünkler, el uso de

² Para más información sobre otros intercambios, revisar el artículo de Carlos Sanhueza: “Chile y Alemania 1871-1914: Un vínculo que se solidifica” (2016), o la tesis doctoral de Cristina Alarcón sobre la reforma educativa y militar en Chile titulada *Modelltransfer in Schatten des Krieges* (Universidad Libre de Berlín, 2014).

³ Significa “lugar de lluvia” en mapundungún, idioma del pueblo mapuche.



imágenes de archivo histórico y la mención a personajes históricos de la época, lo que problematiza y confirma el carácter referencial de la mayoría de estas obras.

A su vez, en todas ellas, la representación de los primeros colonos y su inserción social y cultural en el país está atravesada por la apropiación e intervención en y sobre el paisaje natural del sur de Chile, entre ellos, los bosques originarios. La aparente comodidad afectiva con que los primeros colonos se instalaron en nuestro país se puede comprender dentro del supuesto parecido que tendrían los bosques del sur de Chile con los bosques alemanes. Es sabido que la relación de los alemanes con el bosque data de tiempos inmemoriales y se ha convertido en un motivo, topos y mito (Brey Mayer 31) que permitiría entender mejor una forma de ser alemana, *Deutschsein*, más allá del espacio y tiempo (Barbian 44). En registros medievales, este espacio natural ocultaba a brujas, a seres demoniacos y míticos. Ejemplos claros son los cuentos folclóricos de los hermanos Grimm cuyas aventuras transcurrían en bosques tupidos, como el caso de Hansel y Gretel, entre otros. Paradójicamente, en estos cuentos fantásticos, el bosque y su particular silencio, *Waldeinsamkeit*, se convertía en un espacio amenazador y angustioso (Lehmann 42).

Por otro lado, durante el Romanticismo alemán, el bosque pasó a ser un lugar idílico y un símbolo identitario que permitía establecer una contraparte de peso a la urbanidad francesa que se imponía como ideal civilizatorio. En este punto, la idealización de la naturaleza frente a la moderna y superficial construcción urbana de los romanos y, sobre todo franceses, en el contexto del siglo XIX, actualizaba la polémica entre naturaleza y técnica que va a ser retomada después por el nacionalsocialismo (Werquet 165). Autores (pre)románticos como Novalis en "Heinrich von Ofterdingen" (1802) van a figurar la búsqueda de la flor azul que, desde su origen medieval, se convierte en mito de la armonía perdida del hombre con la naturaleza (Erpel 243). Finalmente, en el contexto de las guerras napoleónicas –que son la antesala y causa de una migración masiva de alemanes fuera de sus fronteras y también a Chile– el bosque se instaurará como símbolo verde de la identidad nacional (Brey Mayer 19).

La importancia del imaginario del bosque para la identidad alemana explica el lugar trascendental que le dará, en el siglo XX, el nacionalsocialismo, periodo durante el cual este entra en el canon de arte estatal (22) y como imagen central de la ideología de estado puesto que el bosque operaba como modelo de vida en comunidad, *Volksgemeinschaft* (25). En resumidas cuentas, el bosque ha sido un espacio educativo y formador de generaciones de alemanes, sin embargo, un lugar también de muerte y horror en su expresión más dramática. Cabe recordar que muchas batallas de la primera y segunda Guerra Mundial ocurrieron en medio de bosques los cuales sirvieron de refugio y emboscada a la vez. También algunos campos de concentración fueron construidos en medio de bosques como, por ejemplo, *Buchenwald* que significa "bosque de hayedo", en territorio nazi.

En relación a su dimensión como símbolo nacional, se entiende mejor el texto de Elias Canetti, *Masa y poder* (1960) quien vincula el bosque –como símbolo de masa que



representa un sueño– específicamente con el ejército como símbolo de la Nación alemana: “Pero el ejército era más que el ejército: era el *bosque en marcha*. En ningún país moderno del mundo, el sentimiento de bosque ha permanecido tan vivo como en Alemania. Lo rígido y paralelo de los árboles erguidos, rectos, su densidad y su número colma el corazón del alemán con honda y misteriosa alegría” (245). De hecho, en él, el sujeto alemán se siente seguro y protegido (246), y se convierte, para muchos jóvenes germanos en la antesala a su desempeño militar: “El muchacho, atraído por el bosque fuera de la estrechez de la casa, para, como creía, soñar y estar solo, vivía allí por adelantado la incorporación al ejército” (246).

Si se desplaza esta construcción identitaria del bosque a territorio nacional y en el contexto colonialista del siglo XIX antes descrito, se puede interpretar el bosque como un imaginario –idea-imagen (Bazcko)⁴– complejo que resulta válido para leer, desde la mirada de la literatura en diálogo con la historia, los discursos que aún persisten sobre la influencia alemana en el sur del país. En este sentido, el bosque no funciona sólo como un paisaje natural de conexión afectiva y comunitaria para los colonos migrantes en tierras desconocidas, sino también como imaginario cultural y social de un actuar migrante y europeo que los poetas Dünkler, Huenún, Riedemann representan y problematizan.

Entonces, el bosque se prefigura como la idea-imagen central de un relato fundacional –tanto para alemanes como para chilenos– puesto que se lo lee simbólicamente como una masa cerrada y militar; un ejército que funciona como signo y significante de un vínculo afectivo con la naturaleza, pero también como espacio de confrontación de identidades y cuerpos diferentes, y de una violencia ejercida contra la naturaleza –la paradoja de la explotación y tala de bosques– y contra los cuerpos de los autóctonos de la zona. En este sentido, el bosque como idea-imagen permite a los colonos la conexión con el nuevo territorio conquistado y con la alteridad, pero al mismo tiempo permite su exclusión del resto del territorio nacional y de la sociedad en general, es decir, articular su excepcionalidad que persiste como imaginario hasta la actualidad y que permite releer hoy los procesos migratorios del pasado.

EL BOSQUE COMO MASA CERRADA: DISCURSOS FUNDACIONALES

Tal como mencionaba Canetti en su análisis de los símbolos de masas, el bosque funcionaba para los alemanes como un sueño o ideal, una serie de cuerpos unidos y

⁴ “A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos [...]” (8).



enhiestos formando una masa donde todos son iguales y se protegen. Si entendemos a la masa cerrada como aquella que “se establece, se crea su lugar limitándose; el espacio que llenará le es señalado” (17), y, a su vez, que “el límite impide un aumento desordenado pero dificulta y retarda la desintegración” (17), se entiende que no todos pueden entrar en ella, estableciéndose diferencias que buscan que ésta “[...] se hall[a] protegida de influencias extranjeras que podrían serle hostiles y peligrosas” (17), protegerle de la alteridad. Esta idea-imagen permite leer a cierto grupo de colonos alemanes que llegan a tierras nacionales como una masa cerrada que buscaba permanecer unido frente al exterior construido imaginariamente como peligroso: “Chile era poco conocido y muchos alemanes se imaginaban a Chile como un país ‘inaccesible, tropical y esclavista’” (Krebs 41).

De hecho, dentro de las motivaciones que el agente y promotor de la colonización en Alemania, Bernardo Philippi, utilizaba para atraer colonos era que el aislamiento favorecería la creación de una pequeña Alemania en tierras lejanas (41). Es sabido que las características naturales indómitas de los territorios a poblar durante el siglo XIX, favorecieron el aislamiento grupal, el poco contacto con los núcleos urbanos y, por ende, con la sociedad (Barbian 53). A su vez, la construcción de lo “salvaje”, entendido como sin orden ni ley, favoreció la idea de que los alemanes eran los mejores colonizadores y los únicos capaces de dar una forma ordenada al trabajo de la tierra (64) en territorios foráneos. El más persuasivo tropo sobre los alemanes en el extranjero, *Auslandsdeutsche*, es que independiente del lugar y tiempo, estos sienten una afinidad por el paisaje de origen (Lekan 141). En ese sentido, la naturaleza indómita necesitaba, bajo un discurso colonialista y modernizador, también del indómito espíritu alemán, la fuerza del carácter nacional que estaba vinculado con el imaginario del bosque germano (Lehmann 45).

El primer poema de *Füchse von Llafenko* (2009) de Gloria Dünkler representa la construcción de lo indómito y las dificultades iniciales: “Las tierras de Llafenko jamás fueron un edén como se nos dijo. Las huellas yacían pobladas de espinas; lluvias y vientos resultaban devastadores, antojadizos y el páramo cerraba sus entrañas a las siembras. Frutos silvestres y ovejas ramoneando los prados se negaban a dejar su cautiverio; el bosque no consentía derribarse y los ríos abrían paso con más furia” (7). Por ello, la llegada de los pioneros colonos adquiere una dimensión mítica, tanto para los alemanes como para los chilenos, que finalmente releva al máximo los aspectos positivos del proceso, pero que relativiza las contradicciones y ambigüedades que subyacen a todo hecho de este tipo (Valko 47).

Esta mirada sobre la intervención de los colonos en el paisaje indómito es expuesto críticamente en la primeras páginas del poemario *Reducciones* de Jaime Huenún, en una suerte de crónica de una tragedia para el pueblo mapuche-huilliche que habitaba la zona y que producto de la llegada de los colonos hubo de desplazarse a las zonas cordilleranas (Mansilla, “Los archivos de la niebla”). En “Entrada a Chauracahuin”, Huenún habla:



Desde la llegada del colono europeo, la ciudad de Osorno se levantó de las cenizas a que los roces a fuego redujeron los bosques y los sueños de Chauracahuin, el nombre originario de estos territorios. Abrir a incendio y hacha la húmeda e impenetrable selva del pellín y del laurel, chamuscar el pelaje pardo del pudú, derretir los pequeños cuernos del huemul con las brasas del coigüe derribado, fueron algunos de los afanes que permitieron convertir los campos de los huilliche en haciendas y llanuras productivas. Ahora en las grandes praderas de los fundos osorninos pastan vacas Holstein y los rojos toros Hereford (23).

La fisonomía del lugar fue alterada –bosques talados y cercas que delimitan espacios– y se instaura la lógica de la productividad, que se plasma en otros animales –vacas y toros extranjeros– que van a ser la base de la inversión ganadera del periodo debido a la alta producción de leche de esa raza bovina proveniente de Alemania. En palabras de Jaime Huenún, la ciudad de Osorno crecía gracias a la industriosisidad germana, pero las comunidades mapuches-huilliches sufrían “las sucesivas maniobras ilícitas empleadas por colonos alemanes y chilenos para apoderarse de terrenos indios” (25) y vieron “el rápido declinamiento de su cultura y forma de vida” (25).

En el poema “La importancia de las cabezas amarillas en el valle de Karra Maw’n” de Riedemann, la voz poética afirma lo siguiente: “Para el hombre de Santiago estas tierras no existían. Pensar en Karra Maw’n era internarse en el misterio/ trabar amistad con lo remoto [...] y desapareció la maleza/ y germinaron los cercos/ Karra Maw’n se pobló de cercos/ con alambres de púas/ y grandes rukas blancas/ con techos de color púrpura y paredes de mazapán [...]” (Riedemann 33). El imaginario construido por el Gobierno era que estos eran terrenos baldíos y abandonados a la “suerte de Dios”, territorios que se perdían y podían ser un aporte económico al país, sin embargo, gran parte de ellos eran las tierras ancestrales de los mapuches-huilliches: “[...] La llegada de los inmigrantes a Chauracahuin, gracias a la ley de Colonización de 1851, terminó por acorralar definitivamente a gran parte de la población huilliche en pequeñas reducciones situadas en la pre-cordillera de Los Andes y en la Cordillera de la Costa Osornina” (Huenún 25). Los cuerpos originarios hubieron de desplazarse forzosamente.

Si en la mirada del autóctono, el control sobre la naturaleza y el nuevo uso de las tierras entregados por el Gobierno de Chile para su uso agrícola fue una usurpación violenta de sus tierras ancestrales, paradójicamente, para algunas voces de los colonos presentes en *Karra Maw’n* fue una gran hazaña que confirma su elección y destino especial:

El padre de mi padre traía todo el mar en sus mejillas. Trajo un cormorán en la mirada y una flauta dulce en los bolsillos./ No trajo papeles, ni osamentas. Le quitaron su historia en las aduanas y venía de lejos./ Al llegar, sólo la niebla, pañal de maíz para envolver los viejos barcos de madera: la “Steinward”, el “Hermann”, el bergantín “Susanne” y el “Alfred”. Todos buscando el paraíso. Para todos, desengaño y selva./ [...] ¡Oh viejos barcos de madera! ¡Oh germánicos famélicos! Les prometieron la tierra, pero la tierra tenía dueños falsos. Falsas estacas de papel y no auténticos rewes milenarios. El padre de mi padre hubo de hablar en



otra lengua, gotear de nuevo el semen de la aurora. A fundar cosas es que vino el hombre de tan lejos (Riedemann 29).

Tanto estos versos como los siguientes de *Füchse von Llafenko*: “No fuimos descendientes de reyes ni licenciados y mi abuelo recogía la nieve amontonada en las calles de Hamburgo [...] Lo único que trajimos fue coraje, el buche y los sueños en las maletas” (Dünkler, *Füchse von Llafenko* 8), refuerzan la idea de un origen humilde de los primeros colonos -un porcentaje grande decide abandonar Alemania producto de la inestabilidad política y la crisis económica imperante (Blancpain, *Los alemanes en Chile*)- y, por ende, su búsqueda irreprochable de nuevas y mejores oportunidades en suelo nacional⁵. En esta lógica, más que bienes, traían coraje y sueños en sus maletas. Entonces, estos sueños unidos al aislamiento físico y social favorecieron la construcción de una (auto)imagen, una (auto)representación de los mismos en suelo chileno:

Provengo de un tronco de longevas raíces: no soy Schmied “el herrero” o Müller “el que trabaja en el molino”; somos naufragos de un bello secreto, una boca de afilados colmillos que se clavan en la carne y en la memoria hasta que vengas a revelarme, a tomar lo que forjaron tus mayores con el hierro y la obediencia. Que sacrifiques el cordero, que ultrajas la tierra virgen, que olvidaste tu familia y cruzaste los mares con destino a América: esto y aquello dirán de ti y de tu árbol, pero te mantendrás firme y has de proteger tu vida en la leyenda. Que digan lo que quieran, menos que fuimos cobardes” (Dünkler, *Füchse* 50).

Diferentes términos presentes en estos versos enfatizan, por un lado, en la (meta)construcción de relato fundacional propio –tronco, raíces, secreto, memoria, tierra virgen, familia, árbol, leyenda– en suelo extranjero y una particular forma de hacerlo –colmillos, forjaron, hierro, obediencia, ultrajar, cruzar, firme–, que confirma un imaginario belicoso propio del viejo mundo (Stott 33). De hecho, el aislamiento total respecto de su país de origen, permite justamente crear en tierras chilenas un nuevo inicio y origen social: “Aquí nadie se conoce/ ni sabe uno si la familia del vecino vale un cobre. Aquí podemos inventarnos una sangre,/ un escudo, una leyenda, una muerte gloriosa,/ podemos ser, si se nos place,/ una estirpe ungida por el rayo” (Dünkler, *Füchse* 12).

Esta capacidad de crearse una leyenda –una historia fundacional y única– tiene su cara material y concreta en el trabajo de la tierra, permitiendo así la construcción de un discurso meritócrata que coloca a los colonos en una superioridad respecto del chileno y del mapuche: “Mi oficio es construir, encender motores,/ soltar amarras, no volver atrás./ La miseria se despidió de mi/ agitando su pañuelo al viento/ y comprendí entonces, mi destino era triunfar” (11). El ascenso social y el bienestar económico de

⁵ Tal como Vicente Pérez Rosales escribe en *Recuerdos del pasado*, algunos colonos llegaron con bienes y costearon su propio viaje (411). Entre ellos, Carlos Anwandter –cara visible y representativa del grupo alemán que arriba a Corral en el barco Hermann– llegaron con fondos de privados y buscaron rápidamente tener su independencia económica (Blancpain 78-80).



las generaciones posteriores se ancla en una distinción respecto de los autóctonos de la zona, de una fuerza especial que siguiendo a Canetti tiene que ver “forjar un destino no desde la divinidad, sino desde la fuerza del paisaje” (33), y de su capacidad de intervención sobre este mismo. El historidador francés Blancpain, en su libro sobre la colonización alemana, destacará la ambición como un factor común del grupo (71).

Sin embargo, en ninguno de estos poemarios se logra dar más luces sobre la contradicción que sigue latente y que subyace al proceso migratorio alemán del siglo XIX y XX. Por un lado, la búsqueda de equilibrio entre lo urbano y la naturaleza que los caracterizaba (Berg Costa 155), pero por otro “la producción económica del territorio, por medio de la tala de bosques al que fue sometido, con una explotación que transformó profundamente el paisaje, exterminando gran parte de las áreas boscosas del valle central de la región, sustituyendo importantes y débiles ecosistemas forestales por agroecosistemas, como sucedió con la transformación del valle central o la masiva exterminación del alerce” (155). Si es que hubo cierta nostalgia preindustrial en los primeros colonos que llegaron (Barbian 64), quienes vieron en suelo chileno una Alemania preindustrial donde naturaleza y técnica convivían armónicamente, eso queda con el paso de las generaciones en el olvido: su aporte es la transformación brutal del ecosistema nacional.

Los poetas Jaime Huenún y Clemente Riedemann exponen en sus poemarios no sólo la dramática transformación de sus territorios naturales, sino también de sus comunidades vitales y las formas de organización:

Antes, los altos hombres rubios uncidos al arado, la violencia y la ley, cercaron con fiereza los terrenos que el gobierno había estampado a favor de sus nombres. Así, la aldea pronto se hizo pueblo. Surgieron molinos, las curtiembres, las fábricas de cerveza y de alcohol industrial, las prósperas barracas y las pequeñas y medianas empresas navieras (Huenún 24).

En términos de Riedemann,⁶ el aporte extranjero se tradujo en bienestar para ellos mismos, para justamente esa masa cerrada que hizo lo posible para continuar así, solo entre ellos: “Se produjo escuelas particulares/ ‘DEUTSCHE SCHULE’ / pero no para los indios/ (que eran aturdidos)/ Gran fornicación./ Gran fundo./ Gran desarrollo de comercio./ Se produjo Kermesse./ Se produjo Kuchen./ Apfelmus se produjo y muchísima cerveza” (34). Todos los términos aluden a abundancia, reproducción y a un tipo de reunión y comida propia de esta comunidad foránea y que tiene que ver exclusivamente con las necesidades de ella –de una masa cerrada– que busca permanecer así. La creación de establecimientos educacionales buscaba también mantener controlada la lengua alemana y una formación europea que era impartida

⁶ En este punto, cabe mencionar que *Karra Maw'n* fue escrito en el año 1983 en plena dictadura militar de Augusto Pinochet, y fue una contra respuesta a la pieza teatral *Oratorio* (1850) de Luis Advis estrenada en 1974, también durante el gobierno militar, y que buscaba conmemorar el centenario de la colonización alemana haciendo un homenaje a los colonos que llegaron el siglo XIX y su aporte a la sociedad chilena.



solo para su descendencia. En otras palabras, una práctica endogámica de cultura y lengua que buscaba ejercer aún un lazo fuerte con el país de descendencia, independiente del aislamiento y de la falta de sintonía con los procesos modernizadores del país de origen.

En relación a esto, la proliferación de ideas nacionalistas fuera del territorio alemán se entiende en las ideas del *Volkstum*, carácter nacional, que se estaban dando justamente en Alemania en el cambio de siglo y que incluía a los *Auslandsdeutsche* (Barbian 55), en la lógica de una lengua y cultura común más allá de las fronteras de la Nación alemana, una suerte de *Volksgemeinschaft* (Götz 65). Como se afirmó antes, la idea del *Deutschtum*, identidad alemana, durante el siglo XIX se dará con fuerza en territorio latinoamericano por justamente las preferencias colonialistas de sus gobiernos y territorios (104). De hecho, la primera guerra mundial va a generar una mayor conexión con el país de origen, más allá de que Chile se mantuvo neutral (74). De hecho, en el contexto de la primera guerra mundial fue creada la Liga Chileno-Alemana, específicamente en 1916 (74). En el periodo de entreguerras, la idea de una *Besonderheit*, de una superioridad o excepcionalidad, se hace más fuerte en las comunidades migrantes alemanes. Sin embargo, ya en el siglo XX, Barbian plantea que la mayoría de los alemanes eran indiferentes o lejanos al nacionalsocialismo; muchos, de hecho, ya habían perdido el contacto con familiares en Alemania, pero les interesaba mantener una lengua y cultura (Barbian 102), que los hacía especiales o diferentes dentro del suelo extranjero.

En este punto, cabe problematizar el concepto de excepcionalidad que propone Carl Fischer en su libro *Queering the Chilean Way* donde alude a una excepcionalidad geopolítica que caracterizaría a Chile –su loca geografía siguiendo Benjamín Subercaseaux–, y que se proyecta en las últimas décadas también en una exclusión de quienes no calzan en el modelo económico de éxito con el que Chile se autodefiniría (Fischer 3). Se recurre, entre otros, al ejemplo del iceberg traído desde la Antártica por la delegación chilena a la Bienal de Sevilla (España) el año 1992 y en el cual se puede leer también simbólicamente una búsqueda de excepcionalidad de tipo racial. El poeta mapuche Elicura Chihuailaf remite al mismo ejemplo: “A propósito, ¿recuerda usted que en una feria cultural en España –Sevilla–, Chile concurreó con un iceberg (-ice=hielo, berg=montaña-)? ¿Será, quizás, un mensaje subliminal o desembozado de representación de pretendida blancura? (Chihuailaf 44). El poeta se pregunta porque no habría una piedra de la cordillera de los Andes que sería más representativa de la pluralidad de pueblos que habitan el largo suelo nacional. En esta lógica diferenciadora que persiste desde el siglo XIX, se entiende que el chileno agradezca y abrace la excepcionalidad alemana dentro de su anhelada ya excepcionalidad chilena, provocando un doble muro de separación respecto de los autóctonos y habitantes originarios de la zona.



EL BOSQUE COMO EJÉRCITO: CUERPOS MIGRANTES Y VIOLENCIA COLONIAL

Tal como se vio en el apartado anterior, la construcción poética de la relación entre migrantes alemanes y autóctonos está atravesada por la belicosidad del viejo mundo en suelo nacional (Stott 33). Los poemarios de *Karra Maw'n* de Riedemann y *Reducciones* de Huenún permiten enfatizar en la violencia tras el discurso modernizador del Gobierno de Chile, es decir, de los propios chilenos así como de los colonos contra los autóctonos y contra las que fueron hasta ese periodo sus tierras ancestrales. De hecho, la voz poética de *Karra Maw'n* en el poema "Shalamankatún" afirma: "Roja es aquí la tierra/ y verde está en el cielo la morada/ de los que pelearon y murieron./ Shalamankatún, / la escuela de la maldad vino de afuera: vino de España/ con su espada y su cruz de hierro,/ vino de Alemania y después de los propios/ chilenos [...]" (Riedemann 37). Es evidente que tanto la Colonia española como la Colonia alemana se vinculan –considerando sus evidentes matices diferenciadores– en el eje de dominación a los autóctonos, sin embargo, cabe destacar la inclusión que hace la voz poética del chileno también en esta cadena de violencia.

A continuación, se quiere profundizar en la dimensión militar –un ejército/bosque en marcha– como imaginario para entender la persistencia de una violencia física y racial que se proyectó ya en el siglo XX y en la proliferación de ideas nacionalsocialistas en suelo chileno. Por ello, a continuación, se profundiza en la construcción imaginaria que realiza Gloria Dünkler en sus poemarios *Füchse von Llafenko* (2009) y *Spandau* (2013).⁷ En ellos, establece una continuidad de la violencia entre los procesos colonizadores del siglo XIX, el nazismo en la década del 30, el caso de la ex Colonia Dignidad (1961-1997) –enclave alemán dentro de territorio chileno– y los centros de detención en la dictadura militar como la isla Dawson.

En Dünkler, es clave la proyección de un imaginario belicoso propio del primer mundo (Stott 48) trasplantado a suelo nacional. Primero, lo aborda en el espacio formativo y supuestamente protegido de la escuela y de los niños. En los poemas recopilados en "Fantasmas de la escuela", se introduce al personaje infantil de Karl con el cual la voz poética dice que interactuaba: "me encantaban sus juguetes de milicia,/ sus águilas, sus banderines,/ improvisar batallas en la arena/ campos de tortura en la jungla,/ bombarderos en ciudades enemigas" (Dünkler, *Füchse von Llafenko* 15). En la escuela, los niños jugaban al ejército en marcha-símbolo nacional siguiendo a Canetti: "Karl poseía una colección de soldaditos/ que eran la envidia de la escuela/ y hasta los cholos de las reducciones/ morían por jugar con nosotros" (18). En el juego, el infante juega al "como si" (Huizinga 31), al como si estuvieran en la guerra, proyectándose en medio de un bosque en marcha donde todos están dispuestos a luchar. El juego –entendido también como lucha de representaciones (31)– no sólo es para los descendientes de alemanes, sino también para los indios que se han querido unir al

⁷ El libro *Yagatán* (Ediciones Táchitas, 2015) de Gloria Dünkler se centra en el partido nacionalsocialista chileno y su participación dentro de la política del país.



juego: “hasta los cholos de las reducciones morían por jugar con nosotros” (Dünkler, *Füchse* 18).

A esta lógica guerrera, se suma el fervor nacionalista secundario que ya era, al parecer, propio de ciertos grupos de alemanes en el extranjero: “Allí nos encendían/ el honor que significaba, para nosotros,/ formar parte del Landesgruppe Chile,/ engrosar las filas en pueblos y metrópolis,/ servir a la causa como fervientes multiplicadores/ de la germanofilia” (19). En este sentido, se vuelve a unir la masa cerrada y endogámica a la lógica de la violencia, pero dentro de un espacio que debiese ser protegido que es el de la escuela.

En el poemario *Spandau* (2013), Dünkler persiste con el campo semántico de batalla o guerra de los primeros colonos que llegaron en barco: “Contempla el mar y piensa:/ Qué será de nos/ adónde iremos a parar después de esta vida./ A luchar contra quién, de qué lado estaré/ en cuál batalla./ A dónde vamos los vivos./ De dónde vienen los muertos” (*Spandau* 8). En estos versos, el imaginario violento, las imágenes de bosques en marcha, profundiza y explicita lo ya iniciado en *Füchse von Llafenko* en relación ahora a la presencia de la ideología nazi en territorio chileno. En varios poemas, la voz hablante es un refugiado nazi, que parece ser Walter Rauff quien se escondió y murió en Chile sin juicio ni extradición:⁸ “La tierra, como los papeles, aguanta todo/ pasaportes falsos, prófugos de ley/ los jueces lo libraron de la extradición./ En la vendimia un asado le despierta la tripa/ sus camiones de la muerte dónde están” (Dünkler, *Spandau* 23).

En *Spandau*, los nuevos términos poéticos son alusivos a la historia nazi en tierras alemanas, proyectado ahora a tierras chilenas: el juicio de Núremberg, la cárcel Spandau, cámaras de gas, camiones de la muerte, bombazos, el Führer, entre otros. No sólo términos y conceptos belicosos vinculados al capítulo del nacionalismo, sino que ahora también a personajes claves de la dictadura militar chilena: “Fuimos terribles en la lucha/ capaces de forjar un nido/ decapitar al disidente/ nos prometieron el fuego eterno y marchamos por él./ ¿Te acuerdas Paulo allá en Villa Baviera?/ ¿Recuerdas Augusto esas veladas?/ Marchas y cantos que nos hacían llorar” (29). La voz poética rememora, junto al parecer Paul Schäfer y Augusto Pinochet, sus encuentros de ensoñación guerrera en Villa Baviera –ex Colonia Dignidad⁹– donde los últimos

⁸ Walter Rauff, coronel de la SS nazi, responsable de medio millón de muertos en Auschwitz, producto de la invención de los camiones de gas. Llega a Chile en la década de los años 50, se dedica a negocios sin ocultar su identidad. No pudo ser extraditado por Chile a causa de la prescriptibilidad de los crímenes de lesa humanidad y muere el año 1984 en Santiago y su funeral se realiza en la Iglesia Luterana de la calle Lota en Providencia. Dünkler incluye al final del poemario el registro histórico de la carta de Salvador Allende, jefe del Senado en ese entonces, a Simón Wiesenstahl, lamentando no poder concretar la extradición.

⁹ Villa Baviera –ex Colonia Dignidad– fue fundada en 1960 por el alemán Paul Schäfer y funcionó, sin inconvenientes, como un Estado dentro de otro Estado hasta el año 1997. Allí su líder junto con sus colaboradores abusó psicológica y sexualmente, por décadas, de niños alemanes y chilenos y se constituyó como una suerte de secta que ofrecía servicios médicos y culinarios a la comunidad de Parral (VII Región).



antecedentes y archivos encontrados señalan que personeros del Gobierno militar recibieron allí asesorías en el arte de matar, en el arte de la batalla: una batalla no contra judíos o mapuches, sino contra el marxismo.

En esta línea, ya Rossana Cassigoli, en su artículo “Sobre la presencia nazi en Chile” (2013), establece una relación –bastante generalizadora y arbitraria– entre los procesos colonizadores alemanes del siglo XIX y XX, la ideología nazi en las décadas de los años 30 y 40, y con la dictadura militar chilena, en particular, en relación a la ex Colonia Dignidad y a la información que se ha hecho pública recientemente sobre la detención y torturas allí de perseguidos políticos. Para Gloria Dünkler, parece ser más bien que lo que se conecta son los destinos de ambas naciones atravesadas por la violencia sistemática puesto que confirma este eje en sus poemarios *Füchse von Llafenko* y *Spandau*, es decir, entre la historia bélica de Alemania y los procesos modernizadores chilenos del siglo XIX y XX, pero también con la historia política reciente de Chile como es el caso de la Dictadura Militar (1973-1989) y del capítulo aún inconcluso que sigue siendo la ex Colonia Dignidad. La historia siniestra de Colonia Dignidad es un ejemplo representativo de la segunda mitad del siglo XX sobre el discurso de excepcionalidad que prefiguraban los alemanes para el pueblo y estado chileno, uno que les permitió mantenerse como un bosque cerrado, una comunidad impenetrable y aislada.

ÚLTIMAS OBSERVACIONES: EL BOSQUE COMO ZONA DE ENCUENTRO FILIAL

En las páginas anteriores, el bosque en tanto lugar físico pasa a ser un paisaje e imaginario de (auto)representación –una apropiación afectiva y nostálgica– de los colonos alemanes, que concentra la paradoja de la identidad alemana en suelo chileno: por un lado, el amor al bosque en tanto espacio y símbolo propiamente nacional; por otro, su explotación para volverlo productivo, violentando a quienes lo cuidaban y habitaban desde tiempos ancestrales. En el caso de los poemas visitados, la violencia colonial se representa a nivel de la presencia de discursos fundacionales y de excepcionalidad de los colonos –por sobre los chilenos y los mapuches-huilliches– y de un imaginario bélico y nacionalista que permitió en el siglo XX la presencia de personajes nacionalsocialistas que encontraron refugio político en suelo nacional así como comunidades cerradas y endogámicas. El bosque-paisaje, el bosque-masa cerrada y el bosque-ejército se proyectan en cuerpos erguidos y aislados, cuerpos migrantes y cuerpos desplazados que adquieren otro matiz desde la propuesta de estas páginas. Por lo anterior, la idea-imagen del bosque permite poner en discusión ciertos discursos fundacionales e imágenes contradictorias sobre la colonización alemana, específicamente la del sur de Chile, y poner en perspectiva las actuales olas migratorias que están llegando al país así como la falta de comprensión aún de ciertos grupos sociales de la especial vinculación con la naturaleza que posee el pueblo mapuche-huilliche.



Para finalizar, se quiere leer el bosque como lugar de encuentro filial. Tanto Gloria Dünkler como Clemente Riedemann son poetas descendientes de alemanes y, en sus poemas, conviven las voces de los autóctonos de la zona así como las de los colonos llegados en el siglo XIX y XX. Varios de sus poemas se articulan desde la mirada del hijo o del padre: en el caso de Riedemann, en su poema “El hombre de Leipzig”; y en el Dünkler, la infancia se representa en el niño Karl que va a la guerra y en el padre desertor de *Füchse von Llafenko*. A su vez, *Reducciones* de Jaime Huenún inicia rememorando la infancia como espacio de compartir memorias, la de su propia abuela y la de todas las abuelas ancestrales con quienes cierra su obra en el poema “Testimonio”: “seguiremos escribiendo sobre abuelas, Salazar,/ la mía por ejemplo trabajó 70 años/ en las fraguas alemanas/ y leyó los Himnos a la Noche/ en los kuchen de frambuesas y de nata/ y en la hiriente soda cáustica/ que blanqueaba los retretes hacendales” (163).

En este sentido, los tres poetas construyen su poética dentro del marco de lo filial y de las memorias familiares. En el caso de Huenún, se trata de una herencia ancestral atravesada por la violencia colonial, el despojamiento territorial y cultural y que, por ello, busca ser custodiada y resguarda como un bosque de canelos ancestral. Para Dünkler y Riedemann, es una herencia más compleja y paradójica por todo lo señalado; un origen europeo lleno de encantos, pero a su vez uno profundamente bélico y una serie de generaciones que no supieron entender y valorar, honestamente, la vinculación de los pueblos autóctonos con los mismos bosques que ellos también amaban. Por ello, en sus versos, proliferan voces contradictorias e híbridas atravesadas por una violencia que viene de otro mundo. Ambos se desmarcan de una identidad propiamente chilena, pero también de una alemana. Tal vez, una identidad migrante, una que pueden construir, en y a través de la poesía, como bosques de encuentro, un Llafenko imaginario, siguiendo a Dünkler, donde todos puedan convivir con sus identidades diversas:

En Llafenko jamás nos prometimos riquezas más que labrar huertos y amaneceres con tinajas vacías. Éramos libres, aprendimos a dar la cara y en la kermesse brindamos por lo nuestro, amándonos contra indios y alemanes –me volví contra mi propia sangre– criando desertores de la patria, tarados mentales, mestizos deformes al decir de mis vecinos en esta esquina del planeta. *Más tarde comprenderían que yo sólo buscaba fundir aquellos destinos* (Dünkler, *Füchse* 46).

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Cristina. *Modelltransfer im Schatten des Krieges. “Deutsche” Bildungs- und “Preussische” Militärreformen im Chile, 1879-1920*. Peter Lang Edition, 2014.

Barbian, Nikolaus. *Auswärtige Kulturpolitik und “Auslandsdeutsche” in Lateinamerika 1949-1973*. Springer VS, 2014.



Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión, 1991.

Berg Costa, Lorenzo et al. *Ocupación, Arquitectura y Paisaje. Región de los Lagos*. Editorial Universitaria, 2008.

Blancpain, Jean Pierre. *Los alemanes en Chile 1816-1945*. E.P.C., 1985.

Breymayer, Ursula, y Ulrich Bernd. "Unter Bäumen': ein Zwischenreich. Die Deutschen und der Wald". *Unter Bäumen. Die deutschen und der Wald*, editado por Ursula Breymayer y Ulrich Bernd, Sandstein Verlag, 2011, pp. 14-33.

Canetti, Elías. *Masa y Poder*. Alianza, 2017.

Cánovas, Rodrigo et al. *Voces judías en la literatura chilena*. Cuarto Propio, 2010.

Cassigoli, Rossana. "Sobre la presencia nazi en Chile". *Acta Sociológica*, núm. 61, 2013, pp. 157-177, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0186602813709940>. Consultado el 25 mzo. 2021.

Chihuailaf, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. LOM, 1999.

Dünkler, Gloria. *Füchse von Llafenko*. Ediciones Tácitas, 2009.

---. *Spandau*. Ediciones Tácitas, 2013.

Erpel, Simone. "Der Wald – ein Sehnsuchtsort der deutschen Jugendbewegung." *Unter Bäumen. Die deutschen und der Wald*, editado por Ursula Breymayer y Ulrich Bernd, Sandstein Verlag, 2011, pp. 242-249.

Fischer, Carl. *Queering the Chilean Way. Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*. Palgrave Macmillan US, 2016.

Huenún, Jaime. *Reducciones*. LOM, 2012.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Emecé, 2012.

Lehmann, Albrecht. "Vom Deutschen Wald und seiner Wahrnehmung". *Unter Bäumen. Die deutschen und der Wald*, editado por Ursula Breymayer y Ulrich Bernd, Sandstein Verlag, 2011, pp. 40-51.

Lekan, Thomas. "German Landscape: Local Promotion of the *Heimat* Abroad" *The Heimat Abroad. The Boundaries of Germanness*, editado K. O'Donnell et al. The University of Michigan Press, 2008, pp. 141-166.

Mansilla, Sergio. "Los archivos de la niebla (notas para leer Reducciones de Jaime Luis Huenún." *Reducciones*. LOM, 2012, pp.11-20.

Pérez Rosales, Vicente. *Recuerdos del Pasado 1814-1860*. Imprenta Gutenberg, 1886, <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0004566.pdf>. Consultado el 25 mzo. 2021.

Riedemann, Clemente. *Karra Maw'n*. Editorial Alborada, 1984.

Sanhueza, Carlos. "Chile y Alemania 1871-1914. Un vínculo que se solidifica." *Deutschland un Chile, 1850 bis zur Gegenwart: ein Handbuch*, editado por Georg Dufner et al., Verlag Hans Dieter Heinz, 2016, pp. 53-81.

Stott, Christine. "Ecos de antiguo: memoria, paisaje y oralidad en la poética de Gloria Dünkler". *Mapocho*, núm. 80, 2016, pp. 23-60,



<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0070817.pdf>. Consultado el 25 mzo. 2021.

Krebs, Andrea *et al.* *Los alemanes y la comunidad chileno-alemana en la historia de Chile*. Liga Chileno-Alemana, 2001.

Valko, Jennifer. "Desmitificación del inmigrante alemán en *Don Helmuth, el colono* de Carlos Fuenzalida Valdivia." *Acta literaria*, núm. 40, 2010, pp. 45-69, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S071768482010000100004&lng=es&nrm=iso. Consultado el 25 mzo. 2021.

Werquet, Jan. "'Deutscher Wald' – 'Deutscher Kunst'? Die Darstellung des Waldes in der Malerei des 'Dritten Reiches'". *Unter Bäumen. Die deutschen und der Wald*, editado por Ursula Breymayer y Ulrich Bernd, Sandstein Verlag, 2011, pp.160-171.

M. Angélica Franken es Doctora en Literatura, mención chilena e hispanoamericana, por la Universidad de Chile. Profesora del Magíster de Literatura Comparada y del Departamento de Literatura de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez (Santiago de Chile). Sus áreas de investigación son literatura y cine desde una perspectiva comparada e intermedial, construcción de infancia e imaginarios familiares, intercambios culturales entre Chile y Alemania. Actualmente, investigadora responsable del proyecto FONDECYT "Infancia(s), memoria(s) e identidad(es): migraciones entre Chile y Alemania en el siglo XX".

maria.franken@uai.cl

Espinosa Hernández, Patricia. "Dossier Chile: *Escrituras desde la ruina: cuerpo, memoria y violencia en el Chile del siglo XX*", n. 25, *Muro/Muri. Forme e rappresentazioni del muro fra lingue, letterature e arti visive*, pp. 287-347, May 2021. ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo:

<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/15621>.

Ricevuto: 14/05/2021

DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15621>