



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura  
Seminario de Grado: Narrativa y cine chileno y argentino (2000-2015)

“La memoria a través del cuerpo.  
Metamorfosis corporal en la literatura y cine de Chile y Argentina  
2000-2015”

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención  
en Literatura.

Estudiante:

Paulina María Retamal Zapata

Profesoras Guía:

Darcie Doll Castillo

Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile 2017

*Dicen que es locura lo que me tiene así,  
Realizando un acto de inmólación extrema voluntaria,  
dando mi vida por una causa que se supone ya está perdida de antemano.  
Aquellos que hacen eso no son parte del Ángel Gris  
son parte de los Hijos del Olvido  
que intentan hacernos creer que la única posibilidad de salir adelante y de realizar un  
cambio  
es comenzar a contar los muertos  
y es convertirlos en números  
y hacer una aproximación epistemológica del dolor.*

*-“Antígona 404”, Tenemos Explosivos.*

*A mis abuelas Feliciano y J. María,  
que tanto me enseñaron sobre el cuerpo.*

## **Agradecimientos**

Antes que todo quiero agradecer a mi familia. A mi hermano, Felipe, por estar dispuesto a escuchar, a apoyarme, a discutir y a dejarme transitar del amor al odio siempre que se trata de él. A mis padres, María y Sergio, por mostrarse en desacuerdo a que cursara esta carrera en un comienzo –lo que me dio más motivos para comprender que este era mi lugar-, pero que me apoyaron incondicionalmente, que me defendieron y que siempre me quisieron ver triunfar. Por su amor infinito, por su aceptación, por su apoyo, por la libertad que siempre me han permitido, gracias.

A mis abuelas, Feliciano y J. María, y a mi madre, por enseñarme el valor, importancia y necesidad de la lectura.

A mis amigos Alfonso, Eduardo, Gabriel, Gonzalo, Ignacio, Juan, María y Sebastián que me demuestran constantemente su preocupación e incondicionalidad; que la noche se hace corta, que la hierba siempre falta y que el alcohol sobra. Pero sobre todo a mis hermanas Madelaine y Yukiko por amarme, por cuidarme, por sacarme de los abismos que yo misma me busco, por la felicidad que siempre me traen sus presencias y por dejarme creer que de música y de poesía se puede vivir toda la vida.

A mis amigas y compañeras de universidad Andrea, Paulina, Sabrina y Natalia, por entender cada una de mis cavilaciones, por estresarnos mutuamente, por ayudarnos y apoyarnos, por querernos incluso somnolientas, (des)memoriadas y (des)cerebradas.

A mis compañeros de seminario Carla, Diego, Fabián, Felipe y Paulina, por hacer parecer tan fácil la creación y escritura de la tesis, a pesar de su evidente dificultad; por hacer de cada reunión un espacio grato e inclusivo, por mostrarse siempre dispuestos a ayudarnos mutuamente.

A mis profesoras guía Alejandra Bottinelli y Darcie Doll por su compromiso y disposición, por la pasión que las motiva, por la libertad que me dieron y por la lucidez que tuvieron para comprender cada una de las tonteras que a veces suelo escribir. Por la paciencia con las fechas de entrega, con los errores tipográficos y por saber que la clase no termina en la sala.

A Pedro, por sumarse a mi vida en este último tiempo; por alimentar mi locura, creatividad y curiosidad; por incentivar y apoyarme con la tesis y con los ramos; por la paciencia y comprensión que me tiene, por ser la mejor distracción.

## Índice

I. Introducción.....	6
La memoria a través del cuerpo.....	10
Simulacro y Mutación.....	12
II. Corporeización de la memoria.....	15
III. Cuerpo-Simulacro: pelucas, disfraces y máscaras.....	34
<i>Los rubios</i> (2003) de Albertina Carri.....	35
<i>La quemadura</i> (2009) de René Ballesteros.....	38
<i>Cansado ya del sol</i> (2002) de Alejandra Costamagna.....	43
IV. Cuerpo político: mutilaciones, quemadura y cicatrices.....	49
<i>Ruido</i> (2012) de Álvaro Bisama.....	50
<i>Los topos</i> (2014) de Felix Bruzzone.....	58
“Las cosas que perdimos en el fuego” (2013) de Mariana Enríquez.....	63
V. Conclusiones.....	66
VI. Bibliografía.....	70

## I. 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, nos relacionamos corporalmente, construimos comunidad.

Aun así, el cuerpo ha sido reducido a aquella instancia que nos limita y nos estorba. Asediados por restricciones religiosas y sociales, nos han dicho que el cuerpo y cualquier indicio de él debe ser sofocado, que el placer y el dolor no deben ser expuestos y que la piel debe ser el último margen, el borde, donde el sujeto debe contener su sensibilidad.

No obstante, durante los últimos años, en sociedades postdictatoriales como la chilena y la argentina, el cuerpo ha vuelto a plagar la literatura y el cine. Esto no quiere decir que la consigna anterior – la de invisibilizar el cuerpo- se haya cumplido, sino, más bien, se trata de asumir la representación del cuerpo desde perspectivas que antes no habían sido consideradas, que no habían sido entendidas en su gesto y en su potencialidad.

Los últimos años han sido importantes para caracterizar a una literatura y un cine, del cual se ha comenzado a escribir bastante. Sobre la que se ha dicho, por ejemplo, que evidencia la articulación de una identidad conflictuada con el contexto social (posmodernidad), una influencia de la memoria y las condiciones postdictatoriales que las respectivas “transiciones” no han logrado superar, de un uso privilegiado del presente, de las historias cotidianas. Incluso se ha querido ver, en estas características, los rasgos que diferencian drásticamente a esta ‘generación’ de la anterior, la que a través de su testimonio de los hechos traumáticos de la década del 70 ocupan un lugar importante en estas sociedades. Pero del cuerpo y su (re)presentación, poco se ha dicho<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A pesar de lo que ya se ha escrito, en lo que se refiere al cuerpo, las investigaciones son casi inexistentes. Desde la literatura, la mayoría de las publicaciones abordan la problemática de la memoria vinculada con la imagen (Arfuch, Leonor. “Memoria e imagen”. Educación Real. Mayo, 2002: 399-408. Disponible en: [http://www.ufrgs.br/edu\\_realidade.](http://www.ufrgs.br/edu_realidade) ), de su vínculo con la vida cotidiana y el presente (Bieke Willem, “Narrar la frágil armadura del presente. La paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego”, en *Intérférences littéraires/Littéraire interférenties*; “Espacio y cotidianidad. Transformaciones y tensiones en la

En este contexto, en el de sociedades escindidas, el arte evidencia un silencio capaz de romperse solo una vez restituido cierto orden social que rememora la democracia. Momento liberador en que hay que hacerse cargo de lo que no fue dicho y narrar las historias heroicas y las que no tanto, para ser conocidas, recordadas o finalmente desechadas.

La literatura y el cine se llenan de grandes hazañas con protagonistas y antagonistas que ahora poseen rostro y nombre. El arte se puebla, entonces, de una herida infligida directamente sobre la piel: heridos, sangre y dolor. El cuerpo encarna, allí, la imposibilidad del olvido y la fractura social.

En una sociedad distinta, con una velocidad y un tiempo que parecen correr tan fugazmente, donde la incerteza, la amnesia y la insatisfacción (Huysen 12) son lo único claro; ¿qué tienen para contar las escrituras recientes? Fácilmente se podría responder que nada, que los logros ya fueron relatados, que con esas historias basta, que los testimonios de los sobrevivientes son suficiente para dar cuenta de una realidad que aturdió a la sociedad y que no debe volver a repetirse, que la “transición” política que ha encaminado cada país les ha permitido desligarse de ese pasado y abordar temas diferentes, que a esta altura la herida ya debe estar sanada. Pero, si el cuerpo es una realidad irrenunciable y es la 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?

Insisto, en una sociedad distinta, en un momento histórico diferente, se abre un espacio para una producción literaria y cinematográfica que se hace cargo de aquella dimensión corporal que fue dejada pasar. Porque la historia de los padres sigue siendo la propia, porque el familiar desaparecido sigue siendo un lugar vacío que busca ser llenado,

---

narrativa contemporánea en la narrativa contemporánea”, Liesbeth François y María Paz Oliver, Junio 2014, 53-67) y su vínculo con la marginalidad.

De forma similar ocurre en el caso del cine o del documental, con excepción de las reflexiones de Ana Amado (Amado, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ed. Colihue, 2009).

porque aún se respira el hermetismo de una vida dirigida a punta de fusil, porque la “transición” nunca fue y no logro encausarse, porque la memoria colectiva no olvida el trauma de la dictadura, es que estas novelas logran materializar lo que implicó la coyuntura histórica para las generaciones posdictatoriales. Se trata, en este sentido, de una cicatriz sobre la piel, evidente para cualquiera.

Es aquí donde cobra sentido el epígrafe que he querido incluir en este trabajo de investigación. Apelando a una canción de una banda de post-hardcore, abusando de la intertextualidad presente en todas las obras a analizar, escucho la música y me digo que todas estas cosas que observo no pueden ser casualidad. Que no puede ser casualidad que cantando letras que convocan un pasado violento, aun pueda percibir que no hemos dejado de vivir en la misma sociedad. Que no puede ser casualidad que nos sigamos preguntando por el cuerpo, sus posibilidades de presentarse y actuarse y respondamos a las inquietudes que nos nacen a través del trauma histórico de la dictadura. Que no puede ser casualidad que siga viendo los mismos motivos de descontento y rechazo en diferentes manifestaciones artísticas.

Por tanto, esta tesis tiene como objetivo principal analizar las distintas representaciones del cuerpo en un sector de la narrativa y cine posdictatoriales de Chile y Argentina; con el propósito de establecer qué importancia se concede al cuerpo, a su exceso y su vínculo con la memoria. De modo que, a través de este análisis, se le devuelva al cuerpo el valor que posee y se le rescate del olvido y la automatización.

Para ello es necesario tener en consideración que se trata de un sector de literatura y cine de Chile y Argentina, el que comprende los años 2000-2015 y que evidencia, a través de las obras, un uso privilegiado de la memoria en imbricación con el pasado biográfico de los autores, un uso preferente de narradores protagonistas y sobre todo un (ab)uso de la dimensión corporal.

Denominados como ‘Generación de los hijos’ o simplemente HIJOS, los autores que pertenecen a esta época cargan con el peso de hacerse cargo de la memoria de sus padres. Como hijos de militantes y participantes directos en los hechos dictatoriales, fue recurrente que los ‘hijos de’ refirieran su historia desde la perspectiva testimonial, hablando



desde el lugar de la víctima y buscando hacer justicia a través de sus relatos. En el caso argentino, cautivos de esa memoria, se vincularon a las organizaciones de DDHH y retomaron muchos de los temas que ya existían en las producciones artísticas anteriores.

No es hasta el año 2000-2005 en que comienza a perfilarse una forma distinta de pensar el arte en su vínculo con la Historia y la memoria tanto colectiva como individual. Algunos de estos autores, los hijos de, se plantean la necesidad de hacer una literatura y un cine que los desvincule de esa forma única que estaba tomando la memoria y de poder rescatar la memoria individual, que parecía no poder escapar del relato testimonial.

En este contexto, Pablo Darío Dema señala que existe un cambio novedoso en la literatura y el cine en el momento en que estos sujetos dejan de ser los personajes novelados y se transforman en autores: “la novedad es el cambio de rol de los hijos de militantes que se evidencia a partir de 2005 en el sistema literario, momento en el que pasan de ser personajes novelados a autores de novelas y cuentos” (Darío 3). Lo que no solo implica un cambio de rol, sino que también desplazamientos semánticos que terminan por configurar lo que el autor llama ‘gestos de desidentificación’. Esto es, la producción de relatos ya no siguiendo las pautas que se esperan, sino, más bien, adecuándose a lo que quieren escribir; asumen procesos de ficcionalización, un tratamiento estético del discurso, búsquedas personales que se distancian de causas políticas que perseguían sus padres –pero no por ello búsquedas menos políticas-, un descredito de las organización de DDHH. Pero sobre todo, la introducción de formas diferentes de hacer cine y sobre todo literatura. De este modo, aparecen canciones en las narraciones, películas, programas de televisión, mensajes de texto y demás medios tecnológicos. Darío señala: “este cambio de perspectiva implicaría leer estos libros como formando parte de un movimiento escriturario que a partir de 2000 deja de lado la distinción literario–no literario/ ficción-realidad y funciona independientemente de categorías tradicionales como ‘autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido”” (Darío 9).

Bajo esta perspectiva, los autores que seleccioné para llevar a cabo este análisis, son parte de este sector de la literatura y cine chileno y argentino que se proponen una forma diferente de asumir la Historia a través de su memoria individual.

El corpus está compuesto por a Álvaro Bisama, Felix Bruzzone, Alejandra Costamagna y Mariana Enríquez, en relación a la narrativa. Considero que cada uno de estos autores profundiza en una forma diferente de incorporar la memoria en sus obras, pero aún más interesante, el tratamiento que le dan al cuerpo es evidente e irrepetible. Aun cuando Bisama y Bruzzone aborden personajes transexuales, ambos lo hacen desde perspectivas propias: Bisama, desde el sin sentido, el abismo y el descredito de la religión; Bruzzone, desde la parodia, la ironía y el azar. De igual forma, Costamagna integra una dimensión que a otros autores escapa y que tiene relación con la cercanía y aparición de los animales, por lo que el devenir animal es considerablemente importante en sus obras. Por su parte, la manipulación del cuerpo que insita Enríquez, no solo instauro lo grotesco en sus cuentos, sino que tensiona la realidad al tratar de automatizar el efecto de los cuerpos monstruosos que convoca.

Por otra parte, para el análisis cinematográfico incorporé dos autores: Albertina Carri y René Ballesteros.

Incluí a Carri por la importancia que se le concede como iniciadora de esta forma de hacer las narraciones de los hijos, pero por sobre todo, por el juego de identidades que se suscita en *Los rubios*. La puesta en abismo de la producción cinematográfica, las pelucas, los disfraces y la ruptura del límite entre lo real y lo ficcional, son elementos sumamente importantes a la hora de abordar la dimensión corporal. De igual manera, la labor que cumple el archivo en *La quemadura* y el enfrentamiento de la memoria obstinada y con olvido, también se instalan como dinámicas interesantes para analizar.

### **La memoria a través del cuerpo**

Memoria y cuerpo no son polos opuestos, no son realidades ajenas y no son percibidas como asuntos no equiparables. Se debe insistir en que si el cuerpo es determinante para el sujeto no solo en su dimensión física, este se involucra en todos los aspectos en que el sujeto habita y la memoria no está exenta de esta situación.

Desde las heridas más superficiales hasta las heridas más simbólicas del alma, cada marca y cada cicatriz evocan un recuerdo. Evocan un tiempo, una situación, una emoción

que fue, que se fugó o que simplemente desapareció. En este sentido, así como los objetos, el cuerpo es la forma más irrefutable de medir el paso el tiempo y de sus estragos, de las situaciones vividas, de la experiencia.

Desde una perspectiva política, en el caso de Chile, ¿no fueron las madres de los familiares desaparecidos las que comenzaron a portar las fotos de sus familiares en su pecho? En el caso de Argentina, ¿no fueron las Madres de la Plaza de Mayo las que se cubrieron las cabezas con pañuelos blancos? ¿No son estos dos gestos formas de utilizar el cuerpo para hacer memoria? Por supuesto, sobre todo memoria de una injusticia, de la manipulación de otros por voluntad de un gobierno tirano y déspota.

Antes y sobre todo durante la dictadura, el cuerpo había sido un reflejo, un espejo y un receptáculo donde el malestar social se materializaba. El control que ejercieron los distintos gobiernos opresores sobre los sujetos fue determinante: la tortura, la muerte, el exilio o la desaparición. Entonces cuando se tuvo que hablar de lo que había ocurrido, el cuerpo estuvo allí como evidencia, como testimonio. Pero ahora, cuando el tiempo ha pasado y los cuerpos ya no portan las mismas heridas, ¿Qué importancia podríamos concederle? Alejados en años y en efervescencia, en la urgencia de su demanda, estas producciones, tanto literarias como cinematográficas, cargan y encarnan una memoria colectiva que apela a una no oficialidad y a una subjetividad que pretende descubrir una memoria individual, lo que solo es capaz de lograrse a través de relatos evidentemente subjetivos y reflexivos.

Estas condiciones se manifiestan en las obras privilegiando una voz protagonista, que muchas veces habita una zona fronteriza entre realidad y ficción en relación a sus autores y su biografía; un abuso del tiempo presente; una cotidianidad marcada por la ausencia de grandes hazañas; un descredito de las historias oficiales que recurrentemente los gobiernos han hecho circular; un fuerte apego a la tecnología, a los medios masivos y otras disciplinas artísticas como la música, la fotografía, la pintura, el cine, etc.; y, sobre todo, privilegiando el funcionamiento estético y político del cuerpo cotidiano.

## Simulacro y Mutación

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” (Nancy 18). Y en esta condición quisiera insistir, pues si todas las obras involucradas en este análisis fueran sobre cuerpos perfectos, intocados e intocables, el impacto de lo que transmiten se perdería al instante.

Un cuerpo sin manchas, un cuerpo puro, inmaculado, es un cuerpo que no tiene nada para decir. Es un cuerpo privado de la vida y de la comunicación con el mundo. Incluso los cuerpos que se pretenden perfectos, desde la estética que gobierna el siglo XXI o han modificado su cuerpo de alguna forma natural o se han sometido a una intervención quirúrgica.

Como tal, creo sumamente importante considerar todos esos cuerpos machucados y rayados, saturados de significantes, que no son capaces de quedarse en silencio. Así, las mutaciones a las que se ven enfrentados los cuerpos, sus metamorfosis, no son simplemente un deseo –que por cierto lo es-, sino que también se vinculan con una voluntad mayor de comunicar algo más.

Sea como una *quemadura* – así como el documental dirigido por René Ballesteros y las mujeres del cuento de Mariana Enríquez- o como una herida que se abre cada vez que aparece un recuerdo – como los pedacitos de vidrio que salen del cráneo de la Rucia en *Mapocho* de Nona Fernández-; sea como un montón de sujetos fantasmagóricos y transexuales – *Ruido* de Álvaro Bisama-; sea como una hija que busca esclarecer la desaparición de sus padres exponiendo el propio cuerpo – *Los rubios* de Albertina Carri-, como una adolescente que anhela ser tortuga para desligarse de su funesta historia familiar – *Cansado ya del sol* de Alejandra Costamagna-, o como un hombre que azarosamente se convierte en una travesti – *Los topos* de Alberto Bruzzone-; el cuerpo está allí, manifestando su existencia a través de cualquier historia, corporeizando la memoria.

A través de la capacidad y posibilidad de metamorfosis que tienen los cuerpos, para efectos de este análisis, establezco dos formas de transformación significativas y que apuntan a distintos grados de apropiación de la naturaleza mutable de los cuerpos.

En primer lugar, reconozco una transformación superficial, donde el cuerpo sigue siendo un espejo de una realidad, de una historia y de una memoria personal. Aquí el gesto de metamorfosis se vincula con la voluntad de cambio, en la necesidad de ser capaz de acceder a otra piel, con la ne(ce)sidad de simular ser otro, 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 en un gesto político significativo. Este tipo de transformación se vincula directamente con la mutación drástica y definitiva del cuerpo, donde interviene transgéneros, mutilaciones corporales o rotundas modificaciones del cuerpo. De esta forma, no hay procesos de enmascaramiento ni ocultación, sino un cuerpo que se muestra y se exhibe para evidenciar los estragos de una memoria viva y de un olvido inoperante.

Una vez señaladas las condiciones iniciales que enmarcan esta tesis, mi hipótesis de trabajo es que existe, en un sector importante de la narrativa y cine posdictatorial de Chile y Argentina, un predominio del cuerpo, un exceso de cuerpo y cuerpos que opera relativizando los binarismos, delatando la artificiosidad del propio cuerpo y la dimensión performática a la que estos están sujetos.

No se trata solo de un exceso que determina la abundancia de narradores/as protagonistas, sino también cuerpos que transitan en sus formas, que devienen otros cuerpos, que manifiestan una voluntad de mutación, que materializan la metamorfosis. Se trata de cuerpos transformistas, animalizados, travestidos: cuerpo-simulacro.

Al mismo tiempo que esta dimensión corpórea privilegia la subjetividad, también se hace cargo del trauma histórico posdictatorial que pervive en la sociedad, que ni el tiempo ni la “transición” lograron sanar. En este sentido, la metamorfosis corporal se traduce en un gesto político: el travestismo o la voluntad de transformación evidencian la necesidad de apropiación del propio cuerpo. Esto no puede ser menor. En la memoria colectiva aún perviven recuerdos de una fuerza militar que torturó, encarceló e hizo desaparecer. La

apropiación corporal, en este contexto, responde a una necesidad de liberación que parte del cuerpo para extenderse hasta otras dimensiones.

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.

Con el fin de dar sustento a mi hipótesis, desarrollo tres objetivos específicos que dan origen a los tres capítulos que contiene esta tesis.

En primer lugar, analizo teóricamente los conceptos y elementos que permiten establecer un vínculo entre memoria y cuerpo. De este modo, describo y defino aquello que denomino “Corporeización de la memoria”. Ese es también el nombre que recibe el primer capítulo, con el pretendo establecer un antecedente para el análisis de las obras.

En segundo lugar, analizo las diferentes formas en que se manifiesta el cuerpo y la función que cumple en las obras. Además, realizo un contraste entre las distintas formas en que aparece el cuerpo en las obras seleccionadas.

En tercer lugar, caracterizo los diferentes niveles en que se manifiesta la metamorfosis corporal. De este modo es más factible precisar si la transformación a la que es sometido el cuerpo corresponde a una de las dos categorizaciones hechas anteriormente.

De esta forma, el segundo capítulo de este análisis lleva el nombre de “Cuerpo-simulacro: pelucas, máscaras y disfraces”, donde se abordan las transformaciones superficiales, las que implican el disfraz o la simulación del cuerpo sin la pérdida de la identidad. Y el tercer capítulo, lleva por nombre “Cuerpo político: mutilaciones, quemaduras y cicatrices”, capítulo en el que analizo las transformaciones profundas, las que implican una mutación corporal irreversible.

## I. Corporeización de la memoria

Todos tenemos una historia, cargamos con una historia, contamos una historia, la que está íntimamente ligada con el conocimiento que tenemos del mundo y sobre nosotros mismos. Recodar qué sucedió hace tres, hace veinte años atrás, no se hace por simple voluntad de mirar al pasado, sino porque queremos encontrar algo, porque buscamos un lo-que-sea, una risa, una pena, una presencia, una palabra.

En la literatura y en general, en la vida de los seres humanos, el peso del pasado es innegable. No se trata de volver físicamente atrás, sino de ser capaces de revivir las mismas experiencias sin el riesgo de ser tocados nuevamente por las mismas situaciones. Recordar (volver a pasar por el corazón, volver a sentir, a experimentar lo mismo) es casi instintivo. Sin embargo, no podemos ser ingenuos. La historia que nos contamos sobre nosotros mismos y a los demás está completamente atravesada por nuestros recuerdos, por nuestra perspectiva, por la subjetividad.

La memoria de cada individuo, todos sus recuerdos, no serán nunca capaz de articularse como una verdad absoluta. Para ello se requiere un esfuerzo mayor, un artificio superior que sea capaz de fijar y anular la experiencia de cada uno, para pensar en una versión única y oficial.

Quizá encontremos allí la principal diferencia entre la Historia (la gran historia, esa que solo puede ser escrita con mayúscula) y la memoria, que como veremos más adelante, se compone de dos partes, una que implica al grupo humano al que se pertenece (memoria colectiva) y una que tiene que ver con la experiencia de cada individuo (memoria individual).

Ahora bien, es necesario partir de una distinción primera y tajante: Historia y memoria no son lo mismo ni pretenden serlo.

Frente a la flexibilidad que exhibe la memoria, Maurice Halbwachs describe la Historia 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. Esto delata varias cosas. En primer lugar, los esfuerzos por construir una historia única capaz de fijar los hechos como si no hubieran podido ocurrir de otra manera. La oficialidad de la historia, la objetividad con la que pretende abordar los hechos humanos, hacen de ella una construcción rígida e impositiva.

De la misma manera, al narrar los hechos desde una sola perspectiva también se pretende caracterizar un momento histórico en la figura de un solo individuo, de modo que sea evidente para cualquiera como es que está constituido cierto periodo de tiempo. A propósito de estas dos aseveraciones Halbwachs (1968) señala:

la historia, a la que, por un lado, interesan sobre todo las diferencias y las oposiciones, remite y concentra en una figura individual rasgos dispersos en el grupo, de manera que resulten bien visibles, y, por el otro, concentra y remite a un intervalo de algunos años transformaciones que en realidad) se realizaron en un tiempo mucho más largo (215)

Lo que hay detrás de ese gesto es la voluntad de universalidad. Sería ingenuo de nuestra parte pensar que todas las versiones serán aceptadas por los aparatos institucionales, que todas las experiencias serán válidas y que todas serán tratadas con el mismo respeto. Los estados, en general, necesitan de la Historia para poder contarse a sí mismos y a los ciudadanos cómo es que los proyectos nacionales han salidos victoriosos y ha construido una nación por la que vale la pena sentirse orgulloso. Más bien, lo que se busca a través de la Historia es que las personas se sientan identificadas, para poder despertar en ellas 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)

Las transformaciones que registra la historia no solo se topan con el problema de la subjetividad sino también con el problema del tiempo. Abordar los hechos del pasado desde una idea de continuidad no permite caracterizar al grupo humano que contribuyó en ese cambio. El pasado del que da cuenta la Historia parece siempre haber estado escrito, porque cada suceso histórico remite a una comunidad, la que posee códigos y reglas que a su vez



determinan una forma de percibir y organizar el mundo. Halbwachs señala nuevamente: “junto a una historia escrita, se encuentra una historia viva que se perpetúa o se renueva a través del tiempo y donde es posible encontrar un gran número de esas corrientes antiguas que sólo aparentemente habían desaparecido” (209).

La importancia que la comunidad adquiere no es menor. No se puede comprender el pasado de un sujeto/a si no se piensa, por una parte, en la propia experiencia; y por otra, en la comunidad a la que se pertenece. No se debe olvidar que volvemos al pasado, reconstruimos, re-cordamos, a través de las prácticas y hábitos que han definido y han dado sentido al mundo: “mientras que la historia es informática, la memoria es comunicativa, por lo que los datos verídicos no le interesan, sino que le interesan las experiencias verídicas por medios de las cuales se permite trastocar e inventar el pasado cuanto haga menester” (Halbwachs 2). En este sentido, para Juan Antonio Ennis, queda sumamente claro: “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” (10).

Por ello, una memoria colectiva (“el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad” (Halbwachs 2)) es mucho más efectiva a la hora de identificar un grupo humano, porque no solo hace el gesto de volver a las experiencias individuales, sino porque pretende recolectar algunas de ellas de modo que se pueda construir un tejido social capaz de integrarlos a todos. Frente a un mundo en constante movimiento, ante la fugacidad de la vida y de sus principios, la memoria, en especial la memoria colectiva, es la única forma de asegurar a la comunidad que no ha cambiado y de entregarles a sus integrantes una sensación de pertenencia:

Mientras que la historia pretende dar cuenta de las transformaciones de la sociedad, 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, que nada ha cambiado dentro del grupo y, por ende, junto con el pasado, la identidad de ese grupo también permanece, así como sus proyectos. (Halbwachs 18)

El vínculo que comparte sujeto y memoria colectiva es doble. Por una parte, el individuo siente que pertenece a una comunidad y eso le otorga un lugar en el mundo. Por otra parte, la memoria necesita de ese individuo para mantenerse viva. Halbwachs señala:

“Toda memoria colectiva tiene por soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo” (217). Y es esta una de las principales diferencias con la Historia. Mientras la Historia se preocupa de una periodización mayor, que silencia e invisibiliza las vivencias personales y colectivas, la memoria perdura y da sentido a una comunidad en la medida en que esos individuos sean capaces de recordar, esto es, que estén vivos. Aun cuando el sujeto pueda pertenecer a distintas comunidades, su relación con la memoria sigue siendo la misma. La memoria se agota cuando el sujeto deja de existir.

Más allá de la orientación que nos permite una comunidad (ubicarnos en el mundo, en una visión, en un proyecto), la memoria colectiva que en ella pervive es esencial para comprender como es que el presente también determina el pasado. Para Halbwachs el recuerdo se define como “una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados prestados al presente y preparada, además, por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores de donde la imagen de antaño ha salido ya muy alterada” (210). Esto implica, por una parte, que existen ciertas condiciones en el presente que determinan la reconstrucción de ese pasado; por otra, la incapacidad de alcanzar una imagen definida del pasado, pues esta ha ido distorsionándose con el tiempo.

Para Ennis, a través de un estudio de W. Benjamin y G. Didi-Huberman, es el presente una instancia fundamental: “es la constelación presente la que ofrece la superficie de lectura para los objetos del pasado” (23). Una constelación como un mapa, como una guía. Una constelación particular para el momento histórico que nos convoca. Tanto para Ennis como para Huyssen, se trata de un presente sometido y franqueado por el capitalismo y lo que este implica.

Un presente marcado por una necesidad nefasta de hacer uso de la memoria, marcado por una insatisfacción constante e insalvable por un tiempo que fue y que es imposible de ser revivo, peor aún, de un tiempo marcado por un trauma político y social. Un recuerdo, en ese sentido, que escapa de la necesidad individual de recordar, sino que necesariamente se hace colectivo y político.

Huyssen rastrea en la sociedad del siglo XX, en distintos países, una obsesión cultural por la memoria. Necesidad y locura que responde a una sociedad paradójica: una

sociedad que teniendo todos los medios para mantener la memoria viva – más allá de los sujetos que la componen-, insiste en la amnesia. Porque evidentemente, resulta casi imposible perpetuar la memoria cuando constantemente estamos siendo bombardeados por un exceso de información incapaz de caber en nuestras cabezas.

La influencia de la globalización y de los distintos medios tecnológicos que saturan nuestros sentidos implica una sobrecarga en nuestros cerebros que se traduce en una insatisfacción constante en el individuo. Insatisfacción que moviliza una búsqueda de diferentes mecanismos para rescatar la memoria y hacer un esfuerzo por no olvidar: “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” (Huysen 11).

El miedo a que el presente se agote o que se ‘achique’ responde a la ansiedad que sienten los sujetos ante la posibilidad de que la comunidad desaparezca. Sin la memoria, la capacidad de articular un sentimiento de pertenencia fracasa el sujeto pierde sustento y se hace parte de un flujo constante, de la fugacidad que caracteriza a las sociedades capitalistas y de consumo. Huysen señala:

La idea de un presente cuya extensión se va achicando cada vez más conlleva a una gran paradoja, pues cuanto más prevalece el presente del avanzado capitalismo consumista por encima del pasado y del futuro, absorbiéndolos a ambos en un espacio sincrónico en expansión, más débil es el asidero del presente en sí mismo y menos estabilidad e identidad le brinda a los sujetos contemporáneos (11).

Por ello, aun cuando se incurra en la museificación del pasado, esto no implica concebir la memoria y el recuerdo como una instancia intocable. El sujeto que vive en este contexto hará el ejercicio de memoria sirviéndose de todos los nuevos inventos que proliferan en la sociedad de su presente. Esos mismos elementos que lo sumían en una amnesia involuntaria, articularán la forma en que se busca recordar el pasado. Se trata de una cultura ‘hipermediatizada’, según Ennis; y de un efecto paradójico, según Huysen, puesto que “existe clara evidencia de que la cultura capitalista es esencialmente amnésica, con su ritmo frenético constante, su política mediática de información en vivo y del rápido

olvido y su disolución del espacio público en un número cada vez mayor de canales de entretenimiento instantáneo (15).

Ahora bien, debemos coincidir con Huysen cuando señala que no se debe reducir la memoria (tanto individual como colectiva) al trauma. Aun cuando conozcamos la historia de los gobiernos dictatoriales en América Latina, específicamente en Argentina y en Chile, sabemos también que la memoria es capaz de registrar mucho más que solo situaciones de violencia, porque la “memoria es más que la cárcel de un pasado infeliz” (Huysen 9).

Limitar la memoria a esa única instancia no nos permitiría comprender el panorama completo. No nos permitiría entender cómo es que el sujeto se siente tan afectado ante la idea de una comunidad que desaparece, que pierde sus límites, y ante la idea de una desaparición de una memoria colectiva. Limitar la memoria no nos permitiría dilucidar como es que el arte, en especial la literatura y el cine, han sido las formas recurrentes en que se busca salvar a las comunidades de su desaparición, a través del ejercicio de la memoria.

Se retorna mediante el arte a buscar esas historias personales, privadas e íntimas que, de alguna manera, dan consistencia a una memoria colectiva:

Quando la memoria de una serie de hechos ya no tiene como soporte un grupo (...) cuando se dispersa en algunos espíritus individuales, perdidos en sociedades nuevas a las que esos hechos ya no interesan, porque les son decididamente exteriores, entonces el único medio de salvar tales recuerdos es fijarlos por escrito en una narración ordenada ya que, si las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen. (Halbwachs 213)

Leonor Arfuch plantea que, puesto que las estrategias de monumentalización del pasado y de la memoria no funcionan – el monumento como hito, como objeto, 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 y sobre lo que fue vivido o no, 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).

Pero ¿sobre qué se va a escribir? ¿Sobre qué se debe debatir? Al observar la literatura y cine de Chile y Argentina de los últimos años, 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 personales escondidas y silenciadas. Un pasado de experiencias hechas encajar a la fuerza por una Historia que nos dice que la época de oscuridad ya pasó y que es necesario pensar la ‘transición’ como aquella instancia que nos permitió superar cualquier vacío, cualquier herida y cualquier dolor.

Nuevamente, frente a esta Historia, el relato que estas producciones van a rescatar no solo buscará abrir una grieta para trazar un presente sin memoria. Buscará, también, desestabilizar ese presente amnésico que pinta de tantos colores brillantes la universalidad a la que estamos sometidos todos.

Para Mariela Sánchez, el espacio de representación que articulan estas producciones resulta paradójico. Esto se debe a que se trata de asumir una narración donde evidentemente van a existir vacíos: las historias no les corresponden como testigos, pero sí como víctimas secundarias, como sujetos afectados por los hechos pasados. Es por esto que ella se plantea: “cómo contar desde la posición del hijo la posición de los padres, esto es, cómo narrar lo que no existe, la ausencia” (Sánchez, 4). Sin embargo, es esa ausencia y 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).

Es esto mismo lo que Alejandra Bottinelli logra captar cuando se aproxima a la época de la que ella misma es producto y, que de alguna manera, sintetiza un sentir común:

Todo avanzaba al revés, no es que retrocediera (no se rebobinaba) sino que avanzaba, pero hacia atrás. Las historias se descomponían en vez de componerse, los triunfos, pasajeros o no, se deshilvanaban hilo por hilo hasta quedar nuevamente enredados en la madeja informe de la que habían salido. No había futuro porque nuestro presente estaba atascado en el pasado, una gran polea invisible de historias que no terminaban de morir nos tiraba hacia ese pasado, que era un origen (...) Un territorio de la podredumbre ése, nuestro pasado, era, sin embargo, todo lo que teníamos (Bottinelli 8)

Un pasado, por tanto, marcado y sellado por una Historia que les dice que existe un dolor que no les pertenece, que una obra fue interpretada y que ellos no alcanzaron a ser parte de ella, que quedaron fuera, así, simplemente, por no haber podido participar. Una narración marcada por “restos, ruinas, faltas, fallos, equívocos y callejones sin salida, defaults más precisamente defaults, con toda su ambigüedad: incomparencias y

renuncias, pero también rebeldías” (Bottinelli 14). Y es justamente esa situación la que se abordará desde el arte: una historia traumática marcada por el exilio, la desaparición o la muerte a través de la voz de los hijos, los “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” (Sánchez, 4).

Sujetos fracturados, quienes solo poseen la certeza del desastre (Bottinelli 11), truncados y volcados hacia el pasado, denominados actores secundarios por su situación de ‘hijos’; y como señala Ennis, los que han hecho del pasado traumático del siglo XX uno de sus intereses más recurrentes (33).

Si bien queda claro que la memoria es una parte fundamental de la representación llevada a cabo en estas producciones, también es cierto que se trata de una forma distinta de pensar el arte, y el arte en vínculo con la memoria. Siendo este contexto ‘hipermediatizado’, los sujetos y las relaciones que puedan establecer entre ellos y su medio también se ven modificadas.

Para Ennis, esta realidad se materializa en el arte, puesto que lo que solíamos conocer como ‘gran arte’ pierde su límite frente a una industria cultural cada vez más avasalladora. Las fronteras que antes los separaban se confunden, se hacen inútiles, y distintas técnicas permean otros espacios. Así, el cine, la música, la literatura, conviven dentro de un mismo espacio compartiendo no solo materialidad, sino también motivos y conflictos. De modo que cuando Bottinelli señala:

Hubo una generación que aprendió a andar su veintena con la noticia de la soledad y de la muerte mientras la tele pasaba Adrenalina y la iglesia se condolía por la crisis de la moral sexual. Miedo y soledad, paranoia y esquizofrenia, he allí el mundo que se le ofrecía a La Post chilena. Su riff digamos, generacional, tiene que ver con esa muerte y con esa soledad como repetición cotidiana de aquélla. (Bottinelli 11)

No solo acusa una la realidad rota, una época evasiva del pasado, que asume el desgarramiento anterior automáticamente, sino que también deja entrar a la televisión y a la música como otros referentes. Se trata, entonces, de un presente paradójico: que a la vez que satura al sujeto con distintos medios tecnológicos, confluye para acceder al pasado de mejor manera. Por eso no es extraño que canciones o citas de películas aparezcan en las novelas, o que una canción se trate sobre un poema.

En este contexto multidisciplinario, dominado por la memoria y las distintas formas de acceder a ella, existe otra dimensión que ha venido acompañando todas las reflexiones sobre el pasado que proponen estas narraciones: la dimensión corporal. Y es que el cuerpo siempre ha estado ahí, como intermediario entre el sujeto y la realidad, evidenciando toda experiencia, materializando la memoria, corporalizándola.

Puesto que el sujeto no puede pensarse sin su cuerpo, es de esperarse que la instancia de memoria, esto es, el recuerdo, pase también por él. David Le Breton señala: “el cuerpo no está separado de sujeto, encarna su condición y es solidario de todas las materias que provienen de él durante la vida” (Breton 87). Por su parte, Jean Luc-Nancy señala: “*ego* es el *un* de ‘un cuerpo’ y cuerpo constituye el sentido de este un sin el cual este se aboliría en la nulidad de su inextensión” (Nancy 12). Ambos autores están dialogando con una tradición cultural que nos ha dicho históricamente que cuerpo y sujeto están disociados, que lo que realmente importa no son los límites materiales a los que el cuerpo nos somete, sino lo abstracto, etéreo e inaprensible del alma y del espíritu.

No obstante, el cuerpo está ahí, porque el sujeto “habita corporalmente el espacio y el tiempo de la vida” (Breton 100) y, por tanto, se debe refutar cualquier afirmación que pretenda lo contrario:

el cuerpo es extraño [*étranger*] al espíritu solo si esta extranidad [*étrangèreté*] -y esta extrañeza [*étrangeté*]- se inscriben en el corazón de la intimidad egoica y le permite así relacionarse consigo mismo [*à soi*] al tiempo que se relaciona con el mundo (en verdad, estas dos relaciones son indisociables) (...) Mejor aún: conviene deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior. (Nancy 11)

Es importante tener esta postura en consideración, porque el sujeto no solo vive a través y con su cuerpo, sino que significa el mundo corporalmente. Esto quiere decir que todos los procesos de (re)producción y registro de sentido en los que el ser humano se ve involucrado, pasan inevitablemente por el cuerpo.

El cuerpo y su materialidad, sus formas y sus límites, los sentidos que le permiten percibir el mundo. Lo que rescatan todas estas producciones no es cualquier cuerpo, sino un cuerpo cotidiano, asediado por la intermitencia de una necesidad de hacerse presente, de conectar al sujeto con el tiempo presente; y con la obligación de someterse a la ausencia, a su desaparición. Porque a través de las acciones diarias, de los hábitos y 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 además de esta condición paradójica del cuerpo, de ese claroscuro que es la presencia-ausencia, la cotidianidad se encarga de otorgarle estabilidad al sujeto. Sea por la repetición de acciones, por la ritualización de situaciones y procedimientos, el sujeto encuentra allí una firmeza 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).

A la vez que la cotidianidad le permite al sujeto definirse, tratar de fijar sus límites, también le permite insertarse en una comunidad. Las rutinas y los hábitos que el sujeto acuña como propios, responden necesariamente a un grupo humano que acepta y comprende esas acciones. Y es que el cuerpo es “al mismo tiempo pivote de la inserción del hombre<sup>2</sup> en el tejido del mundo y soporte *sine qua non* de todas las prácticas sociales” (Breton 124). Porque el cuerpo no es simplemente materialidad que limita al ser humano, el cuerpo es también una forma de comunicación, una forma de establecer sentido y de relacionarse con otros. Con el cuerpo no solo *hacemos* cosas, sino que *decimos* cosas:

Cuerpo a cuerpo, codo a codo o frente a frente, alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados, tangentes, teniendo poco que ver entre sí. Aun así, los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños o de gestos descriptivos. Un aspecto buenazo o altivo, un crispamiento, una seducción, un decaimiento, una pesadez, un brillo. (Nancy 17).

Respecto a esto, interesan dos problemáticas: cómo se actúa con el cuerpo y la imagen que se proyecta con él.

---

<sup>2</sup> Si bien las reflexiones de Breton en relación al cuerpo son sumamente importantes, considero que muchas veces la forma en que lo hace no es asertiva, puesto que denominaciones como ‘hombre’ para designar al ser humano delatan un lenguaje excluyente y patriarcal. Es por esto que discrepo totalmente con el uso de aquella palabra como sinónimo de la especie humana, porque no solo queda excluida la mujer, sino todas otras manifestaciones genéricas y sexuales con las que este análisis solidariza.



En primer lugar, actuación debe comprenderse –quizá en la definición más básica de la palabra- como aquello que hago con y a través del cuerpo que busca provocar, apelar y afectar a los otros; y este hacer está íntimamente ligado con el concepto de performance.

Diana Taylor, en su propuesta de una definición de performance, describe la operatividad del 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” (Taylor 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, conocimiento que sabemos está en función que aquello que puede ser dicho y comunicado según las normas de ese mismo grupo humano.

Actuar el cuerpo y con el cuerpo no supone una forma de estar en el mundo naturalmente, sino que esconde tras de esa dramatización un esfuerzo, el artificio de una comunidad que organiza y otorga 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 los cuerpos.

Para la autora, la actuación del género se vincula directamente con la posibilidad de configuración que posee un cuerpo, en la medida que se construye para ser visto: “el propio cuerpo es un cuerpo que se hace” (Taylor 8). En este sentido, la performance constituye una forma de actuar el propio cuerpo según las posibilidades históricas.

Al igual que Taylor, Butler comprende la artificiosidad de los cuerpos y desmantela la noción de género asociado a conductas biológicas. El género, va a señalar, ha sido siempre una forma de ejercer control sobre los sujetos desde una doble perspectiva: por una parte, determinando como deben lucir los cuerpos; por otra, como se deben comportar. A raíz de esto señala: “el cuerpo no es pues una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica, el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático” (Butler 299). Y es justamente esta dramatización su carácter

definitorio, pues supone la artificiosidad que la palabra asume vinculada al teatro: poner en escena, interpretar un papel frente a una audiencia. Audiencia organizada según las posibilidades históricas o, según las ‘convenciones históricas’, pues es cierto que no se es mujer ni hombre de la misma manera que se lo fue hace doscientos años atrás.

El género, encarnado en los sujetos, supone el ensayo de dos posibilidades que se excluyen mutuamente. Se trata de un esfuerzo residual por la construcción de una forma de control de los cuerpos sobre la cual descansan otras formas de poder. 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).

Ahora bien, incluso en el teatro, el actor posee cierta libertad a la hora de actuar un rol, es esto justamente lo que permite la interpretación. Sin embargo, el libreto sigue siendo el mismo. Como aparato de control, los sujetos que se atreven a desobedecer el género reciben el castigo y rechazo de una sociedad altamente punitiva, porque en el fondo, los cuerpos están inscritos en un orden superior: “el cuerpo no está pasivamente escrito con códigos culturales (...) pero tampoco los yoos corporeizados pre-existen a las culturas que esencialmente significan a los cuerpos” (Butler 308).

Es esto lo que postula Le Breton al señalar que “la experiencia humana, más allá del rostro insólito que adopte, está basada, por completo, en lo que el cuerpo realiza” (Breton 100), cuerpo que no solo porta la voluntad del propio sujeto, sino que también el saber y las normas de una comunidad.

Desde esta perspectiva, la problemática de la imagen cobra sentido, pues no se trata solo de puntualizar cómo es que el cuerpo proyecta una imagen, sino cómo es el cuerpo, en su cotidianidad, dramatiza las posibilidades del contexto presente.

Si el cuerpo responde a normas culturales e históricas, la imagen lo hace de igual modo. Ocurre también, que la imagen es la noción que el sujeto hace de su propio cuerpo y a través de la cual adquiere cierta consciencia de totalidad, “las imágenes sirven de consuelo ante la imposibilidad de aprehender el mundo (...) el hombre exorciza una falta de control sobre la existencia y el entorno” (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.

Para Rosi Braidotti (2002), esta tensión implica cierta nomadía que en el sujeto no solo determina la imagen que proyecta, sino que la configuración de su cuerpo, las metamorfosis por las que pasa y la movilidad del pensamiento. La autora 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” (Braidotti 13). Con ello, delata la transitoriedad de los cuerpos, el constante fluir al que están ligados y a la condición movediza de la propia existencia.

Lo que la autora denomina como sujeto nómada, es aquel sujeto que desde su cuerpo es capaz de tensionar las formas, cuestionar la condición hermética de la sociedad, los binarismos y la punición de los comportamientos anormales.

El sujeto nómada no está dividido a lo largo de los ejes tradicionales mente/cuerpo, consciente/inconsciente o razón/imaginación. Por el contrario, las nociones de encarnaciones e inmanencia asumen una entidad energética, eternamente mutable y básicamente conducida por el deseo de expansión hacia sus fronteras/otros exteriores y multifacéticos (Braidotti 163).

La metamorfosis que el sujeto experimenta tiene íntima relación con el deseo, por un parte, y con la posibilidad de encarnar los cambios que vinculan al sujeto con su tiempo y con otros cuerpos. Según Braidotti (2000) la potencialidad del pensamiento del sujeto nómada “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).

Naturaleza conectiva que lo hace constantemente buscar a la comunidad, aunque esta, a ratos, parezca completamente disuelta. Por ello, 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).

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 porque realmente lo que importa es experiencia de ese traslado, la posibilidad de experimentar el propio cuerpo: “el cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo.”(Nancy 16).

La transitividad<sup>3</sup> de los cuerpos, su transitoriedad, es lo que Deleuze y Guattari denominan ‘devenir’, esto es, una mutación que si bien no avanza ni para adelante ni para atrás, cubre todas las posibilidades de movimiento. Una transformación que no tiene como producto ser otro ni la destrucción, sino el mismo proceso de transformación. Los autores señalan:

Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder, instaurar relaciones correspondientes; tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene todas sus consistencias; no se puede reducir, y no nos conduce a ‘parecer’, ni ‘ser’, ni ‘equivaler’, ni ‘producir’. (Deleuze, Gilles y Guattari 245)

En la medida que devenir no produce otra cosa que sí mismo, un cuerpo que deviene, debe ser entendido desde por lo menos dos perspectivas: la primera, los cuerpos están movilizados por el deseo; la segunda, al no tener como objetivo la (re)producción, el devenir se instaura como un gesto disidente en una sociedad pensada a través del consumo.

El carácter rizomático del devenir, a la vez que plantea la necesidad de no pensar el cuerpo en su totalidad, también señala el carácter segmentario del sujeto y del medio en que se desenvuelve. Siendo el rizoma un crecimiento no seminal, se niega la posibilidad de un origen y se disparan las posibilidades de movilidad hacia infinitos lugares. Para los autores el carácter segmentario queda sumamente claro: “el hombre es un animal segmentario. La segmentariedad es una característica específica de todos los estratos que nos componen.

---

<sup>3</sup> Transitividad, como la misma palabra, que no se agota, que siempre está en movimiento, que se transfiere constantemente hacia otro.

Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido esta segmentarizado espacial y socialmente” (Deleuze, Gilles y Guattari 214). El mundo dividido en continentes y en países, en ciudades, en barrios, en casas, en habitaciones, en personas, en órganos, en células.

Es esta la condición que descubre Jean Baudrillard al observar la sociedad del último tiempo, donde la posibilidad de alcanzar una identidad fija, es decir, una idea total y completa del mundo y de quienes somos, 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.

Así mismo, el simulacro cobra real 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. Se trata de modelos por encargo, de una cáscara que se reproduce sin control, pero que está vacía por dentro: una hiperrealidad, es decir, “el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmosfera” (Baudrillard 11).

En este sentido, es una reproducción que aun evidencia la necesidad y la nostalgia por rescatar algo de lo que los grupos humanos fueron, aun cuando esa idea de fijeza otorgada por cierta identidad y cierta idea de pertenencia hoy carezca de validez. 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).

Es justamente esa nostalgia la que termina operando en estos sujetos nómades, en estos cuerpos que devienen, pues la necesidad de anclarse de alguna manera en algún lugar, incluso cuando sea evidente para todos la dramatización que opera detrás de ello, es la que determina la relación que establecen memoria y cuerpo.

He señalado la importancia de la memoria, tanto colectiva como individual, para el sujeto de este presente, pues es esa la forma en la que ha encontrado la solución a su temor a la amnesia y con ello, el temor a que desaparezca su comunidad y quien creer ser. Pero también he dicho, que a pesar de los esfuerzos culturales por negar la materialidad de los sujetos, el cuerpo está en una lucha constante por hacerse presente en el presente. Y es que, tanto memoria como cuerpo confluyen para entregarle esa sensación de pertenencia que el sujeto tanto necesita.

Por una parte, los esfuerzos que se hacen para no olvidar, desencadenan una vuelta a esa comunidad que queda olvidada bajo el discurso oficial de la “transición” y termina por delatar un gesto disidente al no dar por pasado los hechos que el capitalismo y su aparataje están dispuesto a dar por superados. Por otra parte, en la medida que el cuerpo vuelve a apelar a una subjetividad, a una experiencia propia, es innegable que a través de sus metamorfosis, se conecta nuevamente con la colectividad.

El vínculo que comparte memoria y cuerpo no es azaroso y mucho menos superficial, sino que ambas están imbricadas de manera tal, que no es posible comprender una sin la otra. El cuerpo no solo sintomatiza una memoria, no se trata de un simple juego de espejos, sino que se vuelve el plano ideal para comunicar ese pasado que se niega a desaparecer. La corporalización de la memoria es la forma en que estas producciones han encontrado para salvar del olvido esas historias que componen la comunidad y, a la vez, instaurar la posibilidad de apropiarse del propio cuerpo.

Para ello, las distintas producciones recurren a diferentes procesos de metamorfosis que delatan ese trabajo de apropiación y que clasifico en dos posibilidades, no definidas según un eje binario, sino más bien, teniendo en consideración la fuerza que implica el gesto de metamorfosis y cómo este se relaciona con la comunidad a la que apela.

Una primera posibilidad de apropiación está directamente involucrada con el simulacro, en los mismos términos que Baudrillard lo describe. Si bien es cierto que Braidotti utiliza el término ‘figuraciones’ para referirse a aquellas imágenes que utilizan la ‘filosofía del como si’, esto es, una cartografía del sujeto que nos permite pensarlo como una figura movediza y descentrada; considero que los términos simulacro o simulación, son

mucho más clarificadores. La tensión que supone el simulacro, hace evidente el carácter escénico que tiene la realidad y como esta enmascara la falta de sentido. Baudrillard señala: “la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de los “verdadero” y de lo “falso”, de los <<real>> y de lo <<imaginario>>” (Baudrillard 12). De este modo, cuerpos enmascarados, disfrazados, tatuados, trataran de simular una normalidad de la que solo tienen los recuerdos.

La segunda posibilidad de apropiación tiene relación con las metamorfosis más profundas a las que es sometido el cuerpo y está íntimamente ligado con el devenir, pues no solo implica una movilidad distinta y extrema (en términos de intensidad), sino que también, el devenir animal, por ejemplo, supone la necesidad de volver a ligarse con la manada a través de la transformación del cuerpo.

Con el devenir, es evidente que el sujeto está comunicando mucho más a través del cuerpo, pero muchas veces esa forma de comunicación se implica un mayor esfuerzo de (de)codificación. Deleuze y Guattari señalan: “Nosotros no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad” (54), lo que para Braidotti, claramente, 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).

Pero el devenir, en sí mismo, antes que cualquier particularidad en su metamorfosis, supone un gesto de apropiación del propio cuerpo que rápidamente se transforma en un gesto político. Las transformaciones a las que apela se instauran en aquello que la comunidad va a intentar castigar por escapar de las formas que control que ha desarrollado: el género sexual.

Esta anormalidad que aparece en los cuerpos devinientes ponen en un situación incómoda no solo al sujeto nómada, sino que también a todos los que provoca: “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). Imagen fragmentada que da justo en la grieta que el sujeto normalizado trata de ocultar: en la desaparición de cualquier posibilidad de totalidad. Ese cuerpo, descentrado y

metamorfoseado, es lo que Deleuze y Guattari denominan ‘anomal’, porque hace referencia lo desigual, a lo rugoso, a lo desterritorializado. En definitiva, a un cuerpo que transita entre fronteras.

En este contexto, el devenir travesti y transexual ocupa un lugar central, pues se trata de la una de las máximas desterritorializaciones a la que el cuerpo anomal del sujeto nómada puede recurrir.

La voluntad barroca que descubre Severo Sarduy en la figura del travesti, no solo evidencia el exceso de cuerpo a la 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, invisibilización, tachadura de su masculinidad que pretende anular su diferencia; pero también intimidación, pues la máscara, el disfraz, aterran a quien lo observa.

Volver a la simulación, significa en este caso, volver sobre lo mismo expuesto por Baudrillard. Hacer ambos sexos patentes en el cuerpo, simulacro de realidad, márgenes diluidos, frontera hiperreal. Sarduy señala: “para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación” (Sarduy 11).

Josefina Fernández es otra autora que también teoriza respecto a la travesti y la transexual, pero el giro que parece interesante es que ella evidencia la dimensión política que implica un cuerpo que se deja habitar y se satura con diferentes referentes: “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).

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:



¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. (Sarduy 11)

## II. Cuerpo-Simulacro: pelucas, disfraces y máscaras

Como anticipaba anteriormente, comprendo este análisis separado en dos momentos<sup>4</sup>. El primero es el que abordaré en este capítulo y que tiene relación con el concepto de simulacro, ya expuesto en el capítulo anterior.

Es importante volver a tener en consideración 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.

Ahora bien, al analizar la cultura, Baudrillard descubre que el simulacro está mucho más presente en la cotidianidad de lo que parece y que tiene una causalidad mucho más profunda. La miniaturización genética de la realidad, no solo determina la pérdida de sentido en la (re)producción cultural, sino que también un desgaste en la cultura donde las ideas, los proyectos y la verdad portan la ilusión de algo que ya no es funcional en una sociedad como la nuestra. Es por esto, que descubre en todos los juegos de simulacro y simulación una profunda nostalgia por un orden y un por un tiempo que ya no existen:

Quando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos de origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, la objetividad y la autenticidad segundas. Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo, donde el objeto y la sustancia han desaparecidos. Producción enloquecida de lo real y lo referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material: así aparece la simulación en la fase que nos concierne –una estrategia de lo real, de neo-real y de hiperreal, doblando por doquier una estrategia de disuasión” (Baudrillard 19)

Si sujeto y sustancia desaparecen, el simulacro solo puede ser útil en su gesto, en su capacidad de evidenciar la artificialidad de la (re)producción de la realidad. Pero también se trata de una estrategia de disuasión, de ocultar el simulacro y promover una estética que se permita un doble fingimiento: el de hacer parecer que nada a ocurrido, que todo sigue igual y que nada se ha vaciado; porque en el fondo “toda nuestra cultura lineal y acumulativa se

---

<sup>4</sup> Planteo la necesidad de pensar la organización en capítulos de esta manera, porque no puse que no considero estas separaciones excluyentes y mucho menos estrictas, sino más bien como una forma de dar orden a una realidad rizomática y deviniente.

derrumbaría si no fuéramos capaces de preservar la mercancía del pasado al sacarla a la luz. (Baudrillard 25).

La realidad del simulacro, incluso oculta cosméticamente, es innegable. Las cosas, las ideas, las relaciones, los proyectos se adhirieron a una inmortalidad basada en su imitación. El disfraz de la realidad, la máscara, son mucho más efectivas que la realidad misma:

Por todas las partes vivimos en un universo extrañamente parecido al original –las cosas parecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en el ya expurgadas de su muerte, mejor aún, mas sonrientes, mas auténticas bajo la luz de su modelos, como los rostros de las funerarias. (Baudrillard 28)

Desde esta perspectiva, propongo el análisis de las obras *Los rubios* de Albertina Carri, *La quemadura* de René Ballesteros y *Cansado ya del sol* de Alejandra Costamagna; las que son sumamente claras al abordar el simulacro y ponen en evidencia el vínculo entre la dimensión corporal y la memoria.

### ***Los rubios* (2003) de Albertina Carri**

La historia que aborda la obra de Albertina Carri no es extraña. Encarna esa historia que tanto Chile como Argentina comparten con todos los países de América Latina que sufrieron una dictadura militar. La desaparición, tortura y muerte calan profundo en la memoria individual del sujeto. 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 logran ubicarlos en esa Historia que los otros constantemente le imponen. Por tanto, abordar su historia desde el cine, no resulta un trabajo fácil y mucho menos simple.

A nivel de construcción cinematográfica, Carri da testimonio de sus recuerdos adhiriendo a una forma distinta de plantear el documental. Forma que para Valeria Valenzuela responde al contexto de la vuelta a la democracia, pero que no se consolida hasta los años 90. Valenzuela, señala además, que se trata de una intervención subjetiva y

reflexiva que no pretende seguir contando la misma historia que la sociedad ya estaba cansada de escuchar. La autora señala:

Se destacan los filmes auto-referentes, que tratan del propio proceso de producción de la reflexión. Tal proceso parte de la experiencia particular y única del autor, y representa una intención de comprender la propia historia, para poder llegar al entendimiento de la memoria histórica de una colectividad (...) documentales performáticos, producciones híbridas en las que el filme es un proceso y no un medio para entender el mundo” (Valenzuela, “giro subjetivo en el cine...”).

Situación que para Carri no es nada ajena, y es que se trata de dar un lugar, respetar y conceder el valor que su propia memoria y la de sus hermanas tienen dentro de esta Historia. Por ello, en una entrevista realizada por Iván Pinto para la revista digital *La fuga*, ella señala la necesidad de organizar sus recuerdos de una forma contestataria, respondiendo a la necesidad de generar un debate en torno a cómo hacer memoria; y a la vez, una búsqueda de desligarse de ese pasado:

“Nunca pensé que con *Los rubios* iba a revolucionar ‘a escena’ de los desaparecidos, sobre la representación de la tragedia. Por un tiempo, incluso, me arrepentí, por eso de la demanda, del agobio, por que hice en un punto una peli para deshacerme de mi historia y se me devolvió con mucha fuerza, me volvió de una forma muy dolorosa, porque me volvió alegre, llena de premios, de críticas excelentes” ( Pinto, “Entrevista a Albertina...”).

Lo que llama profundamente la atención y lo que interesa a este análisis, es justamente la forma en que esa memoria determina la dimensión corporal: Albertina Carri, directora y protagonista de la película, aparece a ratos en escena junto a una doble de sí misma.

Esta modalidad enmarca 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 de la misma escena más de una vez y sobre todo, aquella escena en que la actriz que personifica a Carri (Analía Couceyro) relata frente a la cámara el papel que va a interpretar.

El cuerpo proteico, el cuerpo otro, clon de sí misma, es la dramatización de su memoria. Existe un libreto, impulsado por la Historia, en el cual existe una familia Carri y una Albertina, que tienen un rol fijo en la narración de la dictadura militar argentina. Y frente a este lugar es que Carri responde contestatariamente. Utilizar a una actriz, no solo le

permite desligarse hasta cierto punto de la historia que se cuenta (distanciamiento artificial por dos cosas: la actriz sigue llevando su mismo nombre; porque las escenas en gris delatan el proceso de ficcionalización), sino también hacer válida su memoria individual y su memoria colectiva como familia. Ese libreto que le corresponde actuar, 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.

Considero sumamente importante detenerse en la escena en que Carri-actriz lee la respuesta del Comité del instituto de cine y arte audiovisuales, donde rechazan el proyecto *Los rubios*, porque no cumple con las formalidades necesarias de un documental y aconsejan: “El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con los testimonios de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso, fueron dos intelectuales comprometidos en los 70, su destino trágico merece que este trabajo se realice” (*Los rubios*).

Esto pone en evidencia dos cosas: por una parte, la forma en que la academia aun comprende la labor testimonial y con ello el documental, haciendo evidente su falta de entendimiento de la obra; por otra, el lugar que habitan los padres de Carri en la Historia nacional. Tal definición habla más de una historia oficial y oficializada, que del respeto y valor que pueda tener la memoria individual. Porque como bien señala Halbwachs, mientras la Historia pretende dar cuenta de las transformaciones de la sociedad, a la memoria (colectiva e individual) no le interesan los datos verídicos, sino las experiencias que permiten trastocar e inventar el pasado cuando es necesario (2). El esfuerzo de la directora responde a una memoria individual que pelea un espacio y a una inquietud personal de descubrir su propia historia dentro de este relato nación, donde sus padres apenas si son sombras, apenas si tiene un rostro. Desde allí, entonces, todo el documental se dispara. La utilización de una actriz, la performatividad que hay en este gesto, delata esa lucha y ese esfuerzo por (des)cubrirse y por delatar (casi a gritos) la artificialidad de la Historia.

Uno de los tantos monólogos de Carri-actriz señala:

“La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerdan la manera en que mamá y papá se convierten en dos personas excepcionales, lindos, inteligentes, los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político. Me gustaría firmar a mi sobrino de seis años, diciendo que cuando sepa quienes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos, pero mi hermana no me deja. Tengo que pensar en algo, algo que sea película, lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones”

Un recuerdo difuso que se pierde, pero que logra reponerse para dar sentido y orden a una producción cinematográfica marcada por la segmentación y la repetición. Evidentemente, como ella misma señala, “la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”, lo que no hace a esa bruma menos funcional. Una memoria contaminada de todos esos relatos que buscan imponerse no puede y no debe quedarse tranquila. Una memoria que se conoce enferma –por contaminación- no puede y no debe asumir la Historia como única posibilidad, siempre debe rebelarse.

Y sin embargo, la imagen final con la que termina la película es de cinco cabezas rubias caminando por el campo. Cinco cabezas rubias que representan a la familia Carri, desarticulada en el momento en que los padres son separados de sus hijas. Pelucas rubias, en este sentido, que recuerdan ese mito que son los Carri, allá en su barrio donde los distinguían por las cabezas que creían más claras. Peluca rubia, también, la que se pone Carri-actriz para pasearse por un barrio casi como un imagen fantasmal. Peluca, disfraz, simulacro. 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, con el trauma y con los demás afectados. Mas, se apropia de esa historia para entrar nuevamente en el juego de la simulación.

### ***La quemadura* (2009) de René Ballesteros**

Al igual que Carri, *La quemadura* de René Ballesteros, también adhiere a esa forma distinta de hacer cine, marcada por una reflexividad que inevitablemente remite a la subjetividad de quien la realiza.

En una entrevista concedida al sitio web *CineChile*, Ballesteros señala:

Creo que pensé la película como un objeto de interés particular que puede ser compartido. Es decir, esperaba comunicarme con los otros, pero sabiendo que los lectores que la película iban a ser limitados en número (...) siempre vi el filme como una historia de dos hermanos, como un cuento en que dos adultos vuelven a visitar los restos de su infancia. (*CineChile*, “Entrevista a René...”)

Más adelante, también señala, la voluntad de poner a la disposición del público la película, para que a través de su historia, el espectador pudiera apropiarse de lo que veía y escuchaba y se reconociera en ella. El gesto de narrar la historia personal para, de alguna forma, abarcar un hecho, un trauma mayor, ubica esta producción cinematográfica en esas producciones que bien Valenzuela instala posterior a los 90. Valenzuela señala al respecto:

Esa subjetividad puede juntar elementos discursivos que inicialmente parecen ser antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal, o sea, aunque la dimensión expresiva se concentre en historias particulares, se mantiene una dimensión que repercute en lo social y que funciona como respuesta subjetiva. (Valenzuela, “Giro subjetivo en...”).

No obstante, quizá una de las principales diferencias que separan a *Los rubios* de *La quemadura*, tiene que ver con el carácter oficial al que estas narraciones pueden acceder: la historia de Carri cuenta con cierta oficialidad, establecida a propósito del reconocimiento de sus padres; por su parte, la historia de Ballesteros, parece descansar en el silencio. Se trata de una historia que parece importarle solo a René y a Karin, los hijos de esta madre desaparecida, que encarna justamente ese aspecto no mítico ni glorioso de las Historias que suelen contarse en la raíz de la dictadura. La Historia descrita por Halbwachs, bien se aplica aquí. La universalidad y voluntad para encarnar en una figura rasgos dispersos del grupo al que pertenece la narración (215), silencia y omite historias personales como la de los Ballesteros.

Es esta misma condición la que determina la estructura de la obra y en qué medida la desaparición de la madre implica una necesidad por suplir la ausencia a través de los libros de la editorial Quimantú. Para Huyssen, este gesto material, estaría determinado por la necesidad de los sujetos por tratar de abarcar el pasado, y de sostener el presente, a través de objetos que son tratados y guardados como únicos. La museificación de los libros y el mismo trabajo de restauración que vemos realizando a la hermana de Ballesteros, insisten en el mismo punto: se accede al pasado a través del archivo.

Si bien los libros les permiten a los dos hermanos volver a vincularse con la madre – puesto que con el padre aún mantiene una relación cercana y jamás pierden contacto-, el gesto no logra establecer un nexo verdadero entre la madre y los hijos desde el momento en ella dice haber perdido todo recuerdo de ‘esa época’. Más aún, no se trata solo de recuerdos, sino de cosas, objetos de los que ella misma fue desprendiéndose cuando decide rearmar su vida en Venezuela. A lo largo del film la oímos tantas veces decir: “Hay tantas cosas que yo tengo perdidas” (*La quemadura*).

Tantas cosas, tantos recuerdos, que inevitablemente violentan la memoria de unos hijos que buscan a una madre que desapareció en el tiempo, al punto de haber sido aniquilada por la misma mujer que la encarnaba. Porque si, en esta ocasión el simulacro opera de manera distinta. Si en *Los rubios*, el simulacro encarna en el cuerpo de la protagonista, con su apariencia fantasmal y a ratos doble; en el caso de *La quemadura*, el simulacro opera en relación a la familia. ¿Por qué insistir en comunicarse con una mujer que dice no recordar nada? ¿Con una mujer que tiene una vida hecha en otro país, donde no solo adoptó una forma de vida, sino que un acento y una forma de expresarse? ¿Por qué mantener la comunicación con alguien que ha olvidado su vínculo con los libros, vínculo que resulta tan importante para los Ballesteros? En definitiva, ¿Por qué seguir buscando a una madre que parece no existir, que parece haber muerto en vida?

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, la que dice que la madre abandonó la casa, la ciudad, el país y los olvidó para siempre. El simulacro, entonces, opera a través de esa figura materna que se vacía, o si que quiere, que transita de la madre biológica a la abuela –la que les enseñó a leer-; figura que los hijos insisten en buscar y a la cual siguen llamado ‘la mamá’.

El cuerpo materno en ese sentido, es simulado, compartido y actuado por dos mujeres. Por una parte, la abuela, que parece evocar un lugar antiguo, con reminiscencias a campo y a épocas pasadas. Por ello, la casa misma, la salamandra junto a la que se sienta y es enfocada, las gallinas, instalan a la mujer en el espacio rural. Y es ella la que en gran medida instaure cierta censura. Su voz funciona como autoridad y su decreto de no



recordar, somete aún más la memoria de los nietos. Paradójicamente, el cuerpo de la abuela que debiera ser el referente de la memoria, instala la amnesia. Esto ocurre no solo por la obstinación de la mujer por olvidar a su hija, sino también por su edad: los recuerdos que ella suscita son difusos, se confunden con su propia juventud y una progresiva sordera le impide comunicarse fácilmente.

Por otra parte, la madre, ahora venezolana y con una familia nueva. Es importante tener en consideración que aun cuando René y Karin insisten en llamarla ‘la mamá’, no pueden acceder a ella. Ni siquiera la visita a una Machi, quien termina buscando a la madre a través de los timbres y el borroneado de su nombre –metonimia que nos lleva hasta la realidad misma, la de su desaparición-, permite la posibilidad del reencuentro.

Por tanto, no se trata solo de una mujer otra, sino también del paso del tiempo: la madre que se fue llega convertida en una mujer mucho mayor, con un acento y una visión distinta de la vida. Lo que indudablemente guarda relación con la incapacidad que tenemos para conocer su rostro.

‘La mamá’ termina siendo una idea, una materialidad sin rostro, un cuerpo enmascarado que transita entre dos cuerpos que se aferran al olvido.

Por otra parte, los libros y la editorial Quimantú, son importantes no solo como respuesta a la ansiedad que en pasado provoca, sino porque encarna y escenifica la historia familiar. El padre y la madre no solo invertían su tiempo y el dinero que muchas veces les escaseaba comprando libros, situación que cambia un poco al concretizarse el proyecto democratizador de Quimantú. La editorial y los libros convoca a la familia a un lugar común: el de la búsqueda en librerías pequeñas, en libros usados y liquidaciones. Pero convoca a los miembros originales, a los que se esfuerzan por recordar.

Respecto a esta situación, Ballesteros señala:

[Karin] me recordó de los libros que quedaron en la casa como vestigio de la época dorada de nuestros padres y ella tenía en su memoria todos los detalles. A partir de ahí pude comenzar a escribir la película, tomando estos dos ejes: la historia familiar y la historia de los libros destruidos o censurados. En esto hay un cruce, ya que la censura aparece en la familia, materializada en el cuerpo mismo de los libros. Los libros actúan entonces dentro de la película como caballos de Troya para entrar en la familia y hablar de lo que siempre fue un tabú: el por qué la madre se fue. (*CineChile*, “Entrevista a René...”)

Censura que es el tachado del nombre de la madre de los libros de la biblioteca familiar, censura que también es la impuesta por los abuelos al ordenar que no se hable más de esa hija fugada. Censura que es la que impone la madre al olvidarlo (casi) todo. Situación que no se agota en la instancia familiar y cotidiana, sino que también a nivel social, porque censura es la que sufre la editorial después del golpe militar. Censura e incendio, quemadura. Así como los libros, los hijos también asisten a ese incendio, participan de ese incendio. Su historia -al igual que la de palabra que pretende divulgar Quimantú- es silenciada y tal mutismo, tal borrón que difumina sus recuerdos y que los escinde como sujetos, deja en la piel una cicatriz, una quemadura.

En este sentido, los cuerpos de los hermanos –una memoria fragmentada desde el nacimiento- simulan también ser libros. La metonimia que actúa sobre ellos supone y evoca el incendio, la destrucción del proyecto editorial y la frustración definitiva del proyecto familia de Ballesteros (padre) y su esposa.

Si bien es cierto que la imagen final de la película parece conciliadora, donde la hija fugada –completamente venezolana a esa altura- se reencuentra con la madre, hay que notar que su rostro apenas si es percibido a lo largo de toda la filmación. El rostro de la madre, de esa maternidad vaciada, simulada, encarna también en ese rostro difuso. Rostro difuso, memoria difusa, que con sus formas extranjeras pretende imponer una superación y un olvido. La abuela llora, el nieto asiste y la hija promueve: “uno no puede vivir de recuerdos, de pasados, de cosas feas... eso se olvida, ¿me entiende?”.

La obstinación de la memoria, la insistencia por hacerse de todas las materias que les permitan recordar, hace de estos hermanos encontrarse constantemente en los recuerdos que les quedaron. No solo el film es una forma de materializar esa necesidad por hacer de su memoria individual algo importante, sino que la profesión de Karim también tiene directa relación con ese silencio al que fueron condenados. En ese sentido, no solo las materias son una forma de recordar, sino también los cuerpos; los que están, los que se fueron y los que se están yendo. Sobre todo esa figura mayor que es la abuela, que termina siendo madre y figura completa de autoridad, de la cual al final sabemos que termina por dejar de existir, para llevarse con ella los recuerdos de una etapa que parece cerrarse.

### ***Cansado ya del sol* (2002) de Alejandra Costamagna**

Lo que ocurre con esta obra, es un tanto distinto respecto a las dos películas antes analizadas y es importante considerarla dentro de una zona fronteriza entre este capítulo y el siguiente. Si bien es cierto que no pienso la organización en capítulos de manera taxativa y binaria, lo que ocurre con la dimensión corporal en esta novela, profundiza en esta problemática.

Mayra, la protagonista adolescente, debe enfrentar la verdadera historia de su familia. Sin aviso y de forma abrupta, la muchacha, que había vivido de forma transitoria en varios lugares, que creía a su padre como su única familia en el mundo, comprende y conoce que existe una abuela, que mantiene viva la memoria de su madre muerta, que existe un pasado con detalles escabrosos; en definitiva, que hay mucho que ella desconoce. Naturalmente, la situación estremece la mente de la protagonista, mas la confusión y la tensión a la que ella misma se somete comienza mucho antes.

Manuel y Mayra, padre e hija, sujetos nómadas de paso por distintas ciudades, donde no lograban asentarse por mucho tiempo, se instalan de forma definitiva en Puerto Escondido. La educación que Manuel impartió a su hija, la ha mantenido ignorante del pasado y de la memoria: “era una costumbre inculcada por Manuel. La memoria es un almacén de desperdicios, decía. Y de tanto escucharlo mi cabeza se vació y empezó a borrar episodios” (Costamagna 22). Sin arraigo físico, sin memoria, Mayra es un sujeto intransitivo: sin dirección, sin un principio y un fin, se traslada de acuerdo a su deseo. Según lo expuesto por Deleuze y Guattari, un sujeto en constante movimiento, desterritorializado.

No obstante, es Manuel el único capaz de entregarle la capacidad de sentirse involucrada con algo. Por ello, la relación que ambos sostienen a veces toma un rumbo distinto. Siendo Mayra quien narra, en varias oportunidades señala que duerme con su padre, que siente que los paseos son como una ‘luna de miel’ o que ambos se comportan como novios malcriados. Los límites que establece la relación de parentesco entre ambos parecen difuminarse. Manuel nunca deja de tratar a Mayra como lo que es, su hija, mas

Mayra tuerce el lazo que la vincula a él. Esta situación se explica desde el conflicto que Mayra tiene consigo misma: sin madre, sin acceso a la memoria, sin capacidad de establecer un vínculo con el pasado para explicar ese presente tan convulso y fugaz, Mayra se proyecta en otros animales.

En este sentido, el primer animal sobre el cual se proyecta son las tortugas marinas:

Dijo que las tortugas de agua solo veían bien estado sumergidas y que en la superficie sufrían miopía y que eran reptiles y que escuchaban muy bien y que las hembras ponen huevos y los depositaban en la playa y nunca más volvían por ellos, malas madres, y que probablemente se topaban más tarde en algún mar, en medio de una corriente, con sus hijos-tortugas nadando huérfanos y no se comportaban como madres(ellas) ni como hijo (ellos) y que los machos tenían cola y uñas crecidas para montarse mejor arriba de las hembras y que todos, machos y hembras, chillaban atrozmente cuando les cortaban la cabeza. (Costamagna 34)

Identificación que no pasa por un gesto volitivo, sino porque ella establece un nexo entre las características biológicas de las tortugas con su realidad. Convencida de su necesidad de ser tortuga, esos límites impuestos por el parentesco se borran y llama a su padre por su nombre –Manuel-, procura hacerlo sentir celos de su amigo Laíno, mientras ella se siente celosa de Irene.

Otra proyección un tanto distinta opera cuando Mayra se involucra con los perros. La muchacha lleva la cuenta de cuantos perros ve en la calle, de cuántos vivos, de cuantos muertos y logra tener cierto control en la medida que los suma. Contabilizar el mundo también es una forma de apropiarse de la realidad cuando no existen otras formas de tener control sobre ella. Pero lo que comienza como una simple táctica para quedarse dormida, la lleva a identificarse con los perros y a experimentar con ellos. Mayra señala: “Y si yo fuera una perra no sería ni de aquí ni de allá. Yo y Manuel: dos perros sin rincón” (Costamagna 57). Evidentemente, es importante considerar que los perros que la muchacha contabiliza no son cualquier perro, sino perros callejeros, vagabundos, de ningún lugar. Perros que pueden deambular libremente por cualquier sitio. Mas los perros y las tortugas comparten una característica que quizá otros animales no: la necesidad de un clan. Tanto tortugas como perros terminan o desplazándose o viviendo junto a otros seres de su misma especie. Por ello, cuando Mayra se siente tortuga, es un descubrimiento que hace junto a Manuel; y cuando piensa en su condición perruna, también se plantea que ella y su padre comparten el

mismo rasgo. Esto es, también, lo que identifican Deleuze y Guattari (54) y Braidotti (154) cuando plantean la búsqueda y necesidad del sujeto por la manada, pues o se deviene motivado por encontrar la comunidad o para ser parte de algo, cuando no se puede apropiarse el espacio.

En la medida que ciertas dudas de Mayra se van concretizando sobre su padre y el pasado, sobre esa necesidad paterna por deshacerse de todo y de desvincularse de toda persona o lugar, el devenir de Mayra persigue otra forma: un devenir reptil.

Aunque sospechaba que luego vendrían el acostumbramiento y hasta cierta complicidad con su silencio, no imaginaba que en mi cabeza comenzaría a instalarse la idea de convertirme en reptil (oculta, hermética, con la sangre fría). No estaba volviéndome loca, no es que me creyera un animal. Ni siquiera una perra. Era solo que empezaba a distanciarme de los hombres corrientes. (Costamagna 59)

Una voluntad reptiliana que se complejiza en la medida que Laíno, el enamorado de Mayra, comienza a contarle las cosas que conoce de Manuel, sobre el libro de poesías, sobre esas borracheras que lo llevaron hasta la casa del italiano. El hermetismo que reconoce en los reptiles, la sangre fría, es lo que le permite dar con todas las respuestas que necesita. En definitiva, es lo que le permite dejar que ‘la dolorosa’ se apodere de ella para poder salir de su ignorancia, para volver a recordar.

De forma similar ocurre con su acercamiento a los insectos: “Todos los sitios me resultaban ajenos. Era un insecto raro donde me pusieran. O quizá ni siquiera eso. Yo: nada” (Costamagna 108); situación que no solo importa porque deja de considerar la condición de comunidad en los animales hacia los que deviene, sino porque comienza también reducir su tamaño. De tortuga a insecto, hay un trayecto que disminuye su dimensión corporal y le permite empezar a pensarse como individuo, sin el peso de la sombra y el cuerpo del padre.

Entonces el almacén – tanto como lugar físico donde almacenar las memorias como por su evidente implicancia comercial- se desborda. El pasado no puede seguir oculto en el olvido y las memorias atormentan a Mayra y a Manuel. Irene, la abuela de Mayra, da con el paradero de los dos y concierta una visita. De golpe Mayra comprende que tiene una abuela, que la va a conocer dentro de pocos días, que existe una historia antes de su nacimiento y que es probable que ese sea el momento en que todo adoctrinamiento de su

padre cobre sentido. Porque Manuel – o Clemente Borra, nombre con el que firma su libro de poesía- sí conoce su historia, (re)conoce que fue un soplón en dictadura, que se quebró y que esa fue la causa de la locura de Julieta, que esa fue la razón por la que la madre de Mayra murió y porque él tuvo que dejar Chile y comenzar una vida en constante tránsito, huyendo de sí mismo y de los recuerdos. Y es en ese momento, cuando Irene llega a Puerto Escondido y todas las verdades dejan de estar ocultas, que Mayra deja de devenir animal.

Cuando la protagonista decide viajar a Chile, olvidar a su padre y buscar algún indicio de su madre, logra dar con el lugar donde Julieta pasó sus últimos días, comprometida con una locura que le impedía creer que daría a luz a un monstruo: “La verdad la trastornó, trizo la cristalería fina. Desertó de ti, del destino de sí misma, y se le instaló el terror de concebir esto, de concebirme a mí. ¡Voy a engendrar a un monstruo, que alguien me salve, que alguien me salve!, clamaría después” (Costamagna 150). Y es que Julieta conoce la traición de Manuel y reniega de esa hija que crece en su vientre y que será producto de esa unión tan denigrante.

Ser monstruo de alguna manera, también implica volver a ser humano. Es sumamente llamativo, que a pesar de esa voluntad transitiva de animalidad, Mayra nunca se pregunta *qué es* sino *quién es*: “¿Que había hecho exactamente mi padre? ¿Qué le había hecho a mi madre? ¿Mi padre era un traidor? ¿Quién era yo, la hija de quien, la nieta de quién? (Costamagna 133)”. Preguntas que se repiten constantemente después de la mitad de la novela, cuando ya se aproxima la debacle, cuando la madre sin rostro comienza a perfilar una cara y cuando la noticia de una abuela devuelve a la protagonista un lugar al que pertenecer, una historia a la cual ligarse.

Mayra señala: “Tantos años con ese forzado silencio y de un minuto a otros venir a decir que un familiar llegaba la otra semana. Venir a poner una fecha. Venir a instalar un nombre, un físico, una abuela, el cajón, las extrañas cartas- ¿yo era la criatura? ¿Quién era yo, quién era mi padre, quienes éramos ahora?” (Costamagna 180). Instalar un físico, una apariencia, un cuerpo. Instalar la posibilidad de dramatizar la propia historia y la de la familia a través del cuerpo, pero que se ve truncada cuando la sujeta comprende su lugar en la historia. Porque el devenir animal pudo haberse concretado, el cuerpo pudo haber transitado, mantenerse nómada si esa voluntad de tránsito fuera realmente voluntaria y no

una imposición del olvido y del silencio. Mayra vuelve a su cuerpo y el simulacro es ese, utilizar la misma forma, la misma máscara, cuando evidentemente ya no se es la misma Mayra ni el mismo Manuel ni la misma Irene.

Finalmente, el Mayra-simulacro o la máscara de Mayra si se quiere, la que narra cuando tiene noticia de la muerte de Manuel-Clemente. Como única hija, debe asistir al funeral de su padre y esta, su historia, su verdad, termina instalándose en esa zona fronteriza entre seguir siendo sujeto o devenir otra cosa, metamorfosear hacia otra cosa. Y aunque en el momento final de la narración, persiste ese esfuerzo por vincularse con los animales, su materialidad humana la ata, la persigue y la determina. Triunfo de los disfraces y las máscaras, del simulacro:

Soy la hija de puta. Ellos me mataron. *Me fulminaron* mis padres. Así lo hicieron: *emblandecieron mi corazón, cegaron mi vista* y se enjuagaron las manos. Soy la hija de reptil. Los reptiles nos recogemos en el silencio helado de la tierra. *No veo*. Alguien clausuró mis ojos con parches de curita. Ni me acuerdo quien. Ahora tengo dos huevos vacíos. La memoria es un almacén de desperdicios. Mi llanto copioso, *mis manos callosas, yo una sombra*. No hablo. Los mudos afilamos la lengua con dientes de leche para que no se tulla. Estas no son palabras. Es solo mi mente que parpadea atrofiada. (Costamagna 211)  
[La cursiva es mía]

Triunfo también de la memoria, de la recuperación de esa historia borroneada por el padre y que vuelve a cobrar sentido en voz de la abuela y de los espejismos de la madre. Recuperación y validación de la memoria individual, apertura del almacén de los recuerdos para que deje de ser un contenedor oscuro y sin acceso.

A pesar del devenir animal, es necesario advertir, como ya anticipaba, que ni Mayra ni ninguno de los personajes es capaz de desligarse de su cuerpo. Ni la tentación del devenir o de instalarse como un sujeto nómada son suficientes para dejar de señalar esa materialidad que está en todos lados. Porque desde los sentidos (visión, audición, tacto, etc.), hasta los rostros, los cuerpos deseantes, los adolescentes excitados, parasitan toda la narración.

Como fragmento o como segmento, según asegura Deleuze y Guattari, el cuerpo aparece esparcido por la narración. Pedazos de cuerpo configuran otros cuerpos, cuerpos monstruosos agotados por la voluntad de recordar pero que carecen de las herramientas

para ello. En este sentido, el desmembramiento no solo determina la forma en que se debe narrar la historia, sino que también determina la imagen que proyecta cada personaje. Como los elementos que marqué en la cita anterior, que señalan la capacidad de percibir por partes e incluso, la imposibilidad de percibir; el cuerpo roto, agujereado, desligado de su totalidad, se encuentra en el mismo estado que la memoria.



### III. Cuerpo político: mutilaciones, quemaduras y cicatrices

¿Puede el cuerpo recordar? ¿Puede ser más el que síntoma del pasado, más que el portador de la herida y el desgarró y transformarse a tal punto que el mismo encarne el recuerdo? Para tales efectos, una transformación importante tiene que ocurrir. Porque no se trata solamente de sintomatizar la memoria, sino de hacerla evidente, a través de los gestos, de la apariencia, del comportamiento. Se debe demostrar performativamente que algo se detuvo, que algo cambió en el transcurso normal de las cosas; pero a la vez, también que algo siguió avanzado, que tomó otro camino y que fue capaz de llegar al mismo lugar que se esperaba.

De este modo, las obras que analiza este capítulo (*Ruido* de Álvaro Bisama, *Los topos* de Felix Bruzzone y “Cansado ya del sol” de Alejandra Costamagna), son capaces de otorgar a la dimensión corporal ese espacio muchas veces negado e invisibilizado. Los cuerpos que aquí aparecen, en su mayoría heridos, no solo portan el peso de un presente cotidiano insoportable, sometido al sopor de un tiempo extendido o suspendido que parece moverse, pero no avanzar ni retroceder hacia ninguna parte; portan también el peso del pasado.

Son estos cuerpos –arruinados- los que son capaces de demostrar que el cuerpo recuerda, que a través de él y con él se accede a la memoria, y que significa la realidad de una forma totalmente distinta. Y es este gesto, ese que trastoca la normalidad, el que deviene esas materialidades en cuerpos políticos.

De este modo, porque la disidencia y la resistencia que hay en cada historia no se justifica desde el azar, creo oportuno recordar a la Rucia de la novela *Mapocho* de Nona Fernández y, específicamente, el chorro de sangre que le corre desde la cabeza hacia la cara cuando le brota un recuerdo: “la Rucia se limpia la frente con la manga de su abrigo. La sangre se impregna en el género y la astilla de vidrio va a dar al suelo y se pierde entre sus zapatos. Los recuerdos le anudan el pecho” (94).

## ***Ruido (2012) de Álvaro Bisama***

Un pueblo habitado por fantasmas, por músicos adolescentes y decantes, sombras que se desplazan por todo el lugar, ruido de una radio AM mal sintonizada. Una historia que gira entorno a la aparición de un vidente, perdido por allá en un cerro cualquiera, que se transforma en mujer y modifica la realidad de una comunidad completa. Sobre todo, una historia particular, de un sentir nómade, que se entrecruza con la dictadura militar y, obligatoriamente, con la memoria.

La novela de 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. Muchas veces, agotados por la peste del insomnio, prendíamos la radio y la dejábamos en estaciones AM, llenas de consultorios sentimentales, programas de ovnis y música de tangos que eran apenas un murmullo (Bisama 15)

Un presente suspendido que, sin embargo, hace presentir una desgracia, la total destrucción de algo que ha estado quieto hace tanto tiempo que solo puede ser removido por una explosión. Y entonces, cuando los habitantes presienten que sus vidas, las que se mantienen pegadas a las máquinas de los videojuegos, con las manos adheridas a las botellas de alcohol, con los oídos impregnados de rock están a punto de cambiar aparece el vidente, un muchacho abandonado por su madre cuando apenas es un niño, que va a dar a un hogar de memores y que de pronto, un día cualquiera, cuando estaba drogándose en el cerro, siente que la Virgen le habla, que la habla y que hay un mensaje que debe comunicar. El niño-vidente le comenta a sus compañeros a la hora del almuerzo de su visita y le creen, el rumor se esparce y como un murmullo se extiende el murmullo por el pueblo.

El niño-vidente crece, es apadrinado por la iglesia y sacado el hogar. Se programan las visitas de la Virgen y el milagro ocurre. El pueblo completo cree en sus visiones y peregrina al cerro para ver qué dirá el vidente, cuál será el mensaje que a la Virgen la urge comunicar.

Se entera también el gobierno, una vez que el vidente ya ha adquirido la fama y credibilidad suficiente y con ello, el pueblo se llena de turistas, de extranjeros que modifican no solo la rutina de los habitantes, sino que también modifican los límites del lugar: “El pueblo se llenó, sus fronteras se corrieron. Los militares instalaron poblaciones completas en el sector sur, cambiaron los límites del lugar” (Bisama 44). Aún más, al sacerdote y al vidente le ofrecen un trato, les ofrecen dinero, beneficios para los fieles, publicidad para anunciar sus milagros: “Ya rondaba la policía secreta. Los agentes se acercaron al sacerdote y al vidente y ofrecieron buses para los fieles, dineros para propaganda, aportes a la campaña. Ellos aceptaron” (Bisama 53). Y ellos aceptan y hasta Pinochet baja al pueblo para conocer lo que estaba ocurriendo; y, mientras se entera, a su paso dejaba una estela de mugre que solo es capaz de ser percibida cuando decide marcharse. La mugre se expande, llega a todos los rincones y se acrecienta “la basura, la soledad y el aburrimiento” (Bisama 73).

El vidente aprovecha su fama y viaja, se establece, arrienda una casa cerca del cerro y por fin se escucha, se escucha a sí misma y se dice que siempre ha sido mujer, aunque sus órganos sean otros. Y cambia, se hace estudios, dice que sus órganos jamás le funcionaron y comienza a ser esa criatura hombre-vidente-mujer que tanto atormenta y provoca.

El vidente transexual se va, crea su propia agrupación religiosa, con fieles que no dejan de seguirla y respetarla hasta su muerte. Porque si, el vidente muere de cirrosis, convertido complemente en mujer, saturado de hormonas que lo feminizan y sin si quiera mantener la voz que tantas personas del pueblo recuerdan.

Expuesto lo anterior, varias son los elementos que deben ser considerados para efectos de este análisis, los que dividiré en tres aspectos: el pueblo y sus habitantes, la dictadura militar y el vidente.

Como parte y producto de esa comunidad, el cuerpo deviniente del vidente (niño-vidente, milagro, hombre-mujer) encarna los rasgos del pueblo y de sus habitantes, condición que el narrador solo es capaz de reconocer cuando el vidente ya es una mujer transexual:

Cerró el cine. Antes de que desapareciera vimos al vidente ah. No lo reconocimos. Su rostro era uno más: el de una muchacha que pasea por el cerro. Por supuesto, su recuerdo nos pegó tardíamente. No supimos reconocerla. No nos dimos cuenta de quién era. Esa muchacha es el escombros de un mundo que había desaparecido en el raballo del ojo. (Bisama 91).

Un mundo que había desaparecido, pero que había empezado a desaparecer mucho antes, cuando los habitantes eran consumidos por una ola de aburrimiento, de hastío y de desazón. Cuando pululan los sujetos inadaptados buscando un lugar donde pasar las horas muertas, donde poder evadir la realidad de ese presente demasiado real, que pesa tanto sobre las cabezas. En ese contexto, la música parece la única forma de olvidarse de todo, de la casa, de las parejas, de los hijos, de los tatuajes que empiezan a desteñirse y a enseñar un dibujo que parece más una mancha de tinta sobre la piel que cualquier otra cosa.

Es interesante notar que toda la narración está escrita en la primera persona plural, como si realmente no existiera un espacio para la subjetividad del individuo. Tal gesto, hace parece 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, fantasmal, que paradójicamente, solo puede estar constituido de segmentos, de pedazos que no cuajan por completo, y donde la muchacha-escombros que es el vidente, 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.

Estos cuerpos fantasmales encuentran la explicación de su condición etérea en el devenir que los hace mutar, un devenir que se explica en vínculo con el pasado. Cuando el narrador enuncia la historia, se posiciona en un lugar posterior a la aparición del vidente, incluso señala que los stencil que están en las paredes de la ciudad, solo parecieron cuando el vidente ya había muerto. Eso, unido a la condición suspendida del presente, hacen que la apariencia fantasmal de los sujetos se transforme en transitividad. La ausencia de finalidad

y objetivo, la voluntad de movimiento por puro deseo u obligación, hace de estos cuerpos fantasmas: rememoran una apariencia física, una reminiscencia que nunca va a ser como la del pasado y que no será más que etérea, pero que está impedida de desaparecer. Muertos o no, suspendidos en el tiempo, suspendidos en la imagen, el cuerpo está impedido de mutar en algo completamente distinto, sino que debe mantenerse entre 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).

No se debe dejar pasar la consideración del stencil dentro de la narración, porque supone varias cosas, entre ellas: la pintura de una imagen a base de vacíos que se llenan, de sombras y luces que conviven pero que no se saturan unas a otras; la necesidad del muro público para estampar la imagen; la reproducción en serie.

Esta caracterización no es azarosa, pues que la cara del vidente esté estampada en los muros señala esa condición claroscuro de la realidad, donde el cuerpo del vidente, lleno de significados y a la vez de vacíos, metonímicamente apunta hacia la comunidad de la que es producto.

Por su parte, la necesidad del espacio público también es interesante en la medida que evidencia no solo la teatralidad que implican las manifestaciones de la virgen a través del cuerpo del vidente, sino también la puesta en escena que supone la visita de Pinochet con sus militares, como una estrategia que le permite desviar la atención de la crueldad y la injusticia incitadas por el mismo.

De igual modo, la reproducción en serie señala la desvalorización de esa imagen. Al reproducirla constantemente en los muros se automatiza y se pierde entre otras imágenes, otras manchas y en el tiempo. Automatización que también es la de los cuerpos en este relato.

Según señala el narrador, la caracterización fantasmal de los sujetos también delata su monstruosidad: “Todos éramos zombies. / Todos éramos vampiros. / Todos éramos mutantes” (Bisama 106). E insisto en esta idea, son monstruos que no dejan de utilizar un cuerpo que en algún momento tuvo sentido. Tanto zombies, vampiros y mutantes parten de la idea de un cuerpo que existió pero que sufrió modificaciones. Entonces, no solo se trata

de un tiempo que se suspende o se extiende, sino que se trata de un momento en que algo estalló. Y ese algo, en el caso de *Ruido*, se vincula con la dictadura y la “transición”. Contexto que hace que se esparza por todos lados el ruido, a ratos, de una radio mal sintonizada, a veces de canciones de rock, a veces de punk, a veces de los rezos incesantes por el vidente.

Es el ruido lo que se escucha mayoritariamente por el pueblo, un ruido que también anuncia una tragedia que nunca llega, que nunca se materializa y que mantiene a los sujetos/as en la constante tensión de algo anunciado, que va a ocurrir, pero que se suspende: promesa de una tragedia. Entonces la ansiedad y el hastío hacen que los sujetos deseen que algo realmente pase: “crecimos; casi siempre quisimos que las bombas estallaran acá, en el centro del pueblo, y el estruendo, de ser posible, nos dejara sordos para siempre” (Bisama 50).

Y, sin embargo, después de la muerte del vidente, después de la muerte de Pinochet, cuando los stencil están por todos lados, parece como si la tragedia de alguna forma hubiera acercado y el narrador señala: “Cuajó el sonido: la sensación inminente de esta en el lugar exacto en que se detona una bomba, un murmullo rompe el aire (...) nos atrapó el ruido” (Bisama 93). Mas, la muerte de ambos sujetos, recuerda dos elementos importantes: la innegable situación extendida y sostenida de la “transición”; la muerte, de alguna forma, de la comunidad que el vidente llevaba en su propio cuerpo. De modo que el narrador señala:

Ya no quedan calles de tierra en el pueblo. Nos casamos, tuvimos hijos. Contamos los muertos como cicatrices que nos recordaban nuestra propia sobrevivencia. El horizonte de los cerros se había poblado de condominios y edificios, en las quebradas del sector sur construían una carretera de alta velocidad hacia el puerto. Los trenes ya no pasaban tan seguido; la línea ferroviaria era el esqueleto de un lugar que se había convertido en otra cosa. Éramos fantasmas, nos quedaba poco y nada. (Bisama 124)

En este sentido, la dictadura militar no solo implica la presencia de militares en el pueblo, involucrándose con los milagros del vidente para poder desviar la atención del mayor conflicto social, sino también, todo ese progreso que caracterizó el proceso de “transición”. Proceso que develó lo profundamente distante que se encontraba el pueblo y sus habitantes de lo que estaba ocurriendo:

Algunos pensaban que estar destinados al pueblo era una especie de castigo. Ahí no había allanamientos, ni muertos, ni insurgencia alguna. No había que torturar a nadie. No había vedettes, ni cocaína, con suerte podrían ir a tomar pisco a una boíte que se quemó una noche. Por el contrario, se trataba de arrendar micros, acarrear parlantes y ver como un pendejo medio huevón ponía cara de santo y arrastraba los pies y la baba” (Bisama 56)

El efecto de la cercanía de los militares no solo importa en la medida que se modifica la configuración de la ciudad (se expandieron los límites, las casas se transformaron en hostales, se llenó de turistas de todos lados y las calles se llenaron de mugre y basura), sino que también en cómo esa cercanía y esa visita insigne afectan y provocan ciertos recuerdos:

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 estas los cadáveres, las salas de tortura, los agujeros donde fueron a para los cuerpos de los muertos, el más silente sobre el que volaron los helicópteros que lanzaban los cadáveres al mar. Tras la tela están los cerros donde enterraron los cadáveres cubiertos de cal (Bisama 47)

De modo que el recuerdo se ve manchado e involucrado con ese acontecer nacional, aun cuando no existiera una participación directa. Y si ya los sujetos se sentían perdidos dentro de su propia cotidianidad, la memoria ahora, en ese contexto convulso, también toma otra apariencia. Porque no se recuerda directamente, sino desde formas paralelas: los sujetos recuerdan a través del rock (“A veces sonaban canciones de rock. Entonces recordábamos” (Bisama 25)), a través del alcohol (“Ahí nos entregamos a la borrachera y la memoria. Mejor dicho, la borrachera es una forma de memoria” (Bisama 35)), a través de los stencil que rodean el pueblo, los que siempre transitan entre la forma completa y al forma vaciada.

La aparición militar sintoniza con el quehacer de la iglesia cuando se acepta la habilidad del vidente. Desde ese momento, en que el niño vidente abandona el hogar, su historia se oficializa:

A esas alturas, el vidente ya había escrito un diario. El diario había sido quemado por el sacerdote. Es imposible saber que decía ese diario o como era su letra, como era la caligrafía del niño santo. Las cenizas de ese diario era la verdad que se escurría, el humo negro de esos años de invierno. Hemos imaginado de qué trataba ese diario, que contaba. No podemos” (Bisama 58).

Y es que como sujeto varias son las razones por las que se le censura: primero porque su historia deja de pertenecerle y pasa a ser un legado del pueblo, como vidente deja

de ser individuo, y se convierte en el milagro del pueblo, en reflejo del pueblo; producto de esa misma filiación y como ocurre con todos los que viven allí, el devenir manada es inevitable.

El vidente, en ese sentido, su cuerpo y su nomadía, son sumamente interesantes de analizar. En primer lugar, el despojo de su subjetividad, esto es, en la medida que no se le permite un medio de expresión (se quema su diario), no tiene nombre (no es nombrado más que como el vidente) y no se reconoce su metamorfosis en mujer, queda desprovisto de sí mismo. Despojo que logra solucionar mucho mejor que todos los que habitan el pueblo:

El vidente toma una decisión. Avanza en los pasillos de su propia consciencia, se interna en el misterio de su carne. Deja de escuchar a la Virgen para comenzar a escucharse a sí mismo. No le dice a nadie lo que viene. A esas alturas vive solo, arrienda una casona a un par de cuerdas del cerro. No deja que nadie entre ahí. (Bisama 78)

A pesar de la censura a la que estaba obligado, el vidente logra desligarse de ese control y toma posesión de su propio cuerpo. Se hace exámenes, rectifica lo que ya sabe, no se somete a la opinión de los demás. El vidente se hace cargo de sí mismo para dejar de ser el vidente, el sujeto sin nombre solo reconocido por una función mesiánica, para comenzar a ser esa mujer que no representa a nadie, que no es voz de nadie más que de sí misma:

Al año siguiente, un diario de Santiago fotografía al vidente vestido de mujer. La foto muestra a una muchacha morena y regordeta de rasgos levemente redondeados, las facciones y la silueta de un cuerpo esculpido con hormonas. La muchacha tiene una melena y posee una voz que es y no es la misma que se había escuchado por los parlantes del cerro los años anteriores; una voz femenina que reemplaza con un dejo de estridencia aquel murmullo venido de otro mundo que los fieles conocían de memoria y que reverberaba en sus oídos como algo sagrado. (Bisama 80)

Esto ocurre porque, en definitiva, el vidente es “un ser proveniente de otro mundo” (Bisama 141). Un ovni, un mutante, tal vez, que (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.

Para Josefina Fernández, el gesto transexual se diferencia del travesti, básicamente por elemento central: el placer. Mientras que el sujeto transexual mutila su cuerpo para conseguir transformarse en el otro sexo, el travesti conserva sus genitales porque es capaz de sentir placer a través de ellos. No obstante, aun cuando la apariencia del transexual, intervenida con hormonas y distintos procesos quirúrgicos, le asegure un cuerpo aceptado



performativamente y biológicamente femenino, su transformación jamás va a ser completa. La ausencia del útero y la incapacidad de la reproducción será siempre la marca que hará de su cuerpo no el masculino, pero tampoco el completamente femenino. En este sentido, el gesto transexual del vidente de Bisama, solo es capaz de sentir el goce que su cuerpo le permite y debemos recordar que el goce, frente al placer, solo es capaz de padecer la intransitividad.

La realidad del vidente encarna también los otros cuerpos que pululan por el pueblo. Sujetos intransitivos, fantasmas, devinientes en manada, que tampoco son capaces de hablar de placer, sino de la constante frustración, de la suspensión de su vida, de la cotidianidad, de incapacidad para acceder a la memoria de forma directa y completa. Porque incluso cuando no dejan de ser una totalidad, la memoria es definida como: “basura que cruza distancias siderales, escombros que quedan en sitios baldíos, restos de naufragios que atraviesan el mal helado, ruinas que flotan en el tiempo” (Bisama 20). Ruinas que tienen la posibilidad de hacer mención a dos cosas: a una realidad que no puede escapar de los recuerdos, porque la ruinas siempre rememoran a la construcción anterior y se transforman en la bases de la nueva; una realidad arruinada, esto es, martirizada, maltratada, sofocada por la ansiedad de esperar una catástrofe que jamás llevo o que sobrevivió a ella.

Al respecto el narrador señala:

*¿Por qué recordamos ahora? porque nuestro rostro no es nuestro rostro, porque nuestras caras ha sido cambiadas por las imágenes que son el origen de la memoria; porque sin eso, sin los muertos y el aliento de la multitudes no somos más que esto: voces hablando en la oscuridad, un relato que rebota en paredes sin cuadros, el sonido de una grabadora registrando un mensaje en una habitación vacía.* (Bisama 154) [La cursiva es mía]

Una memoria a la que es difícil acceder, pero que es fundamental, porque evidentemente da las pautas para el presente, tal como lo afirma Ennis (23) al señalar el vínculo entre la constelación del presente y el pasado; o como lo señala Halbwachs (210) al pensar el recuerdo como una reconstrucción del pasado asistido por el presente. Porque los cuerpos devinientes de esta novela, llevan los muertos tatuados en el cuerpo, como cicatrices sobre la piel y porque, en definitiva, el pueblo perdido en el cerro, donde el vidente nace y pervive más allá de su muerte gracias a su fotografía espectral en las paredes, es también el Chile posdictatorial: “Creemos en una ley óptica que jamás ha sido descrita: la luz de la provincia de chilena se traga el tiempo y deforma el espacio, se come

el sonido y lo vomita, destiñe los colores, derrite las formas de todas las cosas”. (Bisama 11)

### ***Los topos* (2014) de Felix Bruzzone**

En *Los topos*, de forma similar a como ocurre en *Ruido*, el gesto de metamorfosis está directamente vinculada con la transformación sexo-genérica.

En la novela de Bruzzone se relata la historia un joven protagonista desinteresado, automatizado de alguna forma en el constante fluir de la ciudad y de sus habitantes. Pero aun cuando parece desplazarse azarosamente por Buenos Aires, le es imposible desligarse de su historia personal. Hijo de una madre torturada y desaparecida durante la dictadura militar, el rumor de un hermano nacido en cautiverio, termina pesando sobre su propio cuerpo. Su infancia está marcada por las conversaciones a escondidas de los abuelos, por el eco de una conversación que terminaba repercutiendo en sus oídos: “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en ESMA, había tenido otro hijo. Varias veces la oí discutir del tema con mi abuelo. Ellos se iban al fondo, al zapallar, y hablan de todo lo que yo no tenía que saber” (Bruzzone 11).

Historia de la que descrea gran parte de su vida y que no toma en consideración hasta que su abuela, luego de la muerte de su abuelo, decide vender la casa y trasladarse más cerca de la ciudad para dar búsqueda a su ‘nieto’ perdido. Y es que desde que se trasladan y trabajan en un servicio de tortas, para el protagonista la historia comienza a tomar otro rumbo. Comprende la desesperación de su abuela y la necesidad que tiene por dar con el paradero de ese niño. Por ello señala: “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). Incluso cuando no hace nada de lo que sus impulsos le indican, es capaz de entender que había ocurrido un cambio importante en sus vidas: “era como si todas las cosas de nuestra familia, que desde ese momento éramos ella y yo, dependieran de la necesidad de encontrar a mi hermano” (Bruzzone 12).

Y ese cambio no solo se da en términos de una historia familiar, sino que también comienza frecuentar otros sitios, con otros amigos, y de esa forma conoce a Romina, su ‘amor de juventud’, quien milita en HIJOS sin tener ningún familiar desaparecido. Al respecto y en general en todo el texto, el protagonista va a mostrarse irónico en relación a la militancia en este tipo de organizaciones. De igual manera ocurre con Ludo, amiga de Romina, la cual había perdido a una tía. Así, señala: “Igual todos me caían bien, o más o menos bien, y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS –su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundara SOBRINOS, NUERAS, no sé” (Bruzzone 18). Mas la ironía y descrédito con el que se enfrenta a estas organizaciones no impide que establezca una relación amorosa con Romina, la que termina a causa innumerables discusiones motivadas por la decisión de si deben o no abortar el hijo que ambos esperan.

Y es justamente, este transitar azaroso, esa nomadía animada por simples intensidades, lo que lo lleva a transitar por el barrio de los travestis y conocer a Maira, su ‘amor desesperado’, y con ello reconocer su bisexualidad:

Al pasar camino a la casa de Romina: y como para ir hasta su casa tenía que pasar por Uriarte, Thames, Godoy Cruz, no tarde en familiarizarme con las travestis que por entonces se ofrecían en esas calles (...) Ver a esas chicas, las curvas perfectas, los cuerpos era como cuerpos dobles, dobles de piel, doble intensidad, sensualidad desenfundada, todo eso, me llevaba a levantarlas sin pensar, pagar, sentía que mi vida subía a las nubes y se quedaba un rato allá, bien arriba, nubes altísimas, colchones brillantes, carne electrizada por el calor intenso del sol, rayos UVA, UVB, nada de protección y yo y mi chica convertidos en estrellas” (Bruzzone 26)

Es interesante lo que señala Josefina Fernández en relación de a la figura del travesti, porque usualmente es asociada a la prostitución y a la sobreerotización del cuerpo. Un cuerpo travestido, que se apropia de las formas femeninas para disfrazar el cuerpo, para escenificar una determinada forma, se construye para ser observada y deseada:

“en la calle, las travestis se ofrecen a la mirada pública, el pequeño cuarto familiar en el que intentaban apropiarse del género femenino, es reemplazado por un gran escenario abierto ahora al público. El vestido femenino, los gestos y comportamientos sexuales asumidos, los adornos corporales y los cuerpos mismos, puestos todos en el espacio callejero, constituyen la dotación expresiva de las travestis en prostitución.” (Fernández 96)

Como sujetos irruptores del orden binario del género, como sujetos nómades que desde la performance tensionan la realidad, la travesti es designada a la calle por la

sobrecarga de mensajes que porta sobre su cuerpo. Esto es el *horror vacui* que distingue Severo Sarduy. Y una vez en la calle, la cosificación de su cuerpo y su propia voluntad de devenir, lo vinculan con la prostitución.

Mientras el protagonista mantiene una relación intermitente con Maira, se reencuentra con la casa en la que vivió con sus abuelos y se propone volver a habitarla. Para ello contrata a unos obreros y se preocupa de no ser descubierto por los vecinos, pero una vez que los trabajadores tienen conocimiento sobre el nulo dominio que tiene de la propiedad, lo echan del terreno y le impiden volver a reencontrarse con aquello que buscaba después de la muerte de Lela, esto es, con el pasado, con algún indicio que le dijera hacia donde debía dirigirse: “volver a la iba a significar la recuperación de muchas cosas, algo fundamental para seguir avanzando. Una paso hacia atrás que permitía dar muchos hacia adelante” (Bruzzone 39).

Maira también desaparece. Sumergida es ese misterio que ella es, el protagonista comienza a sospechar que está involucrada en algo extraño: bien en una operación secreta para descubrir homosexuales y bisexuales y poder acabar con ellos; o bien, se trata de una soplona. 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 cayeron 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 melicidad quebrada –uso esa palabra: ‘melicidad’- 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)

Y a propósito su desaparición, el protagonista comienza la búsqueda de Maira, la que a ratos se confunde con la de su hermano nacido en cautiverio: “Mientras buscaba a Maira, además, empecé a sentir la necesidad de confirmar u olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio, como si las dos búsquedas

tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosas o como si fueran, en realidad, lo mismo” (Bruzzone 41). La misma búsqueda que lo lleva a Bariloche, después de haber sido expulsado de la antigua casa de sus abuelos y luego de que le robaran sus documentos y él no hiciera ningún esfuerzo por recobrar su identidad.

Y es ahí, donde Maira a ir, para quedarse los dos viviendo juntos, separados del mundo, en una fantasía, donde sufre la transformación más importante. En constante tránsito, movilizado por el deseo e intensidades, se transforma en un ser anomal: una travesti. Pues de a poco comprende que ha llegado a ese lugar por una razón, que ha trabajado en la obra para conocer a Mariano y amarlo de una forma distinta a las veces que había amado antes; que dio con Mica en la calle que suelen recorrer las travestis en la noche para lograr transformarse en una de ellas; que dio con el alemán, con el que probablemente haya sido uno de los últimos que sepa algo de Maira.

En Bariloche, el protagonista no solo se da cuenta de la importancia de las travestis en su vida (“Y si, la gente con los travestis hace muchas cosas, no todo es pagar por sexo: uno puede matar travestis a cuchilladas, hacerlos desaparecer, enamorarse” (Bruzzone 117)), sino que comprende también como es que las cosas se han torcido de manera tal que es posible que aquel hermano que el trato de buscar sin resultado sea Maira, que ella este muerta, que él esté en manos de su asesino, que lo ame y que el mismo suplante a Maira:

Ahora sé por qué teníamos que venir a Bariloche, ahora sé que vine a hacer lo que vos no pudiste, a ser feliz junto al hombre que iba a ser tuyo pro que ahora me tocó a mí, alguien en verdad imbatible, hermano, porque ahora te veo, y cada vez que te veo, sé que somos hermanos, y vos lo sabias, estoy seguro, por eso ese día te vi en Moreno, tan cerca de casa y con esas ganas de encontrarme, porque así es con las cosas que uno sabe de verdad, Maira, no se pueden decir, pesan tanto que no salen, se quedan ahí para siempre, hay que cargarlas, hacerlas crecer, que pesen cada vez más, que han un pozo y que salgan algún día de otro lado del planeta convertidas en flores. (155).

Para efectos de ese análisis, es sumamente llamativo como es que las cosas terminan encarnado en el cuerpo del protagonista. Si bien, ya se anunciaba que la búsqueda de Maira motivaba, de alguna manera, la búsqueda del hermano, el mismo gesto que Maira hacía para llenar el vacío de su melliza perdida; el protagonista lo copia y no solo traduce ese gesto y porta en su cuerpo a su hermano nacido en cautiverio, sino que lleva a Maira consigo, 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.

Para Fernández esta transformación responde a una necesidad política por apropiarse del propio cuerpo, porque “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 si bien podríamos pensar que el protagonista ha sido arrastrado a esas circunstancias por diferentes motivos (sobre todo por la influencia de otras personas), en última instancia, la voluntad de transformación esta en él. Durante la novela no solo ha devenido mujer, sino que ha mutado en varias oportunidades para alcanzar la solides que le puede otorgar un cuerpo que exagera sus posibilidades de comunicación y que pretende mantenerse en la frontera entre lo femenino y lo masculino, portando ambos géneros.

De este modo, cuando el narrador señala:

Pensé en mamá y en Maira, que también perdieron todo y que sin embargo me tenían a mí. También pensé que afuera, en algún lugar, todavía estaban Mica, Mariano, Romina, mi probable hijo: ellos podían buscarme. No iba a ser fácil, yo iba a estar como debajo de una montaña, de un país de nieve, pero quizá cada tanto pudiera asomarme, mirar, y ellos entonces podrían ver mi cabeza negra –o de otro color, según la tintura- en medio del blanco. (Bruzzone 176)

No solo recuerda a sus desaparecidos, su madre y Maira, sino que también se pone a sí mismo en el lugar de uno de los desaparecidos y en el hipotético caso de que encuentren su cuerpo, como un topo escondido en la tierra, del cual solo puede verse la cabeza.

Así, es más fácil responde a la pregunta que se hace Fernández: ¿la travesti tiene género o es un de-generado? ¿El sujeto tiene memoria o es un des-memoriado? Degenerado sí, no por ausencia de un género o por enfermedad, sino por el desvío de esa distinción binaria anclada en la biología. Desmemoriado, sí, solo si pensamos el sufijo des- en vínculo con la etimología como desvío. El desvío de la memoria, no hacia un recuerdo fallido, sino como una forma diferente de hacer recordar, ya no desde la palabra evocando un recuerdo, sino desde el propio cuerpo, usando otros lenguajes, significando el mundo de nuevo.

### **“Las cosas que perdimos en el fuego” (2013) de Mariana Enríquez**

Mujeres quemadas voluntariamente, que se trasladan por la ciudad enseñando su herida, la quemadura y la cicatriz. Un montón de mujeres que prefiere someter al propio cuerpo a voluntad, antes de ser víctimas de un odio injustificado. Antes de padecer frente a un poder y una dominación que no debería ser tal.

Todo parte con una mujer, con la chica del subte, que pide dinero para mantenerse y mientras habla con la gente en el medio de transporte y les aclara que no es para someterse a cirugías estéticas, para arreglar su piel o para volver a tener el ojo que le falta. No. Simplemente para vivir, porque después de que su pareja le prendiera fuego, nadie quiere darle trabajo en esas condiciones, como si hubiera escogido realmente vivir así. Por eso, la chica no se cubre, no esconde su cuerpo ni simula vergüenza. Ella se muestra: “la chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (Enríquez 28).

Y es que la chica del subte sabe lo que provoca, por eso, cuando las mujeres se congregan fuera del hospital, para apoyar a la madre y a la hija que fueron quemadas por el mismo hombre, su pareja y padre, ella dice: “si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. ¿Estaría bueno, no? Una belleza nueva. (Enríquez 33). Una belleza nueva sobre la que descansa la atrocidad del sometimiento del cuerpo de otro. Una belleza nueva, la de hacer evidente a nivel superficial, en la piel, el abuso.

Como señala la narradora del cuento de Mariana Enríquez, hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras. Muchos crímenes para tomar la decisión de que el cuerpo le pertenece a cada una y por eso, cada una es capaz de significar con él, de actuar con él lo que se quiera. Y las Mujeres ardientes -como ellas mismas se llamaron- comprendieron esto rápidamente, haciendo que su pensamiento se expandiera como una epidemia: “Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las

hogueras. Es contagio, explican los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar” (Enríquez 32).

Como una organización clandestina, las Mujeres Ardientes, se esconden y crean lazos con otras mujeres que persiguen sus mismos ideales. Generan espacios de protección, hospitales que cuidan a las mujeres después de prenderse fuego, se cubren las espaldas si alguna sabe de algún allanamiento. Por sobre todo, comparten un claro ideario político:

Los incineramientos los hacen los hombres, chiquitita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices. (...) el problema es que no nos creen. Les decimos que nos quemamos porque queremos, y no nos creen. Por supuesto, no podemos hacer que hablen las chicas que están internadas acá, podemos ir presas. (Enríquez 35)

Conscientes de su clandestinidad, la narradora de este cuento, hija de una de la miembros de mayor edad de la organización de Mujeres Ardientes, Silvina, sugiere que se grave el proceso en que una mujer se entrega a la hoguera. A pesar de considerarlo una violación a la intimidad de la voluntaria, acceden, y encuentran en ese gesto, la posibilidad de dar a conocer (mediante la difusión del video) el real impacto de su propósito: “la mujer entró al fuego como una piletta de natación, se zambulló, dispuesta a sumergirse: no había duda que lo hacía por su propia voluntad, una voluntad supersticiosa o incitada, pero propia” (Enríquez 37).

Como programa político, evidentemente, la acción es sumamente grotesca. Pero también evidencia a la necesidad de responder con la misma violencia con la que son tratadas. Este cuerpo deviniente en herida, en cicatriz; este cuerpo que performáticamente tensiona la estética y las normas de la comunidad, portan en la piel su libertad. Entonces el gesto se transforma en la apropiación del propio cuerpo, en el agenciamiento de la piel para comunicar que ya no se es solo mujer, cautiva de las normas cosméticas, estéticas y sexo-genéricas, sino que se es quemadura.

No se va a detener, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas de televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día vana aprenden fuego (Enríquez 39).

Estos cuerpos quemados devinientes en herida, en cicatriz; son cuerpos que performáticamente tensionan la estética y las normas de la comunidad y que portan en la



piel su libertad. Pero no se trata solo de eso, sino de un cuerpo que escoge convertirse en monstruo para remitir constantemente al pasado: las hogueras, como son llamadas por la prensa, serán cuerpos que exponen pieles totalmente quemadas, pero también recordaran a las mujeres que fueron antes del fuego. Recordaran también lo que había antes: violencia, tortura y poder. Situación que resuena como un eco, como una reminiscencia del pasado traumático. Porque si, la violencia que viven las mujeres, suena también a la dictadura y sus estrategias para doblegar. Suena a pasado, a trauma social, pero sobre todo suena a actualidad, a presente contagiado, enfermo, saturado por los medios de comunicación y sus artefactos tecnológicos.

En este contexto, el giro grotesco es necesario, porque responde a esa realidad que se automatiza y se estaca, que normaliza los comportamientos que no deberían serlos. Las sujetas anormales que se posicionan desde y con su propio cuerpo se liberan y transforman su corporalidad en un gesto político. Rebeldía y disidencia que se esparce por la ciudad, que contagia, que pretende ser una enfermedad, una pandemia, un virus:

Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas las primeras Mujeres Ardientes sobrevivientes había empezado a mostrarse en público. A tomar el colectivo. A comprar en el supermercado a tomar taxis y subterráneo, a abrir cuentas de banco y disfrutas de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminada por el sol de la tarde, con los dedos a veces sin algunas falanges sosteniendo la casa en hombres y monstruos (Enríquez 40)

Una rebeldía que insiste en recordar el abuso, que se niega completa y corporalmente a olvidar.

## V. Conclusión

A través del análisis de las obras aquí expuesto, considero que ha quedado clara la importancia del cuerpo y de su exceso en la narrativa y cine de Chile y Argentina 2000-2015.

La organización de los cuerpos aquí agrupados y mezclados sobre el papel, responde a una estructura azarosa y antojadiza que permite exhibir sus metamorfosis y devenires. 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 que está determinada, entre otras cosas, por un contexto posmoderno de una sociedad que nos arroja al mundo con mil instrumentos y herramientas para poder sobrevivir, pero sin antes habernos enseñado para qué sirve cada una; donde, además, la ansiedad que sentimos por la fugacidad del presente y su extensión, nos obliga a voltear la cabeza hacia atrás, buscando ese lugar al que solíamos pertenecer y que al vislumbrarlo se nos escapa. Entonces insistimos torpemente en volver a alcanzarlo, asistiéndonos de todas las prácticas y estrategias que solo son capaces de momificar la memoria.

Por ello, el cuerpo ha estado allí, como la manera en que tiene un sector de la narrativa y cine de hacer evidente que no podemos seguir utilizando las mismas estrategias para recordar, sino que debemos hacernos cargo de esos cuerpos manoseados y victimizados a través de la historia, para lograr mantener viva la memoria colectiva. Esa memoria que le devuelve la vida y el sentido a la comunidad.

Cada una de las gradaciones –o intensidades- de las metamorfosis que he leído, responden a distintas motivaciones que hacen que los sujetos descubran la artificiosidad de sus propios límites y los moviliza, finalmente, a transitar por las fronteras de los cuerpos que habitan.

Los cuerpos-simulacros están directamente relacionados con una búsqueda personal de validar una memoria individual, cuestionada y silenciada por una Historia que se impone

y abruma los recuerdos de unos niños, los que apenas si se enteraron que hubo un Golpe militar en el país al que pertenecían y que hubo tanto caos y desorden que incluso cientos de personas llegaron a desaparecer.

Una memoria individual llena de vacíos y agujeros que convive con la imposibilidad de hacer justicia, con la imposibilidad de hacer valida una verdad sabida solo por ellos o bien, por buscar sentido y razón para esos silencios que mantiene su historia suspendida en el aire. Y, sin embargo, una memoria que puede seguir siendo llamada así, “memoria”, porque de ese pasado y de esas historias algo se sabe y porque los personajes son capaces, aun, de reconocerse en ellas. Por ello las máscaras, las pelucas, los disfraces y los artificios que estos cuerpos tienen para dramatizar su existencia, porque a pesar de ajeno, ese relato aún mantiene semejanzas con sus recuerdos y les permite, de alguna manera u otra, despertar un sentimiento de pertenencia.

Así, los filmes *Los rubios* de Albertina Carri y *La quemadura* de René Ballesteros y la novela *Cansado ya del sol* de Alejandra Costamagna, son capaces de evidenciar esta dimensión corporal tensionada por el enfrentamiento de una memoria individual con la Historia, la que moviliza una búsqueda por encontrarse a sí mismo en medio de un contexto posdictatorial y de un pasado lleno de silencios. Búsqueda que no solo modifica lo que estos personajes ya saben sobre su propia historia, sino que también, modifica la forma de hacer literatura y de hacer cine.

Los cuerpos-políticos, por su parte, los que llevan la intensidad de la mutación a su extremo, los que más que transformarse habitan en un estado constante de metamorfosis; operan encarnando en su cuerpo la inestabilidad del mundo, de su Historia y de su verdad.

Las condiciones apocalípticas que descubren en la sociedad, acentúan la sensación de discontinuidad al que está condenado cada sujeto, el que deseó pertenecer a una comunidad. De ese modo, cada personaje termina siendo el espectro de sí mismo, la reminiscencia de un pasado con sentido, que no logra articularse en un presente demasiado vulnerable para ser habitado por alguna certeza. Mas aun, terminan siendo un fragmento, un segmento en una comunidad que aún tiene la ilusión de rearmarse, pero que está impedida de ser una totalidad. Situación que determina que la realidad y el propio cuerpo sean

percibidos por partes, partes que también afectan a una narración entorpecida por cortes y vacíos.

La memoria individual ocultada y violentada de estos cuerpos, los empuja a una nomadía en sus formas que tensiona los binarismos, relativizando desde el género hasta la religiosidad. Lo que performáticamente implica cuerpos travestidos, animalizados, mutilados y quemados, esto es, cargados de significados, sin la posibilidad de un silencio del presente ni mucho menos del pasado.

Tal es la forma que adquieren los cuerpos de las novelas *Ruido* de Álvaro Bisama y *Los topos* de Félix Bruzzone y el cuento “Lo que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez, donde los sujetos no solo están sumidos en un presente caótico y donde el azar es el síntoma para una sociedad hastiada y en constante movimiento -hacia ningún lugar-; sino que también, de cuerpos que son capaces de encarnar lo no dicho, lo escondido y lo negado.

El gesto de apropiación que pervive en cada metamorfosis, no solo se traduce en una resistencia y una disidencia que les permite liberarse de los límites impuestos en la sociedad, sino que también, en un contexto posdictatorial implica hacerse cargo de un cuerpo sometido y anulado por la violencia de un régimen no democrático. De esa forma, la búsqueda de cada personaje se traduce en una validación de una memoria individual, a la vez que vuelve a despertar una memoria colectiva que aun lucha por sobrevivir. Así, lo que he llamado corporeización de la memoria insiste en vincular la memoria individual de cada individuo, su subjetividad y su experiencia, con una memoria colectiva y con una Historia nacional.

A la inquietud que alguna vez me surgió respecto al arte y a la insistencia por seguir utilizando como tema el trauma de la dictadura, como señalé en la introducción de este trabajo, me respondo arguyendo que se trata de un esfuerzo por revitalizar la memoria, concediéndole el lugar que amerita para la comprensión de este presente tan particular; pero por sobre todo, que se trata de concederle al cuerpo el lugar del que fue despojado. Que el reclamo por el cuerpo que establezco con este análisis, queda acogido por una literatura y un cine excedidos en su dimensión corporal.

El individuo y protagonista de las obras este sector de la narrativa y cine chileno y argentino, siendo provisto de materialidad, ha descubierto que la memoria y el cuerpo no son elementos adversos y mucho menos binarios; sino que por el contrario, que la corporalización de la existencia y de la memoria son necesarios para comprender un tiempo tan movedizo, tan dislocado y tan paradójico.

Queda pendiente el análisis de las obras en insisten en la dimensión corporal, las que ya se publicaron y las que se publicaran; obras como las de Nona Fernández, Lina Meruane, Alia Trabucco, Diego Zúñiga, Daniel Hidalgo, las restantes de Álvaro Bisama y de los escritores y cineastas que vendrán, donde estoy segura que se le concederá un lugar al cuerpo y donde éste, evidentemente, tendrá algo que señalar.

## **VI. Bibliografía**

### **Textos literarios**

Bisama, Álvaro. *Ruido*. Santiago: Ed. Alfaguara, 2012

Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014.

Costamagna, Alejandra. *Cansado ya del sol*. Santiago: Planeta chilena, 2002.

Enríquez, Mariana. “Las cosas que perdimos en el fuego” en *Cuando hablamos con los muertos*. Santiago: Ed. Montacerdos, 2013.

### **Filmografía**

*La quemadura*. Dir. René Ballesteros. Le Fresnoy, 2009. Web

*Los rubios*. Dir. Albertina Carri. Coproducción Argentina-USA, 2003. Web.

### **Textos teóricos**

Arfuch, Leonor. “Memoria e imagen”. *Educación Real*, Mayo, 2002: v. 37, n. 2, p. 399-408.

Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós, 2002.

Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la Post: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna y Alejandro Zambra” en *Revista chilena de Literatura*. Número 92. Abril, 2016.

Ballesteros, René. “Entrevista a René Ballesteros”. Marcelo Morales C. *CineChile, la enciclopedia del cine chileno*. 31 de mayo de 2010. (Web)

<http://www.cinechile.cl/entrevista-42>

Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ed. AKAL, 2002.

---. *Sujetos nómadas*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2000.

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: una ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Editora Sue-Ellen Case. John Hopkins University Press, 1990. 270-282.

Dario Dema, Pablo. “Identidades y desidentificaciones en la literatura y en el cine de los hijos de desaparecidos”. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. La Plata, mayo de 2012. <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vázquez Pérez en colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Ed. Pre-textos, 2002.

Ennis, Juan Antonio. “Medios de la memoria y legibilidad de la historia”. *Olivar*. 2011: vol. 12, nº 16.

Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Barcelona: Ed. Edhasa, 2004.

Halbwachs, Maurice. “La memoria histórica y la memoria colectiva”, *La memoria colectiva*. Paris: PUF, 1968.

Huysen, Andreas. “La cultura de la memoria: medios, política, amnesia”.

Le Breton, Davis. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.

Nancy, Jean-Luc. *58 indicios del cuerpo. Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro. Buenos Aires: Ediciones La cebra, 2011.

Pinto Veas, Iván. (2008). Entrevista a Albertina Carri , *La Fuga*, 8. [Fecha de consulta: 2016-11-03] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-albertina-carri/5>

Sánchez, Mariela. “Cruces atlánticos de la memoria. Narrativa de España y Argentina”. *Olivar*. 2013.

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

Taylor, Diana. “Hacia una definición de Performance”. Trad. Marcela Fuentes.

Valenzuela, Valeria. “Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara”. *La Fuga*, 12. [Fecha de consulta: 2016-10-15] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>