



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

REPRESENTANDO LO INENARRABLE: EL FANTASMA COMO RECURSO EN LA  
OBRA DE MARIANA ENRÍQUEZ Y ÁLVARO BISAMA

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con  
mención en Literatura

CAMILO OMAR CÁRCAMO BUSTOS

Profesora guía  
Alejandra Bottinelli Wolleter  
SANTIAGO DE CHILE

2019

## CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	2
MARCO TEÓRICO.....	4
El cuento y la novela.....	4
El fantasma como recurso estético.....	6
El fantasma en la mente humana.....	11
La biopolítica y la necropolítica.....	14
El posmodernismo: la situación cultural contemporánea.....	16
Ejes narrativos del fantasma contemporáneo: la memoria y el cuerpo.....	19
MARIANA ENRÍQUEZ Y LA FANTASMAGORÍA SOMÁTICA.....	25
La “nueva narrativa argentina”.....	25
Interpretación y análisis de <i>Cuando hablábamos con los muertos</i> (2013).....	28
“Cuando hablábamos con los muertos” y la herencia dictatorial.....	29
“Las cosas que perdimos en el fuego” y el fantasma biopolítico.....	35
“Chicos que vuelven” y la memoria espectral.....	41
Conclusiones: la fantasmagoría somática.....	49
ÁLVARO BISAMA Y LA CONSTRUCCIÓN FANTASMÁTICA.....	51
La “literatura de los hijos”.....	51
Interpretación y análisis de <i>Los muertos</i> (2014).....	54
“Los muertos” o el fantasma estático.....	55
“172.800 segundos” o el fantasma consciente.....	58
“Ho Chi Minh City” o el fantasma humano.....	62
“Noize” o el fantasma generacional.....	66
Interpretación y análisis de <i>Taxidermia</i> (2014).....	71
I. Sujetos, cuerpos y fantasmas.....	72
II. Espacios espectrales.....	75
III. La memoria a destiempo.....	79
Conclusiones: la construcción fantasmática.....	82
CONCLUSIONES.....	84
BIBLIOGRAFÍA.....	88

## INTRODUCCIÓN

Desde el inicio de los estudios literarios -y con ello artísticos- se ha admitido como fin esencial del arte el principio de la mimesis aristotélica, es decir, la imitación de la naturaleza, contrastando con el concepto de diégesis, el cual refiere al mundo ficticio en que ocurren las situaciones narradas en cualquier relato y que funciona con una gramática propia del autor, comprendiendo todo aquello que expresa directa, libre y creativamente, como sus fantasías y sus sueños. Pero, mientras avanzan los años para los estudios filosóficos y literarios, los cuales adquieren nuevos focos en el pensamiento crítico, es natural que la forma de concebir el arte haya ido mutando, llegando a nuestra época, caracterizada en Occidente por una profunda subjetividad e individualismo, de una forma más compleja e interpretable respecto de nuestra base histórica.

Al enfocarnos en la narrativa latinoamericana contemporánea, podemos observar la utilización de diversos recursos o métodos para ofrecer una visión de la realidad, la que está coartada por los paradigmas que la conforman políticamente desde los regímenes cambiantes de poder, condicionando nuestra posición en el mundo social. De tal manera, podemos comprender el significado de lo monstruoso dentro de un relato, sin menospreciar su representación de la realidad, pues se advierte, bajo una mirada mimética, como una metáfora o símbolo de algo, estando, como dimensión diegética, latente en el plano material del texto. No obstante, la mimesis también se diferencia del concepto de representación -es decir, la producción de sentido de los conceptos a través del lenguaje- principalmente por la naturaleza de su mecánica, ya que la mimesis se resiste a la comparación con el referente y a convertirse en algo equivalente al original, advirtiendo, por ejemplo, la flexibilidad que ofrece la utilización de figuras retóricas para enmarcar significados, ampliando la recepción dicotómica que separa tajantemente el plano de lo real con el de lo irreal. A partir de lo mencionado, es que en la presente tesina se analizarán e interpretarán diversos sentidos que puede tener la representación del fantasma en tres obras literarias latinoamericanas actuales: *Cuando hablábamos con los muertos* (2013) de la argentina Mariana Enríquez (1973-); y *Taxidermia* (2014) y una selección de cuentos de *Los muertos* (2014) del chileno Álvaro Bisama (1975-).

Una de las características más reconocidas de la narrativa latinoamericana actual es su amplio interés por recuperar el pasado histórico con la finalidad de propiciar nuevas y beneficiosas reflexiones, en términos de nación, comunidad e incluso de individuo. Mientras que en la narrativa chilena se ha extendido la denominación “literatura de los hijos” debido a

la rememoración del pasado de infancia durante la dictadura en Chile; en Argentina presenciamos la “nueva narrativa argentina” la cual, desde la crisis del 2001, configuró de manera novedosa los discursos relativos al tema de la pobreza y la desigualdad social, adoptando nuevas voces y cuerpos. Este interés -quizás necesidad- de recuperar el pasado se funde en nuestra realidad actual, adscrita tanto a las desigualdades sociales que evidenciamos día a día como a los intentos que surgen política e ideológicamente para mitigarlas, conformando una sociedad contemporánea marcadamente violenta y dividida entre los mismos pares. Por otro lado, la creencia en espectros es un hecho universal, ya que se halla en el folclore y cosmovisión de muchas culturas no relacionadas entre sí, imposibilitando el rastreo hacia un origen histórico específico, por lo cual, se ha adoptado su ocurrencia en una idea inserta en la naturaleza humana. La representación del fantasma ha sido analizada por múltiples disciplinas en diversas épocas históricas, ofreciendo visiones tan disímiles como cuestionables; sin embargo, su representación común está en la imagen de un ente antropológico abstracto que pervive ante la finitud de la vida, y como tal, trasciende al tiempo y a la materia, siendo un concepto al cual se le puede otorgar una carga simbólica, esencialmente infinita. En este sentido, considero que la representación del “fantasma” en el corpus seleccionado se articula a partir dos líneas narrativas principales, la memoria y el cuerpo, pues logra representar a este pasado que sigue latente en el presente, caracterizando toda la dimensión monstruosa que metaforiza su sentido, con el fin de hacer narrable algo indescriptible. Para ello utilizaré, principalmente, los conceptos de “memoria colectiva” de Paul Ricoeur y de “memoria individual” de Elizabeth Jelin, junto al concepto de “monstruo político” de Antonio Negri, extendiendo su dimensión discursiva desde la política cultural de las emociones que propone Sara Ahmed, pues, al indagar en los sentidos que un hecho histórico puede evocar en la cultura, se presenta la condición interpretativa de quienes evocan, estableciendo, de una u otra manera, límites en su representación según lo que suponemos humano y factual.

En Enríquez y Bisama, la construcción ficcional de la memoria no se articula como un relato coherente ni cronológico, sino como una serie de capas de sentido y de significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto, mediado y fantasmático, entendiéndose y construyéndose como un proceso, y no como un acontecimiento. Por ello, trataré la representación del fantasma desde los individuos que lo reciben, junto a los espacios desde donde se proyecta. De tal manera, problematizaré la situación del individuo en la cultura posmoderna, utilizando dos conceptos políticos que estriban con este proceso histórico, la “biopolítica” de Michel Foucault y la “necropolítica” de Achille Mbembe, donde

la primera refiere al estatismo del control sociocultural, y la segunda a la cosificación de todo individuo desde su posición en el mundo capitalista.

Para abordar esta problemática, en el primer capítulo realizaré un apartado teórico en torno a la figura del fantasma, con el fin de discutir históricamente el término desde consignas filosóficas y psicoanalíticas, para luego establecer una interpretación adecuada de los textos que se analizarán, en virtud de tres claves estéticas: la fantasmagoría (o la materialización de un ente abstracto); lo fantasmagórico (o la proyección como ilusoria o real); y lo fantasmático (o el sentido de su ocurrencia desde un temor o un deseo). Además, revisaré la conformación del individuo contemporáneo y su relación con la memoria y el cuerpo, donde los preceptos de biopolítica y necropolítica otorgarán un foco de sentido al fantasma y a su propia representación. A partir de lo planteado, en el segundo y tercer capítulo, en los cuales se abordará sobre Enríquez y Bisama respectivamente, haré un acercamiento al contexto de producción de cada obra, junto a los procesos que articularon las generaciones de cada autor, ya que, al trabajar obras posdictatoriales resulta necesario advertir cómo se reflejan los ejercicios de memoria y de la representación del cuerpo, y así establecer una interpretación del fantasma adecuada a nuestra época.

## MARCO TEÓRICO

### El cuento y la novela

El corpus que analizaré responde a dos tipos de narraciones, el cuento y la novela, por lo que, en primera instancia, haré una necesaria distinción teórica entre estos conceptos, a través de las características medulares ofrecidas por el *Diccionario Akal de Estética* (1998). Estructuralmente, se define al cuento como una narración breve, donde la sucesión de acontecimientos que ocurren, los cuales son contados retrospectivamente, conforman una acción. Su dinamismo, por tanto, consiste en algo que sucede, cuyo diseño general es neto y fácilmente captable, donde la dimensión diegética -es decir, el mundo ficticio en el que ocurren las situaciones y acontecimientos narrados<sup>1</sup>- permanece inalterada y definida. No es que prohíba la descripción de detalles en sí, pero selecciona más bien los detalles esenciales y tópicos que, orgánicamente, forman parte de la acción. Por el contrario, la novela presenta los hechos de forma directa, donde se expone o describe una situación estable, un estado de cosas, una idea abstracta o una atmósfera de ideas, donde prima el carácter mimético, es decir, las acciones del texto que pretenden apegarse a convenciones sociales de diversa índole. Por ello, la novela realiza un juego especulativo en torno a la dualidad significante-significado<sup>2</sup> en los temas que trata, mientras que el cuento se puede definir desde el recurso puntual acerca del ámbito que define esa dualidad, con la distancia entre su universo diegético -el imaginativo- y nuestro mundo extralingüístico -el real-. En consecuencia, para un análisis expedito acerca del recurso narrativo del fantasma en los relatos, no consideraré la extensión como una característica significativa en la distinción entre el cuento y la novela, sino que me enfocaré en el modo en que hacen uso de la unidad temática, esto es, el plano de su forma, donde acaece el modo de existencia de la diégesis en referencia a sí misma. La distinción funciona en un plano general; para cada cuento analizado se brindarán especificaciones según la flexibilidad que ameriten.

---

<sup>1</sup> Definición desde *A Dictionary of Narratology* (1987).

<sup>2</sup> Entendidos desde Ferdinand de Saussure (1857-1913), respectivamente, como la parte material o sensorial del signo lingüístico junto a la idea o concepto asociado que evoca esa parte.

## El fantasma como recurso estético

En una segunda instancia pasamos a revisar el concepto fantasma, considerando el valor que su utilización como recurso narrativo puede implicar. Epistemológicamente fantasma proviene del griego aparición, mientras que, popularmente, refiere a la idea de espíritus errantes de seres muertos (y algunas veces vivos) que se manifiestan entre los humanos de forma perceptible a los sentidos (a través de sonidos, aromas o desplazamiento de objetos), principalmente en lugares que frecuentaban en vida o en asociación con sus personas cercanas. Es, entonces, la construcción de un ente antropológico abstracto que pervive en un plano no-real, conectándose a la realidad desde el ectoplasma<sup>3</sup>, el cual homologa al alma. Sin embargo, el campo semántico que construye al fantasma como recurso estético, desde el *Diccionario*, es bastante complejo y, como veremos más adelante, maleable desde el lugar en que se utiliza.

Una primera distinción seleccionada<sup>4</sup> está en el término “fantasmagoría”, ya que es el arte de hacer ver imágenes por ilusión óptica en un lugar específico, siendo el mecanismo que proyecta a un fantasma, implicando un juego especulativo que propicia lo ilusorio, o, en sí misma, la ilusión. Por tanto, el ejercicio de la fantasmagoría corresponde a la necesidad de fantasía, satisfecha desde la tradición, buscando la ruptura con el lado triste y banal de la existencia, desde donde el espectador es alejado. Lo “fantasmagórico”, por extensión, es la unidad latente de la fantasmagoría, también relacionado hacia lo fantástico y lo onírico, pero que se define desde la ambigüedad radical entre el ser y la apariencia, o mejor, entre lo real y lo imaginario o ilusorio. Podemos convenir que una apariencia de calidad “fantasmática”, es decir, una representación mental imaginaria provocada por el deseo o el temor<sup>5</sup>, pone de manifiesto un ser real desde lo onírico, pero en lo fantasmagórico hay, más bien, un juego de ilusión, ya que en su definición no admite las masas sólidas ni lo pesado al ser ambiguo entre lo material y lo inmaterial, de suerte que la materia misma es más bien pensamiento o espejismo. Esto se comprende desde la recepción que tenemos hacia las creencias; en idea, no sabemos realmente lo que se debe creer, y todo ello genera un universo bastante enigmático que puede tomar a veces un aspecto inquietante. Pero aunque haya inquietud, lo fantasmagórico provoca la maravilla, pues, si bien en lo fantástico o mágico la realidad

---

<sup>3</sup> Término de parapsicología definido desde la RAE como la emanación visible del cuerpo del médium, es decir, la supuesta materia viva que se halla presente en el cuerpo físico de cualquier ser vivo, capaz de asumir estados líquidos o sólidos y sus propiedades.

<sup>4</sup> Los términos estéticos que proyectan al fantasma están previamente seleccionadas, ya que son varias y no todas funcionales entre sí.

<sup>5</sup> Término definido desde la RAE.

diegética se sitúa en lo sobrenatural, en lo fantasmagórico, por el contrario, cabe lo sobrenatural, pero sin necesidad de que esté, posibilitando las intersecciones entre estas categorías<sup>6</sup>. El funcionamiento de la imaginación en este asunto es clave, ya que al volver narrables las múltiples ideas que puede adoptar un signo o establecer los límites diegéticos que articulan el plano textual, está presente el funcionamiento histórico que se le ha otorgado a la fantasía en sí: primero designaba la representación en general, y más tarde, la imagen mental en especial, y de ahí la imaginación y la aparición imaginaria. En esencia, lo imaginario se erige como el dominio simbólico que todo individuo y toda sociedad posee inalienablemente, redefiniéndose de manera continua en los actores de la historia, pues “lo imaginario funge de sustrato cultural y social y, como tal, se le puede reconocer en todo lo creado e instituido, basculando entre lo sincrónico y lo diacrónico, retroalimentando tanto las representaciones arquetípicas como las acciones concretas” (Roca 219). Sobre este asunto, Gilbert Durand (1921-2012) señala dos aspectos importantes: el contenido semántico de lo imaginario y su función. Para el primero se define lo imaginario en relación con el símbolo, estableciendo una escala de gradación desde el cómo la conciencia dispone las imágenes para vincularse con el mundo. Así, en un extremo sitúa el signo *saussuriano*, pues un significante consigue remitirse a una realidad que, sin estar presente, por lo menos siempre es posible de presentar; mientras que, en el otro extremo, sitúa al símbolo en una relación de inadecuación máxima entre significado y significante, en tanto que el significante del símbolo evoca siempre “algo ausente e imposible de percibir” (13). Desde esta inadecuación el símbolo conduce ya no a una presentación del significado sino la representación de un sentido.

El contenido semántico de lo imaginario, entonces, tiene como centro el conocimiento de lo humano en toda su diversidad, ya que incorpora el espacio en el que se escenifica lo oculto e inexplicable, siendo el símbolo lo que “hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio” (15). Esto nos permite advertir que, al momento en que el símbolo remite a algo ausente e imposible de percibir, el mundo se amplía desde aquellos mismos elementos, desmarcando los límites de la realidad establecida, experimentando “un retroceso para demarcar un universo vivencial más amplio, que dé cabida a todo el espectro imaginativo, que atraiga hacia sí originales y hasta insospechados planos de la existencia” (Roca 220), y que conlleva el que los individuos desborden la realidad factual en lo imaginario, introduciendo nuevos aspectos de la realidad en interacción con los contextos históricos y culturales, de modo tal que el ser humano da sentido a su praxis y la hace más

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, hay cruces en los cuentos en los que se ha de caminar sin volverse atrás ni salirse del camino, y en los que un poder sobrenatural suscita tentaciones o apariencia de obstáculos que no existen realmente.



comprensible. No obstante, la imaginación porta también una función eufémica, surgida desde la necesidad antropológica de equilibrar la situación del ser humano en el mundo con respecto a su finitud temporal, es decir, a la inevitabilidad de su muerte, siendo este “el sentido supremo de lo imaginario” (220). De hecho, como menciona Durand en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2004), el conjunto de personas que estudian la imaginación desde lo antropológico reconocen, en cualquier manifestación de la imaginación, “un poder realmente metafísico de alzar sus obras contra la podredumbre de la muerte y del destino” (411), aunque ello no implica entender a lo imaginario como un medio de enajenación, pues, por el contrario, presenciamos un dinamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación del humano en el mundo, lo que implica eufemizar las pérdidas y fracturas inescapables de la experiencia del vivir y, más aún, trascender la realidad en su facticidad, en sus elementos establecidos y objetivaciones cotidianas (Roca 224). Esta trascendencia se constituye desde la soberanía y autonomía de la imaginación como ente creador, la cual expande el mundo social y lo construye desde sus elementos fantasmagóricos, como los sueños, las ficciones literarias y sus significaciones simbólicas e imaginarias. Es a través de lo imaginario cómo instituimos al mundo, en el cual “desborda en gran manera la simple aventura mortal y prohíbe la alienación del espíritu en una acomodación objetiva” (Durand 412). Por tanto, el sentido surge de una imaginación que actúa libremente, la cual, condicionada por la variedad que sigue el gusto o capricho de cualquier autor, no se ciñe a lo real y se goza en las variadas formas que ella inventa. De esta manera, puede haber algo fantasmagórico en donde, por hipótesis, todo lo sobrenatural no puede ser más que ilusión. Esta ambigüedad produce oscilaciones y alternancias entre varias interpretaciones de lo fantasmagórico, lo cual, además, es esencialmente inestable y móvil, entendiéndolo como movimientos tanto reales como sugeridos, o del espíritu, pero, en cualquier caso, lo fantasmagórico no admite la inmovilidad ni lo estático.

El funcionamiento de estos conceptos exhiben el mecanismo que otorga sentido al fantasma como recurso narrativo, pero ¿cuál es ese sentido? o ¿existe alguno específico? Pues, para fines de esta tesina, hay que tener presente que la lengua es un sistema social, lo que advierte, naturalmente, que el significante “fantasma” puede representar varios significados desde la época y lugar desde donde se utilice el término. Stuart Hall (1932-2014) en *El trabajo de la representación* (1997)<sup>7</sup> señala que “la representación es una parte esencial

---

<sup>7</sup> Versión traducida por Elías Sevilla Casas en Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74.

del proceso [lingüístico] mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura” (2), y esto lo hace desde el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas, ateniéndonos a las reglas, los códigos y las convenciones de un lugar y época específicos, y que en conjunto construyen un sentido y portan un mensaje, siendo esta combinación entre significante y significado lo que Saussure llamaba signo lingüístico (22). Por ello, un signo literario puede tener un significado común a un país, pero distar con el de otro, siendo ambos contextualmente válidos.

Hasta este punto, entonces, podríamos hablar de un enfoque semiótico<sup>8</sup> para comprender el sentido del “fantasma” en el corpus a interpretar, ya que todos los objetos culturales conllevan sentido, y todas las prácticas culturales dependen del sentido, entonces todos deben hacer uso de los signos, pero, en una cultura, el sentido también está sujeto frecuentemente a unidades mayores de análisis, como narraciones, afirmaciones, grupos de imágenes, discursos autoriales sobre áreas de conocimientos, los cuales, a su vez, están permeados política y socialmente. Por ello, considerando el enfoque constructivista del sentido dentro de la lengua, el cual advierte que “debemos no confundir el mundo material, donde las cosas y la gente existen, y las prácticas simbólicas y los procesos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje actúan” (10), hay que asumir como nosotros, los humanos en una sociedad, somos quienes construimos cualquier sentido, utilizando los sistemas representacionales -conceptos y signos- de nuestro entorno. Y es que, si el sentido cambia históricamente y nunca está finalmente fijado, entonces captar el significado de un concepto, y, por extensión, de un recurso narrativo, debe implicar un proceso activo de interpretación. Este punto de la representación fue resuelto por Michel Foucault al distanciarse del enfoque saussuriano, el cual se basaba en el dominio de la estructura significante, para fundarse en el análisis de lo que él denominó, “las relaciones de fuerza, desarrollos estratégicos, y tácticas” (26), replanteando al “lenguaje” como “discurso”, un sistema de representación que suma al nivel del lenguaje, el nivel de su práctica. Es así como todo tema queda condicionado al momento de hacerse discurso, pues éste, como señala Foucault, “define y produce los objetos de nuestro conocimiento, gobierna el modo como se puede hablar y razonar acerca un tópico” (27), influyendo en cómo las ideas son puestas en práctica y utilizadas para regular la conducta de los otros. El discurso característico de un modo de pensar o de un estado del conocimiento en un determinado tiempo será denominado

---

<sup>8</sup> Stuart Hall describe el enfoque general de la semiótica como el estudio de los signos en una cultura, que, a su vez, representa una suerte de lenguaje (16).

por Foucault como una episteme<sup>9</sup>, y es el marco de saber acorde para una determinada “verdad” impuesta desde un poder, y que rige ciertos modos de significar sobre un tópico, definiendo un aceptable modo de hablar, escribir y comportarse, del mismo modo que restringe otros modos de hablar o interpretar en relación con el tópico o de construir conocimiento sobre el mismo. Por ello, cuando el recurso narrativo del “fantasma” proyecta la materialización de una verdad, será concebido como un elemento episteme, pues adscribe significados propios a la época y lugar en que los individuos que lo intervienen existe.

Hay que tener en cuenta que, al seguir lo dicho por Foucault, estamos historizando el discurso y la representación, en contraste con la tendencia más bien ahistórica de la semiótica. Las cosas significan algo y son “verdaderas” sólo dentro de un contexto histórico específico, lo que llevó a Foucault a creer que no existían los mismos fenómenos a través de diferentes períodos históricos, sino que, en cada uno de estos, el discurso producía formas de conocimiento, objetos, sujetos y prácticas de conocimiento, que difieren radicalmente de período a período, sin una necesaria continuidad entre ellos<sup>10</sup>. No obstante, y retomando lo mencionado por Durand, podemos comprender a la imaginación creadora de estos fenómenos como una facultad antropológica con la cual es posible instalar imaginarios en el mundo y, paralelamente, construir mundos a partir de imaginarios, ya que funciona al margen de los esquemas de determinación y de los principios tradicionales de la lógica científica, “configurándose, más bien, en el mínimo común de todo pensamiento y de toda representación” (Roca 222), adquiriendo su potencial universal al ser fundamento para la relación entre todos los seres humanos, tanto de manera individual o colectiva, pues otorga la comprensión necesaria para permanecer, modificar e inventar en y al mundo. De este modo, nos enfrentamos al histórico paralelismo que marca la distancia entre la imaginación y su aplicación práctica, sin olvidar la naturaleza ontológica de la ficción en relación a su estatuto cognitivo, es decir, la definición de ficción en su estrecho vínculo con el orden de la “verdad” y el conocimiento, y que ha llevado a varias áreas de estudio a trabajar y resignificar conceptos preexistentes, tal como revisaré con el signo “fantasma” desde la filosofía, el cual lo aleja de su valor estético y lo propone como un elemento límbico de la mente, otorgándole una nueva artista como concepto episteme.

---

<sup>9</sup> Concepto acuñado por Foucault en su obra *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines* (1966).

<sup>10</sup> Hall explica desde el estudio de Foucault *The History of Sexuality* (1978) así: “siempre ha habido lo que ahora nosotros llamamos formas homosexuales de comportamiento. Pero ‘el homosexual’ como una forma específica de sujeto social, fue producido, y sólo pudo hacer su aparición, dentro de los discursos morales, legales, médicos y psiquiátricos, y dentro de las prácticas y aparatos institucionales de finales del siglo diecinueve, con las teorías particulares sobre la perversidad sexual” (29).

## El fantasma en la mente humana

La tradición filosófica estima que la noción de “fantasma” está asentada en la psique del ser humano, ya que se alimenta de la necesidad de una vida eterna y sublima una muerte inaceptable y aborrecible por medio del acto apotropaico<sup>11</sup>, de creer que la conciencia pervive más allá del fin de esta misma. Arthur Schopenhauer (1788-1860), en su *Ensayo sobre las visiones de fantasmas* (editado en 1998), identificaba a los fantasmas con la voluntad de la Naturaleza, aunque se inclinaba por creerlos como algo enteramente subjetivo, intermedio entre el sueño y la vigilia, señalando a la aparición de un fantasma solo como una visión en el cerebro de quien toma el papel de visionario, como resultado del sueño y siendo ésta una capacidad que se debe a una forma de intuición, denominada “órgano de los sueños”<sup>12</sup>, que puede abrirse durante la vigilia. La visión alcanzaría el grado más elevado de verdad objetiva y real, revelando una forma de nuestra relación con el mundo exterior totalmente diferente de la manera física ordinaria. Siguiendo esta idea, y sumando la teoría psicoanalítica en relación a la estructura lógica del sujeto<sup>13</sup>, podemos entender el sentido del fantasma desde dos perspectivas esenciales: como un producto de la imaginación que sirve para satisfacer un deseo reprimido, o como la construcción imaginativa que se confunde con lo real y que está dirigida por motivaciones afectivas, considerando que para el psicoanálisis, el fantasma puede estar acompañado con una conciencia de su carácter imaginario, expandiendo un campo semántico donde se presenta la alucinación. Sin embargo, advertimos que el concepto “fantasma” ha pasado al lenguaje corriente como sinónimo de fantasía, el cual es usado para referirse a la actividad psíquica de la imaginación y a sus producciones, como la facultad de evocar imágenes, estando vinculado a la ilusión como error producido por la esperanza -poco fundada en lo real- respecto al cumplimiento de un deseo o, por otro lado, considerado como una idea falsa, referida a temores o suposiciones, que existen en la mente, pero no en el mundo extralingüístico. Susan Isaacs (1885-1948) propuso en su obra *Naturaleza y función de la fantasía* (1948) usar *fantasy* para los sueños diurnos y *phantasy* para el contenido primario de los procesos mentales inconscientes. Para ella, las fantasías son, en primer lugar,

---

<sup>11</sup> Término antropológico definido desde la RAE como un mecanismo de defensa humano de base sobrenatural, con la finalidad de alejar el mal o protegerse de él.

<sup>12</sup> Esta metáfora de Schopenhauer para designar a la capacidad de intuición “es independiente de la percepción externa de los sentidos” (1986 289), pues si se tiene una visión de la realidad sin las habituales impresiones externas, ocurre que la realidad es soñada, lo que es posible en la medida en que “ese ojo”, con el cual vemos en los sueños, puede también una vez abrirse en la vigilia.

<sup>13</sup> Lacan establece una íntima relación de esta estructura con el significante, adscrito al lenguaje. En efecto: “La estructura es [...] que el sujeto sea un hecho de lenguaje” (Seminario 14: *La lógica del fantasma* (1966-1967), clase 15).

los representantes psíquicos de instintos libidinales y destructivos que se elaboran también como defensas y como realizaciones de deseos y contenidos de ansiedad. Esto puede rastrear en la obra de Sigmund Freud (1856-1939), donde se menciona el papel de las *fantasías* o sueños diurnos como el escalón preliminar de los síntomas histéricos que responden a fantasías conscientes, a la par que existen otras que por su contenido y procedencia de material reprimido tienen que permanecer inconscientes. En su obra *Los dos principios del funcionamiento mental* (1911), Freud plantea las relaciones de la fantasía con la realidad, mostrando la sustitución del principio de placer por el principio de realidad que allí propone, que deja libre de confrontación una actividad mental a la que se le permite regirse únicamente por ese principio de placer. Las pulsiones insatisfechas son las fuerzas impulsoras de las fantasías, donde cada una es satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria, es decir, estados psíquicos preliminares de los síntomas neuróticos.

Así, la fantasía es una actividad psíquica presente en la vida corriente -desarrollado desde nuestros juegos de niños- que puede, en determinadas condiciones, generar síntomas neuróticos, constituyendo un estadio preliminar de los mismos. De tal modo, se habla de fantasía como el producto más genuino de la imaginación, que confina con el capricho, lo ilusorio y lo carente de realidad, y el cual, considerando que para Freud el término *phantasie* no se sitúa en esta relación de oposición con la realidad, suele ser traducido por “fantasma”, de modo que la impregnación de lo fantasmal en nuestra realidad está siempre presente y forma parte de la cotidianeidad de todo ser parlante que está sumido en los ensueños. La presentación más evidente de estas secuencias es imaginaria y su función es figurar un sueño de placer y de goce que funda negativamente la realidad, construyendo al fantasma como una manera de ser del sujeto respecto al “otro”, la cual está asociada a la dimensión fundamental del fantasma y al hecho de que éste le procura al sujeto una significación absoluta, antes de la cual no hay nada. Esto marca, en efecto, una diferencia con el “síntoma”<sup>14</sup> de Freud, del cual siempre es posible remontarse de significante en significante, ya que con el “fantasma” estamos ante un comienzo absoluto al no proceder como un síntoma del otro del significante, sino, desde una falta en el otro. El fantasma proporciona una certeza allí donde hay ausencia de saber, y se desencadena cuando encontramos una falta de significante en el otro que responda cuál es su deseo. Este concepto freudiano de fantasía se traduce en la obra de Jacques Lacan (1901-1981) como *fantasme*, indicando la relación del sujeto del inconsciente

---

<sup>14</sup> En la conferencia 17 «El sentido de los síntomas», Freud define a los síntomas como actos nocivos o inútiles que el sujeto realiza contra su voluntad, experimentando displacer, sufrimiento y a veces incluso dolor, que agotan su energía psíquica y algunas veces lo incapacitan para realizar otras actividades (1984 235).

con el objeto causa del deseo, indicando una relación estable del sujeto con aquello que lo causa en su deseo y, por ende, lo divide. De esta manera, el fantasma se articula a partir de una pregunta sobre “el otro”, desde un lugar del lenguaje en el cual el sujeto busca saber lo que concierne a su ser, pero como el sujeto no sabe lo que el otro quiere de él, éste supone lo peor, “lo que lo conduce con frecuencia a una posición masoquista” (Zelis 6). Esto significa que el sujeto no puede ser enteramente definido por un significante que vendría a representar, pues se encuentra reenviado sin cesar de un significante a otro, y solo es situado en el intervalo de corte entre dos significantes, ya que él está sin recursos en este lugar donde el significante falta, y es, en ese corte, donde el fantasma elide un objeto que conforma al posible objeto faltante. A este objeto Lacan lo llama “a” y define al fantasma como la relación del sujeto a este objeto, demostrando que el deseo está cautivo en el fantasma. Así, el fantasma es aquello que no pudo ser dicho ni simbolizado por un proceso de pensamiento acorde; que no pudo ser procesado ni individual ni grupalmente pero que está allí con su peso traumático, ya que refiere a hechos inmanejables<sup>15</sup>. De tal manera, lo fantasmal mantiene a ese otro presente en la estructura neurótica y al mismo tiempo intermediado, ya sea como relación con la causa del deseo o como forma de ofrecerse al goce del otro. En otras palabras, ante este enigma del deseo, la respuesta es el fantasma, el cual se condice con la definición otorgada por el *Diccionario Akal de Estética*, que lo señala como una aparición o visión ilusoria que presenta un cierto carácter de extraño, de fantástico y de maravilloso, que tiene el aspecto de manifestación del otro mundo, que bajo su propio sentido estético, envuelve a las cosas reales y las transfigura (como ciertos paisajes reales que pueden parecer alucinatorios y fantásticos), determinando su carácter como “fantasmático”, y se atribuye a la imagen mental, subjetiva, reconocida como irreal y en la que se complace la imaginación errante como en el delirio, presente en toda creación artística, gatillada por el deseo o por el temor.

---

<sup>15</sup> Siendo así un recurso frente al deseo del Otro y, por consiguiente, un remedio contra la angustia, y en última instancia contra un goce inconmensurable.

## La biopolítica y la necropolítica

La construcción de significados para el fantasma no se limitan a la evocación mental, pues, como metáfora, adscribe sentidos políticos y sociales que articulan la cultura desde unidades mayores de análisis y que cubren al discurso foucaultiano, es decir, a la práctica del lenguaje. Por ello, destacaré dos paradigmas históricamente opuestos, pero que, al enfocarse juntos al cuarto mundo<sup>16</sup>, exponen una armoniosa dialéctica contemporánea entre la política y la vida, por un lado, y la política y la muerte, por el otro; respectivamente la biopolítica de Michel Foucault (1926-1984) y la necropolítica de Achille Mbembe (1957- ).

El primer concepto refiere al dominio de la vida sobre el que el poder ha establecido su control, tanto de la sociedad como de los individuos, y que se efectúa mediante la conciencia y la ideología, marcados en (y con) el cuerpo, siendo el “biopoder” la proyección de una vida sometida al mando de la política. Es decir, hay un profundo ejercicio de poder en la sociedad capitalista, que es donde se construyen los imaginarios de la narrativa contemporánea actual, donde lo biopolítico importa ante todo en lo biológico, somático o corporal, pues “su soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (Mbembe 20). Recordemos que para Foucault el “poder” no es una propiedad, sino una estrategia, y como tal, no puede poseerse, sino solo ejercerse. Por ello señala que el poder no está localizado; ocurre en la infinita gama de redes de poder, que se interrelacionan en transformación constante (Ávila-Fuenmayor 9), sosteniendo un ilusorio “discurso oficial”. Menciona Foucault que “el poder produce a través de una transformación técnica de los individuos [...] el poder produce lo real” (11), instando a considerar que estas transformaciones técnicas no son más que la forma moderna de servidumbre que designa con el nombre de “normalización”. De tal manera, la preeminencia de la norma en el ámbito social contempla diferencias entre lo que admite la ley y lo que engloba la norma. Para tales efectos, la ley sólo interviene cuando existe una infracción, mientras que la norma interviene durante toda la vida; así la ley debe ser conocida en principio por todos los sujetos de una sociedad mientras que la norma sólo la conocen quienes la establecen a partir de un cierto saber sujeto a una “verdad” instalada desde un poder en cada época<sup>17</sup>. El cuerpo, entonces, es una entidad biopolítica, ya que la estrategia de gobierno toma en gestión la vida, los procesos biológicos del hombre-especie, y asegura no

---

<sup>16</sup> Es decir, a aquella población pobre e invisibilizada perteneciente a nuestro primer mundo constituida por parias que ocupan los márgenes, incluso no lugares, de la sociedad “desarrollada”.

<sup>17</sup> De esta manera se sugiere lo difícil que es para un grupo humano entender o concebir las cosas y las palabras fuera del marco de la episteme epocal en que tal gente existe.

tanto su disciplina como su regulación, siendo éstos los ejes alrededor de los cuales se despliegan los mecanismos de poder sobre la vida. La anatomía y la biología, la emergencia del individuo como inteligibilidad posible y las tecnologías que lo encierran dan cuenta de un poder cuya función no es matar, sino invadir la vida en su totalidad, promoviendo una paradójica normalidad, que siempre va cambiando.

El segundo concepto refiere a la política basada en la idea de que, para el poder, algunas vidas tienen valor y otras no, es decir, a la cosificación del ser humano propio del capitalismo, que explora las formas mediante las fuerzas económicas e ideológicas del mundo moderno mercantilizan el cuerpo. Así, como señala Elisabeth Falomir respecto a la necropolítica, las personas “ya no se conciben como seres irremplazables, inimitables e indivisibles, sino que son reducidas a un conjunto de fuerzas de producción fácilmente sustituibles” (en Mbembe 15), pues el juego de poderío que ciñe al capitalismo contemporáneo organiza sus formas de acumulación de capital como un fin absoluto que prevalece por encima de cualquier otra lógica o metanarrativa<sup>18</sup>. Después de todo, la organización política avala la instauración de sus ideas, principalmente, desde la autoridad misma que posee, reforzando la imagen casi omnipresente que perpetúa su existencia. Tal como lo sentencia Mbembe: “[h]acer morir o dejar vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía” (19-20). Ambos paradigmas problematizan la situación del individuo con su entorno, permitiéndonos analizar la proyección que suscita el fantasma en los personajes con quienes interactúa, sin dejar de lado el ambiente desde el cual se desarrollan.

---

<sup>18</sup> Definición de “necrocapitalismo” expuesto por Sayak Valencia en su ensayo *Capitalismo gore* (2010).



## El posmodernismo: la situación cultural contemporánea

El proceso cultural histórico que comparte Mariana Enríquez y Álvaro Bisama está enmarcado en el llamado posmodernismo, y contextualiza la manera de concebir el pensamiento contemporáneo, sobre todo considerando las dimensiones de biopolítica y necropolítica para interpretar al cuerpo y la memoria. Bajo el afán por establecer una definición acotada, caemos, usualmente, en limitar al posmodernismo como una fase característica del siglo XX y parte del XXI, que toma a su proceso predecesor, la modernidad, como el punto a superar históricamente. No obstante, como insinúa Jean-François Lyotard (1924-1998) en *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), la posmodernidad no es un tiempo concreto ni de la historia ni del pensamiento, sino que es una condición humana determinada, la cual está caracterizada por la independización de la razón gracias a la libertad de la influencia que era ejercida por los totalizantes “grandes relatos” (también llamados “metarrelatos”), los cuales buscaron homogeneizar la concepción de la vida social bajo una *verdad absoluta*, censurando la participación activa de toda posible diversidad. Por ello, el posmodernismo se caracteriza por la oposición frente a estos diferentes “grandes relatos” que se han formado a lo largo de la historia humana, y con ello, se articula desde la reivindicación de lo individual y lo local frente a lo universal. Lyotard, en su libro *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1986), señala que estos “metarrelatos” son “las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria” (31), y que buscan consolidar esa autenticidad solamente en un futuro que se ha de producir, es decir, son ideas a realizar, las cuales poseen su valor legítima y exclusivamente al ser universales -tal como lo fue el cristianismo, el marxismo, la idea de pueblo, de libertad, de socialismo, etc.-, los cuales marcaron a la modernidad, caracterizada por una racionalidad totalizadora. En la práctica, la caída de estos “metarrelatos” implica la (nueva) conciencia que tendríamos acerca de la función de la razón, la cual sería solo una línea más a seguir, efecto de los discursos en que estamos situados; una narrativa entre otras tantas que ha habido en la historia, si se quiere. Por esto, ninguna manifestación posmoderna pretende -ni podría- reclamar la legitimidad definitiva de su forma de mostrar el mundo, ya que se ha roto el manto de discursos que anhelaban la universalidad y que cubrían la principal manera de pensar en el mundo occidental. Ya no existe un lenguaje general, sino una pluralidad de ámbitos de discursos y narraciones. Es más, esta actitud frente al mundo eclipsa con otra situación dada por la tecnologización del arte y la apertura hacia nuevos sujetos escribientes, la llamada “orfandad literaria”, pues la producción contemporánea puede escapar a las reglas del mercado al estar

circulando en la *web* o en editoriales alternativas, y, por tanto, huye del ojo crítico académico, dificultando la realización de rasgos comunes literarios entre los autores, quienes, a su vez, carecen de instituciones o grupos que organicen la producción narrativa, por lo que el escenario de la literatura sitúa la confrontación del escritor consigo mismo, y, asimismo, una asunción del vacío y de su riesgo<sup>19</sup>.

La cultura, desde esta visión del mundo, funciona sin un centro al cual aspirar, lo cual, dice Terry Eagleton (1943- ) en *Las ilusiones del posmodernismo* (1996), “puede ser una manera conveniente de racionalizar la falta de poder” (19), lo cual conlleva una mirada inquisidora hacia todo lo que represente ley y autoridad; lo que llamamos “sistema” queda, por consecuencia, demonizado, y la forma de resistencia es evitar el signo que represente a esa totalidad. Pasamos así, del todo hacia lo particular, reduciendo nuestra identidad hacia el cuerpo personal y al intenso presente, construido desde los códigos fundamentales que están en la base de una cultura y que influyen nuestra experiencia y nuestro modo de pensar. Y es que, mientras la modernidad idealiza a los humanos de forma dicotómica (occidente, y no oriente; blanco, y no negro; hombre, y no mujer, etc.), el posmodernismo respetará la ambigüedad, y se concentrará en acentuar a las emociones de cada sujeto, pero advertimos: la herencia modernista no es excluyente del foco posmodernista. En otras palabras, podemos ver nuevas realidades (lo marginal, por ejemplo, toma un nuevo gran protagonismo como relator de la vida), pero éstas siguen moldeadas culturalmente desde lo dicotómico.

Este problema es comentado en la obra *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (1998) por Fredric Jameson (1934- ), quien define a la cultura como “un espejismo objetivo que surge de una relación entre, por lo menos, dos grupos” (101), pues su esencia parte de la diferencia percibida por un grupo humano que está observando, objetivando todo lo que es distinto (y que pasará a llamar “extraño”) en el halo que cubre a un segundo grupo; la construcción necesaria de un otro, tal como teorizó René Girard en *La violencia y lo sagrado* (1972) para poder justificar las propias líneas de verdad que tiene una comunidad y también para desahogar la violencia intrínseca del ser humano. En este sentido, la cultura reúne los estigmas que tiene un grupo bajo la mirada ajena y viceversa, perpetuándose al momento en que se admite el nivel propio, es decir, cuando hablamos de “nuestra cultura”, ya que esa cultura propia se refleja desde la recuperación de esa visión del otro acerca de nosotros mismos, que seríamos poseedores de equis manera de pensar y/o de ser, que, a la larga, “perpetúan las ilusiones ópticas y el falso objetivismo de esta compleja

---

<sup>19</sup> De manera consciente o no, el escritor actual no puede alcanzar una determinada certeza respecto a lo que está escribiendo hoy y lo que va a escribir mañana.

relación histórica” (Jameson 103). La relación entre los grupos, entonces, no es natural efectivamente, en tanto el grupo, como entidad, tiene solo un interior, pero ninguna superficie externa, ya que ésta se vuelve representable al momento del roce azaroso con otro grupo, lo que conlleva al conflicto de base: la relación entre los grupos es siempre de violencia y de lucha, dado que la forma tolerante de coexistencia es el alejamiento y el redescubrimiento desde lo aislado. Y podemos ir un poco más allá, pues esas formas de relación “se reducen a las primordiales de envidia y odio” (104), en tanto que, al asumir a una cultura ajena, se reconoce su forma grupal admitiendo su propio prestigio, y que vacila marcadamente si deviene de un grupo más fuerte -en términos paradigmáticos- que otro, lo cual moviliza al odio que debe actuar como defensa del grupo sometido ante la amenaza que se percibe como inherente en la existencia misma del otro. De tal manera, la convivencia está mediada por una violencia que configura, a su vez, las representaciones de los agentes del grupo, las cuales serán “siempre estereotipadas en la medida en que implican abstracciones colectivas” (105) hechas por la otredad, por más respetuosas que estas sean. No obstante, mientras una parte de la identidad cultural proyecta la mirada ajena, en su ejercicio pragmático se crean y fomentan símbolos propios, algunos elegidos y otros que inician desde los ya impuestos<sup>20</sup>, tal como expone Cornelius Castoriadis (1922-1997) en su ensayo *El imaginario social instituyente* (1997) respecto a la conformación de la sociedad, a la cual define como autocreación, al ser creadora y creación de sí misma (4), pues la sociedad, que es un ser en sí mismo, no puede desprenderse de todo lo creado. Por ello, cuando las sociedades buscan conformarse particularmente -aunque nunca lo puedan lograr- van expandiendo su ideario cultural a través de las significaciones imaginarias sociales (tótems, tabúes, dioses, mercancía, riqueza, patria) que les rigen desde las instituciones (lenguaje, normas, familia, modos de producción), y que terminarán insertas en la psique de los individuos de dicha sociedad.

---

<sup>20</sup> El estudio de Castoriadis expone que la identidad nacional es asegurada desde la posición de una fuente trascendente, extra-social de las instituciones y las significaciones (8), las cuales expresan y perpetúan una verdad cultural. Esta es la materialización del biopoder, definido por Foucault como “un conjunto de estrategias de saber y relaciones de poder que se articulan en el siglo XVII sobre lo viviente en Occidente” (1996 168), y que podemos ejemplificar desde la cultura chilena con la repetición del término “quintrala” para caracterizar rasgos de locura, violencia, e incluso brujería, así como cualquier aspecto que se homologue al campo semántico referido, el cual se perpetúa desde la identidad diacrónica de la sociedad chilena, manteniendo vivo el mito, aún en tiempos contemporáneos, para la mediar la recepción hacia la mujer biológica.

## Ejes narrativos del fantasma contemporáneo: la memoria y el cuerpo

En esta última instancia, revisaré los dos sentidos principales que engloban al signo del fantasma en esta tesina, y que están condicionados desde los conceptos de biopolítica y necropolítica: el de la memoria y el del cuerpo. Si bien están siendo presentados como elementos separados, en su ejercicio están fuertemente vinculados, pues al recuperar la memoria hacia el presente, cristalizamos una realidad que, de alguna manera, sigue latente en estos tiempos, e importa tanto el cómo la construimos y la sentimos.

Como aprecia Elizabeth Jelin (1941-) en *Los trabajos de la memoria* (2002), tenemos una urgencia por trabajar la memoria surgida desde la preocupación por las huellas que las dictaduras ocurridas en el Cono Sur de América Latina, entre los años sesenta y ochenta, han dejado como legado y que han condicionado los procesos de democratización en los años noventa. Las confrontaciones que vemos hoy día surgen con relación al contenido de la democracia, desdibujando el sentido universal y seguro que había permeado la verdad impuesta desde los procesos posdictatoriales. Es más, en algunos países del continente, entre los cuales se encuentran Argentina y Chile, se promueven políticas del olvido o de “reconciliación” (5), siendo éstas aquellas políticas estatales que tienen como objetivo evitar u obstaculizar el recuerdo e investigación de lo que pasó en el país durante, al menos, una última dictadura militar ocurrida. En contraposición están las “políticas de la memoria”, que tienen como objetivo investigar y recordar lo que pasó por aquellos años, con especial mirada hacia las violaciones de los derechos humanos, con la finalidad de encontrar a los responsables y evitar que lo ocurrido vuelva a suceder en el futuro. Gracias a los ejercicios enajenadores propiciados desde los gobiernos, que desvían la atención sobre los mecanismos de dominación que están reproduciendo el pasado desde la desigualdad económica y social, muchos civiles creen que la represión y los abusos son fenómenos del pasado dictatorial reciente, el cual es, sin embargo, una parte central del presente, ya que seguimos viviendo dentro del conflicto social y político sobre cómo procesar el pasado represivo reciente, y que a menudo se agudiza<sup>21</sup>. Frente a este conflicto de grupos respecto a la(s) dictadura(s), protagonizado por quienes denuncian, otros que niegan, algunos que no les interesa, y varios más privados de las herramientas para cuestionar cualquier cosa, las interpretaciones alternativas (inclusive rivales) de ese pasado reciente y de su memoria comienzan a ocupar un

---

<sup>21</sup> El pedido de justicia que varias víctimas de violaciones a los derechos humanos han tenido, principalmente, logros muy limitados o nulos. A pesar de las protestas de las víctimas y sus defensores, en casi todo el continente se promulgaron leyes que convalidaron amnistías a los violadores.

lugar central en los debates culturales y políticos, constituyendo un tema público ineludible en toda sociedad democrática<sup>22</sup>, ya que “esas memorias y esas interpretaciones son también elementos clave en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma” (5).

La tensión generada se produce en la medida en que la memoria está disipada desde lo individual y lo colectivo, ya que el ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular. Como señala Jelin: “cada persona tiene «sus propios recuerdos», que no pueden ser transferidos a otros. Es esta singularidad de los recuerdos, y la posibilidad de activar el pasado en el presente —la memoria como presente del pasado, en palabras de Ricoeur— lo que define la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo” (19). Naturalmente estos procesos ocurren en individuos siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos, siendo imposible recrear el pasado sin apelar a estos contextos, de modo que presenciamos el peso relativo del contexto social y de lo individual en los procesos de memoria. No obstante, aceptamos toda interpretación del pasado como plausible, al momento en que ésta refleje una situación, igualmente, probable, pues, como entendía Ricoeur, “el tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo” (en Zárate 13), siendo la narración el medio que describe los rasgos de la experiencia personal cuyo asiento estriba en la memoria, otorgándole un sentido dentro de la llamada “memoria narrativa”. De tal manera, lo propio de la memoria es el recuerdo: la certeza de una imagen o huella que los acontecimientos del pasado dejan en cada sujeto y que permanece marcada en su esencia.

Respecto a la recepción grupal, es necesario recordar que “la posmodernidad cuestiona la idea de una justificación de la validez de una <<historia universal>> como una visión única, o un recorrido histórico necesario en la evolución de la humanidad” (4), lo que conlleva una proclamación para nuestro contexto histórico: la disolución del punto de referencia moderno, que es el progreso, en pos de una racionalidad más débil y formal, pero más eficaz desde su conformación técnica, comunicativa e informática. Esto advierte situaciones específicas en las cuales los hechos vividos -dentro del espectro de la memoria- se condicen con la construcción de las identidades de quienes recuerdan, pues la constitución, la institucionalización, el reconocimiento y la fortaleza de las memorias e identidades se alimentan mutuamente, de modo que vivimos, tanto como individuos y como sociedad, “períodos calmos y períodos de crisis” (Jelin 25). En los primeros, la memoria y la identidad

---

<sup>22</sup> Jelin recuerda un hecho básico: es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado que sea compartida por toda una sociedad. Eso sí, pueden encontrarse momentos en los que el consenso es mayor, en los que un «libreto único» del pasado es más aceptado o aún hegemónico, pero, normalmente, ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas (6)

colaboran manteniéndose en unidad y coherencia, sin tener urgencia por reordenar el pasado, pero es en los periodos de crisis en que puede haber una vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones y revisionismos, que siempre implican cuestionar y redefinir la propia identidad grupal.

Los periodos de crisis compartidos se enmarcan en la llamada “memoria colectiva”, término dado por Paul Ricoeur (1913-2005) en su obra *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999) para definir al “conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (19), y que porta como factor clave a la inmediatez, en tanto decide qué traumas del pasado nos incomodan más, considerando como característica indiscutible de la memoria a su carácter selectivo<sup>23</sup>. Según lo señalado por Maurice Halbwachs (1877-1945), las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente, siendo portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores, incluyendo también la visión del mundo, animada por valores de este grupo, de modo que la memoria colectiva concibe su finalidad en la identidad, tanto individual como social, la cual tiene por núcleo un sentido de permanencia a lo largo del tiempo y del espacio (en Jelin 26).

Una última distinción sobre la memoria, y que funciona como puente directo hacia la interpretación fantasmal de ésta, es el plano de latencia en que se manifiesta, que, según plantea Jelin, se encuentra condicionada entre “lo activo y lo pasivo” (22). La lista de comportamientos enmarcados socialmente, y que definen al individuo, funcionan desde el aprendizaje rutinario de una memoria habitual que es interminable, y como tal, al sufrir la ruptura de una de esas rutinas esperadas, involucran al sujeto de manera diferente con su entorno. Es allí cuando se juegan los afectos y sentimientos que pueden empujar a la reflexión y a la búsqueda de sentido, descubriendo la existencia de restos y rastros almacenados, “saberes reconocibles, guardados pasivamente, información archivada en la mente de las personas”, los cuales, llevados al plano social, juegan el papel de un reconocimiento (es decir, la identificación de un ítem referido al pasado) o de una evocación (que implica la evaluación de lo reconocido y en consecuencia requiere de un esfuerzo más activo por parte del sujeto), las cuales son activadas al momento de ser acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretando y trayendo al presente esas evocaciones que cobran

---

<sup>23</sup> Como señala Nona Fernández en *La dimensión desconocida* (2016), mientras pasea por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos pensando en que las torturas son un imaginario desconocido y advirtiéndole la nula existencia de archivos respecto al caso de Valenzuela (hay una que otra Revista Cauce, todas con la portada censurada): “¿Quién elige lo que debe ir? ¿Quién decide lo que queda afuera?” (38).

centralidad en el proceso de interacción social. Aquí trabaja la ya mencionada “memoria narrativa”, pues el acontecimiento rememorado -o «memorable» - será expresado como narración, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable. Esta construcción admite que el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de rememorar y olvidar, siendo todo un proceso subjetivo, activo y construido socialmente, en diálogo e interacción.

El acto de rememorar en nuestro corpus, entonces, presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o sufrimiento que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar, instando a evaluar la representación de lo fantasmal como metonimia de la memoria que se proyecta, narrativamente, como una metáfora de la herencia<sup>24</sup> que recibimos desde nuestro “periodo de crisis interno” (26), protagonizadas por las dictaduras latinoamericanas. De esta manera, el fantasma se presenta como una creación paralela al humano, simbólicamente monstruosa, que ofrece la voz hacia nuevos sujetos sociales, colaborando en la mantención y vigencia de la historia de un país o comunidad. Para esto, vale tener en cuenta que la construcción de los personajes en una obra ya no se encuentran simplemente en un “retrato” (como ocurría durante el siglo XIX) o representación de un carácter, pues el procedimiento de descripción suele estar en relación con la caracterización del personaje, en la cual hay elementos como el detalle y el papel que juega el lector al componerse una imagen, junto a la construcción ideológica dentro de éste. Incluso, y a pesar de exponer la orfandad literaria como uno de los marcos que posibilita una producción intencionalmente -como solo puede serlo- desmarcada desde una tradición, podemos establecer que existe una retórica de la violencia o de la vulgaridad cubriendo a los imaginarios actuales, lo que confirma la primacía de lo real como referente, en contraste del escape hacia lo fantástico o lo sublime, o la certeza de géneros o de su parodia, que parece no ser eficaz para esta narrativa autorreflexiva. Como señala Gabriel Giorgi (1966- ) en su obra *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014), “la escritura ensaya modos de relación con eso que traza los límites de lo humano, y lo hace [...] a partir de una crisis formal que apunta hacia lo <<viviente>>” (39), de modo que lo animalizado pierde forma, volviéndose un contorno indeterminado que ilumina cuerpos irreconocibles, potencias corporales y fuerzas sin nombre, en el límite mismo de la especie humana, en zonas de

---

<sup>24</sup> El cuerpo es el principal protagonista en nuestro corpus para hacer la síntesis de una memoria que proyecta un posible irreal, donde el lenguaje en la narración articula finalmente la distancia desde donde se recuerda. Como señaló Ricoeur, “el aquí y el ahí del espacio vivido de la percepción y de la acción y el antes del tiempo vivido de la memoria se hallan enmarcados juntos en un sistema de lugares y de fechas del que se elimina la referencia al aquí y al ahora absoluto de la experiencia viva” (2000 193).

indeterminación entre especies y entre cuerpos. Por ello, resulta interesante la concepción de monstruo de Giorgi para indagar la manifestación corpórea de lo fantasmal, pues está adscrita a los imaginarios sociales y los límites de las culturas, inscribiendo sus exterioridades, sus deseos y fobias, mostrando toda monstruosidad como una figuración de la alteridad y la otredad, pero también exhibiéndose como muestra de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, desafiando su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género o de una clase. Bajo este sentido, el monstruo evidencia una política de las representaciones, involucrando los modos en que los cuerpos son distribuidos, constituidos y formados políticamente según regímenes cambiantes de poder, lo que lleva a la lectura del monstruo desde el paradigma biopolítico, donde se pone en escena una política de la “vida” y sus distribuciones entre la “vida humana” y la otredad<sup>25</sup>. De esta manera, el asunto con lo viviente funciona como forma de percepción, de sensibilidad y de visibilidad sobre los cuerpos, admitiendo una relación entre la vida humana, como “forma de vida” biológicamente predeterminada, con la forma de organizar la vida social y que sería, implícitamente, el centro jerárquico de todo orden político.

Como señala Antonio Negri (1933- ), en su artículo *El monstruo político. Vida desnuda y violencia* (2001)<sup>26</sup>, la construcción monstruosa deviene como producto y umbral desde aquellas luchas que nos han liberado de la esclavitud a través de la fuga, del dominio capitalista a través del sabotaje y, siempre, a través de la revuelta y la lucha (103), pues, en efecto, solamente un monstruo puede crear resistencia ante al desarrollo de las relaciones de producción capitalista. Pero no termina ahí, pues Negri admite la construcción paralela desde las recepciones, permitiendo “pasar de un monstruo al otro”, de aquel que es metáfora del capital a aquel que es el de la multitud que encarnan los explotados, evidenciando un gran espacio de ambigüedad, el cual funciona como intervalo de incertidumbre representado como un «mundo de espectros» (105). Pero si el espectro es una metáfora dialéctica e indica un pasaje (tal vez una alternativa que está en el margen y es difícilmente expresable), el gesto ontológico que viene con el monstruo es mucho más profundo: en lugar de oscilar entre sujeto (capitalista) y objeto (proletario) de la explotación, tiene lugar entre “sujeto y sujeto”.

---

<sup>25</sup> Giorgi señala que la escritura monstruosa “trabaja sobre la inconmensurabilidad, el abismo entre el sujeto y su cuerpo, entre la persona y su ser viviente -y exploran lo que en esa inconmensurabilidad testea los límites de lo humano y deshace el rostro de la persona-” (39), articulando lo viviente -el bios- menos como objeto de apropiación y de privatización del que surge el individuo, que como umbral de creación de modos de lo común entre cuerpos y entre especies.

<sup>26</sup> En «Il mostro politico. Nuda vita e potenza», en Fadini, Ubaldo, Antonio Negri y Charles Wolfe. *Desiderio del mostro. Del circo al laboratorio alla politica*, trad. de Javier Ferreyra, Roma, Manifestolibro, 2001, p. 179-211.



La oposición monstruosa es ontológica, implacable, irreversible; la espectral, en cambio, se desvanece.

Como la recepción que tiene la monstruosidad entronca con el ambiente desde el cual ocurre, enmarcado desde un período de crisis que lo proyecta metafóricamente hacia una ocurrencia política pasada, el papel que juegan las emociones en cada cuerpo serían el puente para otorgarles una autonomía, ya que este condicionamiento puede resultar aún demasiado general. Desde las conclusiones otorgadas por Sara Ahmed en su obra *La política cultural de las emociones* (2004), en la cual esboza un catastro reflexivo respecto al sentir del propio cuerpo en términos contemporáneos, se manifiesta la construcción monstruosa del fantasma desde su dimensión discursiva. En este sentido, se plantea el funcionamiento de las emociones en un ejercicio de diferenciación entre cuerpos, permitiendo identificar a “aquellos que pueden ser amados, aquellos que pueden ser llorados, es decir, al construir a algunos otros como los objetos legítimos de la emoción” (288), y que validan sus acciones según quienes las reciben y otorgan un sentido singular. Visto así, las motivaciones identitarias de un cuerpo liminal, procede a reflejar su tipo de relación con el entorno y con los demás, ya sean parte del mismo grupo o conformen una otredad.

## MARIANA ENRÍQUEZ Y LA FANTASMAGORÍA SOMÁTICA

“Y ese ser con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones.”

Jacques Derrida (1930-2004)

### La “nueva narrativa argentina”

La escritora y periodista Mariana Enríquez (1973- ) es reconocida internacionalmente como parte activa de la “nueva narrativa argentina”<sup>27</sup>, lugar desde el cual ha destacado con una literatura de terror, donde el ambiente y la acción exploran la relación que hay entre recursos fantásticos (fantasmas, *zombies*, hadas)<sup>28</sup> con sus representaciones reales (muertos, desaparecidos, adicciones), tensionando la realidad en la cual Enríquez está involucrada. Para nuestra autora la indiferencia social es un horror contemporáneo, y no podría entenderlo de manera distinta, comprendiendo que hablamos de una generación que comienza a publicar durante los años '90, afectada de diversos modos por la fiebre militante legada desde la dictadura argentina autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), regida por el militar Roberto Eduardo Viola (1924-1994), quien fuera exonerado de la fuerza por resultar culpable de varios crímenes de lesa humanidad.

Acerca de la nueva narrativa argentina, la crítica y escritora Elsa Drucaroff (1962-), en *Los prisioneros de la torre* (2011), señala la existencia de dos generaciones de postdictadura en Argentina, nacidas a partir de 1960 y 1970, respectivamente, llevando como marco una narrativa argentina de las generaciones de postdictadura, donde se refiere al trauma nacional, generacionalmente compartido, que puede leerse en procedimientos y temáticas de las obras y remite -no necesariamente de forma explícita ni desde los contenidos- a los efectos de un hecho histórico concreto: la dictadura militar. Como son dos generaciones distintas que coexisten bajo un mismo plano, la distinción que esboza Drucaroff (29) está en su forma de enfrentar dicho pasado violento, estableciendo para la primera generación a un grupo, en general nacidos durante la década del '50, que entró a la conciencia ciudadana antes del exterminio, viviendo parte de sus adolescencias y juventudes referenciadas a la lucha política; mientras que para la segunda generación, la cual está

---

<sup>27</sup> La visión general de la “NNA” expuesta aquí viene desde dos grandes trabajos: de Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre* (2011) y de Beatriz Sarlo, *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (2012).

<sup>28</sup> En los cuentos: “Cuando hablábamos con los muertos”, “Chicos que vuelven” y “Éste es el mar”.

compuesta por quienes nacieron durante los '70, establece una marcada distancia con los autores de la primera, donde se desarrolla recién una conciencia cívica con la guerra de Malvinas o con el alfonsinismo, en 1983. En esta generación Enríquez comparte escena con autores como Natalia Moret (1978- ), Pedro Mairal (1970- ), Washington Cucurto (1973- ) o Samanta Schweblin (1978- )<sup>29</sup>, en consonancia directa con los hechos político-sociales que forjaron la conciencia ciudadana tras la época de violencia, formando una nueva pulsión por contar historias, explorando en los géneros masivos de la literatura moderna y del cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia-ficción, el terror y el gore. Estas exploraciones tienen un reflejo textual ligado a lo cultural; anexar la forma en que se escribe con la necesidad específica que surge en la etapa de transición que debieron enfrentar estos autores. Sobre la forma textual del (nuevo) cuento, Drucaroff señala que este “logra una modulación que evita la seriedad y el dramatismo de la narrativa anterior, incluso cuando relata algo tremendo. Tono socarrón o directamente sarcástico (y si no, neutro); desconfianza en cualquier sentido trascendente” (13), lo que conlleva un cuestionamiento a lo que llamamos realidad, y por ende, un juego escritural en el vacío, de modo que, aunque haya conciencia por la injusticia social y la política u horror por la violencia del poder, no subyace el fin de las obras en hallar una solución, sino en exhibir su manifestación en nuestros tiempos. Es más, al momento de representar las concepciones de lo marginal en la literatura argentina actual, se invisibilizan las condiciones materiales que permitieron esa existencia, al estar problematizada la representación desde un amplio arco de posturas que van “desde la mimesis de la realidad hasta la irrepresentabilidad de lo real” (Ramallo 5).

El desencanto con el presente está precedido por las reformas sociales impuestas en Argentina desde los ochenta, que eclipsan en la conocida crisis del 2001, y que desembocó en el fracaso de las políticas neoliberales de reforma del Estado que habían caracterizado a los años noventa, considerando que esta segunda generación comenzó a publicar en su mayoría después de 2001. Se trata de escritoras y escritores que, en general, estaban en la adolescencia durante el movimiento previo de resistencia, que a comienzos de los '90 luchó, por ejemplo, contra la Ley Federal de Educación (1993)<sup>30</sup>. El menemismo logró imponer esa ley en casi toda la Argentina y aniquiló a la educación pública del país, a la par que presenciaron la impunidad de los criminales de lesa humanidad, con cifras de hasta treinta mil personas desaparecidas, resignificando en estado de trauma los imaginarios de la conciencia

---

<sup>29</sup> Destaca en esta generación la participación decisiva de autoras, posibilitando, lentamente claro, una literatura sin distinción de género.

<sup>30</sup> Con esta ley el Estado se desentendió para siempre de financiar y controlar la calidad de las escuelas del país y las dejó libradas a los enormemente desiguales recursos de gobiernos provinciales y municipios.

ciudadana, la cual tuvo que enfrentarse a la crisis económica del 2001, y con ello, a desenmascarar la fantasía neoliberal que pretendía levantar una nueva cultura sobre el pasado dictatorial que aún estaba latente. Fue también durante los años noventa cuando se instauraron procesos de globalización económica que crearon un nuevo orden cultural que modificó los contenidos y las fronteras culturales de los Estados nacionales; en palabras de Néstor García Canclini, las identidades culturales tradicionales y modernas, de base territorial (Estado-nación), dieron paso a las identidades posmodernas, de carácter transterritorial. Esto impactó en las literaturas nacionales de forma impensada: los consorcios editoriales transnacionales, que fusionaron casas editoras de diversos países, subordinaron la producción de cada país a la programación de una política de “bestsellerización” (Saítta 2014), modificando las estructuras de distribución y venta de los libros, de modo que la decisión de publicar ya no estaba en los editores, sino en lo que se denomina comité editorial, donde el papel principal lo desempeñan los responsables financieros y los comerciales. Esto extendió la idea de “orfandad literaria”, en tanto producir literatura para un mercado global aceleró la rotación de los libros, editando cada vez más títulos en busca de una circulación transnacional concebida para el mercado de masas, empujando a los autores que escribían fuera de este marco regulado, como lo es Mariana Enríquez, a probar nuevos medios de difusión, tales como los blogs, publicaciones en revistas digitales, o editoriales independientes y/o cartoneras, que funcionan autónomamente y no están ligadas a definir poéticas específicas desde alguna tradición, ni mucho menos a instar concepciones canónicas y censurables sobre un tema. Si bien la libertad en el arte siempre estará regulada por el pasado bajo una dinámica de búsqueda de originalidad inalcanzable, las posibilidades que otorgaron estos nuevos medios son inmensas, ya que las personas, sin necesidad de tener un respaldo académico, tienen más facilidad para poder publicar, abriendo la literatura a nuevas voces y cuerpos, con un protagonismo impensado pocos años atrás.

## **Interpretación y análisis de *Cuando hablábamos con los muertos* (2013)**

La antología recopila tres cuentos -“Cuando hablábamos con los muertos”, “Las cosas que perdimos en el fuego” y “Chicos que vuelven”- los cuales, si bien se advierten separados entre sí desde su planteamiento diegético, ofrecen un sentido común en la narrativa de nuestra autora, donde lo principal es el cuerpo, extendido principalmente hacia la representación de la mujer y lo femenino desde la cultura contemporánea, conformando una mirada crítica hacia los límites al que puede ser llevado, incluyendo su anulación. El orden literal de estos cuentos ofrecen una expresión del cuerpo determinada por tres focos sociales principales: la dictadura, el feminicidio y la trata de personas, ligando, desde el primer cuento, a la necesidad de una memoria como pacto cultural, pasando, en el segundo relato, hacia la condición biopolítica de la mujer dentro de nuestra cultura, estableciendo el conflicto en su propia representación regularizada en un funcionamiento aceptado, para culminar en la negación que precede al olvido, cuando este cuerpo consigue escapar de las lógicas que lo conformaron desde su inicio, como se expone en el cuento final.

Tal como advierte Ducraroff respecto a la generación de Enríquez, las narraciones proyectan una problemática no resuelta de nuestro entorno, lo que conlleva una mirada pesimista del presente bajo la voz de los cuerpos marginados socialmente, los cuales empiezan a ganar terreno de expresión desde el posmodernismo y el escape a las tradiciones literarias academicistas. El espacio desde el cual se desarrollan los cuentos funciona como un puente entre la realidad factual y el pasado que la construye, pero garantiza el temor al extrapolar a este mundo tangible e intangible que, tradicionalmente, ha sido entendido desde verdades absolutas e impávidas. Si bien el signo lingüístico del fantasma aparece sólo en el primero de estos cuentos, es su reminiscencia la que cubre los dos relatos que le suceden, tanto desde su proyección fantasmática como desde su manifestación como fantasmagoría, acompañando a la o las protagonistas, desmarcando los límites de su realidad, con el fin de equilibrar sus propias existencias con el mundo, a través de la situación que de por sí mantienen, diegéticamente, en la Argentina postdictatorial.

## “Cuando hablábamos con los muertos” y la herencia dictatorial

El cuento que abre y da nombre a esta antología está narrado retrospectivamente por una de cinco amigas adolescentes que llevan a cabo un deseado juego con la tabla *ouija* para explorar sus pasados, siempre y cuando un ente les responda. De esta manera, el lugar intersticial, donde se relacionan los testimonios de diversos fantasmas junto a las memorias individuales de cada participante del juego, articulan, en un ejercicio metatextual, una lectura política acerca del impacto de las desapariciones de personas realizadas por la dictadura cívico-militar en la historia de Argentina.

Al inicio del cuento, la madre de la Polaca encuentra al grupo de amigas jugando con la tabla *ouija* en la habitación y las expulsa violentamente. En ese caos, la narradora destaca que Julita, una de las jóvenes, evitó que la copa que estaban utilizando como traductor se rompiera, salvando a la casa de la Polaca de un desastre, ya que “el muerto con el que estábamos hablando justo en ese momento parecía malísimo” (12). Posteriormente se nos presentan los obstáculos que impiden que la nueva reunión se lleve a cabo en cualquiera de los otros hogares de las amigas, a excepción de la casa de la Pinocha, la cual está lejos, pero es amplia y desprovista de vigilancia adulta. El ambiente está condicionado por la cotidianidad, lo cual impulsa el carácter terrorífico del cuento hacia el lector, y, desde el plano diegético, la seguridad momentánea, factualmente real, en el grupo de amigas. De esta manera, la casa de la Pinocha, escenario donde ocurrirá la fantasmagoría, se transforma en “una especie de cronotopo donde espacio y tiempo anudan la trama narrativa y se regula la intensidad de lo vivenciado” (Gasparini 10). Allí reunidas, Julita se anima a hablar de su madre y de su padre, ambos desaparecidos durante la dictadura en Argentina, ya que desea encontrar los cuerpos con la ayuda de algún espíritu. El método para lograr una conexión con el más allá es recordar a un muerto conocido; hacerse de una imagen mental, donde esté el aroma, los gestos, la ropa usual, etc, con el fin de delimitar el camino que podría propiciar la llegada de los entes falsos que mienten y lastiman. De este modo, el resto de amigas proyectan a un muerto propio, partiendo por la Polaca, quien refiere a un novio que tuvo su tía, pasando por Nadia, quien aporta a un amigo de su padre, para terminar el ciclo con la narradora, quien comparte a un ex vecino de su calle. La coincidencia es que a éstas tres personas “se las habían llevado”; no son muertos estrictamente, son todos detenidos desaparecidos. La Pinocha, anfitriona del lugar, es la única que no tiene a quién aportar, pero asumen que con los recordados ya bastaría para llevar a cabo el juego.

Desde este marco advertimos que los fantasmas dentro del universo diegético del cuento no solo existen, sino que poseen características distintivas tan marcadas que pueden clasificarse como buenos o malos, trazando una concepción moral desde las acciones que ejecutan hasta los dichos que emplean. Estos entes se hacían de trucos para ganar la confianza de las chicas, como adivinar fechas conmemorativas o segundos nombres de abuelos; sin embargo, la fantasmagoría fundamental que los expone como una manifestación real, es el movimiento de la copita sobre la tabla *ouija*, destacando que las cinco amigas se juraron, bajo un pacto de sangre, que ninguna intervendría. De tal manera, la ocurrencia de los fantasmas está condicionada a la propia acción de los seres vivientes, pero sin implicar una relación recíproca al momento de tratar los advenimientos, ya que proceden desde una memoria autónoma.

El primer espíritu con el que se comunican resulta ser un ex vecino de la narradora, el cual otorga información de sitios donde hubo secuestrados, pero no logra admitir ni negar la muerte de los padres de Julita. Tras consultar el informe *Nunca más* (1984)<sup>31</sup>, Pinocha confirma la identidad de este fantasma y su calidad de desaparecido, estableciendo que su proyección oscila entre lo real y lo consciente. Sin embargo, la incapacidad para establecer la situación de la madre y del padre de Julita, que luego es compartida por otros muertos con los que hablan, es una muestra de conocimiento limitado, lo que relaciona la existencia fantasmal con su pasado humana, condicionando sus saberes desde dos posibilidades: o efectivamente no saben qué ocurrió con ellos, lo que los incomoda y deciden alejarse; o no contestan porque la presencia de una de las chicas les molesta. Esto lo señala Andrés, el penúltimo fantasma contactado, con quien interactúan durante la cuarta noche de juego donde la Pinocha, y que conocía al novio de la tía de la Polaca.

Si recogemos la reflexión de Gasparini sobre la casa de la Pinocha como un cronotopo, advertimos que el lugar se torna un espacio intersticial, ya que se reconfigura el espacio seguro en una zona intermedia donde el diálogo con los muertos es posible, lo que podemos interpretar desde la lógica del umbral que define Mijail Bajtin como “un sentido metafórico asociado al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral)” (399). El tiempo en este cronotopo ocurre como un instante (parece no tener duración), y que se sale

---

<sup>31</sup>Este informe fue emitido por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas respecto a las desapariciones ocurridas en la Argentina durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). En él, se investiga la suerte de los desaparecidos, llegando a la conclusión de que la desaparición de personas existió, que no fueron casos aislados, y que se pudo presentar una lista completa con los datos exactos de 8961 desaparecidos.

del transcurso normal del tiempo biográfico, construyéndose desde mantos de sentido sujeto a quienes lo componen. Si volvemos a los obstáculos que impidieron realizar el juego en otra de las casas, damos cuenta que cuatro de las amigas, Polaca, Nadia, Julita y la narradora, tienen una situación similar de pobreza o abandono, la cual se extiende hacia su posición social en la Argentina urbana. En casa de la Polaca, desde donde son echadas por la madre al inicio del cuento, quien las acusa de “satánicas y putas” (13), se presenta un ambiente fervientemente creyente, al punto de proyectar un gran miedo a la hermana de ésta, Mara, hacia todo lo relacionado con fantasmas y espíritus. En lo de la narradora existía una situación de vulnerabilidad común e importante para su relación con el resto de las amigas, ya que vive con su abuela y su madre, quien, además, está enferma. Donde Julita no había sitio para más personas; vivía con sus abuelos y su hermano pequeño en un departamento de un solo ambiente, el cual estaba dividido por un ropero para obtener algo de intimidad. Y en lo de Nadia tampoco había posibilidad, pues su casa quedaba en una villa muy brava, donde suelen ocurrir tiroteos, generando miedo hacia quien intentase visitarla. De toda esta situación se libra la casa de Pinocha y por ello deciden jugar allí; es más, cuando ocurre la primera reunión en la habitación de la joven, la narradora exalta lo espacioso del sitio, exponiendo que la casa sigue en proceso de construcción, aclarando, sencillamente, que “era mucho mejor que cualquiera de nuestras casas” (15). A pesar de que el sitio está peligrosamente lejos de la ciudad, y con ello, de cualquiera del resto de los hogares, la Pinocha jamás se queja, y la misma extrañeza del sitio facilitó el que Julita hablara de sus padres desaparecidos, que, además, era un asunto desconocido para el resto de amigas hasta ese momento. Si no consideramos la distancia geográfica como una marca textual de la diferencia entre la Pinocha respecto a sus amigas, sí lo hará el reiterar que ella es, también, la única que no posee un muerto para compartir, o mejor dicho, un recuerdo doliente a evocar, lo que la aleja tácitamente de la experiencia dictatorial que está presente en las amigas cuando recuerdan a sus propios fantasmas. Como señala Elizabeth Jelin, las condiciones políticas son las que propician la ruptura entre la memoria individual con las prácticas colectivas, ya que en éstas últimas predominan la ritualización, la repetición, la deformación o distorsión, el silencio o la mentira (35), las cuales buscan reflejar la experiencia personal bajo un sentido grupal, mientras que la memoria individual queda relegada a la inexistencia si no es compartida con el resto. Esto enmarca la distancia intergeneracional que posee la Pinocha: no compartir la experiencia social de la pobreza ni la vivencia histórica de los detenidos desaparecidos.

La atmósfera verosímil de la casa, descrita a través de situaciones comunes, insertando el elemento sobrenatural que desentona con la cotidianidad, es un recurso habitual



de la literatura fantástica, pues “pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (Roas 2001). Los fantasmas que surgen desde este sitio le permiten a Enríquez traer al espacio ficcional la situación de los desaparecidos por la dictadura cívico-militar, pero desde un “no-lugar”, donde se disloca la lógica de la realidad diegética, rectificando la realidad factual. En estos términos, es asertivo constituir esta representación del fantasma como la noción freudiana del comienzo absoluto desde la falta de un otro, pues es proyectado desde una aparente realidad inspirada en la nuestra, pero que no pertenece a la misma, creando una brecha desde donde desarticula el espacio-tiempo. Reiterando la caracterización moral que poseen los entes, es importante destacar el concepto de “lo ominoso”<sup>32</sup> que se proyecta en la Pinocha, ya que son las palabras fantasmales las que gatillan en ella la relación íntima que tendrá con la muerte, pues el concepto refiere a la capacidad que lo no familiar tiene para ser terrorífico, y por ello se implica con un ambiente de cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos, asociando este temor ante el fantasma con las imperecederas ideas de la finitud de la vida y con la de desentrañar qué hay después de la muerte. Siguiendo esta idea, problematizar este lugar intersticial, el cual remite al origen íntimo de la Pinocha, genera un posible desajuste en la representación de lo real en los espacios domésticos y sus usos como lugares clandestinos de la ciudad de la dictadura cívico militar de Argentina. En este umbral espacio-temporal, que posibilita nuevas formas de interpelar el pasado argentino a través del contacto con el más allá, ocurre una fantasmagoría del recuerdo, pues el fantasma retorna al mundo de los vivos para que su memoria sea restituida y su presencia espectral mantenga con vida el recuerdo de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la dictadura. Debemos tener en cuenta que las manifestaciones fantasmales siempre están incrustadas dentro de contextos históricos específicos, y, además, como una figura que vigila y censura a quienes dialogan con su memoria, por ello, el concepto de “lo ominoso” establece ese grado de distanciamiento que, aunque inconsciente, conforma la concepción de la Pinocha respecto con su propia muerte, y que es aprovechada por Enríquez para graficar la dimensión metatextual del cuento.

Durante la última reunión que llevan a cabo, y mientras repasan la conversación anotada que tuvieron con Andrés, aparece Leo, el hermano mayor de la Pinocha, quien solicita su ayuda para bajar cosas de su auto hacia la casa, a lo que ella accede de mala gana. No transcurren más de treinta minutos cuando dos hechos ocurren: la copita, por primera vez,

---

<sup>32</sup> «Lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso; algo de lo novedoso es ominoso, pero no todo. A lo nuevo y no familiar tiene que agregarse algo que lo vuelva ominoso» (Freud, 218)

se mueve totalmente sola y escribe en la tabla “ya está”. Acto seguido, un grito de la Pinocha cruza desde la calle, alterando bruscamente a las amigas, quienes corren hacia su encuentro, para hallarla, en brazos de la madre, llorando desconsoladamente. Resulta que Leo no había ido esa noche. Lo que vieron, “esa cosa” (22), como le llamó la Pinocha, había desaparecido apenas estuvieron fuera; era un fantasma, el cual se corporalizó como Leo, para sacar a la Pinocha de la casa porque ella era “la que molestaba”. El hecho sobrenatural que se presenta estriba con la corporeización del fantasma y no con el contacto en sí, pues ya se habían comunicado con otros entes. Sólo bajo la evocación de la figura de un familiar de la Pinocha, de aparente carne y hueso, se establece la molestia hacia la joven por no haber “aportado” alguna víctima. Con esta situación terminó “la época en que hablábamos con los muertos” (23), explica la narradora, rompiendo, incluso, su relación de amigas.

Recordemos que los fantasmas se comunicaban desde la *ouija*, por lo que corporalizarse desde el hermano, quien no está muerto, responde a una categoría de lo fantasmagórico en el plano diegético y a una manifestación aparente desde su calidad eufémica, como menciona Roca, con el fin de desdibujar los límites de la realidad y reposicionar al objetivo (217), es decir, a la Pinocha, en relación hacia su entorno social. De esta manera, que el fantasma haya tomado la forma de Leo no es lo principal (pudo ser de cualquier otro familiar), sino que proyecte la experiencia de una desaparición, guiada desde un plano sentimental, con el fin de esclarecer el distanciamiento que la Pinocha enfrenta ante el grupo. Es más, Julita, a quien podríamos considerar más implicada con el terrorismo de Estado, a pesar de no haber obtenido respuesta acerca de sus padres, es quien da cuenta que la Pinocha es la única sin un desaparecido en su vida. La aparición del “hermano” corresponde, entonces, a una manifestación fantasmática, pues Leo -diegéticamente- está vivo, y este ente no posee -o no reveló- una memoria autónoma, lo que conlleva a que su función, entendida dentro del plano de las ilusiones, se construya desde un temor inconsciente de la Pinocha, que pudo ser compartido con las amigas gracias al ambiente desde donde ocurrió. En otras palabras, bajo la ilusión del hermano, que se mueve entre lo material e inmaterial, se dispara un plano fantástico conectado con la Pinocha, quien no exhibe una consciencia de su lugar privilegiado, alejándola de su calidad de compañera en este ejercicio ritualista de hermandad.

Los elementos que propiciaron la aparición durante esta reunión de las jóvenes implican la unidad de un pasado de desapariciones y política, volviendo a encuentros nocturnos en una necesidad, la cual llevó a considerar cada lugar íntimo posible para la práctica con la *ouija*, y que enmarca simbólicamente al fantasma desde la manifestación de Schopenhauer como una visión propiciada desde la intuición que revela una verdad real

objetiva trascendental, solo que el sueño que lo gatilla, en el cuento de Enríquez, se construye desde la oscuridad, el alejamiento y las cervezas consumidas. No es menor: el estado de vigilia que administra “el órgano de los sueños”, dice Schopenhauer, “es independiente de la percepción externa de los sentidos” (45) pues esta intuición se construye desde un reflejo inconsciente que puede estar oculto hasta cierto punto, estableciendo un contexto perfecto entre el ambiente del cuento con los hechos que ocurren. Sin embargo, a través del cuento también se problematiza quiénes son los voceros de esa memoria y quiénes son las víctimas de ese pasado, por lo que el grupo de amigas en sí, cumplen una función igualmente importante.

Pese a no poseer en su núcleo cercano a una persona víctima de desaparición, la Pinocha forma parte de un contexto en el que una memoria colectiva alternativa ha afectado a la memoria oficial argentina, ya que, si bien ella no es víctima directa de la dictadura, sí que ha tenido que vivir en un contexto marcado por el mismo, hecho que también la condiciona, aunque sea inconscientemente, y afecta su experiencia como individuo con respecto a un pasado que transfiguró el escenario social en el que habita. El grupo de amigas conoce algunos elementos que circunscriben la época dictatorial que sufrió Argentina, pues mantienen consigo el informe *Nunca más*, y también han visto la película *La noche de los lápices* (1986), la cual se basa en lo sucedido la noche del 16 de septiembre de 1976, donde siete adolescentes de la ciudad de La Plata fueron secuestrados, torturados y la mayoría de ellos asesinados por el terrorismo de Estado, por luchar por una reducción en el precio de la tarifa del transporte público para estudiantes. De esta manera, la memoria colectiva se conforma en las cinco amigas desde elementos conscientes e inconscientes, exaltando la aparente enajenación en que vive la Pinocha, y que sería el último cabo a resolver para conseguir una horizontalidad.

El interés de Julita por la desaparición de sus padres pone en relación la manera de ver la historia argentina, pero también la función aniquiladora de cualquier Estado totalitario opresor, ya que garantiza, para el resto de las amigas, un motivo de unión y sentido valedero para el ejercicio con la *ouija*, el cual, como vimos, está condicionado a la situación de ellas como víctimas de la dictadura propuesta desde sus “propios muertos”. El contenido semántico de lo imaginario, como señala Durand, tiene como centro el conocimiento de lo humano en toda su diversidad (413), ya que incorpora el espacio en el que se escenifica lo oculto e inexplicable en relación a las vivencias asumidas desde un entorno específico, que, empíricamente, es individual. De tal manera, la manifestación de este fantasma principal, el falso Leo, que se presenta ante todas y desaparece ante solo una, paraleliza las situaciones

vividas por los desaparecidos, pues los espacios y situaciones en que se da el diálogo con los espectros siempre se desarrollan bajo una clandestinidad formada por desconocidos. Los espacios deseados por las chicas no deben ser interrumpidos por los adultos, lo que genera una atmósfera de situación prohibida, el cual puede relacionarse con el hecho de que cualquier testimonio de una víctima de detención forzada coincide con la oscuridad, el silencio y la inmovilidad.

En mi opinión, en “Cuando hablábamos con los muertos”, Enríquez presenta su visión acerca de los años posdictadura y la búsqueda de la restitución de la memoria de los desaparecidos, ubicándonos en escenarios donde lo sobrenatural es posible, pero que evocan la atmósfera que rodeó los sitios de detención y los lugares de tortura durante la Argentina; zonas lejanas y ocultas de la ciudad, donde operaban impunemente mientras el resto de la sociedad continuaba con su vida diaria sin la menor idea del operativo que se desarrollaba a su alrededor. Los fantasmas aparecen limitados desde su conocimiento, y aunque puedan tener malas intenciones, evidenciamos que otros, como Andrés, beneficiaron al juego y al grupo de amigas con información latente y condicionada a su propia autonomía. No obstante, el último ente rompe esta caracterización al no exhibir una singularidad, ya que solo se presenta como el hermano de la chica enajenada del grupo, y por ello su calidad fantasmática y no fantasmagórica. Que este hecho haya roto la relación de amistad que tenía el grupo implica, aparte de la obviedad misma, una lección fantástica de la memoria humana, donde un asunto traumático, como la búsqueda de los padres de Julita, debe ser abordado desde una conciencia adecuadamente compartida, aunque ello implique meditar sobre los beneficios y perjuicios de una herencia dictatorial.

### **“Las cosas que perdimos en el fuego” y el fantasma biopolítico**

El segundo cuento de esta antología narra, a través de la experiencia de Silvina y su madre, el origen de una secta llamada “Mujeres ardientes”, formada por un grupo de mujeres que, cansadas de la ola de feminicidios, deciden inmolarse en hogueras como solución ante estos hechos. El sentido que circunscribe este relato es la biopolítica de los cuerpos bellos, condicionado a la objetivación tradicional que la mujer padece en nuestra cultura, el cual, desde una corporeización fantasmal, es resignificado por la secta, quienes propagan una nueva concientización, estructurada por medio de las diversas historias y testimonios que se dan a conocer de víctimas, fallecidas o sobrevivientes, de los normalizados ataques con fuego. El ambiente en este relato se impone dicotómicamente, ocurriendo los feminicidios en

sitios metropolitanos de la ciudad de Buenos Aires para, posteriormente, efectuar los rituales femeninos de inmolación en las carreteras que permiten el acceso a las zonas rurales del país.

El cuento inicia con el recorrido que hace “la chica del subte” (27) a través del tren subterráneo de Buenos Aires, relatando la violenta historia tras su apariencia física, mientras recolecta limosna para sobrevivir. Aunque no se garantiza que por ella haya surgido la secta “Mujeres ardientes”, la protagonista, Silvina, asume que “fue quien introdujo la idea en su familia” (29), tras presenciar, junto a su madre, uno de sus trayectos diarios.

Antes de iniciar su relato, la chica del subte saluda de manera cercana a los pasajeros, quienes reaccionan de diversas maneras, aceptando el saludo con disgusto o abandonando el vagón con asco, pues su cuerpo “resultaba inolvidable” (27), ya que tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa y profunda ocasionada por su marido, quien le prendió fuego mientras dormía por sospechar una infidelidad. Sin embargo, mientras estaba hospitalizada, su marido afirmó que ella se había quemado sola, que se había derramado alcohol en una pelea y había intentado fumar un cigarrillo estando mojada. Y todos creyeron su versión, afirma, hasta que logró hablar y contar la verdad. En este recorrido por limosna, la chica del subte viste con jeans ajustados, con blusas transparentes, con cadenas al cuello, evocando una sensualidad que “resultaba inexplicablemente ofensivo” (28), y dejaba en claro que el dinero recolectado no iba a ser usado para cirugías plásticas o arreglos similares, pues sabía que no “volvería a tener una cara normal”. Pedía solamente para sus gastos, ya que no logra obtener trabajo con su cuerpo desfigurado. De esta manera, a la joven no le importa el rechazo de los pasajeros o la duda respecto a su historia; ella se manifiesta desde una subversión física, exponiendo su cuerpo como una “nueva belleza” que busca concientizar a la sociedad sobre este tipo de violencia. Por ello, una vez se baja la chica del subte y un joven comienza a burlarse, la madre de Silvina le agrade a vista del público y escapa por las galerías del subterráneo por cualquier eventualidad con su hija de la mano, “quien no puede olvidar la carcajada alegre, aliviada, de su madre” (30).

Posteriormente, se nos narra la historia de Lucila, una modelo famosa, casada con un futbolista de renombre, quien vive el mismo calvario que la chica del subte: el marido vierte alcohol sobre su cuerpo dormido, y lo enciende con un fósforo. Tras algunos minutos ardiendo, la cubre con la colcha y llama a una ambulancia, afirmando que ella misma se lo había provocado. Estos dos hechos, piensa la protagonista, deben ser los que iniciaron las hogueras, aunque fue un tercer caso, el de Lorena Pérez y su hija, ambas asesinadas por el fuego que produjo el esposo y padre, respectivamente, quien luego se suicidó, lo que hizo que Silvina y su madre participaran activamente de “Mujeres ardientes” y de las hogueras que

empezaron a proliferar. Ellas, aunque desconocían a Pérez y su hija, visitaron el hospital y se encontraron con un grupo de protesta, conformado por mujeres de distintas edades, donde destacaba una única quemada, la chica del subte. Ella habla con los medios de comunicación y sentencia el inicio literal de las inmoluciones que ocurrirán, tras expresar que surgirá una “belleza nueva” (33) si las mujeres siguen siendo quemadas, pues las sobrevivientes terminarían como ella.

Desde una primera reflexión, el cuento manifiesta la cruda recepción de la violencia existente desde diversos planos, dando lugar a variantes como la violencia cultural, donde los agresores se victimizan desde una supuesta infidelidad, y la violencia política, ya que los medios de comunicación y autoridades no logran -o quieren- aceptar la posibilidad de la autoinmolación como protesta en su inicio, explicando a las hogueras como un “contagio” (32), imponiendo más relevancia a estos hechos como ejecutores de violencia, que a la violencia original que los produjo. Aunque en principio existen tipos de violencia no atentan contra la integridad física de por sí, sus resultados pueden ser igualmente devastadores. No obstante, como señala Johan Galtung en *Violence, Peace and Peace Research*, es posible que las manifestaciones de la violencia se den bajo circunstancias de subordinación y explotación, dando por resultado un tipo de intimidación no física admitida como estructural, cuyo principal motor es la desigualdad entre los actantes que infringen la violencia y los que la reciben (168). Vale advertir que esta violencia resulta casi indetectable por su carácter normalizado, ya que es construida desde los imaginarios culturales que, a su vez, son regidos por las instituciones sociales, los cuales reflejan el condicionamiento, cada vez más profundo, que tiene la sociedad con su hábitat natural. La institución social, dice Castoriadis, “debe recrear esta dimensión en su “representación”” (5), lo que significa replicar una lógica “ensídica”<sup>33</sup> que le es impuesta a la psique durante el proceso de fabricación del individuo social. De esta manera, podríamos sugerir que la comunidad general que es involucrada por los medios de comunicación masivo, está imposibilitada inconscientemente de criticar este punto, el de advertir cómo fueron puestos en segundo plano los feminicidios que siguieron extendiéndose<sup>34</sup>, mientras banalizan la protesta que consignaron las “Mujeres ardientes”, al punto de tener que filmar una ceremonia para ser tomadas en serio, la cual estará a cargo de Silvina. Así, los hechos escapan de una violencia cualquiera, y obtienen su significado al ser

---

<sup>33</sup> Este término, acuñado por Castoriadis, es una abreviación para referirse a la «dimensión conjuntista-identitaria», que paraleliza con la «dimensión imaginaria o poética» en el marco de «lo histórico-social», y que permite dotar a una sociedad un mundo con sentido, el cual puede ir cambiando constantemente.

<sup>34</sup> “Se están acostumbrando, pensó Silvina” (Enríquez 33), cuando los compañeros de oficina ni se habían enterado del caso de Lorena Pérez y su hija.

dirigidas hacia mujeres de manera indiscriminada, articulando el paradigma de lo biopolítico como puente hacia una proyección fantasmal, que expandirá la reminiscencia de este contagio.

Como sabemos, venimos predeterminados biológicamente por un sexo, o bien hombre o bien mujer, pero es la sociedad la que determina una serie de comportamientos y funciones adecuadas para cada quien. De tal manera, Luce Irigaray, en *This Sex Which is Not One*, afirma que “lo femenino ocurre solo dentro de modelos y leyes ideadas por sujetos masculinos, lo que implica que en realidad no hay dos sexos, sino solo uno, con una sola práctica y representación de lo sexual” (86), estableciendo que la mujer está subordinada por un ente masculino convirtiéndose en el Otro, ya que se encuentra en un estado de exclusión que le niega cambiar los dictámenes masculinos por mucho que se rebele. No obstante, existen escapes a la norma masculina, aunque no se relacionen con el origen biológico, sino, con una contrapartida factual; la elaboración de un lenguaje femenino. De esta manera, las hogueras son una resistencia que “solo puede existir en el campo estratégico de las relaciones de poder” (Foucault 96), ya que implican un intento por desasirse del yugo dominador que, en este relato, ejercen las instituciones patriarcales. Además, esta resistencia permite al grupo oprimido forjar una identidad al margen de la opresión y de la anulación llevada a cabo por el sistema de poder, y su eficiencia está en ser una liberación organizada que expande una conciencia colectiva hacia el mundo social.

Las distintas dimensiones de la violencia que expone Enríquez en su obra permiten reflexionar sobre el surgimiento y estabilidad que mantienen en el plano social, representado en los espacios y sujetos actantes. Si en el caso de “Cuando hablábamos con los muertos”, el fantasma se constituía por la memoria individual condicionada al pasado dictatorial argentino, proyectándose desde la casa de Julita como un lugar privado e intersticial, en el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego”, los fantasmas nacen desde las hogueras, pero, al ser instancias que obtienen su sentido desde el ámbito público, se dimensionan, como una realidad fantasmática, en los cuerpos inmolados de las mujeres que sobreviven y retoman su rutina en la ciudad, evocando, para algunos, una monstruosidad, y para otros, una forma de protesta, sin estar condicionados a un ambiente específico, más que al de los imaginarios culturales. Sin embargo, no se puede negar que las zonas rurales y desérticas abandonadas, donde ocurren las hogueras, son el sitio de resistencia al biopoder respecto a la capital o zona urbana, donde los discursos sociales se condicen herméticamente, pero, al enfocarnos en la dimensión fantasmal de estas acciones, vemos un halo que cubre a todo el país. Esto se confirma cuando, en el relato, presenciamos el nacimiento y motor de acción de “Mujeres

ardientes”, pero también sus consecuencias en la vida social de Argentina, lo cual está principado por los medios digitales que se encargan de difundir la información. Por ello, las acciones que efectúa la secta atañen a los dos grupos que participan del “discurso de la soberanía” (41), el cual enmarca los extremos que se disputan las normas en una sociedad, pues constituyen un cambio hacía, por un lado, los individuos, constituido por las mujeres indistintamente, y, por el otro, el poder, donde acaecen las instituciones sociales que imponen una verdad discursiva inquebrantable al público general. Estos dos grupos existen en relación con la ley, siendo un tercer elemento que funciona como vigía para las conductas sociales, el cual impone y castiga. Por ello, los cuerpos de las inmoladas representan una monstruosidad en el mundo social, pues desestructuran la idea de normalización que ejecuta la biopolítica, es decir, la relación que viven los humanos con lo que consideramos verdad, cuando las mujeres utilizan sus cuerpos, ya configurados desde la objetivación, para revelarse ante el mismo dominio masculino. Esto explica la constitución del grupo de los individuos que enfrentan al poder, desde todas las mujeres existentes en la dimensión diegética del cuento, ya que, las consecuencias culturales de las hogueras afectarán a todos los sujetos admitidos por la ley desde su construcción como mujer.

Cuando Silvina graba toda la preparación y conclusión de la ceremonia de inmolación una joven, procede a subirlo a internet, obteniendo millones de vistas en menos de un día. Aquí, el espacio donde nacen los monstruos, para algunos, o la nueva belleza, para otros, se vuelve material, y al asimilar los mecanismos que legitimaron los feminicidios mencionados inicialmente, se produce una exaltación social. Tras el video, la madre de Silvina, quien había sido jefa de uno de los hospitales clandestinos que tenía el grupo, fue perseguida por vecinos y desconocidos, los cuales allanaron varios lugares donde se presumía que existía colaboración con “Mujeres ardientes”. La madre tuvo éxito escapando, pero fue la excepción. Los jueces, actantes del marco jurídico, “expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad” (38), lo que produjo el encarcelamiento de María Helena, una amiga de la madre de Silvina, quien manejaba otro hospital secreto, mientras que en las calles, las mujeres sin familia o que, sencillamente, iban solas por la calle, caían bajo la sospecha policial, siendo acosadas en todo sitio donde tuvieran que abrir sus bolsos, mochilas y baúles de sus vehículos. La respuesta de “Mujeres ardientes” ante estos hechos, reiterando que enfrentan al biopoder desde sus propios cuerpos, marcando un límite entre la vida y la muerte, es resignificar el acoso desde su lenguaje femenino, de modo que aumentan las hogueras, de una cada cinco meses, a una por semana, para comenzar a poblar las calles con estos nuevos



cuerpos, los cuales siguen siendo mujeres biológicamente, pero ya no culturalmente, desplazando el hecho de estar quemadas hacia algo incidental.

Así, las mujeres que se inmolan, sobreviven, y vuelven a la vida social, evocan una monstruosidad amenazante para la ley, que está construida, en términos de Giorgi, como un “pacto sepulcral”, ya que expone la distinción “entre la muerte socialmente significativa y la muerte insignificante” (198) que comienza a reflejarse como una amenaza para quien no asuma el sentido de estos cuerpos como protesta. Por ello, el miedo gatillado tras la publicación del video se agudiza en el poder, principalmente, al no exponer una animalidad que pudiese negar la promesa que hizo la secta acerca del futuro de las mujeres. Todo lo contrario, el video exhibe una preparación cautelosa para las ceremonias, que, a grandes rasgos, puede advertirse como racional, y con ello, efectivo para cualquier fin que pretendan. Paralelamente, “el afecto del miedo se sostiene, o incluso se intensifica, mediante el desplazamiento entre objetos” (Ahmed, 111), de modo que los cuerpos quemados que comienzan a transitar por las calles, insinúan con su paso una nueva normalización, no regida por las instituciones hacia el mundo social, destituyendo los lugares culturales de todos los participantes. Como menciona la chica del subte, uno de los triunfos en el aumento de las quemadas está en el fin de la trata de mujeres, ya que nadie pagaría por “un monstruo quemado”, pero, más interesante aún, acentúan un peligro, pues “capaz que le pegan fuego al cliente también” (39). De esta manera, mientras las hogueras continúen, toda la conciencia social será resignificada, abriendo nuevas dimensiones, que antes estaban anuladas.

Sin que se detenga la hostilidad de la ley hacia las mujeres, Silvina y su madre visitan a María Helena en la cárcel, sintiéndose vulnerables ante cualquier persona que pudiera atacarlas. Sin embargo, se encuentran con un buen trato por parte de las reclusas, las cuales han estado aprendiendo sobre la historia de la violencia hacia las mujeres, de voz de María Helena, homologando asertivamente los femicidios con fuego, con los juicios de las brujas durante la Inquisición. Incluso, ellas consideran que, de llegar a detenerse “Mujeres ardientes”, la cantidad de quemadas debe acercarse, como mínimo, al número tentativo de las víctimas de aquellas históricas hogueras. Lamentablemente, como todo proceso cultural no ocurre de la noche a la mañana, Silvina llora enfurecida de la indolencia que sugieren cuarenta mil mujeres -al menos- inmoldándose para continuar esta concientización. Pero su madre y María Helena no recaen en ello, pues ellas, desde su experiencia adulta, saben que a las mujeres siempre las quemaron, y, en todo caso, la resignificación que comienzan a presenciar, incluye, como señalé, a todas las mujeres indiferenciadamente, pues la “norma” discursiva del poder funciona desde grupos sociales delimitados. De esta manera, la

dimensión fantasmática proyectada por los cuerpos de esta “nueva belleza”, se introduce en el cuerpo de Silvina para condicionar su realidad singular, quien, por ejemplo, corta la relación con su ex novio apenas inicia su participación en “Mujeres ardientes”, y tras un tiempo, cuando lo recuerda una noche mientras bebe whisky, señala que, “ahora, no significaba nada” (39). Así, durante el final del relato, y estando obnubilada por sus emociones, Silvina alcanza a escuchar el deseo de las dos mujeres que tiene enfrente, las cuales no se inmolarían porque saben que sus cuerpos mayores no resistirían, de que ella se decida pronto a quemar su cuerpo y volverse una “verdadera flor de fuego” (41).

En síntesis, el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego” esboza una fuerte crítica hacia la violencia que la cultura ha normalizado en el cuerpo aceptado como mujer, exhibiendo el protagonismo que juegan los medios de comunicación para asegurar su cumplimiento, por medio de la masa social adoctrinada a estas reglas. No obstante, Enríquez también cuestiona los límites de las reivindicaciones que buscan reestructurar la sociedad, ya que advierte el papel inescapable que cada uno debe mantener para existir, en términos culturales y sociales. De esta manera, el papel superpuesto en las mujeres reposa en la representación colectiva, y con ello, cuando se entra por la fuerza a los cuerpos femeninos, como ocurre al ser inseminadas por violaciones individuales o colectivas, ser esclavizadas para servicios sexuales, o, en nuestro caso, ser quemadas por las parejas, “es una manera de demostrar, desde una ideología patriarcal jerárquica, quién ejerce el poder hegemónico” (Riba, 10). Así, las mujeres quemadas, cuando comienzan a volverse comunes por las calles, se perciben como “monstruos biopolíticos”, que fusionan el rol impuesto a la mujer con un cuerpo no admitido para ello. Son fantasmas corporizados que transitan para expandir su esencia y sentido en el grupo de poder, pero también en el grupo mismo de individuos que instó hacia la creación de “Mujeres ardientes”, resultando en una dinámica que afecta todo el orden social de Argentina, y, probablemente, se expanda hacia todo el mundo.

### **“Chicos que vuelven” y la espectralidad de la memoria.**

El tercer y último relato de esta antología corresponde a una *nouvelle*, y narra, por medio de una encargada estatal de los casos de desapariciones infantiles en Argentina, el inexplicable retorno de aquellos niños perdidos, quienes aparecen exactamente en las mismas condiciones en que se encontraban al momento de su desaparición -la misma edad, cuerpo e incluso las mismas ropas-, confrontando a una sociedad modernizada que se sostiene desde su memoria colectiva, la cual queda expuesta ante estos muertos-vivos. Estos “recuperados” -

como serán llamados- resultan en cuerpos fantasmagóricos, volviéndose espectros discursivos al ser mediados por tecnologías que se adjudican una visión necropolítica en pos de su integración en la comunidad, de modo que el relato sostiene una lectura acerca del trato existente entre los individuos, respecto a su posición e identidad social.

Al inicio del cuento, presenciamos el trabajo de la protagonista, Mechi, en el “Centro de Gestión y Participación de Parque Chacabuco”, donde debe mantener y actualizar el archivo de chicos perdidos y desaparecidos en la ciudad de Buenos Aires, ubicado en el Consejo de los Derechos Niños, Niñas y Adolescentes. A pesar de ser un fichero enorme, que se va actualizando constantemente con los nuevos casos o nueva información acerca de otros, solo mantiene un valor documental, pues los archivos que movilizan las investigaciones policiales se mantienen entre la fiscalía y comisaría. Por ello, el trabajo de Mechi consiste en vigilar “una especie de memoria en perpetuo crecimiento pero sin capacidad de acción” (46). Como este trabajo involucra las emociones al momento de revisar los casos, Mechi se encarga de hacer funcionar los mecanismos internos que pide la burocracia, para librarse de los familiares que van a actualizar las carpetas de sus hijos desaparecidos, quienes deben ser atendidos por Graciela o María Laura, dos empleadas de mayor experiencia. Esta separación con la realidad tácita que involucra una desaparición, le permite a Mechi poder fantasear sobre las posibilidades de éstos chicos con sus fotos archivadas en las carpetas, conservando, incluso, un fichero aparte con los casos resueltos. Las personas desaparecidas, generalmente, eran mujeres adolescentes. Algunas huían por la decisión propia de asistir a una fiesta, o estar con su pareja, e, incluso, por el miedo que generaba el estar embarazada. Sin embargo, en la mayoría de estos casos, la decisión se tomaba por sobrevivencia, pues había quienes “huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada, de un hermano que se les masturbaba en la espalda, de noche” (49). Por otro lado, estaban las que eran secuestradas por redes de prostitución para no aparecer jamás, o simplemente aparecer muertas; o como asesinas de sus captores; o suicidas en la frontera; o descuartizadas en algún sitio apartado.

Como advierten los diversos móviles que las adolescentes padecen hacia su desaparición, es inseparable el condicionamiento de un cuerpo con los parámetros sociales y culturales que lo regulan desde el sistema jerárquico dominante, ya que las huidas autónomas son -en esencia- nulas. No obstante, en este relato se incluyen hombres entre las víctimas -aunque sea en menor medida- de modo que no podemos tratar la violencia que articularon las desapariciones desde los parámetros considerados, respecto a las mujeres inmoladas, en “Las cosas que perdimos en el fuego”. Por esta razón, la violencia que sufren los desaparecidos es la que, según plantea Galtung, “está presente cuando los seres humanos están siendo

influenciados socialmente, de modo que sus realizaciones mentales y somáticas reales están por debajo de sus realizaciones potenciales” (168), otorgando una categoría de clase -por lo demás, marginal- condicionando a este grupo. Por medio de las fotografías, las cuales inscriben una temporalidad suspendida por la ausencia de estos jóvenes, Mechi logra componer una memoria narrativa, vinculando sus pasados con expectativas futuras, sin olvidar la marginalidad que produjo a estos desaparecidos, donde “la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos” (Jelin 29); es decir, dentro de la dinámica del inconsciente, Mechi advierte que ese pasado marginal sigue existiendo en el presente, delimitando su imaginación respecto a la posibilidad de retorno de estos chicos. De este modo, ella representa una identidad que reflexiona personalmente sobre estos cuerpos, distanciando su experiencia del ejercicio colectivo. Aunque su trabajo conjunto a Graciela y María Laura represente al ejercicio burocrático de componer las fichas de los individuos de un Estado envuelto en el ruido incesante de la metrópoli, solo Mechi somatiza en su cuerpo el aislamiento que genera el desinterés grupal, el cual descansa en la calidad pasiva de la memoria colectiva, desligando su interés respecto a las otras trabajadoras de su oficina. Quizás esta dicotomía internalizada fue lo que motivó su amistad con Pedro, un periodista especializado en casos policiales, con el cual genera un vínculo de oficio, ya que tras un breve encuentro íntimo, deciden solo colaborar conjuntamente con la información y documentos que ambos poseen. Con ello, logran desbaratar una red de prostitución en Argentina, y, a pesar de que Pedro recibe mucho más crédito por los medios masivos, apareciendo en televisión y demases, a Mechi la entrevistan algunos periódicos sobre los jóvenes desaparecidos, llevando esta situación hacia el ojo público, facilitando la entrada de nueva información sobre los casos archivados, en especial sobre Vanadis, otra desaparecida, que se convierte en una obsesión para Mechi, quien la considera “la única verdadera hermosura de todo su archivo” (Enríquez 57).

Hablar de identidades es siempre un asunto difícil, pues se nutren de los reflejos culturales que atraviesan el cuerpo aludido, paralelizando la visión singular con la del grupo mayoritario. Por ello, el interés especial de Mechi sobre Vanadis -siendo un producto de la violencia cotidiana- recae en la identidad degradada del “cuerpo legítimo”<sup>35</sup> que ésta representa. Desde su historia de marginalidad, la joven destaca por su belleza, siendo querida por “sus amigos de la calle” (Enríquez 58) y amada por otra joven prostituta. Vanadis desapareció a sus 14 años tras escapar del instituto de menores donde había sido recluida,

---

<sup>35</sup> Este concepto refiere a la suma de propiedades corporales definidas como deseables para una clase, las cuales permiten conformar los diversos reflejos culturales bajo un sentido de grupo (Bourdieu 189).

como el intento institucional por alejarla de la prostitución que ejercía en Constitución. Su familia no demostró interés ni en hacerse cargo de ella, ni en encontrarla. No obstante, su ficha es la que más información y fotografías posee, pues son otorgadas por taxistas, puesteros, cocineros nocturnos, quiosqueros, adictos, prostitutas y travestis, los cuales iban a dar testimonio directamente con Graciela, o dejaban cartas -pequeñas anécdotas escritas- y hasta corazones dibujados para regalarle si ella volvía a aparecer. Este interés grupal, entonces, dimensiona el impacto de la desaparición de una de sus integrantes, la cual, tras convertirse en la primera “recuperada” del relato, expone, hacia el público general, la realidad de los sitios marginales que existen en la conformación del país, pero olvidados constantemente. “Nadie podía vivir donde los chicos adictos vivían” (59), señala la narradora, pues eran barrios asentados en una ex cárcel en ruinas, donde las desapariciones -y la muerte- eran algo común y aceptado. Una joven prostituta “del Moridero de Caseros” (60), como había denominado un canal de televisión a estas ruinas, decide contar lo que sabe sobre Vanadis a la oficina de Mechi, ya que no conocía un sitio donde pudiese hacerlo sin caer detenida o en rehabilitación. Ella, quien pidió ser registrada como Loli, posee un cuerpo delgado lleno de llagas, que apesta a ropa sucia y destrozada, de modo que, para Graciela, parecía “una persona cuya mente no registraba la muerte del cuerpo” (Id).

En su testimonio, Loli narra el violento asalto que ejerció contra otra prostituta, apretándole el filo de una botella rota por la espalda. A pesar de la acción, la víctima le cedió tranquilamente algo de dinero, con la promesa de que no le vuelva a pedir más, por al menos quince días. Dicho esto, Loli huye con la extraña sensación de no entender cómo ni porqué, pero la joven le transmitió una tranquilidad que la habría llevado a dejar en paz, incluso si no hubiera cedido el dinero. A los pocos días después, Loli vuelve hacia ella, la conoce como Vanadis, y se enamora tras la sonrisa que ésta le dedica para recordarle la promesa sobre el dinero. De esta manera, la amistad entre las jóvenes se volverá una fantasía de cambio para Loli, deseando una nueva vida que las saque a ambas de la calle. Sin embargo, Loli cuenta que dos sujetos raros e inidentificables solían pagarle a Vanadis para que grabase videos sexuales sin un destino conocido. Cuando ella los interpela sobre el motivo de los videos, fue atacada y amenazada de muerte por los tipos. Pero siguieron haciendo más grabaciones, ya que Vanadis necesitaba el dinero. Así, Loli cree que éstos son los culpables de la desaparición la joven, con lo que asume la imposibilidad de cambiar su vida, de modo que contar la historia de Vanadis, se vuelve una manera apacible de aceptar su muerte en Caseros.

Si hablamos del valor simbólico del cuerpo, debemos partir desde la base señalada por Le Breton, quien menciona que “el cuerpo metaforiza a lo social y lo social metaforiza al

cuerpo” (19). Esto significa que, en la potencialidad de un cuerpo, en sus características y usos, “está presente toda la cosmología política de una sociedad” (Bourdieu 190) dividiendo sus desplazamientos en una compleja red de fronteras, con territorios ocupados y aislados, que garantizan un hermetismo discursivo. Parece obvio que una prostituta sea quien esté dispuesta y capacitada para rehacer los pasos de otra, pues habitan un mismo lugar, y se comunican con un mismo código. Lo interesante es que Vanadis destaque en su entorno sin una explicación abordable: Loli la transmuta en amor, Mechi en obsesión, y los marginados en una esperanza de retorno. Su figura, que transgrede la norma del “cuerpo legítimo”, conecta las dimensiones marginales del pasado con las del presente, agobiando a Mechi, al punto de dejar estar el asunto, argumentando que la información otorgada es insuficiente para el caso, por lo cual siente injusto llevar un trato preferente hacia un caso de desaparecidos, dejando a los otros de lado.

Después de un año, comienzan las apariciones. Mechi reactiva el caso de Vanadis cuando Pedro le habla acerca de un video de 30 segundos que compró a un informante, donde se ve a unos encapuchados meter dentro de una camioneta a una chica, la cual fue denunciada como desaparecida. Fuera de la mala calidad de la grabación, durante unos segundos se aprecia bien el rostro de esta víctima, por lo cual Pedro desea trabajar para resolver el asunto. Mechi, a quien “el estómago se le endurecía y las mejillas le ardían” (Enríquez 69), decide mostrarle una foto de Vanadis para evitar ver el video, confirmando Pedro la identidad. Al día siguiente, mientras Mechi espera algún avance en la investigación de Pedro, se inmuta al encontrar a Vanadis sentada cerca de su oficina. Si establecimos que las fotografías funcionan como la bisagra que une el recuerdo colectivo y un presente inabordable, componiendo una memoria narrativa en voz de Mechi, la forma en que reconoce a Vanadis resulta desde una cualidad espectral, al hallarla como “una foto en tres dimensiones” (73): su silueta es exacta, desde la vestimenta hasta la impronta, a una de sus fotos en *MySpace*. Temblando, Mechi habla con ella, y Vanadis, débilmente, asiente a su nombre. Cuando la lleva ante la extrañeza de Graciela y María Laura, el clásico escenario solitario de la oficina pasa a poblarse de personas, incluyendo a la desconocida parentela de Vanadis. Sin embargo, el encuentro poco sirve para la primera “recuperada”, quien dice no recordar nada de su desaparición. Sin explicación alguna al hecho, el escenario se complica, pues otro desaparecido, Juan Miguel de 13 años, es reconocido por su madre en un parque. Lo más extraño, es que el caso de Juan había sido cerrado hace unos tres meses, cuando hallaron su cadáver bajo un tren.

La dualidad que sostiene la figura de los desaparecidos se conforma desde el cuerpo empírico, ya pasado, y el cuerpo potencial, como encarnación de lo político, exhibiendo una

realidad latente en los planos discursivos de la memoria. De esta manera, las diferencias entre Vanadis, quien aparece con la ropa inalterada en el tiempo, y Juan Miguel, quien se supone muerto por un accidente, descansan en el abismo de lo espectral, ya que ninguno recuerda (ni parece intentar) algo sobre su desaparición, aunque ambos parecieran volver de la muerte. La idea del espectro, señala Derrida, se conforma como “una especie de prótesis, un cuerpo protético que oficia de devenir cuerpo del espíritu” (125), el cual pervive desde los reflejos vívidos que los sostienen ante este mundo. De hecho, las dos representaciones paradigmáticas que el relato ofrece sobre estos jóvenes, las fotografías en los archivos y las siluetas que los reconocen, inscriben la temporalidad suspendida, en tanto conviven los espectros con los vivos en el mismo espacio social. Derrida plantea que este diálogo entre lo real y lo irreal, reconociendo lo espectral como la subversión en las categorías de lo factual, postulan un lenguaje desde la otredad, uno “capaz de escuchar lo no dicho, portador de un saber diferente” (129), adjudicando el sentido fantasmagórico hacia lo impensado y lo inenarrable.

Durante los días siguientes, continuaron apareciendo adolescentes, niños, e incluso bebés, los cuales llenaron el espacio público del país con sus cuerpos distantes y silenciosos. Nadie entiende cómo volvieron ni dónde estuvieron, aunque eso no limite la alegría generada entre los familiares que los iban a reconocer para llevarlos a sus casas, al menos por un tiempo. Como éstos no hablaban, los medios comenzaron a expandir hipótesis sobre sus confinamientos, lo que llevó a redadas policiales con detenidos sin evidencia que los relacione con estos “recuperados”. Como los jóvenes seguían apareciendo sin decir nada, actuando con una mansedumbre que hacía dudar si ellos reconocían de vuelta a sus familias, comenzó a generarse un ambiente de miedo en el país, el cual eclipsa en un período de crisis en Argentina, apenas durante la segunda semana desde la primera aparición. Se volvieron públicos tres casos que abrieron más incógnitas aún: el de Victoria Caride, una de las pocas desaparecidas de clase media alta, la cual, tras cinco años de ausencia, apareció sin ningún cambio físico ni de ropa distinguible; el de Lorena López, quien había escapado de la casa de sus padres teniendo cinco meses de embarazo, la cual, cuando apareció tras un año y medio, mantenía esos cinco meses en su vientre; y el de Jonathan “Guachín” Ledesma, un ladroncito de 12 años, quien había muerto atropellado hace un tiempo, y ahora estaba, junto a nuevos “recuperados”, en el Parque Rivadavia. Desde este momento, se volvió constante la “devolución” de los adolescentes al juzgado de menores por las familias que los habían reconocido. Nadie quiso dar explicaciones a esto, simplemente desconocían a estas personas, iguales a sus hijos, pero distintos desde la intuición. Y el regreso sobrenatural continuó rellenando los parques públicos de la ciudad con “recuperados” que ya no eran recogidos por

nadie. Incluso Mechi abandonó su trabajo, y se unió a la indolencia depresiva que se expandía como una “calma asordada en todas partes” (Enríquez 87), la cual terminó de convertir a los ciudadanos en personas ausentes e insomnes, y a la ciudad en veredas desiertas, cuando advirtieron que los chicos en el parque tampoco comían ni bebían.

El periodo de crisis culmina en la representación de la atemporalidad del espacio fantasmagórico, pues la sociedad comienza a deshacerse de estas memorias ambulantes, sin un contenido real, aceptando los parques públicos como nuevos sitios marginados en la ciudad. La falta de una voz que explique todas las incógnitas acerca de estos “recuperados”, y la inexistencia de unos oídos capacitados para escucharlas, conforman una de las paradojas del “trauma histórico”, donde la “imposibilidad de construir una narrativa por el vacío dialógico —no hay sujeto y no hay oyente, no hay escucha—” (Jelin 84) impide la constitución de memorias compartidas. De esta manera, los espectros ya no cumplen el lugar social que suponían representar como miembros de una familia, sino que vuelven a ser desplazados a las calles, presentando la dinámica de la fragmentación territorial, donde la dispersión y segmentación obligada hacia ciertas zonas redefinen la relación entre soberanía y espacio con un objetivo doble, “convertir todo movimiento en imposible y llevar a cabo la segregación según el modelo de Estado del apartheid” (Mbembe 47). En este caso, la soberanía define quién tiene importancia para el mundo social y quién puede ser sustituible y desplazado, creando los “mundos de muerte” donde las personas son recluidas a vivir “una existencia de zombies o muertos vivientes” (46). Por ello, la dimensión política que plantea este relato, resignifica los sitios donde se amontonan los espectros, como un reflejo de los lugares originales donde eran cotidianas las desapariciones, extrapolando la violencia cultural que es comprendida por Mechi -desde un interés legítimo- pero no asumida por la identidad grupal de la sociedad, que configura a los cuerpos bajo la mirada del sujeto ideal de la producción capitalista. Así, antes del suicidio de unos padres de El Palomar, producto del recuerdo inerte que les evocaba el cuerpo golpeado de su hija “recuperada” Marisol (quien exhibe las mismas heridas frescas que le propinó el padre cinco años atrás, y que habían sentenciado su escape de casa), nadie había intentado esbozar una explicación a la situación, pues la apertura de la crisis “implica reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad” (Jelin 26). La identidad grupal se expone contenida por los medios de comunicación, quienes tienen acceso a la información sobre los golpes que marcaban el rostro de Marisol, pero deciden ocultarlo con preguntas incidentales sobre eso, en un claro afán por sostener el *statu quo* de la sociedad.



Con los suicidios de estos padres, los ya relegados espectros de la memoria colectiva imponen la amenaza de la otredad, viéndose forzados a “encarnar una identidad particular por y para el perpetrador del crimen” (Ahmed 96), la cual involucra su reconstitución como monstruos, pues representan “no sólo una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (Foucault 61). De esta manera, la sociedad, incapacitada para hacerse cargo de la dimensión social y de la violencia originaria que los espectros evocan, inscribe la semiótica del rechazo<sup>36</sup> en estos cuerpos, insinuando una cacería de “recuperados”, sin importar ya las incógnitas sobre los adolescentes que se mueven por los parques, y que se suponían fallecidos. Sin embargo, son los mismos adolescentes quienes evitan el enfrentamiento, pues, de la misma manera en que aparecieron, comienzan a alejarse en procesiones silenciosas durante el invierno, liderados por el espectro de Vanadis, hacia el centro político e histórico de Argentina, frente a la Plaza de Mayo. Por su lado, Mechi, quien supera la carga fantasmática de estos chicos, decide enfrentarlos una vez más, siguiendo al grupo de trescientos jóvenes que acompañan a Vanadis, los cuales ingresan -sin explicación nuevamente- a una casa abandonada pintada de rosa, que tenía las entradas tapiadas con ladrillos. Frente al edificio, Mechi interpela a las siluetas, y el espectro iniciador de estos retornos -el cual dialoga con ambos mundos gracias a su calidad degradada del “cuerpo legítimo”- responde que volverán a bajar para el verano, concluyendo este relato en un ambiente de incertidumbre, donde Mechi asume que aquellos fantasmas no eran los chicos de sus archivos, advirtiendo que “formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada” (Enríquez 106-107), el cual yacerá temporalmente entre las ruinas de los antiguos edificios gubernamentales, mientras que los vivos permanecerán en la inquietud y el miedo.

La presencia fantasmal expuesta en “Chicos que vuelven” -en tanto ausencia física de un individuo reconocible- permite leer el trauma generacional por los desaparecidos que produce el mundo social que constituimos por medio de la otredad. Los lugares marginales, trazados estratégicamente por la necropolítica, son resignificados por los fantasmas cuando obstruyen la circulación del espacio público. De esta manera, los espectros marcan la fase mesiánica que todo proceso histórico y político busca, reivindicando la rehabilitación de una memoria colectiva para la sociedad argentina, con el fin de evidenciar y superar los fallos sociales que resultaron en las desapariciones originales. Sin embargo, como solo Mechi tiene las herramientas para enfrentar esa verdad, los fantasmas terminan, nuevamente, relegados,

---

<sup>36</sup> Según Jameson, el rechazo y la envidia grupal sustentan la iconografía de la totalidad sin diferencias, por medio de una equivalencia de los sujetos “ciudadanos” en el Estado y de los sujetos “consumidores” en el propio mercado, los cuales son el soporte del “capitalismo semiotizado” (57).

como un signo de la historia que se vuelve a repetir. Por ello, la figura del desaparecido que utiliza Enríquez es muy asertiva, pues éste no viene del pasado hacia el presente, sino que quiebra esas fronteras, desestabilizando un presente plano al reconciliarse consigo mismo como un cuerpo adscrito en las memorias. No está ni vivo ni muerto, pero existe en los diálogos desplazados por la sociedad, los cuales funcionan en la cotidianidad, pero que se tornan criticables solo desde el ojo que le interesa.

### **Conclusiones: la fantasmagoría somática**

Los tres cuentos que conforman esta antología, esbozan un sentido común hacia la poética de Mariana Enríquez, donde los paradigmas sociales, sus impactos o silencios, se inscriben y obtienen voz, por medio de los cuerpos que transgreden la norma. En el primer cuento, un grupo de adolescentes se enfrenta a los vacíos de una memoria nacional heredada, la cual, gracias a la ocurrencia de los fantasmas, se les expone como una responsabilidad con la historia del país. En el segundo cuento, las mujeres deciden convertirse en monstruos ambulantes, para enfrentarse a su representación en la cultura contemporánea, de modo que resignifican la estructura sexista existente. Y, en el tercer cuento, los individuos desaparecidos por su entorno marginal, reaparecen como fantasmas años después, como una forma de interpelar a la masa humana que conforma la sociedad que los desplazó en su inicio. De esta manera, Enríquez se presenta como una escritora crítica contemporánea, pues, los tres focos que otorgan sentido en estos cuentos -la dictadura, el feminicidio, la trata de personas- siguen existiendo en la palestra general de nuestra época.

Los sitios, donde transitan los humanos y los fantasmas, están descritos desde una cotidianidad tal, que beneficia el impacto del terror que suele estar presente en la obra de Enríquez. Sin embargo, son más notorios los elementos activos que condicionan nuestra forma de ver la vida, como los medios de comunicación o la tradición, los que nutren estos sitios con sentido. Por ello, los fantasmas de Enríquez sostienen sus propias reglas de funcionamiento, aunque siempre estén articulados desde una dualidad de sus planos de existencia, uno natural y otro sobrenatural. Esto no quiere decir que se hallen netamente en contraste con la realidad, es más, la impresión es la de encontrarse directamente referida a ella, pero el mundo desde el cual surgen, pareciera mantener un sentido vivamente diferente al nuestro. Por ejemplo, se evidencia un límite en el conocimiento de los fantasmas de “CHCLM”, aunque también sepan redirigir su molestia hacia Pinocha, quien no es del todo consciente de las consecuencias dictatoriales. Incluso existen fantasmas con su memoria

singular intacta, como Andrés, quien beneficia al juego de *ouija*, pero otros, como el que toma la forma del hermano de Pinocha, no solo evitan una singularidad, sino que cualquier característica atendible hacia ellos. Por el contrario, la calidad fantasmal en las mujeres inmoladas de “LCQPEEF”, se construye como un testimonio humano y palpable de la situación de violencia a la que son acostumbradas. Por ello, su representación fantasmal se concibe como “monstruos biopolíticos”, en tanto destituyen una norma impuesta hacia sus cuerpos, por medio de sus propios cuerpos reconfigurados, extrayendo las nociones imaginarias que permiten a los fantasmas moverse entre épocas. La inmediatez de estos monstruos, por tanto, reivindica el papel impuesto en las mujeres desde una representación colectiva, que accede a todas las esferas sociales del país, los cuales quedan expectantes ante la proliferación prometida por “Mujeres ardientes”. De modo similar, en “CQV”, los desaparecidos que retornan a las calles, sin explicación alguna, y que actúan torpe y dócilmente, generan un ambiente de incertidumbre y hostilidad en el país completo, pues, al no retomar sus lugares decididos socialmente, son expulsados y, nuevamente, anulados como seres humanos. Aquí los sitios marginales son los que buscan ser reivindicados, pero el proyecto falla, llevando a los “recuperados” a reposar en el centro político de Argentina para un -posible- nuevo regreso.

Tal como menciona Drucaroff, en las literaturas postdictatoriales aparece lo fantasmal desde diversas formas, como “jóvenes que viven como muertos” y “muertos que deambulan entre los vivos” (293-330), pero su lenguaje suele descifrarse de modo similar, al atender las dinámicas que acaecen en los cuerpos violentados aptos para el diálogo. En ese sentido, Enríquez interpela distintas nociones que construyen una violencia cotidiana, a través de los cuerpos más adecuados para ello, y utiliza la figura del fantasma, principalmente, por su característica atemporal, sin incidir en algún referente singular que lo pudiese conformar previamente. De esta manera, la imposición a un cuerpo, y su restricción a sitios de silencio, estructuran la motivación del fantasma, trascendiendo los marcos de producción de los personajes de Enríquez. Visto así, la aparición fantasmal reúne todas las acepciones sociales y culturales que hemos construido en nuestra comunidad, la cual se vuelve la más capacitada para contrastar realidades ideales con las realidades existentes. Surgen desde la historia humana, pero son escuchados y admitidos tras la somatización de quien les dará voz.

## ÁLVARO BISAMA Y LA CONSTRUCCIÓN FANTASMÁTICA

“Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor, quizá algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento, suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar. Un fantasma, eso soy yo.”

Guillermo del Toro (1964- )

### La “literatura de los hijos”

El escritor y crítico literario Álvaro Bisama (1975- ) forma parte de la generación de autores chilenos encargados de la denominada “literatura de los hijos”<sup>37</sup>, quienes vivieron su infancia y adolescencia bajo la dictadura cívico militar de Augusto Pinochet, comprendida entre los años 1973 a 1989. La inclusión de Bisama hacia este grupo, deviene tras la publicación de su obra *Ruido* (2012), desligando parte de sus trabajos actuales del espectro característico que opera en esta generación, como él mismo ha declarado<sup>38</sup>. En todo caso, es inescapable su relación con el pasado reciente, y su manera de trabajarlo le distingue un sello en su escritura, pues gusta en conectar pasajes metanarrativos y autoficcionales con una fuerte influencia de la cultura underground -música, TV, cómics, farándula-, mostrando una cercanía con sus colegas de la “nueva narrativa argentina”, bajo el afán de explorar diversas manifestaciones artísticas para traspasarlas a lo textual.

Respecto a la “literatura de los hijos”, esta es una generación que se nutre de las experiencias personales de la infancia tras el golpe militar, reconfigurando narrativamente sus memorias, con el fin de problematizar las dimensiones entre lo real y lo ficticio que han constituido nuestra identidad nacional postdictatorial. De esta manera, actualizan el origen traumático en un conflicto particular, el cual se traduce en tensión y negociación con la serie de imaginarios formativos de la dictadura, los cuales se han vuelto herencia cultural en el presente chileno. Por ello, la herencia, trazada por estos autores, se proyecta desde una identidad personal hacia el impacto general del país, analizando el imaginario discursivo “como una serie de ideas-imágenes que aparecen a modo de pesadillas, ruidos, sueños,

---

<sup>37</sup> La expresión proviene del título del tercer capítulo de *Formas de volver a casa* (2011), del escritor chileno Alejandro Zambra, respecto al sentido de orfandad que cimentó la dictadura.

<sup>38</sup> En una entrevista en *La Tercera*, señala: “Yo creo que lo que se llamó “literatura de los hijos” en realidad es parte de un proceso más amplio y que tiene que ver con el hecho de que se cumplieron cuarenta años del golpe y una generación completa, la mía, estuvo obligada a reflexionar cómo se relacionaba con su memoria privada y doméstica con la del país. [...] Respecto a lo que yo hago, obvio, por lo menos en *Ruido* que tiene cercanía con eso, porque es imposible que no lo tenga, por más que yo aparezca nunca y el narrador sea una especie de fantasma. Los otros libros no lo tengo tan claro y es bueno que así sea quizás”.

recuerdos, objetos y cuerpos” (Franken 190). No obstante, las obras de este grupo no son autobiográficas ni testimoniales, al menos en lo estricto. Como es la experiencia dictatorial la que estructura la formación de los personajes en estos relatos, la dimensión narrativa suele presentarse de manera fragmentada y condicionada a la inmediatez de la memoria, tensionando los discursos -institucionales o no- que conformaron -y continúan haciéndolo- el pasado reciente y nuestro presente, desde un carácter individual y otro colectivo.

En la narrativa de los hijos, Álvaro Bisama comparte lugar con autores como Alejandro Zambra (1975- ), Alejandra Costamagna (1970- ) y Nona Fernández (1971- ), los cuales trabajan la perspectiva testimonial de la memoria, para desafiar la idea impuesta de una sola gran historia nacional. Para conseguirlo, las voces que recuerdan se constituyen desde un ejercicio dual, donde enfrentan sus propias subjetividades -de la infancia rememorada y la adultez que habla- para construir nuevas memorias. Así, el relato no resulta “como el producto de un individuo que recuerda, sino como el *médium* de su autoconciencia” (Rojas 239). Por esta razón, el narrador no se constituye aquí como el testigo privilegiado de determinados acontecimientos, ni elabora un “mundo subjetivo” con base en una identidad personal, sino, pretende restituir una conciencia como una identidad reconstruida por uno mismo y por la familia, a lo largo de la vida. En este sentido, las obras refieren a sitios que subsumen la facticidad de este pasado, los cuales, adquiriendo su sentido desde el presente, se disponen por la “cotidianeidad de lo acaecido” (249). En otras palabras, la condición existencial de lo cotidiano presenta una memoria, de cierta manera, sin sujeto, porque excede la representación subjetiva de una única rememoración, pero también, porque la conformación contemporánea de lo que denominamos sujeto, es producto de esta misma dimensión cambiante.

Según los críticos del posmodernismo, una de las dificultades que enfrentan los narradores contemporáneos es la de representar el lugar desde el que se habla, de modo que se hacen de múltiples escenarios para estructurar sus imaginarios. Si pensamos esto en la generación que nos atañe, el conflicto se agudiza, ya que aquellos autores escriben desde un tiempo pasado de aprendizaje infantil aún incompleto o falto por comprender. Por esta razón, cuando la crítica literaria se encarga de Bisama, suele rescatar el conglomerado de manifestaciones alternativas a la cultura oficial que el autor suele utilizar, como lo son el cine de terror, la ciencia ficción, el rock y, más interesante aún, las referencias efrásticas, en cuanto a su descripción de obras de arte inexistentes. En ese sentido, Álvarez cataloga a

Bisama como un “narrador epicúreo”<sup>39</sup>, en contraste a otros autores de la literatura chilena de los últimos veinte años. Esto significa que, en su relación con el mundo, Bisama “se embarca en una empresa maníaca y creativa que es al mismo tiempo gozosa y total: la proliferación del mundo y de los mundos” (22), alimentando sus relatos desde la infinita multiplicación de objetos particulares. Sin embargo, estos elementos del mercado cultural no refieren a una contemplación narcisista, de quien, como testigo secundario de la dictadura, busca volverse protagonista de su escritura en la actualidad. Por el contrario, la iniciativa se traduce en un juego intertextual que expresa un elevado grado de confianza en el mundo como realidad, y, en sí mismos, como quienes lo crean y experimentan.

La “literatura de los hijos” no debe ser leída como la expresión de una época, sino, como la construcción colectiva de una memoria accidentada, que utiliza el mundo ficcional para abrir las diversas posibilidades de su comunicabilidad. Siendo una generación que se hace cargo estéticamente de la violencia dictatorial, se dificulta la expresión de otros focos heredados en el presente posdictadura. Es más, como advierte Franken, pareciera que éstos autores intentan mitigar una incomodidad latente que persiste desde sus orígenes, y que les permite desvincularse del pasado (207). Se vuelve fundamental, entonces, considerar como hechos históricos a las eventuales situaciones narradas desde la enunciación postdictatorial, ya que permiten trabajar una perspectiva grupal y comunitaria, por sobre una personal e individual, respecto a la memoria colectiva y compartida del pasado reciente.

---

<sup>39</sup> En su artículo “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos” (2012), Álvarez establece tres tipos de narraciones: “estoicas”, para las que anhelan un contacto con las cosas que han perdido; “escépticas”, las cuales dudan de que ello sea posible; y “epicúreas”, que no distinguen entre percepción e imaginación, exasperando la propia producción simbólica como contacto con la producción material (7).

## Interpretación y análisis de *Los muertos* (2014)

*Los muertos* es la segunda antología de cuentos de Álvaro Bisama, conteniendo once relatos, de los cuales analizaré cuatro: -"Los muertos", "Ciento setenta y dos mil ochocientos segundos", "Ho Chi Minh City" y "Noize"-, los cuales ofrecen distintos tratamientos para las configuraciones fantasmales que nos importan. En su conjunto, *Los muertos* habla de las imposibilidades discursivas, de la dificultad que existe para expresar algo y, también, para ser escuchado. Presenciamos historias incompletas, que descansan en los abismos de la memoria de sus protagonistas, para ser reconstruidas por otros cuerpos, espectadores de estas vidas dañadas, cumpliendo el mencionado afán de la generación dictatorial: plantar una memoria individual que abone en una conciencia colectiva. Los muertos somos todos, como lo es un periodista que retorna del exilio sin querer escribir sobre política, o una agónica joven que busca a su padre como última voluntad; un enigmático fotógrafo en Vietnam, que parece haber descubierto un código mortuario, o la juventud desplazada hacia la droga y los parques de skate, acostumbrada a ocultar su urgencia afectiva ante un futuro inhóspito.

Utilizando una escritura fragmentada, con marcados cambios temporales y un tono derrotista, Bisama nos presenta el confuso ambiente postdictatorial como un campo de batalla abandonado, con cuerpos inertes e insepulcros. Funciona como un prisma, el cual conecta los discursos institucionales con su despliegue armado, para evidenciar la existencia social contemporánea, condicionada a la dolencia reciente, o, como dice Mbembe, sometida al estatus de muertos-vivientes (75). Por ello, la lectura necropolítica cubre todos el escenario donde se desarrollan estas historias, incluyendo un paralelismo entre las memorias, colectiva e individual, desde su recepción en el mundo heredado, "en donde <<los otros>> entran al ámbito de mi, o nuestra, existencia como una amenaza" (Ahmed 90). De esta manera, los personajes de *Los muertos* asumen su incapacidad de vivir, de enfrentar lo que viene -si es que lo hay-, pues todo se torna individual, manchando con ectoplasma sitios estancados en el tiempo, convirtiéndose en fantasmas que transitan la historia del mundo, simplemente, para legar sus memorias a quien esté dispuesto a escucharlas.

## **“Los muertos” o el fantasma estático**

Este cuento resulta de una anécdota escrita por un profesor de universidad, a una semana del cuadragésimo aniversario del golpe de estado en Chile, surgiendo como una perspectiva torcida, que “es verdad o fue verdad o será verdad” (Bisama 19), sobre la vida y obra de un viejo periodista chileno, el cual mantiene un pasado de activismo y exilio político, pero que, en su presente, solo escribe notas menores de divulgación científica en algún diario nacional. El profesor intenta reconstruir una historia incierta, pues el periodista, a pesar de ser un experimentado viajero, relata sus memorias con un objetivismo que pareciera implicar “una decisión de desaparecer en la escritura, de carecer de estilo, de volverse un fantasma de la información” (20). Por ello, el narrador logra hacerse del último libro político que escrito por el periodista, el cual había sido publicado en Argentina poco tiempo después del golpe, estableciendo una conexión intersticial con el pasado de éste -su historia-, y su actitud respecto a lo que decide escribir -su presente-. En este libro, el narrador advierte un sentimiento de premura, pues parece que “las bombas seguían sonando en su cabeza” (21), en la del periodista, mientras lo componía. Y no podría ser de otra manera, ya que habla del ataque a La Moneda y de los dos primeros meses en dictadura. El exilio, en este punto, ya había sido efectivo, por lo que el sentimiento de persecución es evidente, el cual evoluciona en una constante para la vida del periodista, quien se muestra distante cuando el profesor le comenta lo importante que le pareció su libro para la historia nacional.

Admitiendo esta obra como único testimonio de una víctima de la dictadura, podemos dimensionar su indolencia actual como un ejercicio fallido de comunicación. Esto, porque “[e]ncontrar a otros con capacidad de escuchar es central en el proceso de quebrar silencios” (Jelin 32), de modo que la creación material de su experiencia, era tan solo el primer paso de una dinámica que se esperaba colectiva. Esto significa convertirse en un cuerpo inatendido, digamos, bajo una memoria desplazada, ya que su libro no solo busca contar una historia; es también un producto que surge desde un lugar de peligro, martirizando sus esfuerzos sin un fruto admisible. Un testimonio sirve, esencialmente, para asegurar o verificar la existencia de ciertos hechos (81), de modo que uno sin oyente, permite las vacilaciones reflexivas sobre las situaciones aludidas. Según siente el narrador, el libro “nunca se había cerrado” (Bisama 21) para el periodista, y cuando lo interpela para que éste redacte sus memorias, una vez más, el anciano se expresa con un leve desdén, “como si fuera algo difícil o no valiera la pena” (22). Vale preguntarse en este punto, desde dónde surge esta indiferencia hacia su propia obra, ya que suena difícil que un periodista reconocido no haya cumplido con una recepción amable



desde un texto importante, sobre todo para la época en que fue producido. Ciertamente no es un tema de ventas o de malas críticas; para conformar una emoción imperecedera en el tiempo, ésta debió surgir desde algo más profundo, o, por cierto, que no ha dejado de surgir.

Tras un par de años, el profesor se reencuentra con el periodista en una feria del libro, quien ha publicado unas crónicas científicas, descontextualizadas entre sí, sin prólogo ni epílogo, pero que, al menos, forman su nuevo intento de escritura. En la portada se ilustra un platillo volador atacando a La Moneda. Sin embargo, la reunión es breve, y poco y nada hablan sobre este nuevo libro. Dos años después, el periodista fallece tras un ataque al corazón, y su historia pareciera cerrarse de manera inconclusa. Hasta que el profesor, por un evento universitario, entrevista a un conocido editor argentino, el cual nombra diversos autores que ha publicado, donde resalta el nombre del viejo periodista fallecido, tornándose el eje de conversación. Así, casualmente, el editor se encarga de completar su historia personal. Cuenta que el viejo periodista, tras el exilio, formó una vida tradicional, haciendo familia con una esposa, hijos y departamento propio. Lamentablemente, esto duró poco, y la pareja terminó separada. Sin embargo, continuaron viviendo juntos, solo que delimitando el hogar para cada uno. Al tiempo, la ex pareja comenzó a llevar a sus nuevos amantes, mientras el periodista miraba y escuchaba todo, sin posibilidad monetaria de escapar, ni incidencia para discutirle. Tras esto, comenzó a actuar “como si fuera un fantasma, como si no existiera o, peor, como si nunca hubiese existido” (25), al punto de ceder a la bebida y las apuestas, pidiendo dinero prestado a su editorial bajo la promesa de un libro que nunca llegaría, desapareciendo por meses, hasta que logra abandonar Buenos Aires para instalarse en Valparaíso, sitio donde conoce al profesor e inicia su dinámica de escrituras intrascendentes para lo que su historia puede ofrecer. Tras concluir la entrevista, el narrador decide conseguir una copia del libro del platillo volador para el editor argentino, pero en el camino se topa con una exposición sobre los libros quemados por la dictadura, la cual está adornada con fragmentos de varios de éstos en el suelo. Entre ellos, el profesor encuentra otro libro escrito por el periodista, previo al golpe de estado, que habla sobre la lucha de clases y de cómo la noción de objetividad estaba desapareciendo. Esa misma mañana, mientras el narrador lee algunos extractos en el suelo, concluye “Los muertos”.

La figura del periodista se construye desde un abismo. Leído como un fantasma, está estancado en su historia, la cual es leída en sus libros, y fue reconstruida por el narrador y el editor, pero que sigue existiendo de manera pasiva bajo su memoria como testigo. En el ejercicio de poner en evidencia un hecho, “los excluidos se convierten en cuerpos resonantes” (Valverde 33), ya que en ellos se reflejan las grandes verdades que intentan ser ocultadas por

las injusticias políticas. De tal modo, un exiliado político consta de un nuevo lugar, aparentemente seguro, desde el cual expresarse, pero mediado por el origen violento que lo llevó allí, inicialmente. Su testimonio principal, entonces, existe en dos planos temporales, conectados por un espectro de incertidumbre, como una apertura hacia cualquier tipo de amenaza, volviéndose la última palabra de un cuerpo admitido como muerto. De hecho, la censura de la dictadura ya había atacado otro de sus escritos, el de la lucha de clases, transformando su intento por esbozar una memoria narrativa en una “memoria alternativa” (Jelin 41), la cual es subterránea, prohibida y clandestina, y que se completa desde los huecos traumáticos que implica el silencio. En estas circunstancias, los relatos oficiales ofrecidos por los voceros del régimen tienen pocos desafíos en la esfera pública. Dicho de otro modo, el intento del periodista por contar la historia del país, surge desde un sitio que niega esta posibilidad, degradando su acción ante la masa social. Sin embargo, su libro sobre el golpe y los dos meses iniciales en dictadura fue escrito, como mencioné, tras el exilio, permitiéndonos advertir que la censura dictatorial, si bien es uno de los estigmas con los que vive, no es lo que gatilló su desdén con la escritura.

El tránsito de un cuerpo en un lugar desconocido expone un sentimiento de abandono, el cual fue dirimido por el periodista, al menos por un tiempo, con la conformación de una vida familiar común. Sin embargo, durante el proceso de su quiebre matrimonial, ese sentir se agudiza, ya que tampoco puede abandonar el sitio, enfrentando los nuevos procesos de su ex pareja, mientras él se torna un fantasma ante sus ojos. Sí ya su memoria narrativa fue degradada como una memoria alternativa, en tanto foco hacia lo social, la que comienza a construir en este nuevo sitio, pero que falla, se torna una doble degradación, en tanto foco individual. Por esta razón, sin lograr un nuevo sentido de vida, el periodista se ve obligado a relacionarse de nuevas maneras con el resto de cuerpos, radicando sus acciones en una animalidad social. En términos de Giorgi, cuando la comunicación se enrarece al máximo, emerge la potencia de lo común asumido como inescapable, lo que “desapropia el monopolio humano sobre el sentido” (81). Es decir, el periodista comprende una verdad doliente sobre la dictadura, pero ésta no solo es censurada y, con ello, envilecida, sino que, además da cuenta de cómo las nuevas verdades que intenta construir, surgen desde lugares igualmente indolentes. Sobre esto, la formación del fantasma, como representación lacaniana, proporciona una certeza donde existe ausencia de saber (Arias 7), pero ésta, al ser subsumida por un entorno inmanejable, se vuelve una anomia imperecedera. Esto ocurre porque, de funcionar la dinámica, reconstituye un deseo que existe de manera inconsciente, pero que, evidentemente, está proyectado desde una lógica estable de lo consciente. Por ello, el

periodista asume que sus memorias no importan, a pesar del interés generado en el narrador, quien, por lo demás, tiene el estatus académico para reeditar su historia en una nueva dimensión discursiva. El periodista es un fantasma estancado en su propia historia, que sabe imposible volver hacia su pasado, ni comprende cómo su vida quedó relegada a ese espectro.

El cuento “Los muertos” nos expone la historia de un ambiente que se construye sobre sí mismo, como una fantasmagoría de memorias que surgen en el plano social, pero sin que exista un lugar admisible para ser contadas. La imposibilidad, sin embargo, puede rearticularse como la expresión de su mínima parte; de ahí la portada de su último libro con una nave extraterrestre destruyendo La Moneda. No es un afán netamente de ciencia ficción, pues los artículos científicos que publicaba, aunque bien escritos, resultaban intrascendentes para lo que su cuerpo podía expresar. La necesidad de hablar tras una doble anulación, como planteé, estriba en nuevos códigos, como un intento final por dejar alguna huella individual, aunque esté aceptada su intrascendencia social. Así, el libro con el platillo volador en su portada no posee ni prólogo ni epílogo; no exhibe inicio ni fin, y en su interior están las crónicas desconectadas entre sí. Es un intento material por explicarse a sí mismo, como una metáfora de su propia vida, donde el ataque a La Moneda, como signo de la república, e independiente de la identidad del agresor, cambió todas las lógicas y verdades de una nación, y, con ello, de todos los ciudadanos, habidos y por haber. Por esta razón, el cuento cierra con un tono pesimista, donde la historia del periodista, rearmada por el narrador, culmina como “el boceto de una sombra, el esqueleto de una novela que no crecerá jamás, un cuerpo hecho de humo y ectoplasma” (Bisama 27).

### **“172.800 segundos” o el fantasma consciente**

Sentada en la barra de un bar en Valparaíso, bebiendo vodka puro, una muchacha está esperando su muerte. Así comienza la historia, narrada por la voz de un desconocido que habló con la joven, quien se volvió “la leyenda urbana del puerto esta semana” (31). En ella reposa el fin de una historia familiar, la que buscó concluir cuando fue diagnosticada con una rara enfermedad que no le permite dormir, sin tratamiento ni cura, y que la sentenció a una cuenta regresiva de tan sólo ocho días, o bien, seiscientos noventa y un mil doscientos segundos de vida. Sin embargo, esta vida ha sido marcada por el abandono, y ahora que se muere, “no hay nadie para contemplar su caída” (32).

Cuando tenía seis o siete años, su padre, quien golpeaba a su madre, abandonó la casa. Cuando cumplió veinte, su madre falleció, y su padrastro, junto con sus hermanos,

abandonaron la ciudad. Pero ella no huyó, como señala, y van casi diez años de este olvido familiar. Y ahora, imposibilitada de dormir, estando empastillada constantemente, decide invertir sus últimos días en hallar a su padre, aunque no admita un motivo específico. No fue fácil, menciona, e tomó cinco días recorrer la ciudad completa, pero lo consiguió. Y ahora, con dos días de sobra, permanece insomne en la barra de un bar, y comparte su historia con un sujeto anónimo, el cual nos la traspasa.

El viaje efectuado para hallar a su padre, entonces, está narrado desde dos voces distintas, una activa -o literal-, en la voz de este desconocido, y una pasiva -o latente-, que forma el relato original de la joven. Sin embargo, las voces se fusionan a lo largo del cuento, aceptando su función enunciativa como propia de la protagonista, aunque esto permite negar una necesidad de expresión por parte de la muchacha. Dicho de otro modo, el transcurso consciente que ejecuta la chica, condicionado a su cuerpo insomne y alucinatorio por las drogas medicadas, no surgió para completar una historia que no fuera la de ella misma, sin necesitar de alguien que la escuche. Visto así, la búsqueda no radica en la figura del padre, sino, más bien, en un intento por cerrar las aristas abiertas de su propia vida. De hecho, la historia de la joven prosiguió sin una figura paterna, la cual, considerando su historial, está admitida desde la violencia. Por ello, es ineludible conectar la motivación de su búsqueda con su muerte ya asumida, o, visto de otra manera, su situación previa a convertirse en un fantasma. En estos términos, las circunstancias comprenden su lugar de desplazamiento como un “ensueño”, volviendo a la joven un “fantasma consciente” (Freud 2), ya que actúa desde una pulsión insatisfecha organizada en su historia, de modo que al saberse pronta a morir, de enfrentarse ante lo incierto, la muchacha solo asume un sentido para su corto tiempo, el de rectificar su realidad insatisfactoria.

Rehaciendo los pasos de su padre, la muchacha consigue el número de un primo lejano de éste, el cual es un evangélico convertido tras su paso por la cárcel de Valparaíso. En su pasado, recuerda la joven, el primo había sido alcohólico y adicto al pegamento, pero ahora le extendía la invitación a Dios, como cuerpo redimido a su recuerdo, a pesar de que éste mantiene una disputa con su padre. Ella no atiende al ofrecimiento, limitándose a aceptar el número telefónico de una ex pareja de su padre, que el primo lejano mantenía consigo. Luego, en dirección al nuevo sitio, la joven comienza a manifestar expresamente las alucinaciones por su medicación, sintiendo a la ciudad como un “ente vivo” (Bisama 34), en el que antes fluía sangre, pero, ahora, solo quedaba pellejo. De esta manera, la chica, mientras reconstruye la incógnita que le aqueja, deambula en un sitio intersticial, pero no limitado solo a los tiempos, sino, también, a las formas. Lo viviente, como señala Giorgi, no puede

remitirse a la privatización desde un individuo, pues se erige como un umbral de creación que altera las relaciones entre “las formas de percepción, de sensibilidad y de visibilidad sobre los cuerpos” (42). Por ello, la muchacha, como fantasma consciente, resignifica a los otros durante su procesión, comprendiéndose menos humana en la medida en que va cerrando su propia historia, trascendiendo su finitud en virtud de la muerte asumida. Así, al momento de escuchar el testimonio de la ex pareja de su padre, agudiza la indiferencia exhibida ante la historia del primo lejano, considerando que ambos individuos mantienen un pasado agravado por el padre de la muchacha. La mujer le señala que él era alcohólico, que la engañaba, que estuvo a punto de golpearla un par de veces, e, incluso, hizo que su hijo se fuera de la casa, de modo que su historia personal logra asimilarse al propio pasado de abandono de la protagonista, quien también fue condicionada por la conformación violenta de su progenitor. A pesar de esto, la muchacha mantiene su imposibilidad para empatizar, pues, como fantasma, ya no existe en una dimensión vívida equiparable con el resto de seres humanos. Es más, cuando las cargas afectivas de la vida y la violencia colectiva se ligan de modo íntimo en un sujeto no social, “es que una extrema sobredeterminación puede capturar al monstruo (y la vida y lo común que él representa)” (Negri 136-137), de manera que su pasado de violencia termina de admitirse intrascendente, gracias a la nueva lógica relacional que ha tomado. Finalmente, y a pesar del evidente desinterés de la muchacha, la ex pareja señala que su relación concluyó hace dos años, cuando el padre la abandonó por su pareja actual, una cajera de supermercado llamada Estela.

Con la última pista, *ad portas* de hallar a su padre, las alucinaciones de la joven se transforman “en visiones, en destellos, en sombras blancas y retazos de oraciones escritas en el aire que no alcanzaba a descifrar” (Bisama 34), como si de un contacto astral se tratase. Incluso deja de tener hambre, sus ojos se enrojecen, y empieza a sudar frío, convirtiéndose, literalmente, en una muerta viva. Pero debe cumplir la meta para alcanzar la eternidad, por lo que prosigue deambulando por Valparaíso, durante tres días más, hasta encontrar el *minimarket* donde trabaja Estela. No obstante, su búsqueda se enrarece cuando es Estela quien la reconoce a ella, gracias a una fotografía que el padre mantiene en su billetera, gatillando en la muchacha un sentimiento de vergüenza y miedo, en parte, por el conocimiento de una persona desconocida respecto a su propia vida, y por otro, más importante, por la efectiva conclusión de su travesía, dirimiendo la cuenta regresiva de su mortalidad. “Me sentí invadida, violada” (36), recalca la protagonista, pero logra salir de su cavilación, retomando su único interés admisible, y con ello, su impronta indolente, como fantasma asumido, cuando Estela le confirma que su padre está allí mismo, en el *minimarket*.

En el psicoanálisis freudiano, el lazo afectivo es la que conforma la subjetividad, la socialidad y la civilización, ya que desplaza el sufrimiento, sin prestarle atención, para concentrarse en el anhelo del cumplimiento positivo de la felicidad. Es decir, articula la orientación de la vida “que hace del amor el centro de todas las cosas” (Freud 23), y, con ello, la reflexión psíquica del semejante, que busca anular cualquier sufrimiento inminente. Sin embargo, en esta lógica, el amor también vulnera al sujeto tras exponerse ante el semejante, entendiéndose como “una forma de la dependencia de algo que es “no yo””, y [que] está estrechamente ligado con la ansiedad de la formación de límites” (Ahmed 196), estableciendo ese “no yo”, como parte ineludible de uno mismo. En este sentido, la ambivalencia del amor radica en que amar a alguien puede significar, también, odiar ese poder de amor sobre sí mismo. Pero, al momento en que el lazo no es equilibrado, no existe manera de reconocer lo orgánicamente humano, lo cual, traducido hacia el encuentro de la hija con el padre en el relato, evidencia lo incidental de esta última figura, estableciendo al viaje como un medio para la reconstrucción de sí misma, de cerrar los cabos sueltos que están a su alcance. Por ello, la fotografía conservada por su padre desde la infancia, insta, aunque débilmente, a exponerla emocionalmente ante su reflejo, como una bisagra intersticial que evidencia su propia conformación y crecimiento como sujeto, el cual, en su presente, se distanció gradualmente, hasta volverse irreconocible. De hecho, cuando ambos se reencuentran e intentan ponerse al día con sus vidas, la actitud de la joven es, en esencia, la misma que mostró ante el primo evangélico y la ex pareja, explicando a su padre sentirse “atrapada en un lugar que no existe” (Bisama 37), accediendo al contrapunto fantasmagórico entre los planos de la vida y la muerte.

El fin del viaje implica completar la existencia como fantasma, donde lo desconocido puede enfrentarse, ya que no existe asunto abierto de su antigua vida humana. La muchacha, rectificando su nueva realidad, comprende que su cuerpo se vuelve algo ajeno, escuchándose a sí misma como un conjunto de ruidos indescifrables, dentro de un caparazón que se disuelve como líquido. Se comprende leyenda del puerto, porque ya no habita con los mortales, ni responde a sus conflictos personales, y tras hallar a su padre, éste deja de serlo. El título del cuento, “Ciento setenta y dos mil ochocientos segundos”, es el tiempo que le queda esperar para continuar su tránsito, la metamorfosis hacia una nueva existencia. De eso habla este relato; de la reconstrucción personal, sin necesidad de un escucha, sin volver hacia un amor fallido, sin necesitar una memoria que le condicione su vida hacia la finitud. Habiendo crecido como la joven olvidada por otros, decide no repetir la dinámica ante la promesa de un nuevo estado, y al lograrlo, solo queda esperar el cumplimiento del tiempo,

“[l]a arena negra de los segundos” (Bisama 38) que le quedan. En una afinidad con el entorno, la joven presiente los elementos inmateriales que escapan de la existencia humana, como “la fantasmagoría cruel de la «vida desnuda»” (Negri 136), restituyendo su cuerpo tras la llegada a lo inentendiblemente abstracto. Como fantasma consciente, la joven asume las acciones que condicionaron su olvido, y, por consiguiente, su inexplicable enfermedad, pero, sin buscar revertirlas, procede a olvidarlas intencionadamente, relegándolas al espectro inconsciente de su memoria humana, la cual vivirá en las personas que la conocieron, como su padre o el desconocido del bar que nos narra la historia, una vez terminen sus segundos.

### **“Ho Chi Minh City” o el fantasma humano**

Por medio de una carta anónima, un libro fotográfico y la imagen de una muchacha apoyada en un farol de alguna calle de Saigón, el narrador reconstruye la historia de su hermano Pascal, un fotógrafo reconocido por las arriesgadas capturas que tomaba, quien murió baleado a las afueras de un bar en Vietnam, en 1970. La identidad de su ejecutor es la incógnita que moviliza el relato, ya que la carta sin remitente, la cual llega tras publicarse la obra fotográfica de Pascal, señala que él había descubierto algo extraño en la zona de guerra donde trabajaba, poco tiempo antes de su asesinato: un mensaje oculto, formado por los cadáveres esparcidos tras un atentado, el cual no debía ser leído, pero que estaba ahí. La historia profesional de Pascal, labrada entre su obra fotográfica y la memoria de su hermano, exhibe su competencia en sitios marcados por el desastre. En los años 50, retrató la crisis económica de París, a través de los bazares de saldo y los negocios al borde de la quiebra; mientras que, en los 60, cubrió la devastación de un terremoto en África y una guerra de bandas en Sicilia, en donde se mantuvo encubierto por tres meses, hasta fotografiar, peligrosamente cerca, a un capo de la mafia durmiendo plácidamente en su cama. En la mayoría de las fotos -señala la carta- pareciera que la cámara “cruzara voluntariamente una línea invisible, un supuesto límite de seguridad” (Bisama 63), sugiriendo que existe algo más en ellas. El innegable talento de Pascal, menciona su hermano, lo llevó hasta Vietnam, aunque no tenía claro qué fotografías iba a sacar. Sin embargo, al mismo tiempo su presencia comenzó a volverse más silenciosa, dejando que sus imágenes hablaran por él.

La presencia fantasmal de Pascal le permitía retratar la naturalidad de los lugares que visitaba; era un testigo secundario de las adversidades que acaecían al mundo, un hombre invisible presenciando el impacto de la mafia en Sicilia, hasta el verano del amor hippie en San Francisco. Sin embargo, Pascal nunca evidenció algún trauma, a pesar de conectarse

emocionalmente con los múltiples escenarios que fotografiaba. En este sentido, como señala Jelin, la documentación de este personaje “tiene implícita una voluntad de olvido” (30), pues su memoria hace una selección sobre qué preservar, y de qué manera contarlo o representarlo. Visto así, su estadía en Vietnam significa una acentuación de esta lógica, pues Pascal, según dice la carta, sentía insoportable el lugar, donde lo único que creía poder retratar “era aquella devastación hecha a una escala que no era humana” (Bisama 65). Apenas llegó, enfermó de depresión, pues la zona era una fantasmagoría belicista, donde las balaceras ensordecían las voces de los soldados heroinómanos, los asesinos de niños, y la gente que guardaba pedazos humanos como trofeos, con los cuales Pascal se debía relacionar para interiorizarse en el conflicto del país asiático. Es un escenario biopolítico, donde las formas de vida normativas eran corporizadas por éstos individuos monstruosos, estableciendo una lógica para la visión externa. Este es el tipo de terreno donde la cuestión animal adquiere relevancia -tal como señala Giorgi- donde lo viviente se torna una virtualidad y una falla experimental colectiva (41), en la medida de su negación, como una propiedad humana y sede de su autonomía. Por esta razón, los cuerpos que acostumbra ver Pascal se admiten como espectros, en tanto humanos marcados por su finitud. Así, el mecanismo autorial para el control de estas masas, se expresa en las noticias de los atentados. Las “diversas e innumerables noticias de muerte” (Bisama 65) con las que Pascal se topaba a diario, rara vez eran informadas en la prensa local, y apenas quedaban registradas en los comunicados oficiales, donde los informes de inteligencia insinuaban que la muerte de civiles eran selectivas, menores, e invisibles.

A tres meses de estar en Saigón, Pascal decide reorientar sus fotografías para apaciguar la angustia que le sigue generando el sitio, de modo que comienza a retratar zonas donde se había producido un atentado. Fotografiaba cadáveres expuestos, casas en ruinas, militares interviniendo; una esquila que exponía la cruda realidad de un territorio aniquilado. Como un testimonio visual, dice el narrador, las fotografías de su hermano “suspenden el tiempo, obligándolo a cancelar su progresión, mientras definen un mundo completo en cada golpe de luz” (66). De esta manera, Pascal identificó una corriente oculta de la guerra, la cual sólo él podía ver, y que intentó explicar desde una parábola budista, donde una serpiente, la cual se mueve debajo de un campo de bambú, se delata por el movimiento de las ramas. Para quien observa es el viento lo que agita las hojas, mas solo es la serpiente que roza los tallos con su cuerpo. Pascal, dislocado por el whisky y la marihuana que usaba a diario para procesar la rutina del horror, decía poder ver a la serpiente, al causante del movimiento en la superficie que fotografiaba, el cual era realmente “la parodia de un alfabeto” (67) que debía descifrar. Esto radicó en una obsesión para él; por medio de la posición en que los cuerpos



quedaban tras un atentado, Pascal leía un diálogo interrumpido, un código tan bien organizado que, según decía, debía ser provocado por un solo individuo.

Las distancias emocionales que habían caracterizado la obra de Pascal fueron dirimidas tras su paso por Vietnam; como un ser humano enfrentándose a lo monstruoso, proyecta su calidad psíquica, acaparada por el dolor y los recuerdos, en un ejercicio que “se ejecuta pieza por pieza con un gasto de tiempo y de energía” (Freud 243), el cual busca poder olvidar y transformar los afectos desde la inmediatez, quebrando la fijación en el otro. En términos de Ricoeur, Pascal enfrenta un tiempo de duelo, el cual “se revela costosamente como un ejercicio liberador en la medida en que consiste en un trabajo de recuerdo” (36). De esta manera, por medio de una fotografía objetiva, Pascal intentó humanizar el entorno traumático de la guerra, volviéndose testigo protagonista de la normalización de la violencia, y desplazándose hacia todo sitio donde hubiese ocurrido un ataque, con el fin de documentar las historias invisibles de las víctimas. En estas circunstancias, Pascal se expone ante una situación de doble peligro, “el de un «exceso de pasado» en la repetición ritualizada, en la compulsión que lleva al acto, y el de un olvido selectivo, instrumentalizado y manipulado” (Jelin 14). Su memoria, en tanto construcción narrativa, es relegada ante el control omnipresente que pareciera reinar en el fantasmático Vietnam, el cual orienta las noticias estratégicamente hacia una política de olvido, articulando las lógicas del trauma. De este modo, las fotografías superan la característica de prisma intersticial, para representar de manera íntegra, una verdad oculta colectivamente, referida a los cuerpos muertos como abecedario de código mortuario. Y es que, en toda masacre, “los cuerpos sin vida son rápidamente reducidos al estatus de simples esqueletos” (Mbembe 64), donde su morfología inscribe una generalidad indiferenciada, desprovista de sentido, pues se vuelve formas comunes al olvido. Dicho de otro modo, Pascal busca resignificar algo negado en estos cadáveres: ellos siguen inscritos en nuestro plano real, donde sigue siendo posible rastrear, tanto la historia que los conformó como personas, como las consecuencias que generará, en otros, su propia muerte.

Hasta el día de su asesinato, Pascal no pudo comprobar lo que decía el mensaje. Sin embargo, llegó a creer en momentos que se trataba de una carta de amor, sobre todo en sus últimos días. Continuó fotografiando la superficie de Vietnam, hasta que, según dice la carta anónima, el hombre invisible descubrió a Pascal en los diversos escenarios, y se dio cuenta de que su mensaje había sido leído. Por su lado, Pascal percibió el acecho, pero no escapó de Saigón. Siendo un sujeto externo a la guerra, su identidad se conformó como la de un observador individual, el cual “representa a un grupo social entero, y es, en este sentido, que

su conocimiento es una forma de poder” (Jameson 103), intentando caracterizar la relación entre los vivos y los muertos de la guerra, gracias a su posición privilegiada. Por ello, continuó con su labor fotográfica, comprendiendo la trascendencia del mensaje frente suyo, desde un movimiento dual: uno humano, al exponer los cadáveres que los medios pretendían ocultar; y uno fantasmagórico, al transmitir una realidad inabordable para la imaginación común, acostumbrada al “rechazo ilusorio de la muerte que ya ha ocurrido” (Mbembe 65). En ese sentido, el mensaje encriptado aborda la violencia cotidiana en Vietnam, a través de una percepción crítica dispuesta a resignificar los restos humanos, que la normalización ha sentenciado como desecho.

La conclusión de “Ho Chi Minh City” nos transporta al inicio del cuento, con el hermano revisando la última fotografía de Pascal, el retrato de una joven prostituta sonriendo bajo un farol de Saigón, capturada momentos antes de ser acribillado por un motociclista en movimiento. A Pascal, dice la carta, le conmovió su belleza, la cual contrasta con el muro de cemento del fondo, donde los agujeros de bala forman “la puntuación para la caligrafía imprecisa de esos mensajes cortados que la imagen alcanza a capturar” (Bisama 61). En una nación de fantasmas, el fotógrafo intentó dar sentido a las identidades que se vuelven desconocidas, más comprendió la carta de amor subterránea que habla de las otras víctimas, las vivas. Su búsqueda por humanizar Saigón, entonces, se cumple en la proyección de la chica en la fotografía, siendo una imagen que irrumpe la muerte cotidiana, de modo que el trauma se puede reelaborar, aunque el vocero haya sido asesinado. Por esta razón, la voz en la carta sin remitente -que completa el recuerdo de un individuo que supo ver a través de un alfabeto de sangre- aspira a ser deudo de Pascal, sin una explicación tácita. Él, desde un oficio que lo admitía como fantasma, trascendió la brecha de seguridad que lo volvía solo un testigo secundario, llegando a negociar su vida para brindarle sentido a los relatos que sus fotografías enmarcaban. De esta manera, la fragmentación diegética del cuento sugiere una construcción cíclica, donde la fotografía de la chica de Saigón -recuperada y publicada en la obra de Pascal- abre y cierra su historia como un “epitafio o despedida” (Bisama 62), evitando la normalización del trauma, posible al momento en que las imágenes de los muertos perdieron al portavoz de sus vidas, y con ello, al individuo que se volvió fantasma para recordar la preexistencia de sus cuerpos.

## “Noize” o el fantasma generacional

A través del testimonio retrospectivo de un joven, en el cual aborda su infancia y adultez, se evidencia la anulación social de toda una generación, enfrentada a las lógicas sociales heredadas tradicionalmente. El choque de éstas voces, entre padres e hijos, se vuelve solamente ruido *-noise-*, evidenciando la falta de comunicación existente entre individuos habitando un mismo espacio social, tal como afirma el protagonista: “Mi generación está hecha de eso, de padres que no se dan cuenta, de voces que nunca entendimos porque parecían mal sintonizadas” (119). De esta manera, él, junto a sus amigos, transitan por Santiago como una ciudad vacía que necesita ser resignificada, re-escrita, pues ellos mismos se sienten como fantasmas dando vueltas por las calles, aunque llenen las plazas abandonadas con los ruidos de sus skates y de sus peleas callejeras. Por ello, cuando uno de los jóvenes, denominado como el dibujante, comienza a trazar bocetos de los chicos mientras beben y patinan, brota un interés hacia su historia personal, pues nadie lo conoce realmente. Su técnica era notable, recuerda el protagonista, “las líneas que aparentaban el movimiento, el deseo de capturar lo que estaba en el aire” (121) conseguían retratar algo más que las siluetas sombrías de los amigos, quienes se lastimaban a diario para intentar sentir algo. Como espectador de estas vidas, el dibujante pierde el sentido de pertenencia a su clase, repitiendo los patrones de silencio que afectan a su generación, hasta el día en que ocurre una fiesta en la casa okupa donde reside, permitiéndole explorar parte de su historia al protagonista.

La vida cotidiana está constituida fundamentalmente por comportamientos habituales, aprendidos y repetidos. El traspaso de una generación a otra involucra “[e]l pasado del aprendizaje y el presente de la memoria” (Jelin 26) convirtiéndose en hábito y tradición, los cuales obstruyen la formación de identidades externas a la norma. Por este motivo, los afectos del grupo de amigos se proyectan desafiando lo admitido como adecuado para el resto, en pos de crear, y no de reparar; buscan, en los bajos fondos de Santiago, algo que pueda reactivar su motivación y sus procesos de identidad, de modo que el lugar ocupado para la fiesta y como refugio, necesita ese elemento ruin y decadente que arrastra la muerte consigo. De hecho, años antes había sido un palacio de la avenida Matta, pero ahora era una casa totalmente en ruinas, la cual estaba habitada principalmente por estudiantes de arte, quienes tapizaban el sitio con sus particulares trabajos: “graffitis pornográficos en algunos de los muros, esculturas de basura que remedaban la pasión de Cristo, cuadros donde alguien había abierto a cuchillazos el lienzo” (Bisama 122). En el palacio en ruinas, entonces, los jóvenes marginados pretenden dejar algún registro enunciativo, aunque sean fragmentarios y estén

superpuestos sobre otros. La confianza del lugar, si se quiere, facilita la confianza en el dibujante para exponerse ante el protagonista, lo que plantea al “Palacio en ruinas” como un sitio heterotópico, en tanto sitio “donde se condensan los órdenes espaciales y donde el orden habitual se ve trastocado” (Amaro 115), bajo el intento por reproducir un afán utópico del cuerpo marcado por la desviación, precisamente por la otredad que lo conforma. De esta manera, existe un desplazamiento del ámbito heterogéneo de la ciudad, como espacio exterior que excede la clausura de lo íntimo, para cimentar un lugar acondicionado en los márgenes de la sociedad, desde los mecanismos de normalización. No obstante, su dimensión diegética se expande en el imaginario de los jóvenes, ya que la anulación social que padecen, pareciera extraerlos de un plano factual. El cuerpo marginado que resulta tan visible, dice Foucault, “está atrapado en una especie de invisibilidad de la que jamás podrá separarse” (14), de modo que sus acciones suceden a una realidad fantasmagórica, donde la fragmentación no solo se remite al consumo de drogas durante la fiesta, sino, también, al transcurso de la vida futura del protagonista, una vez comience a asimilar las palabras del dibujante.

La conversación, señala el protagonista, “se dio en fragmentos. / El orden no lo tengo claro. / No recuerdo su voz” (Bisama 123). Como una suerte de destellos, el dibujante habla de su extraña enfermedad, del suicidio de su madre, del abandono de su padre, del abuso sexual de su tío, de sus dibujos convirtiéndose en tapiz de las murallas del palacio, de su sensación de muerte próxima, con la cual “su único deseo era saber en qué se iba a convertir su cuerpo cuando él ya no estuviera ahí” (124). El mundo, prosigue el dibujante, está repleto de extraterrestres, quienes existen dentro del éter de nuestro planeta, y, sin necesitar invadirnos, estaban borrando conceptos de nuestro lenguaje para conquistarnos. Una pista hacia la zona fantasmal se escucha en las voces transmitidas por la televisión, las cuales son manipuladas desde lo abstracto, porque es la gestualidad del lenguaje, y no lo físico, el esqueleto de nuestro planeta. Tras la certeza dada por el dibujante, acceden a otra habitación del palacio, donde una banda está tocando. Bajo los últimos efectos de las anfetaminas, el protagonista pierde el sentido entre el ruido y el miedo, escuchando a la vocalista gritar sobre perder el rostro, pensando que, quizás, esa era la música venida desde el fondo del éter. Tras volver a casa, el protagonista reorganiza levemente la vida con su padre, a quien decide contarle todo lo ocurrido. Aunque la conversación fue accidentada, ambos logran un nuevo tipo de cercanía, de mayor intimidad y empatía desde sus historias. En este sentido, el protagonista logra trascender -aunque sea parcialmente- las lógicas normativas entre generaciones, al ir comprendiendo la existencia de un lenguaje universal, que solamente era “el sonido de los extraterrestres manipulando las imágenes” (126). Bajo esta nueva

perspectiva, el protagonista asiste al parque de skate al día siguiente, y, extrañado, percibe que se encuentra vacío. Sin embargo, decide sentarse a escuchar en la radio un programa sobre extraterrestres, hasta que, de manera repentina, aparece el dibujante, quien comenta haber sabido que lo iba a encontrar allí. Señala que va a internarse en un hospital, y necesita de quien entregue sus libretas de dibujo a la joven vocalista del grupo. Por su lado, el protagonista acepta, lo que conlleva a su último tránsito por el palacio en ruinas.

La calidad heterotópica del palacio cumple como marco cultural para la expresión de los marginados, posibilitando la transmisión de un conocimiento colectivo ligado a una visión del pasado. En ese sentido, la dimensión etaria de la generación se predispone “hacia una forma propia de pensamiento y experiencia y un tipo específico de acción históricamente relevante” (Mannheim en Jelin 119). Esta característica de toda generación, según Mannheim, implica que las vivencias comunes proceden a un destino común. Sin embargo, el sentimiento ante el devenir es distinto entre los personajes principales, gracias a la relación asimétrica que proyectan, donde el dibujante transfiere una verdad acerca de un lenguaje sobrehumano, la cual es recibida por el protagonista, quien comienza a desterritorializar el vacío que sentía inherente al presente de su generación. Visto así, el espacio heterotópico se torna, paralelamente, liminal, pues admite en su conformación cuerpos marginados que no son explotados para crear riqueza, como podría sugerir una lectura necropolítica, pero si son utilizados desde una lógica soberana, donde “se controla su vida, su energía, su tiempo, sus ideas, su creatividad y su motivación con el pensamiento y las exigencias de la cultura emprendedora para que luego ellos controlen a los excluidos” (Valverde 127). Estos incluidos, donde incurre el protagonista junto a la vocalista de la banda -otra aprendiz de la verdad impoluta del dibujante-, sospechan que están siendo manipulados, y que pueden ser excluidos el día en que dejen de hacer las tareas demandadas por ese control invisible. Por ello, el afecto hacia el devenir, marcado por la manipulación exógena corporizada en los extraterrestres, invoca la ocurrencia de una biopolítica menor<sup>40</sup>, asociada a la idea de desubjetivación. Es decir, ante la inmensidad revelada de un control sobrehumano, el protagonista y la vocalista solo pueden valerse de sí mismos, transgrediendo los mecanismos reiterativos que cimentan la identidad de su generación. En este sentido, la redefinición de estas lógicas, evitando la recuperación de una identidad sofocada, propicia una comunidad alternativa, o mejor dicho, otro modo de pensar y de imaginar la comunidad que no pasa por

---

<sup>40</sup> En una entrevista para la revista *Vacarme* (2000), Giorgio Agamben utiliza esta fórmula para hablar de los grupos imposibilitados para actuar ante el biopoder, de modo que reivindican su estilo de vida, buscando diferenciarse del proceso soberano.

las identidades culturales, sino, “por una reinvencción de universos biopolíticos y una reconfiguración de lo común y de la comunidad” (Giorgi 56). Por ello, el dibujante se enuncia como el fantasma consciente freudiano, aunque comparte su descubrimiento con otros individuos, conformando una herencia discursiva.

Cuando el traspaso de los bocetos se cumple, el relato fragmentario del narrador se incorpora desde el futuro, señalando la muerte próxima del dibujante, su encuentro con la vocalista durante el funeral, y la demolición pública del edificio, lo cual siempre creará como un error, como “una fractura espacio-temporal, una especie de velo que tapaba el fantasma del palacio” (Bisama 131). Sin embargo, su lenguaje oculto pervivirá en el éter, a través de los dibujos heredados en el protagonista, quien va asumiendo el silencio del dibujante como medio de subsistencia, desde el presente inmediato. Visto como una reminiscencia afectiva, el protagonista va creciendo con el sentimiento de vacío de su infancia, pero sin interesarse en remediarlo. Así, la relación con su padre y sus amigos se torna indolente, viéndose como alguien con demasiadas cicatrices en el cuerpo, quien vislumbra el dolor como la inescapable marca del tiempo. No obstante, este vacío logra desdibujarse en breves lapsus, como en la pelea callejera que propició, junto a sus amigos, durante la noche previa del funeral del dibujante; o cuando recuerda los bocetos que mantiene guardados en un closet, pues la vocalista desapareció tras el cortejo fúnebre, aunque alcanzó a entregarle su número telefónico. Estas acciones cumplen una suerte de tributo al pasado de su infancia, el cual siempre será incomprendible, en la medida del propio crecimiento. Por ello, hasta su vida universitaria y el cumplimiento de la promesa, el protagonista transita una alteridad reflexiva desde la dimensión fantasmática que esconden los dibujos, los cuales no han cumplido su potencia como legado. Éstos sólo descansan en el olvido, dentro de una casa que ya abandonó, pero que se mantiene habitada por su padre, con su nueva pareja, y su hija pequeña; una nueva generación, la cual vuelve a condicionar los sitios, como la reelaboración constante de un futuro. Sin embargo, éste devenir existiría como el memorial extraterrestre que profesaba el dibujante, proyectando un abismo, el cual no ha sido comprendido cabalmente por el protagonista. De manera abrupta, tras un año de universidad, la vocalista reaparece por el sitio, y la promesa logra cumplirse.

Durante la reunión, ocurre una nueva revelación para el protagonista. Recordando los años pasados, la vocalista se enfrasca en la indolencia sucedida tras su paso por el palacio, donde intentó construir proyectos irrelevantes, los cuales resultaron interrumpidos u olvidados. De la misma manera que el protagonista, la muchacha ya no podía sentir interés en su cuerpo e historia. “Lo único que tenemos es la memoria del ruido” (141), dijo, mientras

hojeaba los bocetos legados por el dibujante. Su aprehensión al pasado, aunque obnubilado tras la falta de sentido, recoge una potencia vedada para el protagonista. La explicación está en la lectura de los dibujos, señala la joven, los cuales son más que apuntes al natural de los días en el parque de skate. Allí existía una concepción del cuerpo tan masivo como el lenguaje extraterrestre, donde las líneas simulaban retratar a los jóvenes, pero realmente eran fragmentos de una silueta desconocida. Una pierna no era una pierna, y una mano era una mano; como un todo, sin interrupciones, el dibujante había trazado “el mapa de un cuerpo futuro” (144), porque así veía a sus amigos, afirma la joven, como una raza que podía hacerse y deshacerse a lo largo de su historia. Y el dibujante dejaba el registro porque se sabía una silueta fallida, porque había algo que lo devoraba desde adentro. Finalmente, ante la extrañeza de la revelación, la reunión termina, y el protagonista se muestra absorto, en el alero de su casa, mirando hacia el parque como un reino que iba a desaparecer.

Desde una perspectiva psicoanalítica, el pasado está en el presente en la dinámica del inconsciente, donde el énfasis en su sentido se interpreta desde diversos códigos culturales. En ese sentido, “Noize” explora el esqueleto de esta lógica humana, a través de los proyectos enunciativos de cuerpos a medio terminar. Bajo la inescapable manipulación extraterrestre, que reúne todas las aristas humanas de dominación, el dibujante diseña un porvenir que supere los condicionamientos que pesan entre sus compañeros de generación. De esta manera, su ocurrencia como fantasma consciente busca rectificar una realidad colectiva, aunque la recepción de su descubrimiento solo pueda existir desde una lógica singular. Gracias a esto, la ex vocalista comprende la potencialidad inherente a su cuerpo, a diferencia del protagonista, aunque hayan nacido con los mismos vacíos afectivos. A su vez, la descomposición humana de los dibujos, sin un inicio o un final palpable, conllevan el origen de una nueva carne, aunque estampen a los jóvenes en su pasado. Es decir, funciona como un recordatorio del fragmentado futuro, el cual está siendo construido en este mismo instante.

## Interpretación y análisis de *Taxidermia* (2014)

Pocos meses después de la publicación de *Los muertos*, Álvaro Bisama nos entrega su novela *Taxidermia*, la cual relata el padecimiento de un cineasta con amnesia, mientras reconstruye la historia de un dibujante de cómics que se ha suicidado. El estilo visual del libro ofrece detalles gráficos peculiares, como la emulación de cada página como la viñeta de una historieta, o una importante cantidad de errores de digitación, donde se mantienen vacíos de palabras o se mezclan mayúsculas y minúsculas. Incluso otorga la sensación de una lectura azarosa, aunque se logra evidenciar una línea narrativa relativamente estable, bajo los límites que la técnica de la fragmentación permite, tanto a nivel discursivo como notacional. Por ello, el análisis de esta novela se guiará por el plano de su forma, donde las tres dimensiones consideradas -los personajes, el tiempo y el espacio- son trastocadas por una monstruosidad fantasmática, la cual transgrede al texto en una escritura estropeada desde su inicio.

En el mundo de *Taxidermia*, las páginas inconclusas y los retazos de fanzines, hallados en el fondo de un baúl, grafican la accidentada mente de un dibujante venido a menos, quien levanta monstruos a la realidad de la ficción en sus historietas, como un mensaje distorsionado sobre la historia del mundo. Segmentos de su infancia, de su adultez, y de su muerte, se degradan continuamente, mientras traspasan el prisma de la memoria destazada del cineasta -nuestro narrador-, a quien conoció en la Escuela de Arte cuando jóvenes, el cual, años más tarde, se volvería un seguidor de su obra. Pero el cineasta enfermó; un gusanito, como le llama, se metió en su cabeza, devorando recuerdos irrecuperables hasta su muerte, y los restos sobrantes conforman las páginas de esta obra. Por este motivo, vale primero entender a la taxidermia como el arte de disecar a los animales para conservarlos con apariencia de vivos<sup>41</sup>, para así facilitar su estudio y exhibición. Es decir, es la técnica utilizada para embalsamar, donde se extraen los interiores de un cuerpo muerto, para rellenarlo químicamente, de modo que su piel, ojalá intacta, permita una pulcritud adecuada para su exposición. En ese sentido, la concatenación de escritos fallidos por la memoria difusa del dibujante, ocupan un lugar previamente deliberado, incluso necesario, el cual está cosido en la forma de este libro, como la impronta de un cadáver que aspira a ser recordado, a ser devuelto a la vida común. Y uno, como lector, escudriña al interior de este cuerpo que desea huir del limbo, volverse humano o fantasma, mientras vuelve a ser sometido al ominoso proceso de la taxidermia.

---

<sup>41</sup> Definición desde *A Dictionary of Narratology* (1987).



## I. Sujetos, cuerpos y fantasmas.

“PARECE QUE FUI \_\_\_\_\_” (Bisama 23)

¿Quién describe a quién? Nuestro narrador, un joven intento de cineasta, solo tiene para decir que no tiene nada que decir de sí. Su relato parte desde la enfermedad mutada entre la depresión y la amnesia, de modo que está condicionada a la suma de fragmentos de historias -las mismas viñetas que conforman la novela-, las cuales funcionan como un mecanismo intersticial hacia un pasado, quizás, inexistente. Así comienza la cuestión entre la realidad y la ficción, la cual trataré en el segundo apartado, pero que, por el momento, nos remite al origen y destino de la motivación de cada protagonista, y, con ello, a la conformación de una identidad propia.

Lo que sabemos del cineasta es que estuvo casado por un tiempo, que sus padres fueron asesinados el '76 por formar parte del MIR, y que duró muy poco en la Escuela de Arte, debiendo officiar sus filmaciones en matrimonios y bautizos. Sin embargo, desde esta obligación, percibimos su goce por las secuencias humanas existentes, casi de manera oculta, en el segundo plano de una fotografía; las personas que no atendieron a la cámara y quedaron retratadas, evocando una espontaneidad que le atraía:

“(…) la incertidumbre de ese abismo que se abría en esas esquinas insospechadas como si fuera un agujero en la tierra, una boca del infierno que se abría en la cara de desconocidos en una fiesta con la que yo me había estrellado” (109).

Una sensación de desasosiego referido a las dimensiones espaciales conectadas e inconexas simultáneamente, donde todo ocurre al mismo tiempo, aunque sin comprenderse. Su mirada, como metonimia de su lente, busca construir una esquila fantasmagórica, donde se juegan cuerpos que desaparecen, o que cambian, o que se mantienen, pero siempre ante el ocultamiento principado de una primera vista. Él filma porque la película reconstruye hechos del pasado como una autopsia de cuerpos olvidados “que ya no serán nunca más que luz envejecida” (19), y se hace de la visión para lograrlo. Como señala Le Breton, el mundo se ofrece a través de la profusión de los sentidos (18), donde la percepción reposa en la infinidad de significados que uno mismo pueda otorgarle, siempre y cuando, remita a la experiencia afectiva. En ese sentido, el cineasta mantiene una relación fenomenológica con sus filmaciones, la cual se rastrea en la grabación de una fiesta familiar en casa de su abuela durante 1975, donde él, siendo un niño, posa junto a sus padres, retratando la última imagen previa a sus detenciones y asesinatos. Esa cinta, la cual comienza a degradarse desde su primera reproducción, lo acompañó por varios años de su vida.

“LA CINTA SE destruía un poco cada vez que la ponía en un reproductor. El sonido se echaba a perder, la imagen se volvía menos nítida. Me gustaba eso, la destrucción paulatina de mis recuerdos” (75)

La repetición de las imágenes que proyectan algún tipo de trauma, sugiere una necesidad por repetir lo que todavía tiene que ser asimilado por la psique individual (Ahmed 152), estribando en el cineasta, como un deseo por quedarse atrapado, mientras todo el resto vive en el presente. Bajo esta lógica, su motivación radica en la transgresión hacia su propio pasado, aunque esté construida desde un lente imaginario, pues siempre se confundirá con su realidad humana. Por ello puede quemar las cintas de VHS que considera irrelevantes, pues la materialidad también lo es, y así garantiza que nadie pueda reproducir nada, “como si lo único que pudiera sobrevivir fuera la memoria que en realidad era un basural” (125). El sentido de vacío, entonces, va evolucionando en la medida en que reconstruye la historia del dibujante, sometiéndose a una nueva técnica para la proyección de fantasmas, donde la temporalidad no sólo se torna inestable, sino, también, prescindible. Una vez la ex pareja del dibujante lo contacta para que revise el baúl, en el cual se amontonan múltiples historias inconclusas, el cineasta difumina su identidad a través de una vida apetecible -como seguidor acérrimo de éstos cómics-, donde, incluso, su propio pasado pudiera ser una historia extraída desde los escritos del dibujante. Como una suerte de pacto sepulcral, “donde la distinción entre cadáver y persona, consecuentemente, se vuelve insostenible” (Giorgi 204), el cineasta busca representar una resistencia para esa materia que está por desaparecer, conformando a aquel gusano y su amnesia, hasta identificarse con el proyecto inacabado del dibujante.

“A veces creo que hablo como robot. Que mi cabeza está cortada y enchufada a una máquina que proyecta luz y lo que hago es abrir la boca y lanzar sobre una tela blanca mi propia memoria. No soy una persona, soy un proyector, un animal embalsamado que viaja por el espacio” (237)

Entonces, la paradigmática figura del dibujante está constituida desde un relato especular, en el cual todo podría estar cimentado desde la ficción. De hecho, su primera representación así lo prevé, pues admite sentirse al borde de una vida invisible; no le gusta su nombre -aunque nunca se menciona- y sueña con la deformación a golpes de su propio rostro. Quiere desaparecer, por lo que no existen fotos de él trabajando en sus dibujos, y tras varios intentos de suicidio cortándose las muñecas, finalmente se ahorca de un palto en el jardín de su casa en La Reina, el año 2003. Vale destacar que su padre se ahorcó en el mismo árbol años atrás; el legado de dos generaciones suicidas en una misma casa, la cual se volverá un motivo en varios de sus fanzines. Sin embargo, ésta no es la única cercanía afectiva que ha tenido con la muerte. Tras un inusitado éxito con sus cómics, el dibujante comenzó a ser

invitado en foros de universidades, conformando una subcultura artística tan extraña, que, incluso, llevó a que alguien intentase matarlo en una de sus presentaciones. Para ese momento, su relación con la muerte estaba remitida a los monstruos de sus dibujos, como el testimonio visual de una vida macabra, aunque éstos, desde una representación corporal, ya habían sido parte de su vida creativa, tras levantar un espectáculo como proyecto de arte en la universidad:

“(…) títeres tirados por cables y manejados por servomotores, juguetes con piel de carne. Uno era un bebé al que le habían quitado todo músculo y amarrado a la estructura metálica con sogas plásticas. El otro era un pegoteado de dientes de conejo, calavera humana y partes de gato. Los había rociado con spray a ambos. El bebé era blanco, la calavera negra. Los dos tenían cuchillas en las manos [...] La idea era que las criaturas pelearan hasta la desfiguración.” (43)

El montaje entre residuos orgánicos e inorgánicos, entre elementos ontológicamente dicotómicos, crean cuerpos estrictamente fantasmales, donde su composición, apariencia e incluso olor, son descritos como criaturas repulsivas, las cuales están destinadas a reflejar el paso lento de una muerte sobre una manifestación viviente. Es un proceso de bestialización, en términos de Giorgi, ya que están negados los límites que permiten distinguir una vida protegida de una vida sacrificable (133), de modo que la pelea constante entre títeres, solo representa un mórbido espectáculo sobre el fin de toda vida. Esta idea atraviesa la ocurrencia de las diversas criaturas y escenarios que aparecen en las historietas del dibujante, como aquel astronauta decaído que lleva consigo los manuscritos del Mar Muerto de un planeta idéntico a la Tierra; o aquel sanatorio jesuita donde las personas rurales sólo llegan a morir o enloquecer; o aquella representación de una guerra entre Chile y Argentina, donde los militares son animales con órganos humanos, los cuales practican una eutanasia a su propio oficial herido, el único humano de la historia. Los cómics, entonces, se presentan como una serie de imágenes y representaciones distorsionadas de la realidad, con la intención del acabose humano en su lenguaje. Sin embargo, este mensaje bestializado, como el reflejo creativo sobre una mirada de la vida, mantiene en su tejido varios audios grabados secretamente por el dibujante, los cuales provienen desde conversaciones espontáneas:

“El decía que sus dibujos eran solo la parte visible de un murmullo más oscuro y disperso, el ruido de algo que no alcanzaba a ser verbalizado y emergía en fragmentos, en viñetas que nunca alcanzaban a ser cosidos como correspondía a un texto completo.” (135)

La importancia de alimentar sus cómics con testimonios azarosos de transeúntes desconocidos, radica en la espectralidad subhumana con la que desea toparse. El dibujante admite escribir sonámbulo, logrando traspasar las voces de los muertos al papel. De esta

manera, bajo un vaivén entre lo consciente e inconsciente, comprende como su materialidad corporal se desvanece, de modo similar al testimonio de un pasado olvidado. Sin embargo, la porfía de su propia sobrevivencia no deseada, a través del filo cortando sus muñecas en más de una ocasión, reformula su (in)capacidad de morir. ¿Cómo entiende la muerte alguien que la ha buscado sin éxito? Según Isaacs, la fantasía inconsciente es la representación mental de la pulsión, tanto de la experiencia somática como de la psíquica y subyace a todo proceso mental (Ungar 3). Por ello, el dibujante decide representar a sus monstruos con su propia carne, como un medio factual hacia su metamorfosis en aquella cabeza con los párpados cosidos, la cual mantiene su boca abierta para proyectar las historias de otros en un muro de su mente. Y el proceso se extiende rápidamente, pues, desde una fantasía sadomasoquista, en la cual su cuerpo desnudo dentro de una bolsa es golpeado incansablemente, procede a intentar coserse la boca con un hilo quirúrgico, durante un foro sobre historietas en el cual estaba invitado. El único contacto físico que siente merecer es el dolor, admite, continuando con la aguja en su privacidad, dejando su boca llena de cicatrices.

“Cuando le preguntaban por qué lo hacía respondía: quiero dejar de hablar; aprender a callar, a convertir al gesto en una lengua; a la piel en un papel, a la sangre en tinta; rasgarme la cara y el vientre como quien escribe una historia.” (251)

Dejar de hablar es volverse escritura. Dejar de hablar es anular una facultad humana, en pos de una trascendencia fantasmática. El dibujante comienza a perfilarse como un monstruo desde sus deseos de desfiguración y los atentados violentos contra su propio cuerpo, donde su voz conforma el único medio enunciativo restante; como los títeres de su proyecto de arte, su cuerpo se torna un espectáculo repulsivo en su búsqueda del placer en un dolor inenarrable. Por ello, su ahorcamiento desde un árbol, con una soga apretando su cuello, negando el aire que conforma palabras, refleja la certeza del dibujante con su muerte, la cual prima ante una flagelación que puede sonorizar, aunque débilmente, pedidos de auxilio. Como si los hechos de una historia fuesen comunes en toda viñeta, los cuales simplemente se yuxtaponen entre sí, tanto el cineasta como el dibujante articulan el criterio para su manifestación somática, por medio de sus inherentes condicionamientos mentales.

## **II. Espacios espectrales.**

“DICE LA MOMIA, sentada en la puerta de la casa que no existe somos fotocopias de fotos que carecen de negativo; hechos que no existieron; viñetas negras el papel envejecido de la república; una novela que no es novela, una casa que queda en un país imaginario” (191)

¿Dónde está el límite entre la realidad y la ficción? Si bien la copia material de *Taxidermia* representa al pasado embalsamado de un dibujante de cómics, vale preguntarse por la calidad histórica y eufémica de los escenarios que conforman esta memoria enmarcada desde su inicio. Solo así se logra distinguir la calidad intersticial de cada viñeta, sin negar su potencialidad como una fantasmagoría monstruosa. De esta manera, la materialidad de un baúl repleto de cómics; o de un cuarto quemado; o de un video pornográfico; o de una tumba exhumada, esconde un referente abstracto, debidamente ligado a la revelación del lenguaje bestializado por el dibujante. Por esta razón, antes de la ocurrencia de los diversos relatos, el cineasta -nuestro narrador- recuerda una sola página de un fanzine anónimo de 1995:

“No recuerdo el nombre del fanzine pero sí esa viñeta donde un hombre con la cara vendada decía: el cómic como un arte de fantasmas. El cómic como una marcha de zombies. El cómic como la superficie de una nave espacial encallada vista de cerca. El cómic como el retrato de un segundo que no es consciente de sí mismo. [...] El cómic como una montaña de la locura. El cómic como un cuarto cerrado” (17)

La iteración de posibilidades para un cómic respalda su potencialidad gráfica para la representación del mundo; vivo o muerto, imaginario o real, todo puede estar plasmado en el dibujo y letra de una viñeta. Sin embargo, es en lo inconsciente donde su ocurrencia se vuelve destacable, ya que predispone una capacidad sobrehumana, referida a las construcción incontrolada de imágenes por medio del montaje. Visto así, el cómic, desde su materialidad ficcional, se torna el único medio para viajar por el tiempo, ya que puede alterar lo visual y lo sonoro, a diferencia de una fotografía, en la cual la temporalidad queda suspendida. En ello recae la efectividad de una historieta, al momento de graficar una vida desperdigada desde dos voces fragmentadas. “El cómic como un agujero negro que nadie puede ver y que nos va a tragar a todos” (18), porque su capacidad, su inmanencia, reconstruye escenarios, mientras expande nuevos saberes, aunque no hayan personas para verlo. Como medio para la proyección de una fantasía inconsciente, representa el estado de ensoñación propuesto por Freud, donde la realización onírica mantiene un carácter omnipotente, “ignorando tanto la realidad externa como la interna, al basarse en una escisión” (Ungar 3). Aunque las viñetas del baúl estén incompletas, desperdigadas como páginas sueltas e inconexas con un trazo tembloroso, estriban en universos completos. Y en varios de ellos, la fantasía queda relegada a un estado de vida metal, relacionada con el propio cuerpo y el mundo que lo rodea. En uno de los fanzines, se narra la historia de una niña atemorizada tras soñar con su fantasma:

“La niña decía que le tenía miedo a la luz, al día. A quien se encontraba en el sueño era su fantasma, no su doble. Ese fantasma venía del futuro pero también era mudo. El sueño era eso. El

sueño era el tiempo muerto de una niña sentada en la oscuridad con su fantasma, esperando despertar” (29)

Los fanzines como una ventana hacia nuevas realidades; el espectro mudo de alguien, el cual no es un doble fantasmal, pues viene desde otro tiempo. Los fanzines como una fantasmagoría técnica, entonces; como la proyección de ilusiones ópticas hacia los propios personajes, ya que no existen allí desde ellos mismos. En sí, los vacíos de palabras, las intervenciones de mayúsculas, las reiteraciones fragmentadas, cumplen un objetivo en la dimensión notacional de *Taxidermia*, referida a la pérdida de humanidad en la letra trazada por el dibujante, la cual pretendía volverse un trazo infinito. “La caligrafía de las palabras es en realidad la sinuosidad del ectoplasma” (11), porque, dentro de la cabeza averiada del cineasta, como el proyector roto que inicia el libro, las historias pueden ser reales o ficticias a la vez. En este sentido, la espectralidad supera la simple ficción, ya que implica “una apertura de las totalidades, del sujeto, de la comunidad política” (Derrida 125), las cuales se manifiestan en las múltiples referencias a la historia de Chile, como el de la mujer vampiro dentro de un témpano en la Antártica, o de Tito Lastarria, otro vampiro, el cual salió de su ataúd en Rancagua, tras el terremoto del ‘86. Los escenarios, entonces, buscan superar el ya extendido límite que la construcción de montaje admite en lo ficcional, por medio de la reelaboración de un compendio histórico nacional.

“Una de ellas era sobre una guerra entre Chile y Argentina. En la guerra, cada país creaba un ejército de monstruos y los mandaba al combate. Los monstruos eran en realidad animales parlantes. Animales a los que se les abría el estómago y se le injertaban órganos humanos. El relato estaba centrada en un escuadrón que defendía un paso cordillerano” (79)

Mientras que la composición híbrida, como señala Giorgi, demarca el destino de unos cuerpos que ya no pueden encajarse en la norma sexual y política humanas (14), la verdadera monstruosidad -o la que supera aquel orden diegético en la historia- está en su representación activa como soldados humanos bajo lógicas humanas; ¿mantienen la identidad de sus creadores? Uno de estos híbridos, un perro, exclama: “en esta ciudad estamos en guerra contra lo real” (127) porque se les pudrieron sus rostros; la marca animal más explícita. Entonces no hay identidad; quedan relegados al funcionamiento negativo de la ley foucaultiana, ya que ni siquiera podrían acceder al ejercicio preventivo de la norma, y sin ello, se vuelven seres vetados de toda vida común. En ese sentido, el rostro sintetiza el abismo entre el sujeto y su cuerpo, entre la persona y su ser viviente, el cual predispone la autonomía de su propia corporalidad. De modo similar, tenemos a la máquina que cuenta

historias: un hombre con los párpados cauterizados, el cual mantiene un proyector de imágenes dentro de su cabeza, exhibiendo historias para los seres que también viven allí:

“Pero lo fundamental es eso: ellos están dormidos y el único lazo que los separa del olvido son las historias que él cuenta cuando abre la boca y las proyecta con luz sobre la pantalla blanca que es el muro interior de lo que sueñan. Las historias son la única forma de sentir el tiempo, de experimentar el avance por el mar que no es el mar” (54)

Emulando una habitación clausurada, tal como el cuarto quemado donde el dibujante comenzó a vivir tras dejar la Escuela de Arte, el cómic expone el inabarcable marco de desarrollo imaginativo de los personajes, a través del sueño, aunque no puedan superar tácitamente el escenario que los arraiga como materialidad, pues, desde este primer escenario surgen todos los demás. El límite del espacio, entonces, solo es transgredido por el lenguaje común, como una letra a pulso de un fantasma, gracias a la estructura tipo *matrioshka* de los relatos. Sin embargo, la máquina está averiada, por lo que ésta espectralidad culminará por difuminarse, permitiendo a los personajes ser conscientes de su propio encierro. El último fanzine que publicó el dibujante, habla acerca de un equipo de lucha libre en el Chile de los ‘70, protagonizado por la Momia, un obrero que se viste como tal, el cual habla del miedo al alzheimer o a la desfiguración por los golpes. El menciona haber perdido la consciencia varias veces en el ring, aunque siente toda esa violencia como una caricatura, y a él mismo como un dibujo animado. En ese sentido, solamente perviven las consecuencias en los cuerpos, pero las acciones causantes terminan siendo desplazadas hacia el éter del espacio.

“(…) la Momia decía que casi toda su vida le resultaba borrosa, ecos de ecos, hechos protagonizados por otro. Que lo único real eran los gritos de la multitud mientras volaba en el aire y caía sobre alguien en un segundo que duraba en realidad un siglo.” (185)

En este punto de vida, el lenguaje de sus relatos comenzaba a transgredir los marcos de las viñetas, fundiendo la realidad, en tanto diégesis de la vida del dibujante, con la ficcionalidad adscrita a cada escenario. Tal como se manifiesta en el cómic del taxidermista; un viajero del tiempo, quien escucha las historias de los animales a medida que los embalsama, ya que así éstas no desaparecen. Es decir, en la composición del lenguaje desglosado existe una característica fantasmagórica, en la cual transita la comunicación sin necesitar palabras ni una finalidad. De este modo, cada escenario se conecta con el siguiente, nutriéndose en conjunto para transgredir los planos de la realidad de los monstruos con la del dibujante, quien, paralelamente, ha ido transfiriendo su mensaje bestializado en su propio cuerpo tácito. Por ello, bajo la potencialidad cíclica que insta a romper las dimensiones factuales de la historieta, el lenguaje busca integrarse en la realidad diegética de *Taxidermia*.

### III. La memoria a destiempo

LAS HISTORIAS, TODAS las historias, son un vómito de luz (9-229)

El trato hacia la temporalidad, bajo el lenguaje fantasmagórico de las historietas, está estrictamente conectado hacia la profundización de la memoria del dibujante. Sin embargo, no queda reducida a una marca de su historia diegética, pues concibe una apertura fantasmática bajo su propio proceso de degradación. Según el dibujante, existe una teoría sobre el tiempo en el envejecimiento natural de las fotografías, del paso que viven los colores blanco y negro hacia el sepia, el cual simboliza su representación de universos paralelos. En las fotos, los objetos enmarcados existen en una velocidad dispar a la nuestra, destruyéndose de una manera incomprensible. Por ello, “filmar videos o dibujar cómics es algo equivalente a la destrucción del mundo” (35), ya que la multiplicación de imágenes va desgastando la resistencia de lo real. Entonces, la memoria contemplada en aquellas representaciones anula su interpretación afectiva, pues la huella testimonial que proyectan, no responde a quien rememora. Dicho de otro modo, la acumulación de imágenes en el relato, en vez de mantener un legado para recordar, sustenta la producción continua de realidades y memorias. En ese sentido, la grabación o el dibujo se vuelven mecanismos para la creación de olvidos, conllevando la disociación psíquica de los personajes, la cual provoca, como señala Jelin, interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa, al no poder seleccionar recuerdos (29). Como un borramiento perpetuo, la filmación del hombre quemado en el psiquiátrico, que lleva a cabo el cineasta tras conocer su historia, evidencia esta transformación del cuerpo:

“FUI UNA SEMANA después y grabé el rostro vendado del hombre y su ojo y su boca abierta y las marcas rojas que le salían desde el cuello de la camiseta y se le confundían con las venas, como si la piel quemada y la piel sana encontraran zonas de acuerdo, zonas donde lo muerto se volvía lo vivo y viceversa, como si ahí existiera una forma peculiar de belleza” (Bisama 105)

La reescritura corporal suspende la composición original de una imagen, ocultando la motivación de su monstruosidad. Por tanto, la manera en que los personajes pueden incidir como fragmento memorial del dibujante, estriba en su constante reelaboración de identidades visuales. Como el orden de las viñetas está condicionada a la amnesia, el estado inmanente de las creaciones imaginarias pervive en el éter, el cual conecta los estadios temporales. De la misma manera, se vuelve imposible plasmar el compendio imaginativo del dibujante de manera unidimensional, tal como se muestra cuando éste intenta escribir sus ideas en un diario. El ejercicio de escritura funciona como la fotografía, bajo su intención por suspender el tiempo; el dibujante duró un mes con el diario, pues afirma sentir cómo está tragándose su



vida, temiendo que luego de escribir, ya no quede nada más de él. Ya sea en el dibujo enmarcado de una mujer gritando, o en los rostros pintados de una familia de fantasmas, los retazos exhiben rasgos identitarios de manera ínfima, como si los bosquejos creadores surgieran desde un modelo único. Esta imposibilidad de una memoria propia, se torna el eje del suicidio del dibujante, pues se vuelve plenamente consciente tras la visita de la hija del hombre de la cara quemada. Allí, retratando a la joven en papel, el dibujante enfrenta la monstruosidad en su plano real, como un reflejo salido de sus propios cómics:

“Él se preguntó si sus rasgos tendrían algo que ver con los del hombre de la cara quemada, si habría en la cara de la muchacha rasgos suyos, el boceto de una identidad anterior, las facciones de algo parecido a una sombra. Alguien debería escribir una canción sobre ellos” (201)

El mensaje acerca del acabose humano, el cual desdibuja la realidad gracias a su letra fantasmagórica, está motivado por la reescritura de la memoria. Es un estado interno a la conformación eugenésica del monstruo, ya que contornea las vicisitudes creativas del dibujante, con el encierro consciente que poseen sus personajes. La dimensión enunciativa de los cómics, en este sentido, escapan de la memoria factual del dibujante, quien, tras dejar la Escuela y comenzar a desfigurar su propio cuerpo, cree tener una galaxia muriendo en el cerebro, la cual está siendo tragada hacia un lugar que no puede ver. Visto así, los vacíos notacionales de *Taxidermia* refieren hacia aquellos sitios incomprensibles de la propia mente; si el libro representa el embalsamiento de una memoria, los espacios demarcados provendrían de ese halo inconsciente. De esta manera, la historia que ha estructurado el cineasta está impelida por su propia memoria, como un modo de rellenar el resto de vacíos que continuaron conformándose tras el suicidio del dibujante; los retazos reunidos funcionan como el negativo fotográfico, en tanto son una proyección de la mente creadora, aunque en su forma esconden las lógicas de su inconsciencia. De hecho, cuando el cineasta logra superar coma, producto de la amnesia, accede a un espacio que fusiona la realidad con sus sueños, encontrándose con una multiplicidad de personajes fantasmales transitando por el hospital. En este lugar, el tiempo no se percibe, se transforma en la casa del cineasta a ratos, aunque siempre despierta en la camilla. En aquel estado de transmutación física, el cineasta intenta dejar registro de todo lo que ha visto, pero sin éxito:

“No pude. No hay narrativa posible de mi paso por la casa. No hay un relato. No sé por qué me fui de ahí, del planeta de la ficción. No aprendí nada. Luego el gusano que habitaba en mi cabeza murió y yo desperté” (193)

En ese sitio, el cineasta teme haber perdido pedazos de sí mismo, manteniendo nuevos vacíos en su memoria, los cuales refleja en la historia del dibujante. Es un ejercicio cíclico de

cambio de voces, sin inicio ni final. Y su espacio de ocurrencia es inabarcable, pues, al igual que la noción de los tatuajes como piezas de un rompecabezas gigantesco, la unión de todas las fragmentaciones de la memoria concibe el retrato de algo intangible. En ese sentido, la mente, al igual que una galaxia, esconde una omnipotencia que supera la facticidad de cualquier ente, sea real o ficticio, sometiendo al tiempo y al espacio a una condición subsumida para los relatos. En esto recae el dibujante cuando decide concluir su trabajo, durante la última reunión con el cineasta. Allí, el dibujante metaforiza a dios como una cámara oculta; la única con la potestad de ver el ángulo completo existente desde aquellas historias inexactas e inconclusas. Por ello decide terminar con su vida, pues sabe que su estancia creadora es pasajera:

“A veces, cuando dibujo, yo soy esa cámara oculta, me siento así. La historia está ahí. Yo simplemente la encuadro. Pongo la música, anoto como unos y otros bailan con el diablo. Por eso me voy. Mi rostro ya no es mi rostro, dijo” (207).

Todas las historias son falsas, en la medida en que siguen siendo interpretadas por distintos ojos. La caligrafía de las palabras es en realidad la sinuosidad del ectoplasma, ya que su trascendencia no queda relegada a un solo estado de la realidad. Y como un creador, el cual no puede controlar la formación de sus creaciones, el dibujante se suicida, porque así ya no puede volver del futuro. Su tinta ya no corre en los cómics, porque está aguada y no puede llevar hacia ningún otro sitio. Dentro de las viñetas, las cuales surgieron de su propia experiencia humana, ahora solo existe un vacío que él mismo creó sin saberlo; el hueco abortado de su propia memoria inexistente.

En síntesis, la obra *Taxidermia* se hace de una fantasmagoría notacional para expandir el mensaje sobre el fin del mundo, transgrediendo los planos de la ficción y de la realidad de manera simultánea. De modo similar, el lenguaje, en tanto trazo que dibuja la silueta de los personajes y sus palabras, separa las dimensiones espaciales y temporales de cualquier representación gráfica, permitiendo la reelaboración constante de su origen y su ocurrencia. En este sentido, la memoria existe, pero solo como un marco creador, ya que luego se difumina en el éter de la fragmentación. Por su parte, la conformación monstruosa de los personajes refleja un proyecto inacabado; el intento fallido del dibujante para dar a conocer su mensaje. Por ello, su autodesfiguración final conlleva una advertencia hacia quien lo observe, como una luz dentro de una oscuridad, la cual habla de la extinción humana.

## Conclusiones: la construcción fantasmática

Las dos obras de Álvaro Bisama analizadas en esta tesina, *Los muertos* y *Taxidermia*, presentan un compendio de personajes extraídos de espacios insólitos e improbables, distanciados de nosotros por la distorsión de sus mentes y cuerpos. En su imaginario incurren fantasmas, muertos, incluso *zombies*, los cuales intentan conformar una identidad de manera autónoma. Por ello, Bisama apuesta por el margen para llevar a cabo su realización, pues cumple como un espacio libre de las lógicas humanas que pesarían sobre estos personajes y sus motivaciones enunciativas. Sin embargo, los condicionamientos políticos y sociales existen en el trasfondo de cada historia, exhibiendo una panorámica general acerca de los vacíos afectivos que caracterizan nuestra actualidad.

Como señalé anteriormente, tanto *Los muertos* como *Taxidermia* hablan de la imposibilidad en la comunicación, ya que los personajes de cada relato enfrentan el arduo proceso de constituirse como individuos, para así trascender el plano de su propia historia. Para conseguirlo, Bisama les otorga la revelación de un código fantasmagórico; de un lenguaje que existe más allá de una primera vista. De este modo, el periodista de “Los muertos” escribe aquel libro, sin prólogo ni epílogo, como un intento por comprenderse así mismo, volviéndose un reflejo de su propia vida. De manera similar, el fotógrafo de “Ho Chi Minh City” descifra un mensaje oculto en las zonas de desastre de Saigón, para otorgarles un significado a las víctimas fatales de la guerra. Asimismo, en *Taxidermia* el lenguaje trasciende los planos entre la realidad y la ficción, con el fin de propagar el mensaje sobre el fin del mundo. Esta construcción de un lenguaje fantasmagórico está articulado por la transitoriedad de quienes proceden a darle una voz, sometiendo a sus memorias personales a un proceso interpretativo.

La dificultad de reconectar con un pasado, muchas veces ensombrecido o silenciado, pasa a ser una característica de lo espectral en la obra de Bisama. La fragmentación del tiempo y del espacio refleja la reconstrucción traumática de un pasado caracterizado por el sentimiento de vacío. La metamorfosis hacia una nueva vida, en este sentido, insta a superar aquella memoria individual, pues su ocurrencia surge de manera accidentada. No obstante, la identidad de los personajes quedará con esta marca en su conformación, haciendo que sus búsquedas personales siempre sean inconclusas. Como vemos en los personajes principales de *Taxidermia*, por un lado está el dibujante, quien aspira al ocultamiento, a la desaparición por medio de la desfiguración de su propio cuerpo y rostro al punto de convertirse en alguien irreconocible para sí mismo. Por otro lado está el cineasta y narrador, quien experimenta la

amnesia y el borramiento de la memoria posterior al coma y que realiza una reconstrucción de los hechos en un relato fragmentado, relleno de recuerdos vacíos e imágenes sueltas. En este escenario, lo que queda es el borramiento y una realidad llena de monstruos. Así, en la obra de Bisama, la inabarcabilidad del pasado se torna un prisma de creaciones humanas, los cuales padecen sentimientos de olvido y abandono comunes. Es una manera de llevar una constancia humana, aunque sea de manera ínfima.

Como parte de la narrativa de los hijos, Bisama comprende que el pasado existe en el presente de múltiples maneras, de modo que su perspectiva dictatorial tensiona los otros discursos heredados, que circulan sobre el pasado reciente. En este sentido, el autor se vuelve mediador “entre una experiencia individual y de corte filiativa y una comunitaria y de corta afiliativo” (Franken 191). Por ello, la monstruosidad, como alteridad de un cuerpo físico ideal, es utilizado para expresar el paulatino avance del tiempo, en el cual, no solo el tiempo ha perdurado, sino, ha sido agudizado por las lógicas sociales contemporáneas. Por ello, el crecimiento que logran obtener los personajes, está adscrito al entorno de enunciación que se les permite, el cual no recae exclusivamente al ambiente social: como la libreta de dibujo en “Noize”, o la fotografía de la muchacha en “Ho Chi Minh City”.

El mensaje fantasmal, que descansa en la obra de Bisama, es la promesa de un futuro que logre reescribir nuestras lógicas heredadas, pues solo podemos volver hacia nuestro pasado, para analizar y restituir, aquellos cuerpos e historias silenciadas por la violencia. Éstos son físicos y enunciativos; concretos y abstractos, por lo que la constante fusión entre planos de la realidad, facilita la nueva interpretación de un suceso histórico, el cual ha sido mancillado por las tecnologías del poder, con el fin de perpetuar una sola versión. Por ello, la certeza ante la muerte, solamente compartida por la muchacha de “172.800 segundos” y por el dibujante de *Taxidermia*, estriba en la autoevaluación de sus cuerpos, hasta volverse conscientes -y en parte indolentes- de los mecanismos de la violencia cotidiana que atraviesa sus vidas. En una lectura que propone al narrador con una memoria constantemente arruinada, su enunciación deviene en un cuerpo fantasmal por su carácter de portento. La inconexión y la conmoción de las emociones, ante una serie de afecciones que provocan, desde la anulación social hasta la mutilación, revelan una escritura fantasmática, en el sentido de su representación y creación de imágenes. Bisama crea un montaje arruinado por el espejo deformante de la historia, de la memoria y de lo imperecedero; finalmente: un fantasma.

## CONCLUSIONES

A partir del análisis a las diversas representaciones que tiene la figura del fantasma, es posible establecer dos articulaciones para su funcionamiento, -la memoria y el cuerpo-, en parte de la obra de Enríquez y de Bisama. Como ambos conceptos mantienen una amplia complejidad de por sí, la cual es inabarcable para un trabajo de estas dimensiones, remití a la memoria hacia su construcción narrativa, donde la apreciación individual conlleva su impacto colectivo; y al cuerpo, desde su expresión afectiva, manifestándose en su comprensión monstruosa biopolítica. Bajo este marco de desarrollo, propuse la utilización del fantasma como un medio para narrar algo indescriptible, ya que logra representar el pasado latente en nuestro presente, a través de una corporeización monstruosa. Para guiar la ocurrencia del fantasma, utilicé tres claves estéticas colindantes: la fantasmagoría, respecto al medio para su materialización; lo fantasmagórico, según su distinción entre lo ilusorio y lo real; y lo fantasmático, bajo su proyección desde un temor o un deseo.

El primer segmento de análisis correspondió a la escritora argentina Mariana Enríquez, para la cual revisé dos cuentos y una *nouvelle*, en donde lo fantasmal se manifiesta, principalmente, como una somatización fantasmagórica. En primera instancia, los personajes que logran una conexión fantasmal, ya sea material o simbólica, representan cuerpos que transgreden la norma, según el foco narrativo correspondiente al relato. En “Cuando hablábamos con los muertos”, el grupo de chicas que contacta fantasmas a través de la *ouija*, con el fin de solventar pistas acerca de detenidos desaparecidos, representan a las generaciones que heredan las afecciones sociales de una dictadura, aunque no la hayan padecido en carne propia. De modo cercano, las mujeres autoinmolándose en las zonas rurales de “Las cosas que perdimos en el fuego”, cumplen la corporeización de “monstruos biopolíticos”, en tanto destituyen una norma impuesta hacia sus cuerpos, por medio de sus propios cuerpos reconfigurados. Por su lado, en “Chicos que vuelven”, el retorno de los cientos de jóvenes desaparecidos reelabora la idea de los muertos vivientes, ya que son expulsados de la ciudad, tras no retomar sus lugares decididos socialmente, llevando al extremo el concepto bourdiano de “cuerpo legítimo”.

En un sentido general, la manifestación fantasmal articula una voz sobrehumana, pues supera aquella anulación social, impuesta por las tecnologías del poder político, consolidando su arraigamiento cultural. Por ello, en los escenarios de acción prima una cotidianidad urbana, la cual potencia el impacto del terror en estos relatos, ya que los tres ejes narrativos que utilizan, -la dictadura, el feminicidio, la trata de personas-, siguen existiendo en la vida

común de nuestra época. Visto así, la memoria está reflejada en el fantasma que expulsa de la casa a quien no tiene pariente desaparecido; o en el cuerpo quemado que resignifica el feminicidio; o en los desaparecidos recuperados que no duermen ni comen, de modo que construye su sentido en la comprensión colectiva, en tanto movimiento aleccionador para la masa social. Asimismo, las distintas construcciones monstruosas devienen en un reflejo enunciativo para quien observa, de modo que evocan la violencia originaria en sí misma. En este sentido, la memoria no solo responde al cuerpo; se vuelve el cuerpo, en el cual se ausenta la transgresión temporal y espacial que permite la conformación del fantasma. La somatización fantasmagórica, entonces, implica el compendio de todas las lógicas sociales y culturales que hemos construido en nuestra comunidad, siendo vislumbradas por los cuerpos afectados por ellas, facilitando un contraste entre las realidades ideales y las existentes.

En el segundo segmento analicé cuatro cuentos y una breve novela del escritor chileno Álvaro Bisama, los cuales están enfocados en la construcción fantasmática de los personajes, quienes necesitan conformar una identidad autónoma respecto al entorno. Para llevar a cabo su realización, Bisama apuesta por el entorno marginal, pues cumple como un espacio libre de las lógicas humanas que pesarían sobre estos personajes y sus motivaciones enunciativas. De esta manera, vemos aquel palacio en ruinas habitado por las nuevas generaciones; o la zona de guerra de Saigón, en la cual un fotógrafo descifra el lenguaje de la muerte. La llegada de los personajes a estos sitios reposa en una decisión personal de autoformación; sin embargo, los condicionamientos políticos y sociales siguen existiendo en el trasfondo de cada historia, de modo que el enfrentamiento existencial se da, a su vez, con el entorno. En este sentido, los fantasmas proceden hacia cada protagonista, utilizando aquella memoria individual como un contrapunto en el sentido de su propia realidad, conllevando el abandono del cuerpo físico, para trascender hacia otros escaños existenciales. Por ello, Bisama suele otorgar la revelación de un código fantasmagórico hecho de ectoplasma, permitiendo el traspaso entre los planos de la realidad y la ficción a aquellos personajes. De este modo, el periodista de “Los muertos” escribe un último libro, carente de prólogo y epílogo, como un reflejo de su propia vida; o aquel adolescente de “Noize”, el cual dibuja retazos corporales de sus amigos, bajo la promesa de un futuro donde sus roturas afectivas hayan sido superadas.

En un sentido general, cada personaje que cuestiona su propia vida y realidad, se vuelve un fantasma en proceso, y como tal, buscan resignificar su muerte próxima. Por ello, la monstruosidad se articula como una marca de la diferenciación siempre humana, salvo en el caso particular de *Taxidermia*. En esta breve novela, el mensaje que atraviesa el éter habla

sobre el fin del mundo, y por la alteridad de planos, los monstruos que habitan el imaginario del dibujante proceden desde la ficción hacia la realidad, conllevando un sentido de transitoriedad para quien proceda a dar una voz, pues se entrecruzan las memorias reales e inventadas. Así, la espectralidad es el manto fantasmagórico que habita en cada relato, ya que la fragmentación espacio-temporal exhibe la reconstrucción traumática de un pasado caracterizado por el sentimiento de vacío. La metamorfosis hacia una nueva vida, en este sentido, insta a superar aquella memoria individual, pues su ocurrencia surge de manera accidentada. Como vemos en *Taxidermia*, el dibujante aspira a la desaparición por medio de la desfiguración de su rostro y cuerpo, mientras que el cineasta y narrador experimenta la fragmentación de su memoria, rellenando su relato con recuerdos vacíos e imágenes sueltas. Así, en la obra de Bisama, el pasado particular resulta siempre inabarcable, gracias a los sentimientos traumáticos de olvido y abandono comunes.

La relación entre la “nueva narrativa argentina” y la “literatura de los hijos” está dada por el ejercicio de recuperar un pasado marcado por la violencia estatal y social. El trauma, para ambos efectos, crece como memorias accidentadas en los personajes, los cuales buscan redefinirse tras los cambios políticos del nuevo milenio en Latinoamérica. El fin de las dictaduras implicó tanto una revisión de los dolores del pasado reciente, como la conformación de una nueva identidad, impelida por las nuevas opciones sociales que se abrían, enmarcadas en el posmodernismo. Los fantasmas, para este efecto, intercambian su sentido folclórico de terror fantástico, para mostrarse cotidianos y dolientes; cada noción que descansa en la violencia, como el miedo o el dolor, fueron experimentados por seres humanos reales, civiles en un Estado inescapable, que trabajaba para eliminar y diezmar. Sin embargo, entre Mariana Enríquez y Álvaro Bisama, se distancia la finalidad enunciativa de cada relato.

Los cuerpos que habitan la antología *Cuando hablábamos con los muertos* actúan en pos de un futuro rearmado ideológicamente, donde pueda existir aquella “nueva belleza” de las mujeres quemadas, o donde se marque la incertidumbre respecto a los “recuperados”. En este sentido, lo fantasmal pervive ante la finitud de la vida, principalmente, por su representación de una memoria, sea física o abstracta, que destituye el poder biopolítico del discurso oficial en los cuerpos normados. Por ello, en Enríquez, el fantasma es un monstruo, pues cuestiona la responsabilidad política de una generación postdictatorial, como la imagen mercantil del cuerpo femenino, apuntando a un discurso instaurado culturalmente hacia su conversión. Por el contrario, los cuerpos que rondan en *Los muertos* y *Taxidermia* se muestran superados por este marco sociocultural, llevando la experiencia individual hacia una tensión constante sobre el presente habitado. En este sentido, la monstruosidad, como

alteridad de un cuerpo físico ideal, expresa el paulatino avance del tiempo, durante el cual se han agudizado las lógicas sociales heredadas por las dictaduras. Por ello, el mensaje fantasmal de Bisama, habla de un futuro que reescriba nuestras lógicas humanas, aunque su efectividad ya hizo colapsar a los personajes que deciden volverse fantasmas, como último recurso. Esta desesperación por lo inescapable, se torna un motivo de sobrevivencia para cada personaje, tal como en la muchacha de “172.800 segundos”, la cual decide atar los cabos sueltos de su vida física ante la certeza de su muerte, o como el dibujante de *Taxidermia*, quien levanta un bestiario mental acerca de la destrucción de los cuerpos, desde los mecanismos políticos que atravesaban en sus vidas.

Este informe comenzó con dos articulaciones para el fantasma, los cuales plantearon el surgimiento y motivación del mismo, en cada relato. Sin embargo, la incalculable extensión de su simbolismo, permite la inclusión de nuevas perspectivas no tratadas en esta tesina, pero que me interesaría abordar en un futuro próximo, tal como el funcionamiento autónomo del fantasma que no es percibido, o los diversos tipos de monstruos que puede conformar, como los *zombies* junto a su carga social. Es importante advertir en las narrativas actuales una constante resignificación de tópicos o elementos comunes al arte, ya que el sitio de enunciación de los autores siempre queda marcado en sus escritos. En el caso de Enríquez y Bisama, vimos como el cauce común de la recuperación del pasado se manifiesta de manera contraria, presumiblemente por las historias particulares de cada país. El ejercicio, como siempre, es interpretativo, incluyendo a los referentes que engloban ciertas ideas inescapables en un principio, como la calidad fantástica o la transgresión espacio-temporal en los fantasmas, los cuales, para ambos autores, fueron elementos impelidos por la cotidianidad contemporánea.



## BIBLIOGRAFÍA

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Arias, Luis. “Consideraciones en torno al fantasma” en Universidad de La Rioja, 2001.

Acceso en <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo2248391.pdf>>. Impreso.

Ávila-Fuenmayor, Francisco. “El concepto de poder en Michel Foucault” en Revista Telos, n° 2. Maracaibo, Venezuela: Universidad Privada Dr. Rafael Bellosó Chacín, mayo-agosto 2006, pp.215-234.

Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y el cronotopo de la novela” en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989, pp.237-409.

Bisama, Álvaro. *Los muertos*. Santiago, Chile: B Chile S.A., 2014.

--- *Taxidermia*. Santiago, Chile: Alquimia, 2014.

Bourdieu, Pierre. “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo” en Fernando Alvarez-Uría y Julia Varela (ed.) *Materiales de sociología crítica*. Madrid, España: La piqueta, 1986, pp.183-194.

Castoriadis, Cornelius. “El imaginario social instituyente” en *Zona Erógena*, n° 35. 1997.

Derrida, Jacques. *La bestia y el soberano, vol. 1*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Versión traducida por Cristina de Peretti y Delmiro Rocha.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: F. C. E., 2004.

Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós. 1997.

Enríquez, Mariana. *Cuando hablábamos con los muertos*. Santiago, Chile: Montacerdos, 2013.

Franken, María. “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente” en *Revista Chilena de Literatura*, n° 96, noviembre 2017, pp.187-208.

Freud, Sigmund. “Los dos principios del funcionamiento mental (1911)” en *Obras completas, Tomo XII*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 1991.

Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad. Vol. I La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2007.

--- *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Galtung, Johan. “Violence, Peace and Peace Research” en *Journal of Peace Research*: 6:3, 1969, pp.167-191.

Gasparini, Sandra. “Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina contemporánea”, ponencia presentada para las «XXVI Jornadas de Investigación del ILH-2014», Buenos Aires, Argentina, 11 al 14 de marzo de 2014. Acceso en <<http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/xxvi-jornadas-de-investigaci%C3%B3n-del-ilh-2014>>. Impreso.

Giorgi, Gabriel. “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, n°. 227, Abril–Junio 2009, pp.323–329.

--- *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia, 2014.

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp.13-74. Versión traducida por Elías Sevilla Casas.

Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Estados Unidos: Cornell UP, 1985. Versión traducida por Catherine Porter y Carolyn Burke.

Isaacs, Susan. “Naturaleza y función de la fantasía” en *Obras completas de Klein M, Tomo III*. Buenos Aires, Argentina: Paidós-Hormé, 1996, pp.69-111.

Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós. 1998.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno, 2002.

Liotard, Jean-Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa. 1994

Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. España: Melusina, 2011. Versión traducida por Elisabeth Falomir Archambault.

Negri, Antonio. “El mostro político. Nuda vita e potenza”, en Fadini, Ubaldo, Antonio Negri y Charles Wolfe. *Desiderio del mostro. Del circo al laboratorio allá política*. Roma: Manifestolibro, 2001, pp. 179–211. Versión traducida por Javier Ferreyra.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, Estados Unidos: Revised, 1987.

Ramallo, Carolina. “Representaciones de la desigualdad social en la literatura argentina reciente. Exclusión y Derechos Humanos”. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2011.

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, España: Arrecife, Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico” en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, pp.7-44.

Roca Rey, Lucero de Vivanco. “El saber de los fantasmas: imaginarios y ficción” en *Revista Alpha*, n°29, diciembre 2009, pp.217-232.

Rojas, Sergio. “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena” en *Revista Chilena de Literatura*, n°89, abril 2015, pp.231-256.

Saítta, Sylvia. “En torno al 2001 en la narrativa argentina” en *Literatura y Lingüística*, n° 29, Universidad Católica Silva Henríquez, 2014, pp.131-148.

Shopenhauer, Arthur. *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*. España: Valdemar, 1998.

Sourieau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: AKAL, 1998.

Ungar, Virginia. “Imaginación, fantasía y juego” en *Mentalización: Revista de psicoanálisis y psicoterapia*, abril 2017.

Valverde, Clara. *De la necropolítica neoliberal a la empatía radical*. Barcelona: Icaria, 2015.

Zárate, Nilo. “La Memoria Justa, una fenomenología de la memoria histórica en P. Ricoeur” en *Revista estudios paraguayos CEADUC*. 2005. Acceso en <[http://www.corredordelasideas.org/docs/ix\\_encuentro/nilo\\_zarate.pdf](http://www.corredordelasideas.org/docs/ix_encuentro/nilo_zarate.pdf)>. Impreso.

Zelis, Oscar. “La conceptualización del fantasma: Distintos niveles de lectura que iluminan diversas perspectivas del sujeto” en *Psicomundo: revista electrónica de psicoanálisis*, 2013. Acceso en <<http://www.psicomundo.com/foros/investigacion/zelis6.htm>>. Impreso.