



La (re)construcción de la memoria a través del cuerpo en *La insidia del sol sobre las cosas* (2003) de Germán Carrasco y *Tus deseos en fragmentos* (2004) de Ramón Griffero

Tesis para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica

Profesor guía:
Claudio Guerrero Valenzuela

Estudiante:
Javiera Muñoz Guerrero

Viña del Mar, diciembre - 2017

Bajo la idea que es mejor esperar hasta establecer un consenso de memoria, hemos conseguido encriptar nuestra historia, produciéndose un habla traumática, donde la referencia a lo perdido tras la dictadura está tejida en filigrama bajo el lenguaje, como espesor metafórico o enunciación tartamuda llena de blancos y silencios.

Magda Sepúlveda “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición” (2010)

Índice

Introducción “Memorias en suspenso”	1-5
Capítulo I “La memoria de los cuerpos fragmentados”	6-21
Capítulo II “La memoria de los cuerpos deseantes”	22-34
Conclusión “La (re)construcción del cuerpo”	35-38
Obras citadas	39-40

Introducción

Memorias en suspenso

La década del 90' en Chile se configura como un marco histórico-temporal que se inscribe en el imaginario colectivo como un periodo marcado por una serie de transformaciones políticas, económicas y sociales. En este contexto, el proceso de democratización efectuado por la Concertación actúa desde la conformación de artificios que buscan un efecto normalizador (Richard, 2002) sobre la resonancia que involucró el *golpe*, comprendido en su carácter plurisignificativo como el cometido de un accionar físico, por una parte, y la irrupción que se produjo en el devenir de la sociedad, por otra (Eltit, 1997).

La introducción del sistema de mercantilización en este proyecto político, basado en el modelo neoliberal adoptado durante el gobierno militar, supone una forma de homogeneizar lo social (Richard, 2002) en la medida en que el mercado maneja una memoria que busca el reemplazo de una mercancía que se vuelve obsoleta, es decir, se genera un método de restitución cuya función es escenificar el pasado como un *otro* uniforme que se encuentra transitoriamente en espera (Avelar, 2011). Esta metáfora de la sustitución se puede extrapolar a la fórmula utilizada en el inicio de esta fase democrática, ya que en ella se pretendía generar un estado amnésico frente a los hechos ocurridos recientemente con la finalidad de resarcir una sociedad fracturada.

La incidencia de la posmodernidad, como una pauta cultural dominante (Jameson, 2012) de este periodo, determina también dichas condiciones de interacción y pensamiento en el establecimiento de las relaciones que se producen tanto en la esfera política como social. En este sentido, los rasgos constitutivos de lo posmoderno se traducen en implicancias que se circunscriben al panorama referido, las cuales se expresan en el advenimiento de una nueva superficialidad, definida por la cultura de la imagen; el debilitamiento de la historicidad, entendida como la estructura 'esquizofrénica' que fija los vínculos sintácticos o sintagmáticos; el terreno actual de lo emocional, delimitado por las intensidades sublimes; el progreso de la tecnología, en consonancia con el nuevo sistema económico mundial y el arte político desconcertante en un mundo de capitalismo avanzado o multinacional (Jameson, 2012).

La integración de la democratización, mercantilización y posmodernización suponen una temporalidad irresuelta, fisurada y abismada de la memoria en suspenso (Richard, 2002) denominada posdictadura; entendida desde su constitución morfológica –el pos– como el resultado de un proceso que, si bien establece un nuevo escenario, aún tensiona la continuidad del pasado inmediato, esto es, retorna constantemente a su referente –la dictadura–. Esto, contraposición con el concepto de transición, el cual de forma paralela alude a la coyuntura histórica que se inicia con el gobierno de Patricio Aylwin, luego del plebiscito de 1988; no obstante, dicha denominación se encuentra más asociada a la prolongación del periodo anterior que a la ruptura de este (Richard, 2002). Por esta razón, el presente trabajo se sitúa terminológicamente en la primera noción.

La literatura de posdictadura en conjunto con el arte y la crítica cultural se enmarcan en un proyecto que pretende recoger el vocabulario incompleto y fisurado del periodo (Richard, 2002) con el objeto de (re)significar el lenguaje y hallar nuevos métodos de expresión de las dimensiones de la experiencia traumática que el testimonio, como discurso narrativo-literario, no permitió revelar (Avelar, 2011). Esta crisis del género testimonial no solo refleja el problema de la representación al que se ve constantemente enfrentado la literatura; sino también devela las posibilidades del territorio ficcional. En este sentido, Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota* afirma que:

La literatura postdictatorial atestiguaría, entonces, esta voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del pasado entendido como una catástrofe (261).

Germán Carrasco en *La insidia del sol sobre las cosas* (1997) y Ramón Griffero en *Tus deseos en fragmentos* (2004) se instauran como autores que, desde la subjetividad poética y la puesta en escena, respectivamente; se apropian de un presente nacional en metamorfosis, con atisbos residuales y fraccionarios por efecto de los hechos ocurridos durante la dictadura militar. El primero construye su obra en torno a la intertextualidad de discursos literarios, referencias históricas y hablantes líricos sumergidos en una monotonía que conlleva a cuestionar cuál es el lugar del sujeto (y del escritor) en esta nueva década. Mientras que el segundo, crea en su texto dramático una pluralidad de voces que interactúan en una

simultaneidad de espacios y temporalidades, las cuales no solo interpelan al lector; sino también a los personajes y sus identidades.

El poeta, por un lado, pertenece a un grupo de autores que elaboran una poesía, la cual se apodera de un discurso de la sintomatología del desastre, esto es, “del extravío de referentes: se conciben como náufragos, vagos que han olvidado el nombre de las calles e incluso de las ciudades que habitaron. Este desconcierto llega hasta el lenguaje donde la presencia de silencios y blancos amenaza la estructura misma del poema” (Sepúlveda *El territorio y el testigo...*83). El dramaturgo, por otro lado, se inserta en las corrientes renovadas del teatro chileno contemporáneo (Contreras, 2005) en torno a una tendencia menor que Villegas (2009) define como “el cuestionamiento del gobierno autoritario de los atropellos a los derechos humanos” (196).

Este trabajo, enmarcado en los estudios de la memoria, problematiza en torno a la concepción del cuerpo en las obras de Carrasco y Griffero, ya que “como foco político, se convirtió en un trágico territorio modélico de disciplinamiento. Modelo que se hizo primordial a través de la tortura, el crimen y la desaparición” (Eltit 50). En consecuencia, el cuerpo se sitúa como uno de los referentes que, en el contexto de la ficción, se encuentra ligado tanto al presente como al pasado irresuelto, traumático y violento, es decir, se construye como uno de los niveles de representación simbólico que evoca el vacío de la posdictadura por efecto del olvido.

La relación entre cuerpo y memoria en ambos textos literarios suscita diversas preguntas que guiarán la investigación, estas son: ¿Qué tipo de cuerpos se configuran en el panorama posdictatorial de las obras seleccionadas? ¿Qué rasgos residuales adquieren los cuerpos? y, en relación con ello ¿qué acciones ejecutan?, ¿qué lenguajes utilizan? y ¿cómo interactúan con los espacios y objetos? Esta serie de cuestionamientos conllevan a formular dos grandes interrogantes: ¿cómo se representa la memoria fragmentada de la posdictadura en los cuerpos como formas residuales? y ¿de qué manera se evoca el deseo en estos cuerpos?

La hipótesis que orientará la conclusión a estos cuestionamientos se basa en que ambas obras suponen una materialización residual de la memoria fragmentada en dos formas corporales, que evidencian las subjetividades coartadas del pasado: el cuerpo fragmentado; por una parte,

y el cuerpo deseante; por otra. Por consiguiente, el objetivo de investigación es develar los rasgos de estas formas de representación corpóreo-residuales de la memoria fragmentada en *La insidia del sol sobre las cosas* (2003) y *Tus deseos en fragmentos* (2004). Esta propuesta de lectura se abordará desde cuatro nociones teórico-críticas: memoria, cuerpo, residuo y deseo.

La memoria, con base en la propuesta de Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002), se concibe como la experiencia subjetiva que culturalmente es compartida, de esta forma, la agencia humana tiene la capacidad de activar el pasado, corporeizado en contenidos culturales –los discursos– a través de los cuales se pretende materializar los sentidos del tiempo pasado en diversos productos que se convierten en vehículos de la memoria. En este sentido, se suscita como un acto imposible el hallar “una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad” (Jelin 5). No obstante, pese a esta diversificación de vivencias colectivas, esta posee un “papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades (Jelin 9). El arte –cine, literatura, teatro, danza y música– generalmente trabaja sobre una esa parte de la esfera social que ha sido afectada directamente por la represión, cargando con el sufrimiento y dolor.

El cuerpo en la literatura, de acuerdo a lo planteado por Francine Masiello en “Cuerpo y catástrofe” (2013), se constituye como un referente que se inscribe en la ficción como un registro de las cicatrices de la historia. En este territorio en el que se explota al máximo la transfiguración del lenguaje, la corporalidad se implanta como una tensión entre lo visible y lo invisible, entre el placer estético y las escenas atroces que perecen en la materialidad de la fisionomía. Por esta razón, la autora identifica dos visiones que determinan estos rasgos: la inmediatez del cuerpo que se encuentra dispuesto a recibir los impulsos ajenos y el *shock* de lo inesperado, por una parte, y la aproximación a la herida mediante un cuerpo dañado que interactúa con la catástrofe. En este contexto, el advenimiento de la crisis del neoliberalismo supone, además, una desprotección del cuerpo humano.

El residuo, según Raymond Williams en *Marxismo y Literatura* (2000), se define como un proceso cultural que se desarrolla en un sistema de interrelaciones dinámicas. Enmarcado en esta visión de los estudios culturales, esta noción se opone al concepto de arcaico y devela

características de lo dominante en la medida en que “[l]o residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero no sólo (...) como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams 144).

El deseo, desde la perspectiva aristotélico-tomista que aborda Verneaux en *La filosofía del hombre* (1965), define el término apetito como una inclinación, tendencia o amor correlativo a un bien que, si bien se encuentra en todo ser, adquiere diversas formas según se despierte espontáneamente. En consecuencia, cuando se genera de forma innata en la naturaleza del cuerpo se denomina natural; mientras que cuando emerge por un conocimiento del objeto se denomina ilícito. En el caso de este último, si es que no se posee el bien se transforma en un deseo ya que actúa sobre la percepción y/o imaginación de este, en otras palabras, corresponde al “amor (sensible) de un objeto concreto que aparece como bueno y no es poseído (Verneaux 83).

Los conceptos teóricos, en conjunto con un análisis interpretativo y retórico formal —en Carrasco— y de la semiótica teatral —en Griffero—, fungen como metodología para la aproximación crítica a las obras señaladas. Para llevar a cabo esto, el trabajo se divide en dos capítulos. El primero, “La memoria de los cuerpos fragmentados”, ahonda en las formas corporales que edifican la memoria en función de tres subapartados; “El no-lugar de los referentes en la (re)construcción de la memoria fragmentada”, “Arquitectura de los espacios en la conformación de los cuerpos” y “Temporalidades irresueltas en los cuerpos”, además, de una sección conclusiva denominada “La memoria amnésica: una forma de cubrir el fracaso”. El segundo, “La memoria de los cuerpos deseantes” aborda las representaciones corpóreas que a través del deseo buscan la (re)construcción de las subjetividades como una forma de posicionarse en el vacío a partir de tres divisiones; “El deseo del olvido: memorias, subjetividades y corporalidades”, “El deseo de ser otro: la lucha entre lo propio e impropio” y “El deseo del otro: la búsqueda del sentir”, así como también, un subtítulo que se sintetiza como “(Re)construcción de las subjetividades”.

Capítulo I

La memoria de los cuerpos fragmentados

Este capítulo aborda las formas corporales fragmentadas que edifican la memoria en ambas obras. En este sentido, se trabaja sobre tres ejes, a saber: la pérdida de los referentes, que posiciona a estos discursos literarios como un lugar propicio para la conformación de un vacío residual; la configuración de los espacios, cuyo diseño organiza y distribuye los objetos de la escena que delimitan las acciones realizadas por los cuerpos y la segmentación del tiempo que modula temporalidades difusas para el recuerdo. El enlace entre estos tres aspectos concede una reflexión respecto de los mecanismos formales utilizados por los autores para significar estas ideas, así como también, la representación de los cuerpos en vínculo directo con la noción de una memoria amnésica que se encuentra a la deriva por efecto del contexto en el que se enmarcan las obras.

El no-lugar de los referentes: Espacio para (re)construcción de la memoria fragmentada

El territorio de la literatura de posdictadura se construye sobre un suelo pedregoso, agrietado y baldío social, política y culturalmente. Esta escena paradigmática, que permite pensar las condiciones de producción, no establece su discurso ficcional en torno a los referentes de la época; sino a la inexistencia de estos. En otras palabras, este fenómeno es lo que Masiello en “Cuerpo y catástrofe” (2013) denomina como el trabajo con la ausencia que lleva a cabo la literatura. Ahora bien, en este panorama histórico en particular, cabe preguntarse cómo Carrasco y Grifféro, desde su posición como intérpretes de una realidad nacional vacía, proyectan su poética y dramaturgia en un sentido estético y promisorio con el presente residual.

Estas dos propuestas literarias representan cuerpos infantiles, juveniles y adultos fragmentados temporal, espacial y emocionalmente en el abismo de un contexto en el que estos sujetos se ubican al margen de sus identidades. En este sentido, tanto Carrasco como Grifféro proponen el cuerpo como símbolo de una memoria amnésica, que (re)construye el pasado a partir de los retazos difusos del ahora. El poemario *La insidia del sol sobre las cosas*

(2003) inicia con el poema “El sol de las tres de la tarde I”, cuyos versos constituyen el eje que articula los estados, lugares y acciones que determinan a los sujetos líricos, como protagonistas de una urbe (des)conocida y aletargada por el sol:

Capta su plasticidad: el sol
puede afiebrarte como a un recién nacido
o a un raquítico y afectado manos finas
al concentrarse en los trozos brillantes
de una botella rota en plena acera, al asolar
y desolar las fachadas continuas de esta parte;
al enmarcar defectos físicos, bellezas excesivas;
al cruzar parabrisas y ojos claros (Carrasco 7).

El fragmento citado evoca la inmanencia del sol que penetra en los objetos, construcciones y cuerpos, esto es, su capacidad para introducirse en los sitios más recónditos, así como también, en aquellos cuerpos más débiles dominados por su condición física –la delicadeza infantil y el hambre–. Esta plasticidad, que otorga cierto grado de personificación al sol como una sustancia activa, suscita consecuencias al gestar un estado febril en aquellos cuerpos que figuran en una inestable e incesante fragilidad y en la configuración de los espacios de la ciudad que se pueden (re)conocer gracias al efecto físico de la refracción de la luz solar.

Los versos que constituyen este primer poema conceden una clave de lectura para interpretar la obra en su totalidad. En este sentido, “El sol de las tres de la tarde I” se comprende como una metonimia del poemario en la medida que establece un escenario para traducir cada uno de los textos líricos que se presentan y, asimismo, los procedimientos retórico-formales empleados para significar el contenido. Enmarcado en esta reflexión íntegra del discurso poético de Carrasco, cabe preguntarse a qué se refiere connotativamente esta insidia; cómo se caracteriza; cuáles son sus efectos estéticos en la poesía y de qué manera se vincula con la diversidad de los cuerpos trazados.

El término insidia apunta al ejercicio de una acción impulsada por un agente en torno al encubrimiento de una pretensión orientada a un perjuicio de otro. De esta manera, el sol encarna una labor insidiosa que se describe poéticamente como:

No es justo
decir que afea el día cuando pone
un velo de bruma sobre el género
insidioso, acentuado de las cosas
ni culpar a la noche de la traición, el crimen

o de los últimos sucesos, cualesquiera
que estos sean. Un buen día (se podría decir)
a pesar de la engañosa apariencia
del sol sobre las cosas (Carrasco 7).

Los versos sugieren una relación aparentemente dicotómica entre el sol, asociado a la luz, y la noche, vinculada a la oscuridad. No obstante, se hace hincapié en dicho aspecto superficial que proyecta la iluminación del sol sobre las cosas en la medida en que el hablante lírico logra revelar el misterio que se oculta tras esa actuación insidiosa. En otras palabras, “[e]l sol no proporciona una iluminación, sino que con violencia hace visibles las situaciones marcadas por la belleza o fealdad tanto como muestra las escenas en las que puede haber de todo” (Cella 11). Esto resulta fundamental para comprender la conformación de los cuerpos fragmentados en el texto poético, así como también, sus acciones, lenguajes y espacios en los que deambulan.

El texto de Griffero, *–Tus deseos en fragmentos (2004) –,* por su parte, comienza con una acotación que delimita un espacio específico para el lector-espectador, cuyo lugar comprende una recepción activa en la medida en que debe interpretar una poética del espacio que vincula la memoria con una renovación de los códigos estéticos-teatrales del arte dramático posmoderno:

DE DÓNDE LEER

Desde los fragmentos de un cerebro. Las acciones están escritas en linealidad por el formato del papel pero estos acceden a una simultaneidad escénica.

Donde las situaciones se interconectan por su lectura espacial, a través de los códigos de la narrativa visual (objetos proyecciones).

La lectura de estos textos para la escena: se visualizan desde la perspectiva del arqueólogo, que detrás de las ideas (conceptos) subyacen ciudades... templos a desentrañar (Griffero 1).

Esta intervención inicial que enuncia el dramaturgo chileno funge como una clave de lectura que se despliega en dos sentidos complementarios. Por una parte, anticipa la articulación de los salones que, como un museo, presentan la exhibición de los recuerdos fragmentados. Y, por otra, una lectura arqueológica que –desde la perspectiva benjaminiana– exige no solo descubrir aquello oculto en cada uno de estos espacios, sino también plantea una recursividad sobre el proceso en el que se hallan esas ideas.

El lenguaje acotacional instauro, de esta manera, una relación interdependiente entre cuerpo y memoria, situando a los sujetos como voces, determinadas por pronombres personales o indefinidos, que navegan en un mar de sustancias residuales en la imprecisión de distintas temporalidades:

Sobre los personajes: son hablantes, cada cuerpo asume diversas voces... hay voces que vuelven a emerger de un cuerpo olvidado, hay otros que son las memorias de otros que hablan por tu cuerpo, hay voces que son registros-grabaciones. Hay personajes a desentrañar que contiene a los otros. Hay hablantes en el presente-del pasado y otros del deseo (Griffero 2).

Esta cita, a su vez, desprende dos ejes que permiten interpretar la obra de Griffero. Por un lado, el juego lingüístico-gramatical que permite el desplazamiento de las identidades en diversos cuerpos que se encuentran en la oscilación de la memoria, esto es, que se rememoran en la medida en que estas voces, como categorías carentes de un contenido semántico, adquieren formas imprecisas. En este ámbito, Marta Contreras en “La escena como dispositivo de pensar la realidad” (2005) señala que:

El cuerpo del deseo, el cuerpo torturado, el cuerpo entrenado conscientemente para fines específicos, el cuerpo de la costumbre, el cuerpo envejecido, el cuerpo místico, el cuerpo adolescente, el cuerpo de la mujer, el cuerpo del hombre, el cuerpo homosexual, el cuerpo enfermo, constituyen una serie que entra en el teatro chileno contemporáneo en las obras de Griffero, Galemiri, De la Parra, Radrigán, etc.” (149)

En la naturaleza interpelativa del teatro como arte de la representación, por otro lado, este párrafo de contextualización sugiere un vínculo extraliterario directo con el lector-espectador en cuanto a la identificación de una memoria que tiene posibilidades de manifestarse en su corporalidad. En otras palabras, se propone al receptor como un personaje que conforma parte de la puesta en escena, lugar que se le concede gracias a la innovación de los códigos teatrales mencionados con anterioridad. Esta simultaneidad de espacios y temporalidades en una misma acción se fundamenta en que:

[E]l teatro chileno se impregna de postmodernidad y, como tal, tiende a enfatizar la construcción del objeto y atraer la atención hacia el objeto en sí: el espectáculo. Lo cual implica la utilización de técnicas metateatrales, la experimentación con códigos y procedimientos divulgados en la

postmodernidad y la globalización y de las tecnologías contemporáneas (video, cine, fotografía digital, procedimientos televisivos, etc. (Villegas 199).

El espacio y el tiempo, en definitiva, se erigen como referentes tanto de la obra de Carrasco como de Griffero. Estos elementos permiten pensar las condiciones a las que se ven supeditadas los cuerpos como una forma de aprisionamiento intangible que fragmenta la memoria. De esta manera, se construyen como *no-lugares* que, desde una visión antropológica, explican la transitoriedad de los sujetos –en este caso, representaciones corpóreas– y las relaciones de tipo circunstanciales que se mediatizan en la sobremodernidad (Augé, 2000). En otras palabras, la vaguedad de los lugares y marcos cronológicos que plantea la literatura de posdictadura, por efecto de la violencia y trauma generados en el periodo anterior, siembra un sitio fructífero para la (re)construcción del recuerdo en el contexto del vacío, la amnesia y el olvido.

Arquitectura de los espacios en la actuación de los cuerpos

La memoria opera desde mecanismos que sugieren diversas formas de la reminiscencia, las cuales se encuentran ancladas tanto al resultado del producto final –el recuerdo– como al ejercicio que se lleva a cabo durante el proceso –la búsqueda–. En este contexto, el duelo se define como un cuadro que, en el ámbito de la literatura, delimita ambos procedimientos por efecto de una somatización de la historia que se produce, fundamentalmente, a través del cuerpo sensible (Masiello, 2013). En otras palabras, Enrique Florescano en *Memoria e Historia* (2010) señala que “[l]a memoria, sea individual o colectiva, se forma a través de la percepción sensorial. El oído, la vista y la imaginación son los receptores que captan el mundo exterior y lo introducen en la memoria (4)”.

Los espacios, por ende, se construyen como sitios propicios que estructuralmente conceden condiciones para la rememoración mediante los cuerpos residuales que se dibujan en las obras estudiadas. En el caso del poeta chileno, la voz lírica se caracteriza por adquirir una actitud enunciativa ante el paisaje trazado, cuya función se orienta a ser un testigo imposible (Sepúlveda, 2010) que observa los escenarios que se erigen en la ciudad:

Todas las fachadas continuas
Todas las historias que esconden

una mujer dobla ropa en el edificio de enfrente
y una niña observa los edificios en construcción
(antónimo de la ruina, parte creativa de la danza) oposición de los
espacios (Carrasco 9-10).

La relación antitética que se origina en estas dos estrofas suscita una identificación entre el diseño de la urbe y los cuerpos que cohabitan en ella, esto es, la figura infantil en medio de la desolación del suburbio –y desde el interior de este– se enfrentan a una escena que transmite un temple de ánimo distinto orientado a la renovación de la imagen esbozada en los versos iniciales.

Esta distinción en la edificación de los inmuebles también penetra en los espacios que se encuentran al interior de las fachadas continuas y, en consecuencia, en aquellos cuerpos que, si bien se encuentran ocultos de la superficialidad arquitectónica, la acción insidiosa del poemario permite develar: “[c]on la sensación de no tener tendones lee en su encierro/y los mapas que se descascaran en el muro” (Carrasco 10). Los versos evidencian que el sitio no solo se reconoce por su aislamiento del afuera; sino también que la presencia de los objetos que allí se encuentran –libro y mapa– determinan, por una parte, la sensación táctil en la interacción y ejercicio de la lectura y, por otra, el ambiente psicológico que se desenvuelve en dicha habitación: la decadencia.

El sujeto lírico revela, entonces, un vínculo directo entre las acciones de los cuerpos y la disposición de los elementos en los espacios puesto que insta a estas representaciones corpóreas a sincretizarse con la apariencia de ese mundo. Esto se evidencia también en el poema “Ácido rumor”, cuyos versos expresan:

Algunas noches has despertado ante un campo de estrellas
(el descansador de pantalla)
como camionero dormido en el manubrio
después de levantar la cabeza somnolienta del teclado (Carrasco 28).

El texto citado evoca una voz poética que se dirige apelativamente a un cuerpo cansado que se encuentra frente al ordenador. Estos versos en los que prima la comparación como procedimiento formal plantean una figura corpórea a la deriva del objeto tecnológico que, en

el contexto de la posmodernidad, se vincula con la soledad, incomunicación y fragmentación emocional.

En esta interpretación del discurso literario de Carrasco, las posibilidades retóricas adquiere un rol central ya que:

[E]videncian la capacidad del lenguaje literario de contener, indicar, hacer surgir el cuerpo sensorial de las cosas, así como instar al lector a adoptar una mirada poético-cinematográfica que lo proyecta perceptivamente en las escenas representadas (Bortignon 70).

El lenguaje visual empleado por el autor chileno en el poemario *La insidia del sol sobre las cosas* (2003) acentúa estas formas corporales que se reconocen en los poemas citados pues la materialidad gráfica no solo logra dibujar un perfil fragmentado de los cuerpos en determinados espacios cuyas características son similares; sino también garantiza la idea de que la literatura y, fundamentalmente, la poesía se ha preocupado siempre por lo sensible (Masiello, 2013). Este rasgo, en conjunto con una métrica regular, traza el recorrido de las acciones de estos cuerpos cansados, agobiados y aletargados en –y por– la urbe.

Los cuerpos que definen la escena teatral en *Tus deseos en fragmentos* (2004), por su parte, adquieren una voz propiamente interpelativa en el marco dramático. Esta no solo se dirige al lector-espectador mediante los diálogos; sino también cuestiona la conformación de los espacios en los que se encuentra, especialmente, su hermetismo:

TÚ: Enfermera, deje de llorar, y no se quede parada ahí, mirando por la ventana... Sálgase de esta pieza, entre a una donde haya sólo alegría. No ve que luego los pasillos se alargan y la exposición del dolor se agranda y no termina nunca... Enfermera, ya, séquese esas lágrimas (Griffero 12).

La intervención referida corresponde a uno de los lineamientos de la acción dramática que se pueden identificar en la obra de Griffero, este es, una conciencia fragmentada, la cual adquiere su voz a partir de un cuerpo enfermo que se encuentra en una sala de hospital como parte del conjunto de exposiciones que conforman el museo. De esto se desprende, primero, una analogía con la propuesta de Carrasco en la medida en que los cuerpos se encuentran constantemente dominados por su estado físico –en este caso, la enfermedad– y segundo, esta fracción de la exposición no solo subyuga esta identidad a la inmovilidad corporal, sino

también anticipa que la constitución de estos espacios determinan el recuerdo y la emoción que prima en ellos.

El espacio dramático, desde una perspectiva semiológica de los estudios dramatúrgicos, se concibe como un signo de la ficción que permanece en un perpetuo movimiento para facilitar las relaciones que se establecen entre los actantes –el sujeto en búsqueda y el objeto de dicha indagación– (Pavis, 1988). No obstante, el autor chileno, como una propuesta alternativa en el marco estético del teatro posmoderno, propicia una superposición de los espacios en escena cuyo impacto otorga cierta oscilación a la acción de los personajes ya que deben desplazarse constantemente por los salones. Esto dificulta el propósito de recordar y restaurar los fragmentos olvidados de una memoria dañada por el tiempo.

Los objetos dispuestos en estos espacios se constituyen también como parte de la construcción arquitectónica que interviene en la representación pues delimitan los procesos que lleva a cabo la memoria en el ejercicio del recuerdo. En este sentido, los elementos se desempeñan como signos que evocan la experiencia de los cuerpos: “[tú] Y así me quedé vestido. No como me ven, estos son residuos, son fragmentos de vestimentas destinados a diferentes amores (Griffero 3)”. De esta cita se desprende que el objeto en su multiplicidad de formas se sitúa en “un circuito de sentido (de equivalencias) y remitido por connotaciones a una multitud de significaciones que el espectador le hace “adoptar” alternativamente” (Pavis 339).

Los espacios y objetos que integran la propuesta de *Tus deseos en fragmentos* (2004), por lo tanto, establecen una matriz de sentido que concede al lector-espectador la comprensión de las acciones que realizan los cuerpos, sean estas la imposibilidad de cambiar el curso del conflicto por efecto de un salón clausurado de la memoria que frustra el recuerdo en la escena, o bien, como un código de la reminiscencia que introduce a estas representaciones corpóreas a pensar el tiempo pasado como un cuestionamiento constante del presente vivido. En otras palabras, el cuerpo adquiere un rol protagónico pues:

Las funciones del teatro tienen que ver con las funciones corporales que pueden ser restituidas por su intermedio. Esto implica que los cuerpos que se exponen a la experiencia del teatro como creadores, actores o espectadores

pueden sufrir una transformación que redefine sus sentidos, los despierta en una forma diversificada y compleja (Contreras 148).

El fragmento citado reterritorializa el cuerpo en la escena teatral como una forma del arte dramático cuyo rol performativo configura no solo la creación de la obra, sino también la recepción de esta. En este contexto, se puede esgrimir que el texto de Griffero exige un lector que logre desentrañar los signos presentes en la arquitectura de los espacios para comprender las acciones de los cuerpos en torno a la búsqueda que llevan a cabo.

La urbe –en Carrasco – y los diversos salones –en Griffero– deslindan formas de la reminiscencia cuyo carácter siempre se orienta al abatimiento, la decadencia y la destrucción que penetra en los cuerpos a través de la experiencia sensible en la medida en que se desplazan e interactúan con los objetos que conforman parte de ese panorama desolador. Las acciones, por lo tanto, se ven mediadas por este sistema que se sincretiza con las representaciones corpóreas, unificando los espacios y evocando el recuerdo.

Temporalidades irresueltas en los cuerpos

El vínculo entre memoria e historia suscita una tensión en torno a un pasado que siempre resulta ser conflictivo (Sarlo, 2005). Esto, a la luz de los hechos traumáticos que invaden el recuerdo y se introducen de forma disonante en los sujetos cuyo entorno resulta difuso, fundamentalmente, porque el presente se construye como un residuo del ayer que se incorpora de manera distante en la cultura dominante efectiva (Williams, 2000). En este sentido, Walter Benjamin en *Mi infancia hacia el 1900* (2016) reflexiona respecto del proceso de reminiscencia:

Jamás podemos recuperar del todo lo olvidado. Y quizá está bien que así sea. El golpe de la recuperación sería tan destructivo que en el mismo instante deberíamos dejar de entender nuestra nostalgia. De este modo la entendemos, y mucho mejor cuanto más hundido en nosotros se encuentre lo olvidado (217).

La cita desprende dos aristas relevantes de considerar, por un lado, la fragmentación de la memoria que solo concede una restauración parcial del recuerdo en la medida en que este ejercicio resulta devastador y, por otro, se descubre la función del arqueólogo en torno al trabajo de la memoria –comprendida desde una perspectiva derridiana como un archivo– que

devela la huella de la emoción. De esta manera, las obras de Carrasco y Griffero se inscriben estéticamente en un marco temporal que define los cuerpos bosquejados en el limbo de una cronología ambigua entre el tiempo pasado y el tiempo presente.

El autor de *La insidia del sol sobre las cosas* (2003) delinea una multiplicidad de actitudes en la voz lírica de sus poemas que parecen situar al hablante en cuadros temporales disímiles. Los sentidos percibidos a través del cuerpo se constituyen como signos de la activación reminiscente que desentierran el recuerdo, cuyo impacto causa una aflicción emocional melancólica. Esto se expresa en los versos de “Cumpleaños”:

Ridículamente feliz y con ganas de llorar, ocultas el rostro
ordenando lentamente los soldados de plomos en el estante
y el otro regalo: un libro. Exactamente el mismo sentimiento
que el de los momentos en que ella se viste y maquilla para ti
como si fuesen convidados a la mesa del monarca.

Recuerdo: estas matriarcas –jóvenes entonces– me peinaban
y hasta pepas de limón podían encontrarse
en el tordo negro de mi pelo; recuerdo rodillas sangrantes,
homenajes y efemérides que debía memorizar en una sala fría.

El ventilador, en esta foto por ejemplo, está encendido,
los gorros cónicos con serpentina en la punta lo confirman.
Las morochas con escarmenado a la usanza de la época
son:

–mi madre (ojos tristes)
–algunas tías (JAP, católicas, P.N.)
y el del centro soy yo
con el gorro más vistoso y la polera del Colo.

.....

Y nuevamente, tras los años, las mujeres
–novia, hermana, sobrina carroliana, madre–
te asisten a la hora de apagar la vela sobre un trozo de torta
como si desde ese día en adelante cada paso
fuera a ser distinto (Carrasco 26).

El poema devela un sujeto lírico masculino que revive el tiempo pasado a partir de la experiencia presente, comprendida como un momento que se acciona gracias a las diversas interacciones corpóreas y visuales que establece con su entorno. Primero, en la organización del estante se perciben los objetos que representan dos periodos de su vida –niñez y

adolescencia– asociados a determinadas ideas, estos son: los soldados de plomo –el juego– y el libro –la madurez intelectual–, ambos delimitan la rememoración infantil supeditándola al poder dominante del cuerpo adulto por sobre el propio a través del peinado, así como también, la labor instruccional que conlleva un ejercicio automático de la memoria en el aprendizaje escolar. Segundo, mediante la contemplación fotográfica, se vislumbran conexiones extraliterarias que intervienen el contenido de forma visual mediante los paréntesis, específicamente, cuando se menciona: JAP, católicas y P.N.¹, cuyo rol en torno al contexto de producción configura el discurso de Carrasco como una poesía situada.

La construcción lírica referida suscita, además, una reflexión de los procedimientos formales empleados que no solo se apropian de los aspectos identificados, sino también traspasan el texto en su unidad. En primer lugar, la utilización de la écfrasis como función poética de la representación verbal de una imagen, en este caso, la fotografía que apela al recuerdo cuyo papel concede la interdependencia entre cuerpo y memoria. En segundo lugar, la antítesis que actúa como figura retórica predominante que opone los versos iniciales de acuerdo a la emoción que emana de la experiencia de cumplir años y, paralelamente, establece una disonancia en la fracción temporal del ayer y el ahora. En tercer lugar, el discurso íntegro, desde una perspectiva performática, se concibe fragmentariamente como una extensión del cuerpo que se representa mediante la acción de los signos de puntuación que deslindan dos etapas diferentes en el poema.

La lectura realizada dilucida que el discurso literario de Germán Carrasco se entronca en una visión rutinizada y carente de esperanza de los cuerpos que protagonizan los versos, fundamentalmente, porque el recuerdo de los espacios temporales –pasado y presente– conforman un panorama desolador: “te asisten en la hora de apagar una vela sobre un trozo de torta/como si desde ese día en adelante cada paso/fuera a ser distinto” (Carrasco 26). En otras palabras: “[s]on los nuevos ciudadanos, sin tiempo, sin historia, caracterizados sólo por

¹ Las siglas JAP y P.N. corresponden a la Junta de Abastecimientos y control de Precios y Partido Nacional, respectivamente. La primera organización se constituyó como un comité de racionamiento encargado de la distribución de alimentos y suministros durante el gobierno de Salvador Allende. El segundo consistió en un partido político con orientación de derecha que operó en el país desde 1966 hasta 1990, es decir, hasta el término de la dictadura militar.

los fragmentos que son comparados a los restos de la despensa de la casa abandonada” (Sepúlveda *Ciudad Quiltra*... 159).

El escepticismo y la ruina que proyectan las representaciones corpóreo-residuales en estado de catástrofe, como ya se ha mencionado, se vinculan analógicamente con la integridad de la obra estudiada. En este caso se releva también las estrofas que componen el poema “Perros”, cuyos versos mediante una función predominantemente comparativa integran la noción del cuerpo humano y cuerpo animal como actantes de una misma hábitat, esto es, un terreno baldío en el que resalta el desamparo: “Como os que miran el crepúsculo con el disgusto de una soledad involuntaria/o como el turista que no se inquieta demasiado con el paisaje o la miseria/los perros ven pasar los camiones con contenedores” (Carrasco 63).

El poema referido, sin embargo, no solo expresa el espacio como condicionante para el estado de estos cuerpos, sino también el tiempo:

El tren se atrasaba
hasta que el pasto cubría los rieles, *esos trenes* mutilaban a los perros
y los camiones cuyos conductores ven apariciones y demonios;
todas esas cosas que giran son el tiempo -ladraban-,
un bufón de labios en semicírculo dando volteretas sin parar.

EL TIEMPO. LA CAUSA DEL VÉRTIGO. LA MUERTE.

por eso nos arrojamos a las llantas.

La intervención del ferrocarril en los versos se sugiere como un elemento simbólico de la modernidad que actúa en cada sitio del poemario y con mayor ímpetu en aquellos que se encuentran gobernados por el abatimiento. En este contexto, las ruedas del tren se plantean como una metáfora de una nueva era que destruye a estos cuerpos abandonados que se posicionan una frontera difusa entre el sujeto y el animal puesto que estos últimos también se apropian del lenguaje para expresarse en el marco de la destrucción.

La figura del perro también adquiere relevancia pues se constituye como la alegoría social tanto del desamparo como del territorio secundario en el que se ubican estos animales que, de acuerdo al espacio en el que se ubican, son los quiltros a la deriva periférica de la ciudad. En este sentido, Magda Sepúlveda en *Ciudad Quiltra* (2013) precisa:

Me gusta la palabra “quiltra” porque no tiene traducción fuera de Chile, entonces nos obliga a pensar en nuestras particularidades. (...) el título de *Ciudad Quiltra* apunta a las subjetividades “bulliciosas”, de “mala raza”, de “origen mapuche”, de “mujer pizpireta” y de todos los que hablan en la poesía chilena que tematiza la ciudad y la urbanidad (13).

El autor de *Tus deseos en fragmentos* (2004), a partir de su propuesta estético-teatral que escenifica una multiplicidad de espacios, configura retazos de una historia en la que el recuerdo se evoca en función de la experiencia sensible en cada uno de los salones que visitan los cuerpos carentes de una identidad. Esto implica un doble proceso inversamente proporcional, por un lado, los fragmentos de la memoria se comienzan a reconstruir como una sustancia que rellena cada uno de los espacios del molde vacío y, por otro lado, la devastación de la reminiscencia segmenta residualmente a estas representaciones corpóreas:

SALÓN UNO - EL DE LOS NIÑOS

TÚ: En qué salón estamos, no te veo, aún no estás, es el de los niños, las niñas... La de los juguetes, la de los trenes eléctricos que no llevan a ninguna parte, la de muñecos hablantes, tu osito, no tuvieron osos, palitroques para golpearlos y ver cómo caen, o muñecos dispuestos a que les hagan la autopsia, el lugar de las muñecas sin sexo, detesto el salón de los niños... Se escuchan la voz de los padres, se escucha la voz de los orgullos falsos y de los amores imperecederos... (...) El niño, el deseo del futuro que no se construyó. (...) Qué espanto tener que ser que ser el futuro. Salgamos del salón de la infancia... No quiero recordar que fui un niño” (Griffero 15)

La cita desprende dos aristas importantes de considerar en torno a cómo se restituye la memoria infantil. Primero, se evidencia que los objetos dispuestos en la escena interactúan directamente con el recuerdo de la niñez, esto es, los muñecos, los osos de peluches, entre otros juguetes, proyectan la desolación de una etapa no finalizada para algunos. Segundo, subsiste también un sentimiento de nostalgia respecto de lo no vivido, es decir, el discurso de Griffero se vincula con la realidad extraliteraria en la que se enmarca para develar que aquellos cuerpos inocentes no lograron ser el futuro. Por esta razón, la reminiscencia resulta ser traumática como lo enuncia Benjamin en la cita inicial de este apartado.

La fragmentación temporal en la obra dramaturgica, al igual que en Carrasco, posee un impacto en los cuerpos en la medida en que se imprecisa su lugar en el mundo de la ficción. En este caso, las consecuencias se acentúan en la confusión que generan los diversos espacios

de la escena, por una parte, en la apropiación de la atmósfera y los elementos que la configuran no se logra dilucidar el límite entre la vida y la muerte: “[m]e encantaría hablar después de muerto” (Griffero 3) y, por otra parte, la conjugación y disposición caótica de los tiempos de la historia que fusionan el pasado, presente y futuro en un mismo sitio: “AQUEL: Yo vine sólo porque quiero ser tu amante... y no tendré que matarte porque igual tú ya mueres mañana (Griffero 10)”.

El tiempo, por lo tanto, se define como un factor inconcluso que no solo insta al lector-espectador a cuestionarse el ahora en función de un ayer traumático que regresa con violencia, sino también interpela a los cuerpos en torno al periodo que habitan:

TÚ: Que salgan, que no entre nadie... Los folletos ya no explican bien, el polvo tapa los colores, la iluminación es insuficiente, no hemos construido la salida. Hay fotos que aún no se develan, la gente no llega, o entra y se desvanece, la enfermera nunca existió, yo debo ir a mi vitrina, hay demasiados salones y me canso de recorrerlos, además, no son reales y no hablan de lo que siento. Quien dijo que esto era un museo... Ayer tenía prueba de historia pero... (Griffero 27)

El recuerdo en conjunto con las representaciones corpóreas de los sujetos impersonalizados se bifurca en los salones del museo de la memoria puesto que estos se encuentran en el limbo de la vida y la muerte. Esta indefinición en la ficción solo se explica a través de la herida latente de la dictadura que permanece en el archivo traumático: “HACE TREINTA AÑOS. UNA: El palacio del presidente ya no está blanco, sale humo de sus ventanas, el portón está quemado, las rejas fundidas. Hay autos aplastados... aceite grueso en las veredas y las sombras de cuerpos estampados en el cemento. No se puede ir al centro. (Griffero 27)”.

El marco temporal en ambas obras, por consiguiente, presupone una manera de fragmentar los cuerpos que protagonizan las escenas poéticas y teatrales en Carrasco y Griffero, respectivamente. El tiempo pasado y el tiempo presente fungen como paradigmas de un mismo territorio que ha sido invadido por la sintomatología amnésica de una memoria que exige, tanto a las representaciones corpóreas como a los lectores, el recuerdo aunque este sea devastador.

La memoria amnésica: una forma de cubrir el fracaso

La conformación de los espacios y las temporalidades irresueltas como no-lugares en la literatura de los autores chilenos suscita una reflexión en torno al porqué y cómo el cuerpo se erige como un lugar fructífero para vehicular el ejercicio de la reminiscencia. En el caso de Carrasco, de acuerdo a Susana Cella (2007), esto se explica ya que:

[P]odría verse en los poemas de Carrasco algo así como un tercer momento, exhausto y exhaustivo en el cual la propuesta pasa por recopilar y recuperar tanto los objetos como los tiempos, o bien mezclarlos. En una poesía de los tiempos finiseculares, donde tanto las aventuras e ilusiones de las vanguardias han cedido, como también ciertas retóricas, pero también han acontecido las polémicas; la pérdida de anclajes o referencias (13).

La cita desprende que no solo el contexto histórico determina la insidia sobre los cuerpos, sino también que el autor se inscribe en una fase estética posvanguardista que coincide con una serie de coyunturas políticas que conllevan a lo señalado inicialmente en este capítulo, esto es, la pérdida de anclajes o referentes que proyectan sujetos a la deriva. En consecuencia, el cuerpo se instala como una frontera entre la experiencia vivida y el recuerdo que adviene a través de lo sensible, trazando la fragmentación corporal. En otras palabras, el poeta escribe desde la oscuridad del colapso, focalizando en la adicción a la rutina, cansancio de la banalidad diaria, sin ninguna solución posible; por esta razón, se enfatiza el cuerpo enfermo, el cuerpo dañado, el cuerpo materia, entre otros (Masiello, 2013).

El dramaturgo, por su parte, articula estéticamente una propuesta en la que el cuerpo es un signo de la memoria que actúa a través de las diversas voces —tú, ella, una, él y aquel— que se movilizan entre los salones de la memoria, evocando el tiempo pasado e interpelando el ahora que le impide la rememoración. En este sentido, Benjamin (2016) plantea que: “[l]a lengua lo ha dado a entender sin posibilidad de error: la memoria no es un instrumento para explorar el pasado sino su escenario. Es el medio de lo vivido tal como la tierra es el medio en el que yacen sepultadas las ciudades muertas” (79).

El proceder de la memoria, en conclusión, significa una acción más enriquecedora para los cuerpos fragmentados en búsqueda del tiempo pasado ya que se constituye como un mecanismo de vínculo con este, es decir, el archivo es la sintomatología del ayer. No

obstante, se introduce de forma insidiosa un estado amnésico como una forma de cubrir el fracaso (Masiello, 2013) del periodo posdictatorial a luz del posmodernismo, neoliberalismo y los proyectos políticos que no llevaron a cabo la resiliencia social, sino que reemplazaron el trauma como una mercancía obsoleta.

Capítulo II

La memoria de los cuerpos deseantes

Este capítulo aborda las representaciones corpóreas que a través del deseo buscan la (re)construcción de las subjetividades como una forma de posicionarse en el vacío. En este contexto, se reflexiona sobre tres aristas, a saber: el deseo del olvido, que instaaura la diseminación del recuerdo como un acto liberador para los cuerpos fragmentados por el tiempo y espacio; el deseo de ser otro, que presupone una inestabilidad en la dualidad de lo propio/impropio que busca la ecuanimidad en el objeto del deseo y el deseo del otro, vinculado con la necesidad de sentir amor y el despertar de la sensualidad ante otro que se constituye como el objeto del apetito ilícito. La confluencia entre estos ejes dilucida que, en el retorno a la naturaleza de los sujetos, la búsqueda se orienta a la restitución de la subjetividad de los cuerpos como una forma de superar el tiempo pasado.

El deseo del olvido: memorias, subjetividades y corporalidades

La memoria establece una relación directa e interdependiente con la conformación de las subjetividades de los personajes que definen el panorama literario posdictatorial. Esto se debe a que el recuerdo actúa como una forma intrínseca de la experiencia –tanto del tiempo pasado, presente como futuro– que determina el valor individual y colectivo de las acciones ejecutadas puesto que la huella del trauma permanece latente en el imaginario social. En este contexto, Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002) señala que:

El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha <<contra el olvido>>: *recordar para no repetir*. (...) La <<memoria contra el olvido>> o <<contra el silencio>> esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad <<memoria contra memoria>> (6).

El fragmento citado permite entrever, por un lado, que el recuerdo adquiere un rol central en el marco histórico como una forma de aprendizaje ante los hechos, esto es, que el pasado se constituye como un testimonio y, por otro lado, la pluralidad de memorias que configuran un espacio de constricciones entre las vivencias particulares y compartidas. Por esta razón, se

puede afirmar que “el acto de rememorar presupone tener una experiencia pasada en el presente, por un deseo o sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla” (Jelin 27).

La introducción de la noción de deseo en el ejercicio de la reminiscencia suscita una reflexión en torno a cómo esta concepción se constituye como un eje que determina las corporalidades de los sujetos en ambas obras, definiendo no solo las formas residuales que estas adquieren sino también reflejando los signos que orientan la interpretación de un contexto histórico anclado a la deriva de un periodo traumático. En este sentido, el concepto referido se define como un apetito *ilícito* despertado por la percepción de un *bien* o un *objeto* que no se posee (Verneaux, 1965).

Los autores chilenos, como se ha podido denotar, elaboran su propuesta estético-literaria en torno a la (re)construcción de una memoria que se repliega en las representaciones corpóreas fragmentadas por el tiempo y el espacio. Sin embargo, también es posible advertir que, en conjunto con estos factores, coexiste un instinto de búsqueda que confina estos cuerpos a un deseo de liberación mediante el olvido, cuya función se comprende como un mecanismo que ya no concibe su foco en el pasado; sino que en el ahora y el tiempo futuro. Ante esto, cabe cuestionarse ¿cómo se expresa el deseo en los cuerpos que protagonizan las obras de Carrasco y Griffero? y ¿por qué el olvido se presenta como el objeto de deseo?

Germán Carrasco, en su poemario, grafica –mediante el empleo de un lenguaje visual– diversas escenas en las que los cuerpos masculinos y femeninos se enfrentan al abismo y la muerte a través de la sensualidad, esto es, la corporalidad funge como agente y objeto de un deseo sensible. Esto se demuestra en los versos del poema “Litoral”:

Como una mujer que, desnuda e ínfima, baila
en los ojos negros de un hombre que mira
con algo de seguridad al horizonte
o, mejor: que sin asco ni miedo, conmina al vacío
y amenaza llenarlo con todo lo que venga:

movimiento, intento, fracaso

(...)
entonces te metes al mar conmigo,

tu cuerpo caliente como una plancha
(de urgencia erótica, humanidad, praxis) (Carrasco 12).

Las estrofas citadas representan dos figuras corpóreas: una femenina y una masculina; ambas se distinguen por su caracterización física, la primera suscita la naturaleza del cuerpo en movimiento con la danza, mientras que la segunda refleja a la mujer mediante la mirada de los ojos negros que, al mismo tiempo, visualizan el horizonte en la metáfora de lo venidero. En este contexto, se pueden identificar dos momentos: inicialmente, el rol activo que adquieren estas corporalidades que bailan con el destino y, posteriormente, el enfrentamiento con este último al introducirse al mar, explotando el deseo de las pasiones y el erotismo – consumado en el océano– como una forma de desafiar la fragmentación referida en el capítulo anterior

El poema anteriormente interpretado se vincula, además, con “Gusano y danza” del mismo poemario. En este texto lírico prevalece un ambiente fúnebre a partir de los versos en modalidad de epígrafe inicial: “ínfima pareja bailando/nupcial en los ojos del cuervo?”² (Carrasco 13), el cual desprende dos aspectos relevantes de considerar; por una parte, la reducción del cuerpo de los sujetos que danzan y, por otra, el símbolo poético del cuervo asociado a la muerte que observa de forma exacerbada la escena conyugal. En este ambiente de una amenaza sombría, habitan la figura femenina y masculina:

Como una mujer –tú, se supone– que baila
desnuda e ínfima
en los ojos de

un hombre (que se supone
soy yo)

que quisiera bailar con una mujer
desnuda e ínfima

en los otros (tuyos, míos)

negros como pozo oscuro y fresco
(óleo, calidez, putrefacción, nicho,
anca, útero y tumba,
petróleo

² Énfasis en el tamaño de letra y minúscula asignado por el autor en la obra original.

que produce el movimiento con el cual
un hombre
amenaza llenar la nada) (Carrasco 13).

Los versos referidos establecen una relación directa con el poema “Litoral” ya que los cuerpos poseen la misma fisionomía, utilizando un lenguaje corporal que, mediante la danza, devela sus características y acciones. Asimismo, el reflejo de la mirada ahonda en las vicisitudes de la decadencia; putrefacción, tumba y petróleo se constituyen como el léxico asociado a este campo semántico de la ruina. Sin embargo, en la última estrofa nuevamente se manifiesta una actitud desafiante que actancialmente lucha contra el vacío que prospera a lo largo de *La insidia del sol sobre las cosas* (2003): la nada.

Los poemas, por ende, permiten inferir que en este “tránsito de una mirada óptica (meramente visual) a una mirada háptica (provista de cualidades táctiles)” (Sepúlveda *El territorio y el testigo...* 70) que aprehende Carrasco en su obra, cohabita no solo un espacio para la transgresión del lenguaje a través de su carácter cinematográfico; sino también nuevas formas de interpretar el periodo histórico-social en el que se enmarca esta producción literaria. De esta manera, se manifiesta una expresión particular de los cuerpos que se presenta a través de la danza y la posibilidad de sentir, en otras palabras, el deseo del olvido se instaura como un acto liberador y que da rienda suelta a las pasiones, cuyo principio se fundamenta en que “el apetito se encuentra en todo ser, incluso en los cuerpos brutos. Toma diversas formas según que se despierte espontáneamente” (Verneaux 45).

Ramón Griffero, en su propuesta dramática, no solo incorpora la noción de deseo en el título de su obra; sino también edifica –mediante la pluralidad de voces– un lugar para que los personajes actúen tanto desde la corporalidad inmanente de los objetos y espacios como de las pasiones que conmueven sus desplazamientos e interacciones en los diversos salones que componen el museo de la memoria, pues existe una relación intrínseca entre el recuerdo y el sentimiento. En este sentido, al inicio de la obra se advierte que no solo se pretende historizar la memoria a partir de la exhibición, sino también existe un incipiente deseo de olvidar algunos marcos temporales que la constituyen:

Estoy sumergido en mi propio museo... hoy tienen suerte, la exposición está abierta, pueden recorrer los salones donde los cuadros ya están colgados, las esculturas hechas, las inscripciones en los muros. El álbum en movimiento de

mi cerebro. Hay salas prohibidas, otras ya demolidas... unas que no deseamos visitar (Griffero 4).

La cita desprende una ambivalencia en los deseos que confinan a este cuerpo carente de identidad al enfrentamiento con sus propios recuerdos pues el viaje, por un lado, se plantea de forma física en la medida en que se transitan los diversos espacios y, por otro lado, se realiza introspectivamente pues existe una pretensión mediada de no querer evocar determinadas escenas. En esta línea argumentativa de la acción, hacia el final del discurso teatral se identifica que la búsqueda constante llevada a cabo por las representaciones corpóreas –tú, ella, un y aquel– se cristaliza en el deseo de relegar lo rememorado:

SALÓN DE LA DUDA

TÚ: Ya no debería estar aquí, ya nadie me oye. Rápido al salón del olvido donde todo se desvanece. El lugar donde la luna vuelve a ser sólo un astro donde la tierra no es más que un planeta y donde la gente sean sólo recién nacidos. Ya que así sucede y deja de suceder (Griffero 28).

El fragmento citado corresponde –desde una perspectiva lineal y cronológica al tiempo de la historia– al momento en el que los cuerpos logran evocar lo sucedido hace treinta años, esto es: la represión y violencia vivida durante el gobierno autoritario. De esta manera, se puede esgrimir que la búsqueda de los retazos del tiempo pasado culmina para armar el rompecabezas de una memoria devastada que los llevó a ese estado de *shock* amnésico, cuya conexión se encuentra determinada por los hechos traumáticos. Esto se fundamenta, según Benjamin (2016), en que:

[C]omo la mayoría de esas relaciones originarias –por lo menos las que nos quedan en la memoria– a su vez abren nuevas relaciones, inauguran vínculos con otras personas, después de un tiempo de esos caminos se desprenden caminos laterales (88).

El recuerdo, en consecuencia, resulta destructor. Por esta razón, subyace el deseo de recurrir al salón del olvido que todo lo difumina, advirtiéndose una manifestación particular y exclusiva de la expresión de esta inclinación, la cual se explica como: “[a]nte un *bien difícil* de obtener, que forzosamente ha de ser ausente, pues un bien poseído ya no es difícil, el deseo engendra dos pasiones. Si bien aparece como posible de alcanzar, está la *esperanza*, y si aparece como imposible, la *desesperación* (Verneaux 81). En otras palabras, se puede extrapolar que estas pasiones asociadas al apetito se explicitan en la obra de Griffero puesto

que las corporalidades, por un lado, declaran el anhelo de olvido mediante la diseminación de los recuerdos en uno de los salones que conforman esta poética del espacio y, por otro, la inquietud e incertidumbre en el limbo de la reminiscencia que necesita retornar a una relación prístina del ser humano y su entorno —la infancia como *tabula rasa* y una tierra sin historia—

El deseo y su objeto —en este caso, el olvido— adquieren relevancia ya que, a diferencia de la memoria fragmentada, no solo queda el cuerpo como el residuo de un tiempo pasado que, a su vez, es la huella inconclusa en el presente, sino también surge el deseo que procede sobre las pasiones de estas representaciones corpóreas y que, además, (re)construye las subjetividades de estas. Por esta razón, tanto en el caso del poeta como del dramaturgo, “está el olvido liberador, que libera de la carga del pasado para así poder mirar al futuro (Jelin 32).

El deseo de ser otro: la lucha entre lo propio e impropio

Los procesos históricos conforman la memoria en su dimensión individual y social al alero constante del Imperio de lo Propio, cuyo principio fundamental es que existe una imposibilidad de pensar en un deseo que no genere como consecuencia conflicto o destrucción (Cixous, 1995). En este contexto, el deseo del olvido se conjuga con otras acciones asociadas a la (re)construcción de sujeto ya que “[e]l pasado dictatorial reciente es (...) una parte central del presente. El conflicto social y político sobre cómo procesar el pasado represivo reciente permanece, y a menudo se agudiza” (Jelin 4). En otras palabras, tanto el tiempo pasado como el anhelo que media el acto de prevalecer las circunstancias traumáticas, se encadenan en una problemática en torno al recuerdo del ayer y la experiencia del ahora.

El deseo, por lo tanto, se introduce como una noción que surge por efecto de la diferencia y *desigualdad*, es decir, una no-coincidencia y/o asimetría (Cixous, 1995) que concibe al otro como el objeto de ecuanimidad. De esta manera, los autores chilenos no solo representan estéticamente a cuerpos deseantes de olvidar, sino también el ansío por constituirse en una fisionomía disímil que le conceda una forma de restitución ante el vacío y la reubicación del no-lugar en el que se sitúan, cuyo espacio generalmente es marginal.

El poeta de los 90' se inscribe en esta generación literaria, como ya se había mencionado, porque su discurso se impregna de temáticas y personajes que se definen a partir de la vaguedad del término *quiltro* (Sepúlveda, 2013). En esta línea, el poema “Una mascota”, a partir de un hablante lírico en primera persona, traza sensorialmente una escena en la que ocurre el encuentro entre el cuerpo humano y el cuerpo animal, los cuales se conectan directamente gracias a la caricia:

Mi caricia anestesió a la perra más bella
que erraba por la arquitectura racional
(...)

Te acercaste a mí cuando acariciaba a la perra
que ahí mismo –producto de mi mano, jamás sospeché–
quedó tendida a pleno sol. Nosotros
parecíamos velarla o velar por su descanso
y todo era erotismo puro, dijiste apenas:
ya que la hiciste dormir dime lo que está soñando.

(Supongo que necesitamos caricias
que nos hagan dormir, ojalá eternamente) (Carrasco 29).

Las estrofas referidas describen dos momentos en los que se distingue una variación en el temple de ánimo: primero, la interacción entre el sujeto lírico y el perro que está determinada por el contacto táctil y el resultado de ello, esto es, el regocijo que produce la caricia; segundo, se genera una intervención mediante los paréntesis como una reflexión respecto de la experiencia del hablante en la que se cuestiona su posición y se manifiesta el anhelo y la posibilidad de sentir y expresar, entroncado en una emoción nostálgica de aquello que no se posee.

Los versos suscitan una identificación entre el cuerpo humano y animal, como una forma de filiación con el otro y, asimismo, se devela que el autor insiste nuevamente en el vínculo con el –o lo– *quiltro*. En otras palabras, “la oposición propio/no propio (la valorización de lo propio), organiza la oposición identidad/diferencia. Ahí todo ocurre como si, en un abrir y cerrar de ojos, el hombre y el ser se hubieran apropiado uno del otro” (Cixous 37).

El dramaturgo, por su parte, a través de “la reducción del discurso verbal y la intensificación del discurso corporal y gestual” (Contreras 200) favorece la disociación de las identidades de

cada una de las corporalidades, estableciendo un constante cuestionamiento respecto del cuerpo en el que habitan las voces. En este sentido, se plantea un límite difuso desde el inicio de la obra en torno a la realidad y el deseo: “[a]sí me vestía con la ropa del otro... Cuando tal vez era el otro que deseaba vestirse como yo. Nunca lo dije, ni lo comenté (Griffero 3). La posibilidad de ser otro, en este contexto, otorga los indicios en la búsqueda que se emprende para la (re)construcción de la memoria fragmentada a partir de la exhibición del museo y, al mismo tiempo, posibilita estéticamente la poética del espacio, cuyo rol no solo se reduce a la superposición en la simultaneidad de la acción; sino también supedita a estas representaciones corpóreo-residuales a la inscripción en diversas temporalidades y lugares del recuerdo.

El deseo de ser otro, a su vez, también se vincula con la performatividad de los lenguajes empleados por los cuerpos: “ÉL: Escribo mi perfil, leo mi perfil, invento mi nik (Griffero 16). En este caso, se desprende que, por un lado, ontológicamente la construcción lingüística genera una identidad en un contexto virtual y que, por otro, existe una incidencia directa del posmodernismo puesto que “el cuerpo (lo palpable) también se sitúa como una forma de luchar contra la crisis de la posmodernidad (globalización, virtualidad, etc.)” (Masiello 18). A partir de esto, se puede inferir que el deseo, si bien se manifiesta de forma innata, actúa sobre la voluntad de las corporalidades (Verneaux, 1965) que se encuentran marginadas al advenimiento de la tecnología. Esta dinámica de la expresión del deseo se evidencia, además, hacia el final del texto dramático:

SALÓN DEL SUICIDIO

TÚ: Me quiero ir con ustedes... para que me empujen de los acantilados... para ver de nuevo a través de sus ojos... lo que hoy ya no puedo ver. Para sentirles la piel y hacer lo que no me atreví a realizar (Griffero 27).

El fragmento citado vislumbra que el deseo de ser otro se relaciona directamente con la restitución de la memoria, especialmente, de aquel tiempo pasado inconcluso que no solo afecta las experiencias individuales sino también las compartidas. El abatimiento prima en conjunto con el anhelo de pertenecer a un cuerpo impropio. Esta confluencia de elementos estéticos-literarios que se manifiestan en *Tus deseos en fragmentos* (2003) se explica gracias a que “[si bien las] operaciones con el cuerpo no son atributo exclusivo del teatro, (...) la

escena teatral es un lugar privilegiado para la ocurrencia de toda forma de transfiguraciones” (Contreras 148).

El deseo de ser otro, en definitiva, es concerniente a la dualidad de lo propio/impropio en la que “[e]l deseo se sitúa como deseo de reapropiarse de lo que parece poder escapársele” (Cixous 37), marcado por las diferencias que determinan cada una de las corporalidades, en este caso, la búsqueda de la ecuanimidad con el otro que se transforma en el objeto del apetito sensible o intelectual. De esta manera, los autores chilenos posicionan a los cuerpos deseantes en una constante búsqueda de aquello que no son como una forma de entender su fisionomía y de (re)construir las subjetividades en función de una memoria que se asienta también en el futuro.

El deseo del otro: la búsqueda del sentir

El panorama literario supone dos formas de concebir el cuerpo, por una parte, acaece una visión que subraya la inmediatez de este como un cuerpo dispuesto a recibir los impulsos ajenos y el *shock* de lo inesperado; mientras que, por otra, subsiste una perspectiva que lo aproxima a la herida, esto es, pone el cuerpo dañado en contacto con lo perezoso, la catástrofe y la muerte; en otras palabras, se plantea una forma de vivir el presente para evadir el fluir de la historia (Masiello, 2013). En este contexto, el apetito ilícito emerge como una forma de subsistir ante esta escena de la ruina, cuyo foco deriva del conocimiento sensible y se dirige a un objeto concreto (Verneaux, 1965), en este caso, la búsqueda de las pasiones vinculadas con la sensualidad.

Las obras analizadas suponen una expresión del deseo relacionado con la posibilidad de sentir puesto que los cuerpos ya no se encuentran únicamente fragmentados; sino también demandan una (re)construcción de sí mismos ante el abatimiento. De esta manera, el otro – como el bien difícil de obtener– y el amor –como la pasión engendrada frente a lo impropio– se constituyen como objetos de deseo de estas corporalidades residuales, que luchan con el cuadro temporal y espacial que las confina al vacío, amnesia y decadencia. Por esta razón, cabe preguntarse ¿de qué manera el deseo de sentir se bosqueja como una necesidad que despierta la sensualidad?, ¿qué rol adquiere el amor como una pasión despojada de los

cuerpos deseantes en las obras? y ¿cuál es el vínculo entre esta manifestación del apetito ilícito sensible y la memoria en las obras posdictatoriales seleccionadas?

Carrasco, por un lado, a partir de un discurso literario plurisignificativo en el que se desenvuelve una serie de elementos que confluyen en el poema, esto es: multiplicidad de hablantes líricos; variedades en la enunciación y la utilización de procedimientos formales fungen una poesía compleja, de estructura armónica y de abundantes simbolismos. Enmarcado en esto, se instaura el texto lírico “Aluminio El Mono”, cuyos versos dan cuenta de una relación contradictoria entre la destrucción que proyectan los suburbios urbanos y los amantes en búsqueda de la pasión en medio de dicha escena caótica que amenaza con consumirlos:

Los avisos chillan como loros obsoletos:
ALUMINIO EL MONO. Intermite
al ritmo de una lanza que corre
entre la vitalidad del mercado.

Sobre muros cansados se alza
decadente corazón de Av. La Paz,
inspiración de los amantes del dedo en la llaga
(deambulan por la urbe –cámara en ristre, algunos–
buscando escenas como quien busca monedas
o alguna fruta buena en un cajón podrido).
–La Paz
es una calle hedionda
que va derecho al cementerio– dio uno
y encendió un cigarrillo en una animita.
Observan los pasajeros
De las micros que van al cementerio (Pila 26 A)
El armazón, esqueleto enclenque,
prosaico en el día (Carrasco 35).

El poema citado comprende la descripción alicaída de Av. La Paz, una de las calles principales de Santiago centro, en la que resalta la estructura arquitectónica de la ciudad en conjunto con un temple de ánimo desolador con el que el hablante lírico, en su posición de testigo, percibe las escenas que configuran las estrofas. De esta manera, se reconocen escenas prototípicas de la época: el sector industrial, el mercado y el cementerio.

La confluencia de estos aspectos que construyen este escenario urbano instituye cuerpos que protagonizan el ritmo acaecido de la ciudad. Los amantes se sitúan como *flâneurs* que no solo observan su entorno de forma cinematográfica; sino también participan de una búsqueda en medio de la ruina como, por ejemplo, fruta buena en un cajón podrido. Además, cabe destacar que los versos forman un juego retórico-formal particular ya que se organizan antitéticamente para vislumbrar el deseo que opera en medio de la catástrofe, pues los amantes pretenden hallar un sitio para sentir a través de los espacios y los objetos; su lenguaje es corporal y el deseo, en consecuencia, es sensible.

Griffero, por otro lado, mediante la construcción estética de una obra que fragmenta la linealidad del tiempo y el espacio, articula una serie de diálogos que subyacen entre los recuerdos fragmentados de diferentes memorias que no solo quieren entender su estado irresuelto; sino también desean sentir(se). En este contexto, los cuerpos evocan experiencias del tiempo pasado y, al mismo tiempo, viven nuevas relaciones en un presente que se encuentra a la deriva de la reminiscencia:

AQUEL: No me beses, no puedo, me siento súper mal, como que estoy abusando mucho... Tú te ofreces mañana por algo que yo no creo... todo seguirá igual solo tú no estarás y yo solo te deseo a ti... esto sí que es ser frívolo. Tiembla... (Griffero 10).

La cita vislumbra, en primer lugar, que el lenguaje empleado por las corporalidades encarna diversos registros de habla, a raíz de esto se puede identificar un cuerpo juvenil; en segundo lugar, la encrucijada que se presenta en torno al deseo y su tensión con la voluntad ya que, si bien en cierta medida ambos son opuestos, el primero tiene capacidad de dominar al segundo (Verneaux, 1965); en tercer lugar, la interpelación a otro que se constituye como objeto del apetito ilícito que, en este caso, corresponde a tú.

La reflexión acerca de estos elementos que conforman la obra *Tus deseos en fragmentos* (2004) permite dilucidar que la expresión del deseo en los cuerpos se constituye eróticamente respecto de un otro que se considera como el bien difícil de alcanzar. Además de complementarse con la inclusión de voces homosexuales como una característica de la dramaturgia de Griffero (Contreras, 2005). De esta manera, se evidencia también la conjugación de lo dominante y lo residual a través de personajes marginales que se

introducen en la escena y también forman parte de aquella memoria trascendida por el trauma de un periodo represivo a la luz de un contexto socio-histórico que marca el advenimiento de nuevos sujetos a la deriva de sus cuerpos, experiencia, recuerdos y deseos:

Dícales que sí escuché que me llamaban, que sí escuché cuando sonaba el teléfono... Dícales que soy yo el que navega en el océano, que si caí a las aguas, dícales que mañana mi nik no estará en Internet, dícales que era yo en el vídeo del desierto y que no estaba muerto, dícales que así sucede y así deja de suceder. Y que mis deseos son solo fragmentos (Griffero 30).

El deseo de sentir en *La insidia del sol sobre las cosas* (2003) y en *Tus deseos en fragmentos* (2004) presupone siempre la presencia de otro puesto que el amante es quien despierta la inclinación y/o amor como cualidad de la sensualidad. La exploración de las pasiones, por ende, se articula como una forma diversa de asumir la memoria de un tiempo pasado en la que el cuerpo fragmentado busca restituirse subjetivamente en torno a la herida del trauma producido por la historia.

(Re)construcción de las subjetividades

Las tres expresiones del apetito ilícito que dominan a los cuerpos presentados en las obras analizadas funcionan como mecanismos para dar forma a los cuerpos (deformados) (Masiello, 2013) por el tiempo y espacio en el que habitan. En otras palabras, el deseo se funda como la explicitación de una lucha interna que, si bien quiere dar cabida a la memoria, no solo explica el presente en función de un tiempo pasado; sino también proyecta un anhelo en torno al futuro como una manera de superar la inestabilidad emocional, social, económica y política que reside en la década de los 90'.

Germán Carrasco, en *La insidia del sol sobre las cosas* (2003), acentúa el deseo como un acto liberador y, al mismo tiempo, incipiente que domina a los cuerpos a través de la sensualidad de las acciones, esto es, se juega con la sensibilidad, el erotismo y un lenguaje corporal que posiciona a las representaciones residuales siempre confrontacionalmente con un porvenir incierto. En este sentido, Sepúlveda (2013) señala que:

La poesía de este periodo se mueve entonces dentro de estas tensiones, la sintopatología del olvido que privilegia espacios de tránsito, por un lado; y la estética del recuerdo que privilegia idealizar espacios cívicos de encuentro comunitario, por su lado contrario (19).

La obra, por consiguiente, plantea una tensión entre el deseo del olvido que resulta redentor en torno a la fragmentación de los cuerpos que habitan los no-lugares, así como también, se devela la existencia de una relación intrínseca entre el apetito ilícito y el recuerdo cuyo rol es fundamental tanto para la memoria individual como colectiva.

Ramón Griffiero, en *Tus deseos en fragmentos* (2004), enfatiza en el deseo como una extensión de la memoria que, si bien se encuentra fraccionada por la imposibilidad de la reminiscencia, actúa como un mecanismo necesario para que los cuerpos no solo experimenten la posibilidad de sentir; sino también se dé rienda suelta a las pasiones que ejercen por sobre la voluntad. En este contexto, predomina la búsqueda del amor y la identidad en torno a la experiencia pasada no vivida.

Ambas producciones literarias, sin embargo, coinciden en un punto de encuentro, este es, que el deseo constituye una respuesta a la sintomatología del periodo en la medida en que concede a los cuerpos la restitución de la subjetividad mediante la introducción de las pasiones que, a diferencia de la fragmentación, no los confina únicamente a la desolación de la urbe —en el caso de Carrasco— o a la imposibilidad del recuerdo —en el caso de Griffiero—; sino que le confiere un conjunto de características que se aprehenden en la medida en que se encuentra el mecanismo para la superación del ayer. Asimismo, la emergencia del apetito ilícito; ya sea este en torno al olvido u otro objeto que produce esa inclinación, se relaciona intrínsecamente con el cuerpo puesto que es innato (Verneaux, 1965) por lo que se puede concluir que esta noción se presenta como una de las expresiones básicas y prístinas de los sujetos ante el presente residual.

Conclusión

La (re)construcción del cuerpo

El cuerpo en la literatura se ha constituido siempre como uno de los territorios preferentes para la elaboración de la ficción, fundamentalmente, porque siempre se concibe espacialmente como un sitio en el que se desenvuelven los acontecimientos, se expone a los síntomas de las acciones ejecutadas y tiene la posibilidad de transfigurarse en el marco de la inverosimilitud. Por esta razón, según Masiello (2013):

El cuerpo de la literatura reclama estas crisis del cuerpo social. Pide que reconozcamos el *shock*, muestra la condición de anestesiado a la cual hemos estado sometidos y, sólo pide en última instancia que sintamos el efecto de la belleza en su refulgente temblor (18).

El fragmento citado desprende que la función principal del cuerpo en la literatura se comprende como una metonimia del cuerpo social, es decir, posee una facultad interpelativa en torno al sujeto lector, cuyo rol activo respecto de la ficción puede conceder el entendimiento de la configuración histórica de la crisis. En este sentido, se revela la conexión entre el cuerpo y la memoria, puesto que el primero a partir de sus cualidades sensoriales tiene la posibilidad de evocar la reminiscencia de las experiencias pasadas, ya sea individual o colectiva.

Germán Carrasco y Ramón Griffero, en este contexto, edifican un discurso en sus obras que se hace cargo de un presente residual, lo cual implica que el ahora se ha erigido sobre el cimientamiento de un tiempo pasado saturado de violencia, represión y trauma, cuyas consecuencias se han vertido sobre los cuerpos que definen la escena poética y teatral, respectivamente. En otras palabras, la fisionomía de estas representaciones se relevan por sobre la subjetividad perdida pues los personajes no solo se encuentran en un *no-lugar*; sino también en un *no-tiempo*. De esta manera, la manifestación del deseo como un apetito ilícito primitivo resulta ser la única forma de enfrentarse al vacío, ya que solo el retorno a la naturaleza permite la resiliencia individual y social que los proyectos políticos no lograron otorgar.

La memoria en ambas obras, por ende, se presenta en dos formas; como fragmento y deseo. Esto se debe a que existe un transcurso del primero hacia el segundo en la medida en que el referente de la dictadura permanece como una huella latente y omnipresente en la década de

los 90'. Respecto del fragmento, se destaca que “[e]l escenario es puro cuerpo sufrido: de personajes enfermos, mutilados, hambrientos” (Masiello 8); mientras que en relación con el deseo, este siempre se implanta en un acto liberador de las pasiones que conducen al objeto o bien. A partir de esta reflexión, cabe cuestionarse ¿de qué manera representan los autores estas problemáticas en torno a los trabajos de la memoria? y ¿cómo los procedimientos formales fabrican una propuesta que entra en consonancia con el panorama esbozado?

El poeta chileno en función de “[l]a disposición espacial, las citas incluidas, la utilización de discursos “literarios”, configura una propuesta que da cuenta del tiempo recorrido, del estado de cosas del presente que se experimenta, pero también de una no connivencia con ciertas direcciones “contemporáneas” (Cella 13). De esta manera, tanto las temáticas sobre las que construye su obra como de los procedimientos retórico-formales para significar su poesía, Carrasco diseña un escenario urbano fructífero para la condición que afecta a los sujetos líricos de sus poemas.

El poemario *La insidia del sol sobre las cosas* (2003) transmite una poesía provista de una escritura que “tanto a nivel de la respuesta estética concebida como experiencia corpórea y multisensorial, como a nivel de la apreciación del lazo entre el lenguaje y la realidad sensorial por él evocado” (Bortignon 69) despliega una visualidad en la interpretación del poema. En este sentido, el texto lírico no solo se reduce al sentido otorgado las figuras literarias empleadas; sino que a la examinación de cada uno de los elementos que erigen arquitectónicamente los espacios de la urbe, sus características e interrelación con los cuerpos que habitan dichos suburbios. Por esta razón, se recrea una materialidad perceptible del referente (Bortignon, 2017).

El hablante lírico, en este marco estético, se sitúa como un testigo imposible que expresa las dificultades para asumir los temas de la memoria (Sepúlveda, 2010), cuya manifestación se expresa fraccionariamente –como cuerpos que se adhieren a las formas adquiridas por la decadencia de la urbe–, o bien, mediante el deseo –vinculado al despertar erótico de las corporalidades femeninas y masculinas–. En otras palabras, estas subjetividades espantadas por la ruina (Sepúlveda, 2010) se vuelca en su interior para incitar el apetito de la búsqueda de un sentir.

El dramaturgo chileno, a la luz de un teatro que se encuentra marcado por el retorno a la democracia después de un gobierno autoritario (Villegas, 2009), construye una propuesta teatral que excede los límites materiales-textuales del libro, proyectándose en una puesta en escena que plantea una simultaneidad de salones delimitados por el tiempo y el espacio en el que confluyen en las acciones. De esta forma, la acción argumentativa se ve intervenida por una sucesión caótica en la que los recuerdos no prevalecen de forma cronológica.

La obra *Tus deseos en fragmentos* (2004) se enmarca estéticamente en el advenimiento de un teatro posmoderno en el que el lector-espectador no solo se ve interpelado por el discurso verbal; sino también corporal. La intensificación de este último se vincula estrechamente con las ideas abordadas en este trabajo, puesto que los cuerpos se ven constantemente dominados por su estado de imposibilidad ante la enfermedad, el amor, el olvido y la destrucción. Esto se explica, según Villegas (2008), porque:

El teatro chileno de los últimos 25 años evidencia las transformaciones nacionales en la cultura, la vida social, las tendencias políticas nacionales en un espacio que se ha abierto al mundo y ha sido impregnado fuertemente de las corrientes internacionales (191).

La propuesta dramática, por ende, en la multiplicidad de cuerpos con identidades difusas establece el fragmento y el deseo como concepciones que se encuentran unidas por la huella de la memoria. En este sentido, se reconocen el momento decisivo en el que estos conceptos funcionan como mecanismos de la reminiscencia, esto es, cuando se logra evocar por completo el trauma vivido: la dictadura militar y las circunstancias acaecidas –represión, tortura, exilio y muerte–.

Los trabajos de la memoria ejercidos en ambas producciones literarias, en definitiva, exigen una lectura arqueológica del recuerdo pues tanto los cuerpos fragmentados como los cuerpos deseantes delinean vías para la reminiscencia, así como también, para la superación de la ruina que ha acabado con las subjetividades:

[Y] por eso el recuerdo no debe proceder narrando, y mucho menos informando, sino épica y rapsódicamente en sentido estricto, tantear con su

palada siempre en distintos sitios, investigando en capas cada vez más profundas en los viejos sitios (Benjamin 79).

La insidia del sol sobre las cosas (2003) y *Tus deseos en fragmentos* (2004), en conclusión, conforman parte de un discurso literario que determina una cultura de la memoria en torno al periodo posdictatorial. El poemario y la obra dramática, mediante la ruptura estética de la tradición poética y teatral anclada en su contexto de producción, instauran el cuerpo como referente social, económico y político que pretende apropiarse de la devastación por un deseo de edificar el futuro. Desde una perspectiva simbólica, por lo tanto, se plantea la (re)construcción del cuerpo como signo del resarcimiento de la fractura de la sociedad.

Obras citadas

Obras literarias

Carrasco, Germán. *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago, LOM, 2003. Impreso. [1997].
Griffero, Ramón. *Tus deseos en fragmentos*. Versión on line en pdf (s/i). (2004). En
<http://www.griffero.cl/nuevo.htm>. (Rescatado el 11/12/2017).

Obras críticas

Augé, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 2000. Impreso.
Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*.
Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011. Impreso.
Benjamin, Walter. *Mi infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016.
Impreso.
--. *Crónica en Berlín*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016. Impreso.
Bortignon, Martina. “Leer es mirar: Imagen, percepciones y lenguaje en la poesía de Germán Carrasco”. *Acta Literaria* 54 (2017): 67-81.
Cella, Susana. “Contemporaneidad lírica: Espíritus de época y épocas”. *Revista de humanidades* 2 (2007): 1-15.
Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre escritura*. Barcelona, Anthropos, 1995.
Impreso.
Contreras, Marta. “La escena teatral como dispositivo de pensar la realidad: Los estudios literarios y teatrales en el marco del pensar postmoderno”. *Acta literaria* 30 (2005): 143-150.
Eltit, Diamela. “Las dos caras de la moneda” en Richard, Nelly. (Ed.). *Debates críticos en América Latina*. Vol. 4. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008. Impreso.
Florescano, Enrique. “Memoria e Historia”. Transcripción de la conferencia dictada en la presentación para la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar Guadalajara el día 23 de marzo de 2010. En
<http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/Memoria%20e%20historia.pdf>.
(Rescatado el 12/12/2017).
Jameson, Frederic. *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Vol. 1. Buenos Aires: la marca editora, 2012. Impreso.

- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI de España editores, 2002. Impreso.
- Masiello, Francine. “Cuerpo y catástrofe” en *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2013, pp. 255-272.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Tomo I y II. Buenos Aires, Paidós, 1988. Impreso.
- Richard, Nelly. “La crítica de la memoria”. *Cuadernos de Literatura* 8 (2002): 187-193.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina, 2005. Impreso.
- Sepúlveda, Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Estudios Filológicos* 25 (2010): 79-92.
- . *Ciudad Quiltra: Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2013. Impreso.
- Verneaux, Roger. *La filosofía del hombre*. Barcelona, Editorial Herder, 1965. Impreso.
- Villegas, Juan. “El teatro chileno de la postdictadura”. *Revista de literatura hispánica* 69 (2009): 188-205.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península, 2000. Impreso.
- Szumurk, Mónica & McKee Irwin, Robert. (Eds.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, Siglo XXI de España editores, 2009. Impreso.