

Vestigios de la memoria aniquilada: el cuerpo como un texto histórico

**“The body is its pains, a shrill sentience that hurts and is hugely alarmed by its hurt; and the body is its scars, thick and forgetful, unmindful of its hurt, unmindful of anything, mute and insensate.”
(Scarry, 31)**

Este trabajo abordará la manera en que el cuerpo dañado de los sujetos post-dictatorial (con sus cicatrices tanto físicas como mentales), conllevan los vestigios de una memoria aniquilada. Es decir, el cuerpo dañado se convierte en el texto de esta historia arrasada, y constituye la subjetividad abyecta de los nuevos héroes que surgen de una época post-dictatorial y neoliberalista. Tomando a los personajes femeninos de la obra de teatro *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, y la novela *Los trabajadores de la muerte* de Diamela Eltit, ilustraré cómo la violencia a los cuerpos de las protagonistas les constituye como sujetos patéticos además de constituir su rebeldía ante tanto el sistema patriarcal como el sistema neoliberal. Sin embargo, estas heroínas no se construyen de forma clásica, sino que son la antítesis del heroísmo clásico ya que ejecutan su resistencia por medio del recuerdo, el reconocimiento, y la venganza. Ellas son las sobrevivientes de la violencia, pero necesitan revivir la memoria de esa violencia para cumplir con su resolución vengativa.

Paulina — la memoria y la doncella

¿Cómo funciona la memoria como elemento mediador y como maldición trágica en la obra de Ariel Dorfman? ¿Cuál es la relación de la violación del cuerpo femenino (y la memoria de esta violación) con la heroicidad? Paulina Salas, esposa de Gerardo Escobar, es perseguida por la memoria de su tortura y múltiples violaciones a manos del gobierno chileno (o como sugiere Dorfman, cualquier gobierno post-dictatorial), pero específicamente el médico que ella cree que es el gentil Dr. Miranda. A pesar de que hayan transcurrido más de quince años, ella no se puede

Chrissy Arce

University of California, Berkeley

olvidar de su ultraje. La palabra, su voz, ha quedado ovillada y estancada dentro de su cuerpo. Dejó de hablar, de pronunciar las palabras que relataron lo que le pasó:

Pero ustedes en la Comisión se entienden sólo con los muertos, con los que no pueden hablar. Y resulta que yo sí puedo, *hace años que no hablo ni una palabra, que no digo ni así lo que pienso, que vivo aterrorizada de mi propia...pero no estoy muerta, pensé que estaba enteramente muerta pero estoy viva y sí tengo algo que decir...* (La muerte y la doncella, 49, énfasis mío)

Elaine Scarry en su libro *The Body in Pain*, señala cómo la tortura aniquila la voz y el lenguaje: «Physical pain...is language-destroying. Torture inflicts bodily pain that is itself language-destroying»(19). Aquí vemos que aunque han pasado muchos años, Paulina no podía hablar, que su voz había sido destruida. Scarry también advierte que uno de los recursos de los torturadores es negar el cuerpo y ausentar la voz, así haciendo que la víctima tema a su propia voz, dado que bajo un dolor extremo, es posible que pueda traicionar y divulgar los nombres de sus amigos/compatriotas: «[The answer] discredits the prisoner, making *him* rather than the torturer, *his voice* rather than his pain, the cause of his loss of self and world» (35, énfasis mío).

De modo que se convirtió en una especie de ermitaña, también negándose a salir fuera del espacio de la casa, temiendo que se encontrara con uno de sus torturadores. Para lograr salir cuando le era necesario para la carrera de Gerardo, Paulina imaginaba la forma en que se vengaría de sus torturadores como táctica para conseguir dormir y combatir el miedo. Dice, «Me horrorizaba de mí misma...pero era la única manera de conciliar el sueño, de salir contigo a una cena en que me preguntaba siempre si alguno de los presentes no sería...quizá no la exacta persona que me...torturó...» (52). Así es que Paulina se sentía perseguida tanto por la memoria de su tortura como la impotencia de poder reclamar esa ofensa. La posibilidad de encontrarse con sus torturadores le volvía loca y antisocial. Van der Kolk y Van der Hart en su artículo «The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma», describen este proceso: «Many patients who are victimized by rape and other forms of violence are helped by imagining having all the power they want and applying it to the perpetrator. Memory is everything» (178). Paulina también evocó estas imágenes violentas para poder mantener una vida normal. Imaginó que iba a «meterles la cabeza en un balde con sus propios orines o pensaba en la electricidad» (52).

Por lo tanto, el cuerpo de Paulina, ultrajado y violado, es el vehículo de la memoria. Ella recuerda a

través de los sentidos no visuales, ya que fue vendada durante los dos meses de tortura. Cuando Gerardo pone en tela de juicio su acusación al Doctor Miranda puesto que no podía ver, Paulina contesta, «Pero puedo estar enferma y reconocer una voz. Y además cuando nos privan de una facultad, otras se agudizan a modo de compensación» (37). Paulina reconoce el tacto como una forma válida de la identificación; en cambio Gerardo duda de la certeza de una identificación tan poca empírica. Como demuestra Scarry, el dolor es algo que no se puede compartir, provoca la incertidumbre de parte de quienes no lo han experimentado, y suscita la perniciosa duda: «Thus pain comes unshareably into our midst as at once that which cannot be denied and that which cannot be confirmed...To have pain is to have *certainty*; to hear about pain is to have *doubt* (4, 13).

No obstante, Paulina insiste en la validez de la experiencia corporal, ya que el cuerpo conserva la memoria y los trazos de una experiencia tan brutal. Aunque las cicatrices de la violación no son visibles, los oídos, el tacto, y el olfato sirven como testimonio de lo acontecido, “No sólo le reconozco la voz, Gerardo. También le reconozco la piel. El olor. Le reconozco la piel” (50). Ella se vale de la experiencia corporal, mientras que Gerardo pide sólo un sentido: la vista. Los tres sentidos en conjunto no equivalen al testimonio empírico que el mundo científico más privilegia. Gerardo no admite la posibilidad de que la vista también pueda ser falible, que los ojos nos puedan engañar tanto como cualquier otro sentido. Además, él no se fía de ella por lo que él percibe como debilidad mental; de ahí que le acuse de histeria y enfermedad:

Gerardo: Estás enferma.

Paulina: No estoy enferma.

Gerardo: Estás enferma. (37)

Él no cree que, con el transcurso del tiempo, su cuerpo haya podido conservar una memoria tan vívida; tan intacta. Sin embargo, la memoria física es tan viva como en el momento: «Todos estos años no ha pasado una hora que no la escuche, acá en mi oreja, ¿crees que uno se olvida así como así de una voz como ésta?» (37). Es más, también le acusa de padecer de la necesidad de encontrar el victimario. Le acusa de haber quedado presa de sus torturadores, de no querer liberarse del pasado y «comenzar de nuevo» (51).

La duda de Gerardo no sólo se radica en los huecos del testimonio de Paulina, sino también en las incongruencias para Gerardo con el carácter del victimario; o sea, para él es imposible captar que un doctor fino, educado, pueda ser el origen de tanta crueldad. Scarry también hace hincapié en esta paradoja: «The second institution ubiquitously present in inversion is medicine...the doctor becomes the

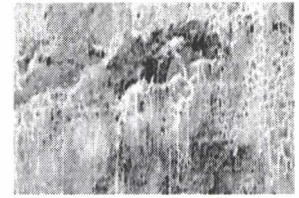
torturer's 'right hand man'» (42).

De suerte que ella no controla su memoria; su cuerpo la mantiene presa del pasado. Sus sentidos son los reductos de la violencia y sufrimiento del pasado. La memoria actúa como el mediador entre el cuerpo y sus sensaciones, condenándola a la tragedia del recuerdo. Por consiguiente, Paulina se convierte en el héroe de la memoria; el sujeto que busca reivindicar el pasado. Al igual que Antígona, ella insiste en remediar el pasado, no con la venganza, sino con la enunciación y el reconocimiento público de la verdad. Dori Laub en su artículo "Truth and Testimony: The Process and the Struggle" comenta: "Moreover, by never divulging their stories, they feel that the rest of the world will never come to know the real truth, the one that involved the destruction of their humanity" (67). Así que Paulina también se siente vacía y aterrada sin poder divulgar la verdad y comenzar el proceso del duelo. Sin pronunciar lo que le pasó, siente que el mundo no se va a enterar de la verdad, y por ende, no va a acreditar la verdadera violencia con que destruyeron a sus presos. Nelly Richard, en su libro *Residuos y metáforas*, recalca la violencia que el olvido inflige a los sobrevivientes: "Pareciera que la palabra 'memoria' así recitada por el habla mecanizada del consenso, somete el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa: la de volver ese recuerdo insignificante al dejar que lo hablen palabras debilitadas por las rutinas oficiales" (33).

Paulina lucha en contra de este proceso, y por la primera vez se vale de su memoria, la cual se convierte en su cómplice. Ella enfrenta a su esposo, el representante del consenso, de la reconciliación y el olvido, y se rebela en contra de la autoridad que insiste en su silencio. Ella rebela en contra del "consenso político [que] es sólo capaz de 'referirse a' la memoria (de evocarla como tema, de procesarla como información), pero no de *practicarla* ni tampoco de *expresar sus tormentos*" (Richard 30). El poder que la memoria le ha brindado le da fuerzas para transformarse en una persona decidida, fuerte y valiente. Al apoderarse del doctor, ella cobra fuerzas casi amazónicas ya que logra atar al doctor, cuyo cuerpo y fuerza es mayor, para imponer *su* propio orden. Fortalecida por la memoria que produce su cuerpo (lo cual no le permite olvidar) ella insiste en contradecir el olvido fuera de las medidas sancionadas por el estado; ya que éste le ha negado el derecho sobre su propia memoria. De modo que elige un camino ilegal y subversivo, y posiblemente destructivo para su esposo.

Los trabajadores de la muerte: el cuerpo como depositario de la memoria

En su libro, *How Societies Remember*, Paul Connerton describe la manera en que el cuerpo con-



serva la historia del pasado. Por medio de varios procesos, como la repetición y el hábito, la memoria se sedimenta en el cuerpo como una conmemoración de las imágenes del pasado. Connerton describe acciones banales como el de comer con tenedor, o mantener cierta postura delante de una figura de autoridad como actos que el cuerpo reproduce automáticamente sin pensar, «Our bodies, which in commemorations stylistically re-enact an image of the past, keep the past also in an entirely effective form in their continuing ability to perform certain skilled actions» (72). O sea, mediante el acto habitual o ritual, el cuerpo funciona como un texto no-discursivo, esta memoria, tanto colectiva como individual, se amasa en el cuerpo, protegiéndola ante la amenaza del olvido:

Both commemorative ceremonies and bodily practices therefore contain a measure of insurance against the process of cumulative questioning entailed in all discursive practices...Every group, then will entrust to bodily automatisms the values and categories which they are most anxious to conserve. They will know how well the past can be kept in mind by a habitual memory sedimented in the body. (102)

La obra de Diamela Eltit, al igual que la de Dorfman, presenta personajes que son víctimas de ultrajes y violencia. En *Los trabajadores de la muerte* hay dos protagonistas que encarnan la memoria del pasado por medio de sus cuerpos violados: la niña del brazo mutilado y la madre abandonada. Partiendo de la idea de Connerton, la violencia se sedimenta en el cuerpo de la mujer abandonada, manifestándose en sus incontables dolores:

Pero más me duele la espalda y la pierna y otras distintas agudas sensaciones que abruptamente me estallan en el cuerpo, una mancha por aquí, otra mancha por allá. Si

me duele la pierna y la espalda es que me ha invadido una definitiva malignidad en la columna, estos huesos míos ya viejos, carcomidos que se niegan a cumplir con la obligación que tienen con mi cuerpo. (38)

Su cuerpo, a través de estos padecimientos, recrea la violencia de su esposo una y otra vez. El cuerpo reacciona sin recurrir a la mente, manteniendo su propia agencia y memoria. Además, la repetición de la violencia a la mujer, sus continuos ultrajes a mano de su esposo, describen una violencia doméstica que traumatiza tanto a la mente como al cuerpo. La memoria la persigue a través de todos los dolores y dolencias. Su cuerpo «niega a cumplir» con la obligación de mantenerla viva. En cambio, vive continuamente lamentando el pasado, transformando su dolor en un modo de percibir a la realidad.

Laura S. Brown, en su artículo «Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma» recalca la importancia de reconocer la violencia doméstica como una fuente de trauma y patología:

(F)eminist analysis calls us to look beyond the public and male experiences of trauma to the private, secret experiences that women encounter in the interpersonal realm and at the hands of those we love and depend on... 'Real' trauma is often only that form of trauma in which the dominant group can participate as victim rather than as the perpetrator or etiologist of the trauma. (102)

Aquí se advierte que la tendencia es de no acreditar el trauma de la mujer, puesto que ocurre dentro de un espacio supuestamente seguro y familiar. Además, sugiere que el único trauma reconocido por la cultura dominante es el que sufre ese mismo grupo; es decir, el estado y las instituciones deciden qué se entiende por "trauma".

No obstante, el cuerpo mantiene viva la memoria de la violencia. Como en el caso de Paulina, el cuerpo se convierte en el vehículo de la memoria. Los sentidos suscitan la memoria del parto, del abuso sexual, de su primer contacto íntimo. La mujer no sufrió de un solo acto insólito y violento, sino que sufrió noche tras noche de la violencia, de un abuso mental y físico que, como en la tortura de presos, la deshumaniza y convierte en nada. Este tipo de violencia habitúa, o sea, acostumbra al cuerpo a recibirlo:

Se me venía encima como si un pedacito de océano... Yo sentía la embatida de uno, de dos, de uno detrás de otro los chorrillos, hasta que más adelante, más agresivos, en una de esas noches los chorrillos llegaron, así directo a mi cara. Prendió la luz y me apun-

tó a la cara para echarme encima su materia...-Abre los ojos, mierda-. (142, énfasis mío)

Scarry apunta a como el torturador utiliza cualquier utensilio doméstico para provocar miedo y dolor. De este modo, arrasa todo sentido de civilización (o sea, destruye tanto el preso como el preso colectivo: la sociedad) y cualquier objeto se convierte en un arma de tortura, «Made to participate in the annihilation of the prisoners, made to demonstrate that everything is a weapon, the objects themselves, and with them the fact of civilization, are annihilated: there is no wall, no window, no door, no bathtub, no refrigerator, no chair, no bed» (41). De la misma forma, la materia del esposo se convierte en un arma, se convierte en el instrumento de tortura que la deja pegajosa, asquerosa y humillada. Por consiguiente, el acto de hacer el amor se re-significa por completo; en vez de ser un acto íntimo y tierno, se convierte en un acto sumamente violento. Lo que podría ser la fuente de la vida se convierte en la materia de la degradación, en el instrumento que hace presente el cuerpo de la mujer para poder destruirlo y abusarlo, así quitándole su dignidad y convirtiendo su propio cuerpo en una fuente de asco. Engomada dentro de la materia de su esposo, como una especie de disfraz, la madre encuentra muy difícil mantener relaciones normales con otras personas; siente el peso de esa materia por encima. Tampoco puede relacionarse con sus propios hijos de manera normal por «el temor a que se dieran cuenta que la materia estaba afuera» (Eltit 143). La madre se reduce a un ser totalmente abyecto.

Como describe Scarry, «The goal of the torturer is to make the one, the body emphatically present by destroying it, and to make the other, the voice, absent by destroying it» (49). Se enfatiza el cuerpo para poder evacuar la voz, y por lo tanto, la identidad. De ahí que el esposo insiste tanto en que se mantenga alerta con los ojos abiertos. Scarry también alude a cómo los presos, para poder evitar el dolor, cierran los ojos para enfocar en una cosa que les pueda distanciar del horror del presente. El torturador no permite esto; insiste en la conciencia del dolor: «Te dije que con la luz prendida, mierda» (143). Así cumple la deshumanización total del sujeto torturado, y por ende, le resta, o le prohíbe, la posibilidad de la protesta verbal:

Debo gemir, es la hora en que empiezan los gemidos custodiados por la fugaz sombra agónica de mi padre que jadea y jadea en la parte de atrás de mi madre... Olvidar entre los gemidos las pezuñas de las ratas que corren de un lado para otro. Ciertos gritos cruzan por mi cerebro plagados de palabras feroces. *Feroz la insulta* ... Mi memoria, res-to de la alcantarilla, no puede olvidar el ra-



tón corriendo por encima de la cama. No puedo olvidarme de la difamación de la traición, de la herida. (35-36, énfasis mío)

Aquí se pone en relieve la ausencia de la voz de la mujer. La mujer carece de voz, y por tanto, de subjetividad. Su voz se transforma en un gemido, como apunta Scarry, el pre-lenguaje del dolor: «Physical does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned» (4). Se señala que su voz es apenas un sonido humano. Bien pudiera salir de un animal, o de un niño. Su ser se estriba en el dolor, en la insulta, en el gemido, y en la memoria. La memoria del dolor, por su naturaleza repetida y habitual, reemplaza a las memorias que precedían aquellas más violentas. En el libro *Social Memory*, los autores describen este proceso, «Our memories express the connectedness of our minds to our bodies, and our bodies to the social and natural world around us ... for, in the cases of habitual actions, the repetition effaces previous memories» (Fentress/Wickam 39). De tal suerte que la madre, o el sujeto violado, llega a identificarse con su ultraje, con el estado violentado y asqueroso de su cuerpo.

Es más, la madre como medio de auto-castigo, “se golpeaba con la fuerza que se necesitaba para revivir después de que se hubiera producido ya el colapso de sus emociones” (Eltit, 120). El hijo era el testimonio de esa auto-mutilación, llevando “fielmente la cuenta de cada uno de esos golpes” (120). Así entendemos la complicidad del hijo, y el papel importante que va a tomar más adelante para cumplir su venganza. No obstante, la madre no entiende su realidad sino a través de la violencia, y percibe a sí misma como el origen del mal. Es decir, interpreta su suerte como algo que merece, y se identifica con la violencia que ha sufrido, confundiendo su identidad

con su castigo. Idelber Avelar, en su libro *The Untimely Present*, sugiere que estas fantasías de victimización se deben al dogma cristiano que, a su vez, exalta la víctima como él que no lleva la culpa, y que va a conseguir la redención. Dice, «the restitutive gesture is engulfed by Christian redemption and fantasies of victimization or self-commiseration» (185). Además, sugiere que esta auto-flagelación era la única forma que los individuales se podían insertar en la narrativa histórica, «In a time when art no longer sang epic praises of political hope but could not avoid coming to terms with its social mode of existence either, self sacrifice often became the privileged gesture of immersion into the collective» (169). La madre interioriza su dolor, trastocando su identidad con el dolor corporal.

Avelar comenta la función del cuerpo en *Lumpérica* de Diamela Eltit. Al referirse a la multitud en la plaza, dice que «...the orgiastic, the eschatological, the animalesque and the feminine come together to resignify the rubbing of the bodies in the plaza» (173). De la misma forma, el personaje femenino en *Los trabajadores de la muerte* reúne cualidades como lo orgiástico, escatológico, animalesco y femenino en un personaje, así re-significando y al mismo tiempo poniendo en tela de juicio la identidad femenina, y por tanto, humana.

El niño primogénito a su vez hereda la injuria de la madre, ya que participa en una relación incestuosa con su media hermana. El primogénito también hereda la culpa de su padre, puesto que los niños al igual que el padre, ensuciaron a la madre con sus vómitos y mucosidad. Sin embargo, heredó los dolores, el rencor y el insomnio de la madre. Se puede decir que la madre, mediante las secreciones que salían de su cuerpo dañado y decrepito, alimentó al dolor en los cuerpos de sus hijos. El primogénito apunta, «Fueron mis *insomnios* los que me acoplaron definitivamente a la noche» (Eltit 70, énfasis mío). El insomnio le impulsa hacia una vida errante, sin rumbo ni propósito. Él se identifica con la noche; por consiguiente, él mismo se auto-constituye como un ser negativo y abyecto. De esta manera reconoce su falta de potencia para elegir su destino; él mismo ha sido la víctima de una injuria que había existido antes de que él naciera:

No sabes, no quieres, o puedes adivinar que eres la *víctima activa de un secreto que hace ya mucho te arruinó la vida ... Tu madre, desvelada* y convertida en una prófuga, se da vueltas en su cama convulsionada entre el rencor y los recuerdos. (57, énfasis mío)

El niño primogénito no sólo heredó su estado de víctima, su dolor (insomnio), la subjetividad negativa, sino también la responsabilidad de la venganza. De modo que se ve obligado a cumplir con la venganza de la

madre, ya que es la «víctima activa», o sea, el cómplice.

Como señala Avelar en otros textos de Eltit, el hecho de sobrevivir se confunde con la sexualidad, trastornando los límites de lo aceptable y lo normal. Señala que «the gesture of survival becomes indistinguishable from an erotic practice» (172). De la misma manera, la madre abandonada sobrevive el trauma del abuso doméstico, trastocando la sexualidad con la tortura tanto física como psicológica del marido. El hijo, al igual que la madre, reproduce esta tensión sexual, puesto que logra sobrevivir a través de la relación con su media hermana. En otras palabras, el acto de poseer a la hermana reivindica su posición como hijo abandonado, y al mismo tiempo reivindica a la madre. Para la madre, las relaciones sexuales han pasado por un proceso de perversión. Por consiguiente, son la fuente del dolor, del odio y de la deprecación de sí misma, ya que cualquier memoria que tenía antes del amor, o la sexualidad, ha sido sustituida por la memoria de la violencia sexual. De la misma manera, el hijo hereda esas nociones de la sexualidad como algo que se sobrevive, como algo inherentemente perverso. Al entrar en una relación incestuosa, recupera la memoria vaga de su padre, y ejecuta la venganza de la cual dependen las identidades de tanto madre como hijo. Sus voces e identidades han sido aniquiladas, y para convertir su dolor en poder, es imprescindible recuperar su voz mediante la conversión del cuerpo en una voz. Scarry advierte que para la víctima, «the translation of pain into power is ultimately a transformation of body into voice» (49).

¿En qué consiste la heroicidad?

En estas dos obras se ha presentado el personaje femenino como un sujeto fragmentado, dolorido y abyecto. ¿Cómo es posible que de estas figuras patéticas surja el nuevo héroe latinoamericano? Idelber Avelar comenta que las figuras marginales tomadas por Eltit tienen el propósito de sugerir una nueva historia épica, o sea, convierten a la historia en una épica de la marginalidad: «it purports to exist as an epic of marginality by turning the figure of the marginal into one of epic proportions» (176).

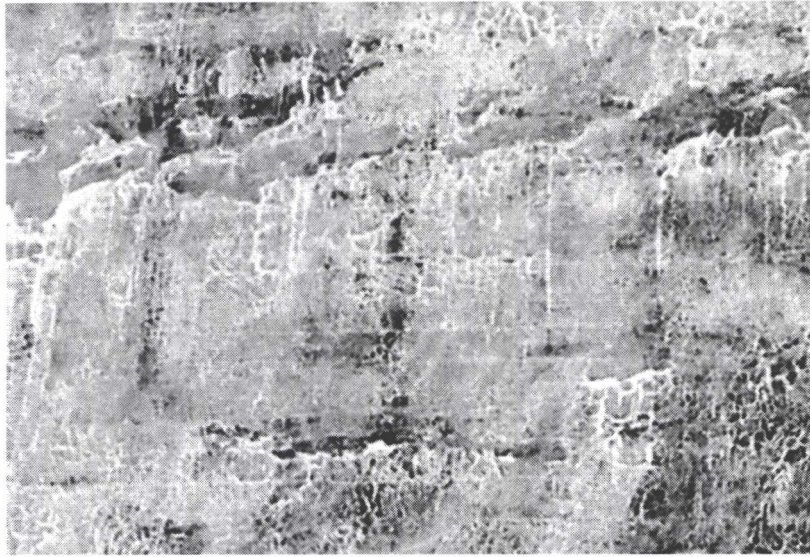
En este sentido, podemos pensar en estos personajes como sujetos que reivindican el pasado por medio de fragmentos. Su heroicidad consiste en su rechazo del olvido y de la amnesia, y en sus reclamos ante el sistema patriarcal y neoliberal. No se conforman con la manera en que los sistemas dominantes han intentado velar la violencia con un blanqueamiento de la memoria. En cambio, sus cuerpos fragmentados son una metáfora de los residuos de la memoria que perviven en la conciencia colectiva. Sus cuerpos despedazados y degradados se convierten en la historia de un pueblo despedazado, arrancado

de la historia y del contexto, y negado el proceso ameliorativo del duelo. Son metáforas de la historia que nunca se contaron, los residuos que atormentan a un público negado la oportunidad de pasar por el duelo. Nelly Richard ilustra este proceso:

Lo “residual”...connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos. (11)

De ahí que estos sujetos abyectos, fragmentados, expresan lo que “el consenso político” no ha podido: el horror de la memoria. Si entendemos a la novela de Eltit como una alegoría de los años de la dictadura, se puede ver cómo los personajes rechazan el consenso y el olvido, y en vez de aceptarlo pasivamente, lo retan de manera poderosa y violenta. Los sujetos de Eltit no tienen nombre propio, se identifican por sus carencias, por sus debilidades. El ejemplo por excelencia es “la niña del brazo mutilado”. El hecho de que uno de sus personajes más importantes no tenga nombre propio refleja la realidad de una multitud que no tiene nombre; de una memoria, o subjetividad incompleta. El mismo cuerpo del texto de Eltit reproduce esta fragmentación, ya que se asemeja a una obra de teatro, aunque realmente no lo es. Además, la *performance* que implica una obra teatral, reproduce la *performance* de estos cuerpos fragmentados que mantienen su pugna con la memoria oficial.

Sin embargo, la niña carece de nombre, de miembros, pero no de coraje. Ella enuncia su protesta mediante su cuerpo, ya que su cuerpo mutilado es el testimonio de su memoria, y por tanto, la memoria colectiva. Nunca se revela cómo perdió su brazo, pero la niña pugna en contra de la amnesia: contradiciendo al hombre que sueña, metiéndose con la policía, e irónicamente burlándose de las personas que buscan remedios para sus dolencias en unos charlatanes de la medicina alternativa. Francine Masiello, en su libro *The Art of Transition*, describe este heroísmo alternativo al decir, “In this respect, the work of the girl is an alternative form of heroism, a different kind of political action not captured in the circuits of serialized fabrication. It is the triumph of art» (216). La niña del brazo mutilado es una figura ambigua ya que actúa como líder y madre para los sujetos inválidos que la siguen. Es una figura picaresca que toma vino, que se burla de las autoridades y los que parecen tener dolores superfluos, y que desafía a los adultos. Más que una niña, es una metáfora del pueblo infantilizado que no tiene el derecho a la verdadera memoria. Al igual que unos padres que tapan los ojos de sus hijos durante una película de terror o durante una escena



sexual, el estado le vela los ojos a los sobrevivientes de la sociedad, impidiendo el duelo que le es necesario para seguir adelante.

Estos cuerpos simbolizan los fragmentos de la experiencia y de la memoria que no se pueden representar como una totalidad. Por lo tanto, el texto de Eltit intenta reproducir estos fragmentos para recuperar su significado. Masiello revela este proyecto estético de Eltit en la siguiente cita: «Like the girl with the mutilated arm who insists on her right to narrate a story, who reconstitutes her story from ready-made tokens of culture, Eltit insists on a project to recuperate fragments of meaning that lead to a unified whole» (217). Por consiguiente, tanto Paulina, como la madre abandonada y la niña del brazo mutilado ponen de manifiesto su protesta ante el estado y el olvido. Ellas no están de acuerdo con la negación de la memoria, y como miembros de los márgenes, sólo pueden lanzar sus críticas de manera marginada, o sea, de forma fragmentada, ya que sus cuerpos son la prueba del pasado.

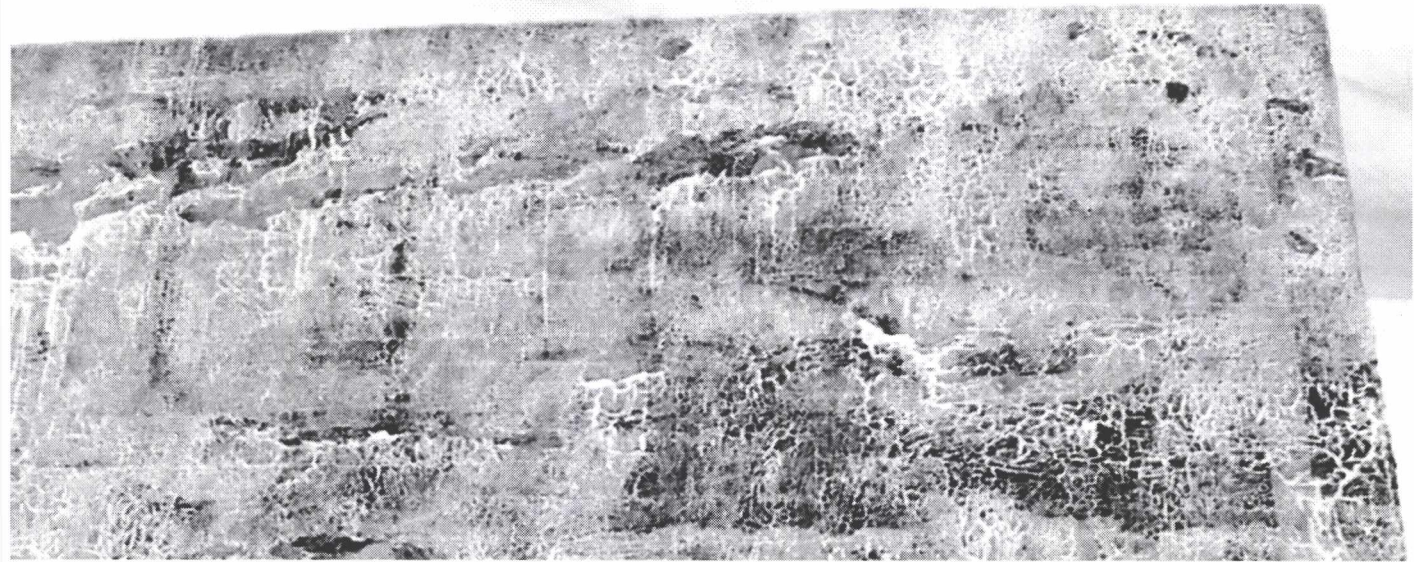
El hijo de la noche también es un héroe, o mejor dicho, antihéroe, ya que venga a su madre al asesinar su amante y medio hermana. De una forma que resuena de las antiguas tragedias griegas, la subversión moral (el acoplamiento de dos hermanos) y la violencia (el asesinato) son las maneras en que estos sujetos se reivindican y se auto-constituyen. Paulina, en cierta medida, se parece a Antígona debido a que desea legitimar su voz ante el estado, y para cumplir con su propia constitución como sujeto, tiene que subvertir la misma institución que quiere que le reconozca. Sin embargo, Antígona, por lanzar su crítica de forma pública, es condenada a la muerte. Paulina, quien fracasa, es condenada a la muerte simbólica, ya que no logra cambiar nada. La madre abandonada de Eltit, como antihéroe, se parece a Medea ya que ésta mata a sus hijos, y la madre, condena a sus hijos a la muerte simbólica, puesto que los nutre del rencor

y amargura, condenándoles a la tragedia de la venganza. El hijo, al mismo tiempo, resuena a Edipo por la fatalidad del destino que le condena a un amor incestuoso, y por tanto, a la tragedia.

Los cuerpos vivos son la respuesta a las exigencias de la memoria: conclusiones

«Lumpérica opened the path for a corporeal insertion into the fabric of the polis; it announced, in cryptic, hidden, clandestine form the image of the liberated city reconquered for storytelling and for experience.» (Avelar, 177)

Como alude Avelar en la cita, la obra de Eltit inserta el cuerpo en el tejido de la ciudad para poder recuperar las experiencias e historias individuales que sirven para reconstruir el pasado. No obstante, estos cuerpos no son intactos; son fragmentados y abyectos. ¿Cómo se relaciona el tacto, la sensualidad, con la violencia? O sea, ¿cuáles son los papeles de las excreciones, las violaciones múltiples, el parto, los cuerpos mutilados, y las caricias? Parece que se confunden las sensaciones placenteras con la violencia, que se ofuscan los límites de lo sensual y lo violento. ¿Cuál es el resultado de estas relaciones físicas? En el caso de Eltit, la protagonista es abyecta y está obsesionada con la venganza. En el caso de Dorfman, más que la venganza, ella quiere el reconocimiento público. En ambos casos, las protagonistas acaban trastornadas. En un mundo post-dictatorial y neoliberal, las fuerzas del mercado neoliberal devoran y también truncan las energías proteanas de la humanidad. Estas energías libres y creativas se estancan en el cuerpo. O sea, el cuerpo y las relaciones corporales, bajo el yugo primero de la dictadura patriarcal, y luego de las fuerzas omnipotentes pero ilocalizables del mercado, recrea la lucha entre libertad y opresión por medio de estas luchas con el cuerpo. Además, la vio-



lencia de estas relaciones se convierte en la fuerza catalizadora de la memoria. El cuerpo que ha sufrido tanta violencia, convierte a la violencia en su punto de referencia. Por lo tanto, como en el caso de Paulina, el poder de las injurias que sufrió le impide gozar del sexo con su marido, pese al transcurso de quince años: "o cuando hacemos el amor y a mí me estaba a punto de dar el orgasmo, era inevitable que pensara en...y entonces tenía que simularlo..."(52). Igualmente, aunque el marido de la mujer abandonada se haya ido, y ya no tenga que sufrir sus violencias, la memoria de la violencia le sigue asaltando. Las protagonistas no se pueden liberar de la memoria, por más que quisieran intelectualmente, sus cuerpos se lo impiden.

Por lo tanto, no hay héroes clásicos en las épocas post-dictatoriales, sino cuerpos abyectos. Estos antihéroes son "los que en-carnan el pasado, los que llevan sus estigmas en carne viva sin querer maquillarlos con las cosméticas del bienestar y sus modas de la entretención" (Richard 43). Por consiguiente, la heroicidad se manifiesta de manera tenue en personajes como la niña del brazo mutilado, o en Paulina, o en la mujer abandonada, las cuales insisten en reclamar sus derechos. Son seres abyectos, miembros de esta multitud que no sale a la calle puño en alto, sino que ejecutan sus estratagemas, sus actos subversivos por medio de la persistencia de la memoria. Insisten en recordar el pasado, y por tanto, usar su estado abyecto como recuerdo de la opresión. Masiello recalca esta realidad, «From an assembly of fragments, the literary text conveys a hope for reconstruction» (218).

Sus estados degradados, sobre todo con los personajes de Eltit, nos recuerdan el pasado con sus cuerpos decrépidos. Con la madre, ella ejecuta su venganza por medio de la relación incestuosa de su primogénito con la hija querida de su esposo delincuente. En ningún momento la mujer, como Pau-

lina, se olvida de sus ultrajes. Las secreciones y violaciones son tan vivas en el presente como en el pasado. Es como si la persecución y persistencia de la memoria, a través del cuerpo, fuera un mecanismo de masoquismo; por ejemplo, cuando la madre de Eltit se auto-castiga, la memoria también les castiga. Es como si fuera un personaje, o sujeto mismo, puesto que la memoria cobra su propia agencia y voluntad, y esta voluntad subyuga a quienes la mantienen viva. Es como si la memoria, como agente independiente, pero también vengativa, necesitara una reconciliación para poder enterrarse, como alma en pena que necesitara enderezar un mal para poder salir del purgatorio. Al respecto comenta Richard,

La experiencia de la postdictadura anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida...figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan y hacen falta. (35)

Sigmund Freud, en su artículo "Mourning and Melancholia," mantiene que el sujeto que no pasa por el duelo, o sea, que nunca consigue confrontar la pérdida de alguien, o algo, llega a identificarse con la persona/objeto perdido. De modo que esta identificación se convierte en una patología psicológica, ya que nunca se consigue sobrevivir el trauma. Se puede entender la experiencia de los personajes de las obras estudiadas de esta manera, dado que no consiguen conformarse con la pérdida de su propia humanidad.

Sin embargo, el mundo neoliberal no permite la reconciliación. Sólo permite la amnesia, y el consumo del pasado en iconos vaciados de valor simbólico: "los familiares de las víctimas saben de la difícil-

tad de mantener a la memoria del pasado viva y *aplicada*, cuando todos los rituales consumistas se proponen distraerla, restarle sentido y fuerza de concentración” (Richard, 44). El recuerdo se convierte en un producto popular que se pone en los emblemas de las camisetas. De modo que las protagonistas siguen llevando el recuerdo y la memoria en el cuerpo, y en el caso de la mujer abandonada, lo heredan a sus hijos. Sus hijos consumen ese rencor en la misma leche del cuerpo maternal, se alimentan de ese rencor, y por consiguiente se convierten en los héroes trágicos de un dolor irreconciliado.

En conclusión, el final de ambas obras suena algo apocalíptico debido a que no proponen un final de esperanza, sino uno trágico, donde los sobrevivientes son literalmente restos humanos, escoria, o residuos de la humanidad que antes encarnaban. Paulina es apenas un fantasma; no se puede identificar claramente si la última escena es un sueño o es realidad. En la obra de Eltit, la madre termina como un espectro colgando del techo, presenciando el asesinato de la media hermana de su hijo, y la niña del brazo mutilado termina la novela con su ejército de ratas. De este modo, aunque sea fragmentada y abyecta, la literatura puede, por su mera existencia, representar estos restos irreducibles, esta memoria anquilada.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Brown, Laura. “Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma”. *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. 100-112.
- Butler, Judith. *Antigone’s Claim*. New York: Columbia University Press, 1998.
- Caruth, Cathy. Ed. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Dorfman, Ariel. *La muerte y la doncella*. Argentina: Ediciones de la flor, 1992.
- Eltit, Diamela. *Los trabajadores de la muerte*. Chile: Editorial Planeta Chilena, 1998.
- Fentress, James. Wickham, Chris. *Social Memory*. United Kingdom: Blackwell Publishers, 1992.
- Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia”. *General Psychological Theory*. Intro. by Philip Rieff. New York: Collier Books, 1963. 164-179.
- Laub, Dori. “Truth and Testimony: The Process and the Struggle”. *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. 61-75.
- Masiello, Francine. *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Moulián, Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago, Chile: Loly-Arcis, 1997.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Van der Kolk, Bessel. Van Der Hart, Onno. “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma”. *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. 158-182.