

Visión del cuerpo: un recorrido *corpo-textual* a partir de los años setenta en Chile

PABLO AROS LEGRAND

Universidad Complutense de Madrid / Universitat de València

Resumen: El presente trabajo relaciona algunas obras literarias y plásticas desarrolladas durante y después de la dictadura cívico militar de Augusto Pinochet en Chile. Tal cometido pretende desentrañar el siguiente cuestionamiento: ¿qué implica considerar obras literarias y plásticas desde el punto de vista de los cuerpos? En términos específicos, este trabajo quiere ser una muestra de las relaciones que distintas obras del quehacer nacional chileno tienen respecto del cuerpo y a los alcances de éste como medio para dar cuenta de las situaciones acaecidas en el país durante y después de la dictadura.

Palabras clave: cuerpos; literatura y plástica chilena; dictadura chilena; vulnerabilidad.

Vision of the body: a *textual-body* tour since the seventies in Chile

Abstract: The present paper relates some literary and plastic works developed during and after the military civic dictatorship of Augusto Pinochet in Chile. This task aims to unravel the following question: What does it mean to consider literary and plastic works from the point of view of bodies? In specific terms, this article aspires to be an illustration of the relationships between different literary productions of the Chilean national work and the body, as well as the scope of the concept of the body as a means, to account for the situations that occurred in the country during and after the dictatorship.

Keywords: bodies; Chilean literature and plastic; Chilean dictatorship; vulnerability.

1. TEORÍA DEL CUERPO



partir de las obras de Judith Butler (2004; 2006; 2012) es posible entender el cuerpo como figura significativa y significada desde un punto de vista ontológico y lingüístico. El proceso de construcción teórico de estas perspectivas comienza por cuestionar las ontologías *verticales*, esto es, aquellas posturas que interpretan al *yo* de un modo aislado y totalitario sin dar importancia a las relaciones contextuales que él mismo podría mantener con otros agentes. En segundo lugar, se desprende que Judith Butler se interesa a la vez por la inscripción que ese cuerpo pueda tener dentro del lenguaje. Dicha perspectiva se explica a partir de dos elementos. Por una parte, gracias a la visión de la identidad como un hecho performativo y, por lo tanto, por el reconocimiento de una temporalidad social. Para entender los recovecos de esta posición teórica sobre el cuerpo es conveniente separar la misma en dos focos. El primero hará alusión al cuerpo y a su cercanía con la vulnerabilidad. En segunda instancia, será importante señalar las repercusiones sociales que supone la correspondencia entre ambos conceptos, especialmente para referir de qué modo puede ser abordado el cuerpo en tanto figura que se conecta y manifiesta en diferentes contextos.

1.1. Cuerpos vulnerables

Para abordar teóricamente al cuerpo, Cavarero (2014), recurre al término de *vulnerabilidad*. Sobre el mismo, señala que los sujetos vistos desde esta perspectiva han de ser notados más allá de su dimensión de *mortalidad* o *moribilidad*. Antes bien, puesto en relación con el concepto de *vulnerabilidad*, el cuerpo es un elemento relacional. Frente la etimología del término se tiene que

Derivada del latín “*vulnus*”, herida, la vulnerabilidad es definitivamente una cuestión de piel, y lo es al menos según dos significados que presentan un cierto parecido pero también una diferencia fundamental. El significado primario remite a la rotura de la “*derma*”, a la laceración traumática de la piel [...]. Sobre la relación esencial entre piel y “*vulnus*” existe una conjetura etimológica secundaria pero muy prometedora para nuestro tentativo

de repensar lo vulnerable. Según esta etimología, el significado de “vulnus”, a través de la raíz “vel*”, aludiría sobre todo a la piel depilada, lisa, desnuda y, por ello, expuesta en grado máximo [...]. Las dos etimologías, incluso abriendo a imaginarios diversos, no están del todo en contraste: siempre de piel se trata. (Cavarero, 2014: 25-26).¹

Lo anterior supone que las condiciones que definen la visión del cuerpo desde la vulnerabilidad son: i) reconocer que la individuación no es una garantía y por lo tanto, la exigencia ética de cuidado y consideración del otro no puede ser entendida como un contrato; ii) la mediación de las fórmulas de comunicación traen lo *lejano* y por lo tanto, anulan los prejuicios de la no pertenencia a determinados contextos para eludir la acción; y iii) la interacción con los otros, a partir de lo anterior, implica aceptar la pluralidad, cuestión que hace patente el hecho de que las relaciones sociales nunca están en equilibrio y que, por lo mismo, tienden a ser asimétricas. Con todo, es importante preguntarse ahora de qué modo repercuten en la esfera social y, más concretamente en los ámbitos informativos y artísticos, las ideas de vulnerabilidad y de un *yo* vertical. Desde el punto de vista social, el cuerpo, para Judith Butler (2006) tiene que ver con lo precario sobre todo por una necesidad de integración de los otros para la conformación de nuestras vidas como individuos vulnerables, agentes que se encuentran expuestos como entidades corporales tanto para compartir la fragilidad como para convertirse en agentes de la violencia. La filósofa insiste en el hecho de que «pedir reconocimiento u ofrecerlo [...] significa invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro. También significa poner en juego el propio ser y persistir en él, en la lucha por el reconocimiento» (Butler, 2006: 72).

1.2. *Cuerpos que importan*

Una vía para definir de qué modo se representa al cuerpo y cómo se lo considera desde una esfera social requiere destacar la forma de dar cuenta de sí mismo. Butler (2004) postula que lo anterior pasa por una performatividad lingüística, también llamada *teatral* (Butler, 2004: 12). Estas referencias distinguen el modo en que se señala al cuerpo y a la forma en que se puede vincu-

¹ Los términos resaltados entre comillas aparecen citados de este modo en el original.

lar con otros según ciertas normas sociales y políticas. Entender, por lo tanto, el cuerpo como obra y viceversa implicaría relacionarlo con un estado de vulnerabilidad o indefensión. Dicha característica haría del cuerpo una cuestión ontológica compartida y, a la vez, relacional. Se habla de cuerpo porque existe un *cuerpo nosotros*, un cuerpo de traspaso de relaciones siempre enmarcadas en un contexto social y político. Así también, el cuerpo como obra y la obra como cuerpo pueden ser entendidos como un espacio de quiebre dentro de la cadena discursiva. Ello implica, por lo tanto, realzar un espacio que es a la vez significante, pero también, quiebre de significación. Es la presencia y la ausencia de un todo completo, la designación de un lugar fronterizo en donde aparecen de forma más o menos visible la representación de diversos discursos y poderes sociales, tal como lo indica Meri Torras (2007).

Todos estos puntos han sido esbozados para determinar y para pensar el cuerpo. Este repensar el cuerpo es lo que a continuación tendrá forma a través de ejemplos contextualizados en el arte de Chile. A este respecto se ha de señalar que los modelos citados no redundarán en descripciones exhaustivas de los mismos. Antes bien, se trata de un recorrido a través de diversas áreas de creación que permita evidenciar de qué modo las obras aparecen como *elementos corporales*.

2. CUERPOS EN CONTEXTO

2.1. *Cuerpos literarios*

Referir los procesos literarios desarrollados durante la dictadura pinochetista implica acercarse a un sistema de experimentación textual que envuelve una serie de técnicas. Algunas de ellas han sido reseñadas en el trabajo de Aros (2016). Entre dichas acciones es posible mencionar las de balbuceo, ensayo de enfoque literario y dramático y, finalmente, la experimentación a partir de la complementariedad lingüística. Estos hechos apuntan a la extensión de los signos y al tanteo a partir de la combinación de diversos géneros textuales que, por una parte, ordenan elementos biográficos de los autores y por otra, se erigen en fuentes de ensayo y de error de obras que no buscan progresión temática, sino más bien la recreación de estados o situaciones

para denunciar (o al menos intentar) la situación de abuso a la que estaba siendo sometido el país. Lo que se pretende a continuación será esbozar el modo en que dichas experimentaciones cobraron forma a través de diferentes formatos literarios teniendo al cuerpo como elemento principal.

Narrar los cuerpos

La apuesta narrativa referida al cuerpo en dictadura se centra en este trabajo en dos obras. Una de ellas es *Una casa vacía* (2002) de Carlos Cerda y la segunda, *Los vigilantes* (2001) de Diamela Eltit. La elección de las mismas pasa por el deseo de evidenciar cómo el medio de opresión social propio de la dictadura socava y destruye los cimientos de un pilar fundamental para la sociedad: el del hogar. En el caso de *Una casa vacía* se pretende describir la existencia de las más de cuatrocientas casas de tortura, casas que funcionaron en un escenario de *naturalidad* vecinal sin que nadie supiese nunca nada. La novela se escribe durante la transición a la democracia y quiere significar un quiebre frente a ese *pacto* que llevó al país a dar vuelta la página y a aceptar la democracia dirigida esta vez, por las leyes del mercado. Su trama deja ver la presencia de una casa situada cerca de centros de estudios y de plazas públicas. Una casa con jardín y patio trasero que, sin embargo, se encuentra en ruinas y con evidentes (aunque no comprensibles) signos de maltrato. A ella acuden Manuel y Cecilia. Esta última, movida por su padre, Don Jovino, gran mediador e instigador de lo que la novela desentraña. La novela se construye a partir de tres *tempos*: *La restauración*; *La grieta*; y *El derrumbe*. En ellos, la acción se erige a base de un entramado de testimonios que se unen para apuntar las fragilidades del hogar. Lo importante es que a gracias a las grietas de la vivienda, se plantea la necesidad de comunicación que debe existir entre el amparo casero y el ambiente que circunda al medio en que se haya inserta la casa. La imagen corporal del hogar es, en esta novela, la de una morada llena de rendijas, rodeada por miradas que fisgonean y que pretenden asir lo que buenamente pueda ocurrir dentro de esas frágiles paredes. *Una casa vacía* abre el espacio del hogar porque deja entrar la realidad: la verdad de los testimonios de mujeres torturadas y la realidad de la existencia de vejaciones que sucedieron en el país. Esa verdad es homologable con la casa de tortura conocida como *La venda sexy* o de aquella otra ubicada en la calle José Domingo Cañas, actualmente demolida, pero que funciona

como recinto para el recuerdo de lo que allí ocurrió. Todo este entramado de voces y de testimonios se une para mostrar un cuerpo que no filtra el peligro de la dictadura.

En *Los vigilantes* (2001) escrita por Diamela Eltit en el año 1994 de algún modo se pone de manifiesto la forma en que el orden sucumbe ante las dualidades. Esas dualidades se concretizan en las figuras de Margarita y su hijo, un niño con retardo mental. Ambos aparecen como personajes que están recluidos en una casa, y cómo no, dentro de la palabra misma. Se encuentran en esta situación por diversas razones. Una es el frío y la inseguridad de las calles, llenas de desamparados que apenas pueden enfrentar las inclemencias del tiempo y los cambios sociales del territorio. La novela esboza una morada sitiada en todos sus flancos. Está rodeada por la visión de los otros que niegan rotundamente la autonomía de la vida diaria de la madre (la educación del niño, la acogida de los desamparados, la alimentación, las horas de sueño, la escritura, etc.). Todo el texto se impregna de las dualidades anteriormente descritas con el propósito de hacer ver que la única salida posible es la inmediatez (la mediación) del cuerpo. A través de la voz del niño, en el recorrido final de la novela, se da a entender que ambas figuras prefieren huir antes que sucumbir a la letra y a sus manías. Ello supone, cómo no, una escisión con lo racional, ya que es el hijo quien acaba moviendo los hilos de la madre en el trasiego que implica unirse con otros desamparados, esta vez, fuera de la casa y de la vigilancia del padre o de los vecinos.

El fin de la novela es solo posible en la apertura de la casa y en el abandono de sus leyes marcadas a base de escritura y de justificaciones incesantes. En síntesis, en *Los vigilantes* (2001) hay una fusión de cuerpos, pero, sobre todo, un amago de quiebre hacia las palabras como regentes de un orden o de una disposición temporal o corporal, únicos. La obra entendida como una forma corporal se explica también por una visión de movilidad y de *nomadismo* que la propia autora tiene frente a la escritura. A este respecto, Diamela Eltit (2016) señala que la relación entre literatura y cuerpo radica en una «notable ambigüedad y su estela de indeterminación y me induce a pensarlo [el cuerpo] como un espacio inasible, cierto e incierto a la vez» (Eltit, 2016: 22).

Poetizar los cuerpos

Al igual que en el apartado anterior, las poéticas referidas aquí tendrán que ver con la preponderancia del cuerpo durante el período de la dictadura



chilena. En concreto, se hará referencia a la relación que el cuerpo tiene como elemento alusivo y significativo con un espacio más general como lo es el de la ciudad, concretamente en la figura de la poeta Carmen Berenguer. Durante los años ochenta, casi *ad portas* del referéndum que llevaría al dictador a demandar al país si quería continuar con un gobierno militar, se desarrolló en 1987 el I Congreso Internacional de Literatura Femenina. Este congreso tuvo múltiples repercusiones. La más importante fue quizá pensar el cuerpo de la mujer dentro del quehacer literario, pero considerando diferentes perspectivas latinoamericanas.

Este encuentro se materializó posteriormente en un texto llamado *Escribir en los bordes* (Berenguer et al., 1990) texto que intenta reflejar las reflexiones que tanto autoras como autores desarrollaron sobre distintos focos: la crítica y tradición de la literatura femenina, la reflexión sobre distintos géneros literarios producidos por autoras de diversas regiones de Latinoamérica, pero también el espacio que tenían en ese momento para desarrollar acontecimientos de la envergadura de este primer congreso internacional. Parte de esa reflexión queda materializada en dos perspectivas. Una de ellas es la así llamada, *habla de injertos* y la segunda es la *lengua víbora*. Frente al primer aspecto, se señala que el habla de la mujer latinoamericana está hecha a partir de injertos. «Las hablas materiales del injerto se reproducen a través de una productividad de la violencia y de la afasia: praxis racial maquillada en el relato y correlato desde sus lugares comunes» (Berenguer, 1990: 13). La escritura y las hablas de esos injertos se sitúan en un orden periférico y de margen en tanto que los discursos que se analizan y se discuten en el congreso pertenecen a habitantes de Latinoamérica de sexo femenino.

Por lo tanto, el primer cuestionamiento es hacia la lengua que constituye a los textos de creación con el fin no solo de indagar los propios campos minados del folio, sino también en los de la historia y cultura latinoamericanos. Si Carmen Berenguer proponía un enfoque de hablas de injertos, Raquel Olea (1998) se centra en la revisión y análisis de las obras producidas por mujeres durante la dictadura a partir del concepto de *lengua víbora* como un medio para hacer ver que los textos literarios están plagados de dobleces:

Actos ambivalentes, dobles en su despliegue de hablas dislocadas, torcidas, simuladas en sus relaciones con la normativa de la lengua. Hablas traicioneras en un espacio en donde no tienen nada que perder. Hablas



que usurpan lugares, que bifurcan sentidos. Hablas cruzadas por el poder de lo instituido y el designio impredecible de un cuerpo que lucha por ser signo (Olea, 1998: 13).

Ahora bien, es importante describir de qué forma ambos conceptos toman *cuerpo* en las poéticas femeninas desarrolladas durante la dictadura, especialmente, durante los años ochenta en Chile. Un ejemplo de encarnación de ambas nociones es el trabajo de la propia Carmen Berenguer, destacado por Raquel Olea a través de palabras que aluden a la *disidencia* y a un tipo de *dicción poética* (Olea, 1998: 132). Las obras que se analizan de esta autora son *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) y la segunda *A media asta* (1988). En el primer caso, la reseña textual al cuerpo alude a un homenaje y a un reconocimiento hecho al poeta y miembro del ejército republicano irlandés que fue condenado a cadena perpetua por su pertenencia revolucionaria. En este poemario el padecimiento del hambre se hace evidente no solo por la descripción de ella, sino también por la invasión del folio desde diferentes disposiciones. La obra quiere mostrar claramente cómo fueron los 45 días de padecimiento de Bobby Sands y cómo el muro-folio se constituye en el único medio para privarle de libertad, pero también como forma de entregar un testimonio directo. El texto se diseñó a partir de una edición mimeografiada y repartida de forma clandestina. Los folios-muros del texto marcan el deseo por registrar un fallecimiento a través de epitafios y trazos diversos. A través del recuento de los días de la pasión encontramos notas del decaimiento corporal, hecho que se sitúa en diversas zonas del folio: «Día 13 Saliva la entrada en la garganta/ que traga a bocanadas/ disuelta en la lengua la sal» (Berenguer, 1983)². Hacia el vigésimo primer día, el hambre se toma la página y la recorre en múltiples sentidos. El hambre está en Bobby, pero también en las calles de Belfast. Es un gesto para demostrar el dolor expandido a lo largo de la jornada. Es la constelación, los pájaros agoreros que ya avizoran el fin del poeta.

En el caso de *A media asta* (1988) existe un afán por recorrer la ciudad a través de un habla que se hace mestiza y que deambula siempre a partir de una mirada de mujer. Esta mirada tiene un objetivo claro: la denuncia, el hacer patente un estado de duelo permanente que recorre al país. La escritura de

² Texto sin numerar. Cada día del padecimiento de Bobby Sands, representa el número correspondiente de la página que, en este caso, equivaldría a la número 13.



Berenguer, en este caso es un rescate de la memoria y la configuración de hablas dislocadas por el golpe de la brutalidad. Si el hambre era el motivo recurrente en *Bobby Sands*, ahora lo es el de la violencia: «LAS FALENAS CON SUS PUBIS AL ALBA / Desnuda la maldecida / nosotros sangrante vulva: Mueca / Mimética la rojita / se acerca/ Sangrantecercadala sangran / Eran hartos / me lo hicieron / me amarraron / me hicieron cruces / y bramaban / como la mar / (Lamentación)» (Berenguer, 1988: 8).

Ambas obras de Berenguer pretenden de algún modo hacer cuerpo con el texto. En ambas es posible reconocer un gesto que desmonta la dualidad del signo. Los poemarios abren los signos y lo convierten en verdaderos ojos del horror y del padecimiento. Las obras de Berenguer construyen unas poéticas alrededor de las cuales el cuerpo tiene una preponderancia significativa. El cuerpo es un mecanismo para hacer quiebres no solo lingüísticos y sintácticos, sino también un medio para hacer de la página un espacio para recorrer y conquistar. El cuerpo es objeto de denuncia frente al hambre y la reclusión. El cuerpo es la osadía para resignificar y replantear los usos de un cuerpo nacional. Finalmente, el cuerpo aparece en estas obras como una forma para renombrar la ciudad y sus recovecos, sobre todo para hacer hincapié en el quiebre de la sociedad chilena y por ende, en el estado de vulnerabilidad de cuerpos que desaparecían, que eran torturados o bien, normados por toques de queda o estados de sitio.

Algo no muy diferente ocurre en las obras de teatro que se comentarán en el siguiente apartado. En ellas, el cuerpo es un mecanismo que tienen los personajes para hablar de la tortura, para describir problemas y espacios del futuro, pero también para dar cuenta de las heridas producidas por la dictadura y sobre las que no ha habido una discusión directa.

Dramatizar los cuerpos

Referir los procesos dramáticos que se desarrollaron en la dictadura, implica hacer mención de unas obras y de unos planteamientos que supusieron un «sistema de quiebre y también a una ruptura de máscaras y de espacios que acabarán por cuestionar los conceptos de arte y de creación» (Aros, 2016: 21). Las obras dramáticas discutían la noción de cuerpo toda vez que la presentaban como como un «elemento no acotado y por tanto, como un espacio que permite a las entidades dramáticas compartir rasgos actanciales

y también, deambular desde un sitio a otro» (Aros, 2016: 21). Es así como es posible hacer referencia a las propuestas dramatúrgicas de Ramón Griffero (1954) y de Marco Antonio de la Parra (1952).

En el primer caso, la obra escogida para su análisis es *Cinema Utoppia* (1992), mientras que en el caso de Marco Antonio de la Parra la obra seleccionada es *La secreta obscenidad de cada día* (1984). En *Cinema Utoppia* (1992), la trama da cuenta de dos mundos que confluyen y que, finalmente, acaban mezclándose. Por un lado aparece un grupo de cinéfilos que acude a un viejo teatro (el cine Valencia) para ver una película que se presenta por capítulos. Se trata de seres que viven en los años cincuenta y que se refugian de un exterior amenazante referido en sus diálogos, precisamente entre las butacas y el calor de la pantalla. Frente a todo este conjunto de seres aparece el mundo de *Utoppia*, el mundo expuesto desde la pantalla. En él, abundan los colores grises; las luces y las sombras. La pantalla muestra la vida de un joven chileno que está exiliado en París. Es Sebastián, quien, noche tras noche sueña con su amada, a la que han detenido y hecho desaparecer en Argentina.

La apuesta de Griffero está en la mezcla de planos. Por un lado, está la platea. Ella representa el presente: la ciudad de Santiago en los años cincuenta. Es un lugar de insilio. Los personajes lo utilizan como un centro de refugio frente a un afuera que no comprenden o simplemente desconocen. La pantalla y la historia de *Utoppia* representan por su parte, los años 80. El derrumbe de las alegrías y de los sueños. Además, el dramaturgo experimenta con los mundos que ambos espacios recrean. Estéticamente, el problema es un juego de espejos que no intenta resolver las dualidades antes expuestas. Al contrario, las hace patentes para demostrar que el ejercicio de la utopía va y viene. Que se pasea entre el presente y el futuro; entre el adentro y el afuera; entre los grises y los colores de un presente apenas entrevisto.

La secreta obscenidad de cada día (1984), como tal, quiere ser un juego de manos entre un personaje y otro. Como tales, los personajes de Carlos y de Sigmund en su afán por echar al otro y desplegar sus actos en una plaza pública, van abriendo diferentes apartados de su personalidad: algunas veces revelan su compañerismo en tareas como torturadores, otras, lloran al recordar elementos biográficos y también alusiones que los hacen aparecer como víctimas de un régimen totalitario. La obra redonda en elementos de recursivi-

dad, de ensayo permanente y sobre todo, de movimientos y retrocesos para la composición de los personajes.

La secreta obscenidad de cada día (1984) se muestra entonces como una trama entrecortada en la que destaca, sobre todo, la capacidad que tienen los personajes para atribuir o más bien, para adjudicar al otro, características que están presentes en los dos. Entre dichas características, está, por ejemplo, la capacidad para metamorfosearse, toda vez que sienten que el peligro se acerca y que están siendo vigilados por alguien.

Ahora bien, si se retoma la comparación inicial propuesta para este trabajo, se caerá en la cuenta de que en ambas obras existe un desplazamiento de la acción entre opuestos que descolocan el sentido de los personajes. Así, en *Cinema Utopia* (1992), los personajes del cine Valencia temen estar fuera del biógrafo porque se sienten perdidos, pero a la vez, confundidos por la historia que presencian. En el caso de *La secreta obscenidad de cada día* (1984), los personajes están al descubierto. Aparecen armados apenas con un impermeable, frente a lo cual es necesario crear y recrear fabulaciones que o bien, permitan que su oponente desaparezca del lugar, o bien, que los albergue de sus propios recuerdos o amenazas latentes. Y es desde esta tesitura en donde es posible hablar y hacer referencia de conceptos tales como el espacio y los cuerpos. Es decir la presentación de historias fragmentadas y superpuestas, de personajes a manera de trajes de *quita y pon* que de algún modo hablan de travestir espacios e historias, quizá como un reflejo de los mecanismos de defensa de la población civil frente al control de las hablas y los sistemas de pensamiento.

2.3. Cuerpos plásticos

Finalmente, hablar de las posturas que, desde la plástica, hicieron referencia al cuerpo durante la dictadura en Chile, implica necesariamente destacar unos tipos de trabajo ligados a una estética de lo residual. Al referirse a zonas residuales, Nelly Richard (1998) pretende dar cuenta de distintas áreas de desajuste a fin de explorar aquellas menos regulares y concertadas del discurso imperante. Dentro de ese cometido, aparece la imagen de la memoria y del cuerpo como estética de residuos. Entre ellos, los hay de tipo político, estéticos y, por supuesto, culturales: «Al decir estética hablo de formas y de



materias que cobran todo su realce expresivo al trabajar con las ambigüedades, las indefiniciones y las paradojas que mantienen el sentido y la identidad en suspenso, deslizantes e inacabados» (Richard: 1998, 23). Visto desde esta perspectiva, el cuerpo aparece como un verdadero proceso y no como un mero dato que deba ser traído al presente. Dentro de este marco, Neustadt (2012) destaca la aparición de movimientos artísticos que se sirvieron de tácticas, estéticas y de acercamientos teóricos. Entre dichos elementos, se recurrió a obras que eran producidas a partir del cruce entre diversos géneros (*i.e.*, artes visuales, literatura, poesía, video, cine, etc.).

Su finalidad tenía que ver con la ampliación de los *soportes*, hecho que lleva a los creadores a recurrir al cuerpo, a los espacios de la ciudad y a lo social, esto es, al desarrollo de acciones de arte y de *performances*. Asimismo, se buscó alterar el orden *sintáctico de la ciudad*, el de las instituciones y, sobre todo, el de las formas y los contenidos de los discursos hegemónicos en Chile.

Dentro de este conglomerado temático y de acciones de arte, aparece el C.A.D.A. (Colectivo De Acciones De Arte) que tiene por objeto mostrar unas acciones de arte que buscan la participación activa del sujeto social en el rediseño de las estructuras del comportamiento urbano. Las acciones de arte que plantean, buscan interpelar a los viandantes para que sean conscientes de la red de condicionamientos sociales que los mantienen prisioneros. Como grupo, el C.A.D.A., nace en 1979 y estaba integrado por Raúl Zurita y Diamela Eltit (escritores); por Fernando Balcells (sociólogo); y por los artistas visuales Loty Rosenfeld y Juan Castillo. Con todo, su propuesta, como ya se ha comentado previamente, buscaba la transformación de las estructuras sociales, hecho que se materializaba a través de situar a Chile entero como un museo.

De entre todas las acciones desarrolladas por el C.A.D.A., conviene destacar las siguientes: i) *Para no morir de hambre en el arte* (1979); ii) *Inversión de escena* (17 de octubre de 1979); iii) *¡Ay Sudamérica!* (12 de julio de 1981); y iv) *No +* (1983-1984). Las dos primeras acciones de arte buscaron fundir arte/vida y arte/política. En el primer caso, la experiencia combinó la intervención de espacios periféricos (una población de Santiago) para el reparto de leche, y también, la ciudad (lienzo blanco sobre el museo de bellas artes; desfiles de camiones SOPROLE; manifestación frente a una sede de la ONU), así como también, la disrupción de un medio de comunicación público (revista *Hoy*).

En el caso de *¡Ay Sudamérica!* (1981) se recurre a aviones para el lanzamiento de panfletos/ volantes arrojados en sectores poblacionales de Santiago. Ambas acciones buscan cuestionar y censurar, por un lado a una autoridad que dirime qué es arte y qué no lo es y por otro, es un llamado de atención hacia aquellas corrientes de arte reconocidas como oficiales y celebradas como tal. *Para no morir de hambre en el arte e Inversión de escena* supusieron retomar mitos e imágenes que ya habían estado presentes, de algún modo, en el gobierno de la Unidad Popular. Esa imagen tiene que ver con lo blanco: la leche que se reparte, el lienzo que vela la fachada del Museo de Bellas Artes; el texto de la revista *Hoy*: «imaginar esta página completamente blanca/ imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir/ imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar» (Neustadt, 2012: 48).

En el caso de *¡Ay Sudamérica!* los 400.000 volantes que caen de los aviones tienden a resignificar el ataque de los aviones al Palacio de La Moneda en 1973. En este caso, la acción del C.A.D.A. busca *bombardear* al hombre común con el fin de hacerle reflexionar sobre sus propios límites con lo social. Finalmente, *No+* de los años 83 y 84 muestra una obra de carácter colectivo y abierto. Se trató de una acción que invitaba a ser completada por quienes circulaban por la ciudad. Así, las consignas originales del *No+*, aparecían resignificadas con frases tales como *No + dictadura; No + tortura; No + armas*, etc. Esta acción de arte es interesante porque cuestiona la noción de autor y de permanencia tanto de su contenido como de su significado.

Todo este panorama sobre el C.A.D.A. demuestra que sus propuestas se centraron en la intervención de espacios y de situaciones que detentaban el ejercicio del *sentido* público, sentido que afectaba la relación del sujeto con su ser social. Su fin fue, por lo tanto, la búsqueda de interrogantes vertidas sobre condiciones de vida que se habían vuelto habituales y además, un llamamiento hacia la población civil para ampliar el sentido de lo público y lo privado y de la *libertad* de circulación cifrada en este caso a través del símbolo de la leche.



CONCLUSIONES

A partir de todos los ejemplos referidos y analizados a lo largo de este trabajo es importante retomar el cometido de esta investigación. La pregunta motor para el desarrollo de la misma era: ¿qué implica considerar unas obras desde el punto de vista de los cuerpos? Para poder dar respuesta a tal interrogante se planteó la posibilidad de ver y analizar al cuerpo desde dos flancos. El primero de ellos estaba vinculado con una perspectiva ontológica que veía al yo como un ente relacional. A partir de trabajos como los de Cavarero (2014) fue posible comprender que la vulnerabilidad es una condición inherente al sujeto, hecho que cuestiona las posturas inmanentes. Lo importante para la pensadora italiana es mostrar la necesidad de unas entidades que no suponen una vulnerabilidad en tanto agentes para la guerra. Antes bien, se trata de cuerpos relacionales que se completan, precisamente, con la participación de otro, un otro que pertenece a otros contextos y a otros sistemas culturales y políticos.

En segundo lugar, se postuló al cuerpo desde una esfera social y política. Para tal efecto se recurrió a los trabajos de Butler (2004; 2006; 2012). La autora plantea la emergencia de un cuerpo que depende de unos marcos y de ciertas connotaciones con las que son considerados dignos o no para uno u otros contextos. A partir de estos planteamientos es posible señalar que las obras analizadas aparecen como cuerpos porque dan cuenta de espacios dinamitados por lo exterior, porque presentan poéticas que relacionan la ciudad con el cuerpo femenino, porque ponen en el plano dramático a entidades que comparten rasgos actanciales y, sobre todo, porque muestran una relación de concomitancia y co-responsabilidad entre las obras plásticas y los sujetos que las observan y analizan.

En el caso de las obras narrativas, *Una casa vacía* (2002) de Carlos Cerda y *Los vigilantes* (2001) el cuerpo es visto en un sentido doble. Por una parte, las novelas describen la eclosión del hogar como un espacio para abrir u olvidar el pasado o bien, para desarrollar ritos de sobrevivencia que les permitan a los personajes escapar de un *afuera* lleno de frío y desprotección. Por lo tanto, el primer cuerpo, un cuerpo cuestionado por sus límites y por sus seguridades, es el cuerpo del hogar. Asimismo, las novelas dan cuenta de los cuerpos que el paso del tiempo quiere ver como obturados. Así, en *Una casa vacía*



(2002) los cuerpos de mujeres detenidas y violadas en una casa de tortura o bien, el cuerpo de un niño que crea un ritual con vasijas para monologar y balbucir en el caso de *Los vigilantes* (2001).

En los textos poéticos, la figura del cuerpo apunta al padecimiento, a la revalorización de la ciudad como escenario por recorrer y, sobre todo, experimentar. En el caso de las obras dramáticas, la apuesta corporal está centrada en la combinación de espacios y de rasgos actanciales que hacen de los personajes, verdaderos elementos de relación. Así, en *Cinema Utopia* (1992), los personajes deambulan entre un presente y un futuro, ceñidos siempre por la existencia de un afuera al que temen y no saben manejar. En el caso de *La secreta obscenidad de cada día* (1984) los personajes se encargan de velar y de celebrar sus aparentes pasados y sus temores. Los personajes de Sigmund y de Carlos, se muestran como conglomerados de acciones entrecortadas que contienen un sinnúmero de recursos a fin de poder escapar (en caso necesario) de posibles espías o contrincantes. Finalmente, respecto a las acciones de arte del colectivo C.A.D.A., el cuerpo se presenta a la vez como espacio para completar (una revista, la ciudad de Santiago, los cielos de la capital chilena, etc.) y también como un medio que permite replantear la figura del arte a partir de las así llamadas, *esculturas sociales*, elementos que concitan la función de experimentación que han de hacer patente los espectadores frente a este tipo de obras.

En conclusión, ver las obras como cuerpo, dentro de este período de tiempo, implica, por una parte, ver de qué forma los espacios o reductos de protección son cuestionados como centros aislados o desligados de un contexto político y social. Al mismo tiempo, las obras como cuerpo aparecen como medios para replantear y resignificar símbolos, pero también para mostrar a unos personajes dislocados con el contexto en el que se desenvuelven.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AROS, Pablo (2016), «Abrir los cuerpos; dramatizar la memoria. Espacios y travestismos en la dramaturgia de Ramón Griffero y Marco Antonio de La Parra», en Rocío Hernández Arias *et al.* (eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIIJELC)*, Vigo, MACC-ELICIN, págs. 20-30.



- BERENGUER, Carmen (1983), *Bobby Sands desfallece en el muro*, Santiago, EIC Producciones Gráficas.
- (1988), *A media asta*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- (1990), «Nuestra habla del injerto», en Carmen Berenguer *et al.* (eds.), *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, págs. 13-16.
- BUTLER, Judith (2004), *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- (2006), *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- (2012), *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- CAVARERO, Adriana (2014), «Inclinaciones desequilibradas», en Begonya Saez (ed.), *Cuerpo, memoria y representación*, Barcelona, Icaria, págs. 17- 38.
- CERDA, Carlos (2002), «Una casa vacía», en Carlos Cerda, *Tres novelas*, Santiago, Alfaguara, págs. 233- 478.
- ELIIT, Diamela (2001), *Los vigilantes*, Santiago, Editorial Sudamericana.
- (2016), *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago, Seix Barral.
- GRIFFERO, Ramón (1992), «Cinema Utoppia», en *Teatro chileno Contemporáneo. Antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, págs. 1195- 1235.
- NEUSTADT, Robert (2012), *CADA día: la creación de un arte social*, Santiago, Cuarto Propio.
- OLEA, Raquel (1998), *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- PARRA, Marco Antonio de la (1984), *La secreta obscenidad de cada día*, en <https://nebrijarte.files.wordpress.com/2011/02/la-secreta-obscenidad-de-cada-dc3ada2.pdf> (Texto revisado el 05 de febrero de 2017).
- RICHARD, Nelly (1998), *Residuos y metáforas*, Santiago, Cuarto Propio.
- TORRAS, Meri (2007), «El delito del cuerpo: de la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia» en Meri Torras (ed.) *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad 1*, Barcelona, Ediciones UAB, págs. 11-36.

