

Cartografías del discurso encarnado: narrativas de mujeres en la literatura chilena de la posdictadura

Cartographies of Embodied Discourse: Women's Narratives in Post-Dictatorship Chilean Literature

Cartografías do discurso incorporado: narrativas femininas na literatura chilena pós-ditadura

MÓNICA BARRIENTOS
Universidad Autónoma de Chile, Chile

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202617.37.06>

Fecha de recepción: 20 de junio de 2025

Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2025

Fecha de modificación: 8 de septiembre de 2025

RESUMEN

El artículo explora la transformación de las voces y representaciones de tres escritoras en la literatura chilena de la posdictadura: Diamela Eltit, Eugenia Prado y Nona Fernández, quienes abordan diversos temas mediante narrativas híbridas que combinan ficción y no ficción. Las obras analizadas reflejan una búsqueda de justicia poética que desafía las narrativas hegemónicas y fomenta un espacio literario fundamental para reinterpretar la historia chilena contemporánea. Asimismo, el artículo examina distintos movimientos y teorías literarias, como la “narr-acción” y la relación con las materialidades, a partir de los aportes teóricos sobre la fotografía de Georges Didi-Huberman y la “materia vibrante” de Jane Bennett. El estudio tiene como propósito analizar las obras de estas autoras para reconocer su propuesta política a través de la “narr-acción” y de sus diversas formas de expresión en la imagen y la escritura.

PALABRAS CLAVES: literatura, Chile, narr-acciones, posdictadura, materialidades, Diamela Eltit, Eugenia Prado, Nona Fernández

ABSTRACT

The article explores the transformation of the voices and representations of three female writers in Chilean literature during the post-dictatorship period: Diamela Eltit, Eugenia Prado, and Nona Fernández, who address various topics through hybrid narratives that combine fiction and nonfiction. The works analyzed reflect the search for poetic justice by challenging hegemonic narratives and fostering a literary space essential for

* monbarrientos@gmail.com, Ph.D en Hispanic Language & Literatura, University of Pittsburgh. Artículo patrocinado por el FONDECYT núm. 1240554: “El discurso encarnado: experiencias narrativas en la escena de escritura chilena de mujeres (1990-2019)”.

reinterpreting contemporary Chilean history. The article also analyzes various literary movements and theories, such as “narr-action” and the relationship with materialities through the theoretical proposals of George Didi-Huberman’s photography and Jane Bennett’s “vibrant matter.” The study aims to analyze the works of female writers to recognize the political proposal through “narr-action” and its various forms of expression in image and writing.

KEYWORDS: literature, Chile, post-dictatorship, narra(c)tions, materialities, Diamela Eltit, Eugenia Prado, Nona Fernández

RESUMO

O artigo explora a transformação das vozes e representações de três escritoras na literatura chilena durante o pós-ditadura, como Diamela Eltit, Eugenia Prado e Nona Fernández, que abordam diversos temas por meio de narrativas híbridas que combinam ficção e não ficção. As obras analisadas refletem a busca pela justiça poética, desafiando as narrativas hegemônicas e promovendo um espaço literário essencial para reinterpretar a história contemporânea chilena. O artigo também analisa vários movimentos e teorias literárias, como a “narr-ação” e a relação com as materialidades através das propostas teóricas sobre a fotografia de George Didi-Huberman e da “matéria vibrante” de Jane Bennett. O estudo tem como objetivo analisar as obras das escritoras para reconhecer a proposta política por meio da “narr-ação” e suas diversas formas de expressão na imagem e na escrita.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, Chile, narrativas, pós-ditadura, materiais, Diamela Eltit, Eugenia Prado, Nona Fernández

Hacemos testimoniar a los vidrios, a los pedazos de
ladrillo, a los restos, a todos los restos. ... Y con ceniza
escribiremos, en una caligrafía que aún no inventamos, la
verdadera historia.

Nona Fernández, *¿Cómo recordar la sed?*

A más de cincuenta años del golpe de Estado en Chile, la memoria y sus formas de expresión han experimentado una serie de transformaciones en las que la voz de las mujeres y sus representaciones han contribuido a diversificar el canon literario. Una de las transformaciones más notables ha sido la emergencia de escritoras que han puesto en relieve problemáticas relacionadas con el género, la identidad y la violencia, caracterizadas por cuestionar las definiciones clásicas de “lo literario”, desajustar los géneros y centrarse en el uso de la primera persona. Se trata de narrativas que no mantienen una relación directa con el referente real, pero se aproximan a él mediante formas artísticas que interpelan al lector y proponen un sentido político tanto en los textos como en la práctica que surge a partir de ellos. Estas obras reflejan una búsqueda de justicia poética

y una resistencia frente a las narrativas hegemónicas, contribuyendo a la construcción de un espacio literario en el que las voces femeninas son fundamentales para reinterpretar la historia chilena contemporánea.

La crítica literaria reciente ha reconocido la relevancia de estas nuevas voces. Manuel Jofré, en *Canon y contra-canon* (2018), analiza ambos conceptos y sostiene que el canon literario no funciona como una colección estática de textos, sino como una superficie reflexiva que capta la dinámica social y cultural en constante transformación de una sociedad marcada por los procesos históricos y políticos que la han moldeado (16). En una línea complementaria, José Salomón, en *Falso subalterno* (2020), afirma que la literatura chilena ha experimentado una profunda metamorfosis a lo largo de las últimas tres décadas; por ello, resulta cada vez más insostenible excluir textos que ahonden en “testimonios personales” o que integren “reflexiones ensayísticas” y “ficcionalizaciones del testimonio” (9). Ambos autores contribuyen a reconocer y validar voces que históricamente han sido relegadas a los márgenes de la literatura y de la sociedad. En este sentido, se vuelve fundamental ampliar el marco de análisis crítico para incluir una gama más diversa de voces y perspectivas, permitiendo una comprensión más completa y matizada de la literatura chilena en su conjunto.

Considerando estos antecedentes, la selección de autoras para este artículo se fundamenta en dos aspectos. En primer lugar, las obras elegidas configuran una forma de comunidad que surge de la necesidad intrínseca de narrar. En segundo lugar, desarrollan un espacio de denuncia y resistencia que fomenta un diálogo crítico entre lo personal y lo social. Este artículo propone examinar el papel que han desempeñado diversas autoras en la escena literaria chilena, con especial atención en aquellas que han ejercido un rol discursivo activo y transformador, evidenciando un compromiso político. En la primera parte, se trazará un mapa de la producción de escritoras entre 1990 y 2019, con énfasis en su compromiso político a través de modos narrativos diversos que exploran formatos discursivos alternativos y rompen con el canon vigente. Posteriormente, el análisis se centrará en tres exponentes de esta escena —Diamela Eltit, Eugenia Prado y Nona Fernández— para indagar de qué manera sus prácticas de escritura reactivan la historia y hacen que los acontecimientos del pasado cobren vida a través de la experiencia narrativa. Finalmente, se reflexionará sobre cómo, treinta años después de la dictadura, puede repensarse el panorama literario chileno.

1. La posdictadura chilena en clave literaria

El contexto histórico de la literatura chilena de la posdictadura es fundamental para comprender las dinámicas de poder y las formas de resistencia que emergen en el campo

cultural, reflejando la acción individual y colectiva frente al trauma del golpe de Estado y sus efectos duraderos en la identidad chilena. La inclusión de escritoras en este marco no solo constituye una importante declaración política, sino que también impulsa una reevaluación del canon literario tradicional. La elección de estas autoras responde a una postura política que se origina como una rebelión personal destinada a “convertirse en una rebelión social” (Kirkwood 30), cultivando una comunidad en continua evolución con un rol discursivo activo en la escena literaria chilena.

El periodo considerado abarca un conjunto de obras publicadas entre 1990 y 2019, inscritas en el marco de la posmemoria, entendida como la relación que las generaciones posteriores establecen con experiencias colectivas traumáticas que no vivieron directamente, pero que les fueron transmitidas —a través de relatos, imágenes o comportamientos— con tal intensidad que parecen formar parte de su propia memoria. Desde el debate latinoamericano, Silvia Molloy retoma este concepto para abordar aquellas obras que resignifican el trauma mediante prácticas culturales, discursos literarios y performances que apelan a lo ausente, lo inefable y lo transmitido como formas de subjetivación ética y política frente al pasado reciente. Por ello, lo importante “no sólo [es] el ‘texto’ no escrito (una pulsión, un fragmento, un rastro) almacenado en la memoria que guía la inscripción de sí, sino también las ‘formas culturales’ y los fragmentos de textos verdaderos” (16).

Para efectos metodológicos, se distinguen tres periodos claves. El primero, entre 1990 y 1999, que denominaré periodo transicional, corresponde al fin de la dictadura de Augusto Pinochet. Se instala el discurso de la “reconciliación nacional”, aunque con evidentes límites en la justicia transicional. Durante estos años, las voces que interrogan la violencia dictatorial se consolidan en espacios colectivos, como la *Revista de Crítica Cultural*, dirigida por Nelly Richard. Este periodo se caracteriza por contener los residuos de la dictadura y evidenciar la falta de un espacio apropiado para el duelo, así como la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta de la experiencia del horror, lo que impulsa la creación de nuevas formas narrativas. Destacan autoras como Carmen Berenguer (*Naciste pintada*, 1999; *La mirada oculta*, 1994); Diamela Eltit (*Vaca sagrada*, 1991; *Los vigilantes*, 1994; *Los trabajadores de la muerte*, 1998); y Guadalupe Santa Cruz (*Cita capital*, 1992; *El contagio*, 1997). Todas ellas alcanzan reconocimiento sostenido en la escena literaria nacional, manteniendo una escritura marcada por la experimentación formal y un énfasis en lo visual.

A partir del año 2000 emerge un nuevo momento, que podríamos denominar periodo del nuevo milenio, caracterizado por lo que Scarabelli llama “política de control sobre los cuerpos y lenguajes oclusivos del mundo-mercado” (*Escenarios* 19), es decir, la consolidación del modelo neoliberal a través de una globalización de los procesos de producción y circulación cultural. Las tecnologías y los medios masivos adquieren un

rol determinante en la configuración de “efectos de realidad” bajo un modelo ya consolidado. No obstante, este periodo también está atravesado por los movimientos sociales que cuestionan las desigualdades heredadas de la dictadura y el rol del mercado en la educación y la vida cotidiana, como la “revolución de los pingüinos” (2006) y las movilizaciones estudiantiles de 2011.

En el plano literario, se observa un resurgimiento de la memoria desde lo íntimo y lo cotidiano, incorporando formas no discursivas como las grafías, la fotografía o el cine. En este periodo, las autoras mencionadas continúan su producción —como Guadalupe Santa Cruz con *Quebrada. Las cordilleras en andas* (2006), los ensayos y crónicas de Diamela Eltit sobre literatura, arte y política, y las novelas-intervención de Eugenia Prado—, pero se suman nuevas voces como Nona Fernández: *Mapocho* (2002), *Av. 10 de julio/ Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invader* (2013), *Chilean Electric* (2015), *La dimensión desconocida* (2016), *Voyager* (2019); Lina Meruane: *Cercada* (2000), *Fruta podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012), *Viajes virales* (2012), *Volverse Palestina* (2013), *Volverse Palestina/volverse otro* (2014), *Contra los hijos* (2014), *Sistema nervioso* (2018); Eugenia Prado *Dices miedo* (2011), *El cofre* (2012), *Hembros. Asedios a los post-humano* (2014), *Advertencias de uso de una máquina de coser* (2017); Cynthia Rimsky con *Poste restante* (2001), *La novela de otro* (2004), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011), *Fui* (2016), *En obra* (2018). Estas obras amplían las perspectivas críticas y estéticas, explorando las tensiones entre memoria, género, espacio y narración en el marco del Chile posdictatorial. Todas estas autoras proponen una escritura declaradamente feminista que explora “los bordes”, haciendo uso de las nuevas tecnologías para apropiárselas, subvertirlas y criticarlas. La construcción discursiva en sus textos se realiza mediante diversos procedimientos de indagación e interpretación de la realidad, con una propuesta textual y estética que articula modelos de resistencia y contribuye a trazar un horizonte literario que potencia el ejercicio testimonial y las “narr-acciones” en clave menor (Scarabelli, “Nuevas formas” 35).

Finalmente, se vislumbra un tercer periodo, aún en desarrollo, que podría denominarse de las políticas del despojo, marcado por tres hitos fundamentales: el estallido social de 2019, el fallido proceso constituyente y la pandemia de COVID-19. Estos acontecimientos reconfiguran no solo la vida social, sino también el campo cultural, disputando hasta hoy los contenidos semánticos de derechos que se creían consolidados —humanos, de asociación, de protesta, de libre expresión, entre otros—. El toque de queda, instaurado durante el estallido social y prolongado en la pandemia, desplazó la vida pública hacia un confinamiento absoluto. En el ámbito cultural y literario, surgen escrituras urgentes y performativas, vinculadas a la protesta y la denuncia. Durante el confinamiento, se multiplicó

el uso de plataformas digitales y redes sociales como espacios de expresión. El eje central de este periodo es la memoria en clave de cuerpo-territorio y de los feminismos, con una relectura crítica de la violencia estatal, de género y de clase.

2. La narr-acción y el giro material en la escena escritural chilena

La narr-acción, tal como la conceptualiza Scarabelli (“Diamela Eltit”), se presenta como un fenómeno textual que interfiere de manera significativa en el ámbito literario. Este término alude a una forma de textualidad en la que las palabras circulan de manera anárquica, cruzando fronteras entre géneros y estilos, lo que provoca una inestabilidad inherente en las definiciones tradicionales de la literatura. Este dinamismo no solo desmantela las estructuras convencionales, sino que también reconfigura el espectro de lo sensible, desafiando las categorías establecidas y promoviendo una reevaluación de las narrativas predominantes. Así, se plantea una invitación a repensar las narrativas nacionales y a considerar cómo pueden reconfigurarse para reflejar las complejidades y contradicciones de un mundo en constante cambio.

Roger Chartier, en su conferencia “Escuchar a los muertos con los ojos”, toma un verso de Quevedo para afirmar que la comprensión histórica de los escritos no puede separarse de la descripción morfológica de los objetos que los difunden (9). Cada obra escrita está entrelazada con sus representaciones físicas: su estructura —la inscripción en la página— y su forma —sus elementos móviles, letras y espacios vacíos— son soportes materiales dotados de significado cultural, asociados a prácticas específicas de lectura y circulación. El libro, en este sentido, se considera un activo simbólico, un recipiente de ideas que abarca factores externos al propio texto, como las mediaciones y las condiciones sociales que rodean su producción y difusión. Como señala Bourdieu, el libro está “destinado a comunicarse, como mensaje que puede recibirse o rehusarse, reconocerse o ignorarse, y con él, el autor del mensaje obtiene no solamente su valor ... sino también su significación y su verdad, tanto de quienes lo reciben como de quien lo produce” (20).

Durante la última década ha crecido el interés por examinar textos y objetos cargados de significado cultural en lo que Anthony Grafton ha denominado el “giro material”: una orientación analítica que invita a estudiar no solo la lectura de los textos, sino también los objetos que vehiculan prácticas culturales y las vías de su acceso al público (143). Este giro propone repensar la centralidad de lo material —los objetos, los cuerpos y las infraestructuras— en la producción cultural, epistemológica y política, para reconocer la interacción compleja entre las cosas, los discursos y las subjetividades. Entre los primeros exponentes de esta perspectiva se encuentra Bruno Latour, con su noción

de *actor-red* como método; Arjun Appadurai, con su enfoque en la economía cultural de los objetos; Bill Brown, quien propone una teoría de los objetos como mediadores culturales cuando se vuelven visibles; y Jane Bennett, desde un enfoque ecológico y feminista que postula la politicidad de la materia misma, ampliando el campo político.

En esta misma línea de análisis de los materiales, Georges Didi-Huberman reflexiona sobre la capacidad política de las imágenes y su potencia para intervenir en el mundo, a partir de una crítica a las concepciones que las reducen a objetos de contemplación pasiva. Para el autor, las imágenes se erigen como entidades activas, cargadas de historia, afecto y agencia. De este modo, sostiene que no son solo documentos, sino también formas de resistencia y posicionamiento político, cuya crudeza constituye una forma legítima de interpelación ética y crítica. Esta postura desafía la noción de neutralidad visual, enfatizando que toda imagen conlleva una toma de posición y una puesta en escena del conflicto. Más aún, insiste en que mirar no es un acto pasivo, sino que implica una responsabilidad: “Mirar es, a su manera, tomar posición” (*Cuando las imágenes* 58). La imagen, entonces, se sitúa en una tensión constante entre lo visible y lo invisible, entre lo que muestra y lo que oculta. Su fuerza no reside solo en su contenido, sino en su capacidad para afectar al espectador, convocando lo sensible y lo político en una lectura atenta al conflicto, al tiempo y al montaje como actos políticos de memoria.

Desde una postura ontológico-materialista, Jane Bennett introduce el concepto de *materialismo vital*, en el cual la materia no es pasiva, sino que está cargada de energía, capacidad de acción y afecto. En *Vibrant Matter*, Bennett desplaza la concepción clásica de la materia como entidad inerte para proponer una ontología distribuida, en la que los objetos, las sustancias y los residuos poseen agencia propia. Esta perspectiva invita a reconsiderar el papel de lo no humano en la construcción de memorias, afectos y discursos políticos, especialmente en contextos atravesados por la violencia histórica y la precariedad.

Si bien los marcos teóricos de Didi-Huberman y Bennett son distintos —uno parte de la filosofía política de la imagen y la otra del giro materialista—, ambos coinciden en otorgar agencia a entidades no humanas, desestabilizando la centralidad del sujeto humano y del lenguaje como único medio de significación. Por un lado, Didi-Huberman reconoce las imágenes como entidades que “toman posición”, capaces de producir efectos en el mundo y en los cuerpos; por otro, Bennett amplía el concepto de agencia más allá de lo humano, postulando una “vibración” inherente a la materia que la hace partícipe en la producción del mundo. Así, el pensamiento de Bennett radicaliza la lectura de Didi-Huberman al permitir preguntarse: ¿qué sucede si no solo la imagen es política, sino también los soportes, los residuos, los cuerpos y los materiales que la constituyen?

Para aproximar una posible respuesta, el análisis se centrará en tres obras de reconocidas autoras correspondientes a los tres periodos previamente definidos: *El infarto del alma* (1994) de Diamela Eltit, *Advertencias de uso para una máquina de coser* (2017) de Eugenia Prado y *¿Cómo recordar la sed?* (2023) de Nona Fernández. En cada una de ellas, ciertos materiales no humanos —la fotografía, el dispositivo doméstico y los escombros— se comportan como agentes que afectan, condicionan y resignifican la experiencia de los sujetos.

3. Lo que vibra en la imagen: materia, afecto y agencia en *El infarto del alma* de Diamela Eltit

La obra de la escritora Diamela Eltit ha sido ampliamente estudiada por la crítica nacional e internacional. Su producción narrativa y ensayística es extensa y trasciende los tres periodos de la posdictadura chilena. Entre sus obras más destacadas —solo por mencionar algunas— se encuentran *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *Mano de obra* (2002), *Sumar* (2018) y *Falla humana* (2023), además de diversos ensayos sobre literatura, arte y política.

Su obra *El infarto del alma* (1994) corresponde a la primera fase de la posdictadura, donde la fotografía se convierte en una toma de posición ética y estética que busca humanizar lo excluido, exponer el deseo sin pudor y confrontar al espectador con su propio sistema de valores. En palabras de Didi-Huberman, “el rostro no es un icono de la identidad, sino la escena de un drama ... La imagen no representa simplemente: se expone, se arriesga, se dirige a nosotros” (*Imágenes*, 146).

Diamela Eltit, junto con la fotógrafa Paz Errázuriz, emprendió un viaje al Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel en el pueblo de Putaendo, ubicado cerca de la cordillera, en la Quinta Región de Chile. El “Diario de viaje” fechado el viernes 7 de agosto de 1992 recoge la experiencia de Eltit durante esa visita. El hospital, creado en la década de 1940 para albergar enfermos de tuberculosis, se transformó posteriormente en un manicomio que acogía pacientes provenientes de todo el país: “enfermos residuales, en su mayoría indigentes, algunos sin identificación civil” (9).

La obra está compuesta por catorce fragmentos o “apartados”, escritos en primera persona, acompañados de 38 fotografías en blanco y negro que registran tanto a los pacientes como los espacios del hospital. Las imágenes de Errázuriz se centran en los rostros de los asilados, que exhiben la enfermedad y la locura en primer plano, con una dignidad y un orgullo que desafían los parámetros de la belleza clásica. Son, en efecto, el verdadero rostro de la marginalidad, representado en todas sus posturas y poses.



Fig. 1. Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. F. Zegers, 1994, s/p.

“¿Has visto mi rostro en alguno de tus sueños?” (5). Con esta pregunta directa al lector-espectador, Eltit interpela a observar esos rostros negados que ahora se presentan ante nosotros, expuestos fuera de toda cosmética neoliberal. Barthes había afirmado que la fotografía puede ser objeto de tres prácticas, emociones o intenciones: el hacer, el experimentar y el mirar (33). Sin embargo, es en el ser objeto de la mirada donde se configura la pose, en tanto “me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo de antemano en imagen” (41). En este sentido, las fotografías de Errázuriz poseen esa materia vibrante que, al dotar de dignidad a los marginados del asilo, convierte la representación en una afirmación vital.

Eltit no acompaña ni describe las imágenes; más bien, desarrolla un monólogo poético que reflexiona sobre el cuerpo, el amor, la enfermedad, la exclusión y la locura. Este cruce entre imagen y palabra se convierte en un gesto político y estético, pues combina lo visual con lo textual para subvertir la representación médica o institucional de la locura y visibilizar formas de afecto situadas en los márgenes del sistema. El gesto de visibilizar la ternura en el margen es, en sí mismo, un acto político: cuestiona la representación hegemónica de la locura e inscribe su mirada en una genealogía de escrituras disidentes.

En *Vibrant Matter*, Jane Bennett propone una ontología en la que la materia, lejos de ser pasiva o inerte, posee agencia propia: “the capacity of things —edibles, commodities, storms, metals— not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their

own” (viii). Esta perspectiva permite releer el dispositivo fotográfico y la inscripción de los cuerpos no solo como archivo o representación, sino como espacio de emergencia de una materialidad sensible y activa que interpela al observador más allá de lo simbólico.

Las fotografías de Paz Errázuriz, lejos de encerrar a los sujetos retratados, hacen vibrar la imagen como un cuerpo en sí mismo, lleno de texturas, gestos y densidades afectivas. La ropa, los muros, las sillas, los brazos desnudos o las manos entrelazadas no son meros soportes: son materia que, al ser capturada por la luz y el encuadre, actúa. En este sentido, la fotografía no se limita a mostrar un sujeto, sino que genera una zona de intensidad donde “las cosas” participan en la producción de sentido. Como afirma Bennett, “Materiality is not a substrate or a surface, but a force or vitality intrinsic to forms and objects” (13).



Fig. 2. Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. F. Zegers, 1994, s/p.

Esta lectura encuentra resonancia en el lenguaje poético de Diamela Eltit, quien desplaza la mirada clínica o institucional sobre los cuerpos para dar lugar a una afectividad desbordante, visceral y profundamente material. En uno de los pasajes más elocuentes del texto, la autora escribe: “El sujeto se conforma desde la desmemoria de su habitación de un cuerpo que ha debido enloquecer somáticamente para conseguir ampliar el trazado de sus fronteras. Proviene del olvido de una antigua pasión corporal” (s/p). Este fragmento puede leerse como la afirmación de un cuerpo que ya no pertenece al orden de lo racional o lo discursivo, sino al de una cosa viva, un bulto amoroso que,

en la lógica de Bennett, escapa a la dicotomía sujeto/objeto. El cuerpo se expande más allá de los límites de la piel, desafiando su reclusión psiquiátrica: el cuerpo confinado es un organismo vibrante.

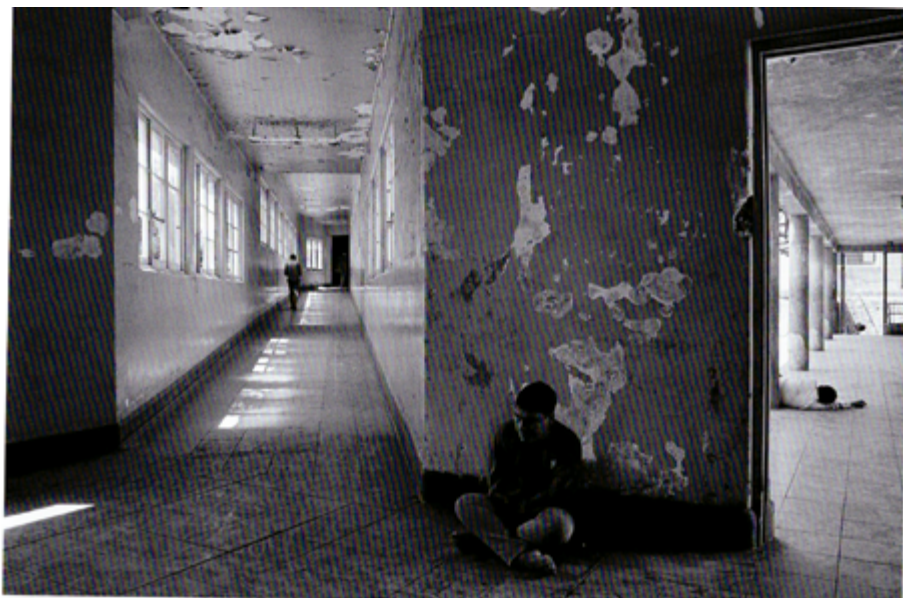


Fig. 3. Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. F. Zegers, 1994, s/p.

Los elementos visuales que rodean a los sujetos —muros desconchados, camas metálicas, cortinas ajadas— adquieren una presencia propia. No son decorado ni escenografía, sino entidades que componen un ecosistema afectivo. La agencia vibrante de esta materia —cuerpos, objetos, luz, gesto— produce una economía visual donde lo humano y lo no humano coexisten en relaciones de intensidad. Como señala Bennett: “Vital materialism posits matter as an active participant in the world’s becoming” (9). Por lo tanto, la imagen fotográfica, en tanto inscripción de luz sobre materia, puede comprenderse como una forma de vida vibrátil, más allá del sujeto que la observa o del objeto retratado.

En *El infarto del alma*, esta vibración material se manifiesta en el modo en que los cuerpos de los internos y los objetos cotidianos —una silla, una sábana, una puerta abierta, las tazas de té— configuran un paisaje afectivo que excede el registro documental, revelando una materialidad porosa y sensible, donde los objetos parecen resonar con el sufrimiento, la ternura o el deseo de los sujetos retratados.

De este modo, en *El infarto del alma*, la fotografía no funciona meramente como un archivo del pasado o como documento sobre la locura, sino como una imagen cargada de potencia afectiva que participa activamente en el deterioro corporal y psíquico de los cuerpos. La materia visual vibra porque no representa simplemente una ausencia: insiste como presencia. La imagen actúa así como un núcleo material que disloca la linealidad del tiempo y mantiene abierta la herida del pasado, articulando una memoria encarnada.

4. Materia vibrante y máquina de coser: afecto y agencia en Eugenia Prado Bassi

La obra de Eugenia Prado Bassi (1962) es amplia y diversa. En la escena literaria chilena, ha incursionado mediante una serie de propuestas vinculadas a la *performance*, la labor editorial y la docencia. Entre sus obras destacan *El cofre* (1987), *Cierta femenina oscuridad* (1996), *Lóbulo* (1998) y *Objetos del silencio* (2007), reeditado en 2016. En su búsqueda menos convencional, en 2004 estrenó la novela-instalación *Hembros: asedios a lo post humano*, una puesta escénico-plástica presentada en el Galpón Víctor Jara. Dos años más tarde, en 2006, estrenó la obra teatral *Desórdenes mentales*, dirigida por Alejandro Trejo, y en 2015 obtuvo una beca del Consejo del Libro (CNCA) para concluir su texto *Asedios*.

Su escritura se caracteriza por un tono directo, una crítica incisiva a las estructuras patriarcales y un activismo transversal orientado a otras formas de cultura y representación. Su obra *Advertencias de uso para una máquina de coser* (2017) constituye, en sí misma, un artefacto literario que subvierte desde dentro los llamados “artefactos femeninos”. El libro se sitúa en un taller de costura industrial donde las trabajadoras enfrentan extensas jornadas laborales. A través de una polifonía de voces, se narran las experiencias del trabajo, la corporalidad femenina y las memorias compartidas entre hijas, madres y abuelas.

La costura se presenta como un pre-texto cargado de visualidad, donde los diseños de moldes y los instrumentos ginecológicos se integran en un tejido textual compuesto por las voces y escrituras de las operarias del taller: “Unidas por hilos o separadas por fluidas tijeras, espejos, botones y veinticinco operarias, trabajan en el enorme galpón” (Prado Bassi 9). *Advertencias de uso para una máquina de coser* —más que un volumen narrativo— se configura como un dispositivo textual fragmentario, hecho de instrucciones, patrones, voces desplazadas y cuerpos intervenidos.

El objeto “máquina de coser”, que en principio remite al trabajo doméstico femenino, se transforma aquí en un agente simbólico y material: escribe, hiere, marca y produce subjetividad. En este sentido, el texto de Eugenia Prado Bassi encarna lo que Jane Bennett denomina *thing-power*, es decir, la capacidad de los objetos materiales para

afectar y ser afectados, irrumpiendo en la subjetividad y reorganizándola: “the world is not merely a passive stage for the enactment of human history but is itself a player” (vii).



Fig. 4. Prado Bassi, Eugenia. *Advertencias de uso para una máquina de coser*. Editorial Carnicera, 2017, p. 15.

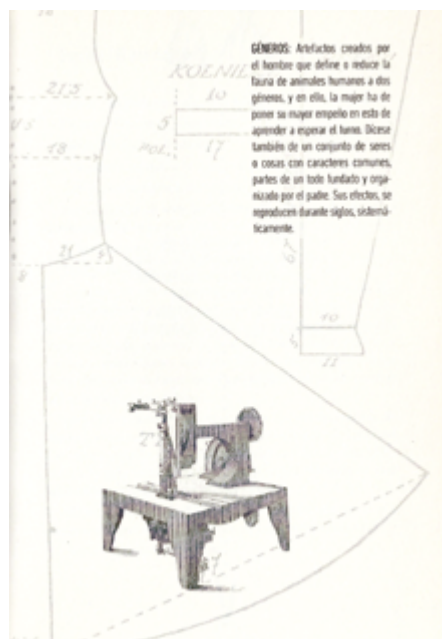


Fig. 5. Prado Bassi, Eugenia. *Advertencias de uso para una máquina de coser*. Editorial Carnicera, 2017, p. 41.

En su uso repetitivo y rítmico, la materia mecánica genera una textualidad corporal que incide tanto en el sujeto como en el lenguaje. La escritura se modela según la lógica del trabajo doméstico y del trauma inscrito en el gesto manual: la máquina actúa como un ensamblaje de memoria, violencia y creatividad. A lo largo de la obra, el texto adopta la forma de un manual de instrucciones irónico y polifónico, en el que se entretajan voces de mujeres, anotaciones marginales, heridas corporales y gestos de resistencia. La máquina de coser adquiere agencia al transformarse en el eje de una poética de la insubordinación cotidiana. Su vibración mecánica es, al mismo tiempo, vibración política y afectiva, que atraviesa el texto y se reitera en diversos modelos históricos.

Las citas de las definiciones de las máquinas ironizan sobre la normatividad y el disciplinamiento de los cuerpos femeninos en el espacio doméstico. La supuesta instrucción técnica está impregnada de amenaza y violencia latente, aludiendo al costo corporal de la sumisión. Funcionan como *pastiches* —textos breves que imitan o desestructuran

lenguajes institucionales, discursos técnicos o instrucciones de uso— que desestabilizan la frontera entre cuerpo, lenguaje y objeto. La máquina de coser es, entonces, instrumento y testigo de una historia de subordinación y dolor, pero también una posibilidad de agencia, de inscripción crítica y de reapropiación del gesto a través de la intervención en el uso de imágenes y *collages* que integran el texto. Estas lógicas no se subordinan a la narrativa lineal, sino que interrumpen, rasgan y reconfiguran el sentido.

Desde esta perspectiva, las imágenes “toman posición” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*), en tanto se presentan como fragmentos críticos que resisten la clausura del sentido. No son ilustraciones al servicio del texto, sino intervenciones que lo desplazan mediante el cosido, el recorte y la descentralización. Actúan como zonas de tensión que encarnan la materialidad herida de los cuerpos y del lenguaje. En este sentido, la imagen es también materia vibrante: conmueve, interroga y produce memoria. El lenguaje no está al servicio de una significación lineal o transparente, sino que se trata como materia performativa que genera un campo de intensidades: “Cuando se enfurece la lengua y resbala de obvedad. ... Cuando empezamos a insertarnos en la historia a voluntad, bordadas y cosidas las mujeres a punto de parir, mugir, soltar, o empezaron a resultar incómodos los mismos dramas, los mismos juegos y decidimos extenuar la palabra, incluso reventarlas” (Prado Bassi 7). Aquí, la herida no es solo semántica, sino material. La costura deviene elemento vivo, pulsante. Esta animación de lo inerte coincide con la noción de Bennett de que “stuff exhibits its own tendencies, propensities, or trajectories” (viii). El hilo no solo cose, sino que actúa: la incisión abre un campo de afecto y de política donde el objeto, la herramienta y la carne se imbrican.

El uso reiterado de imágenes domésticas —máquina de coser, tela, hilo, aguja— no implica una fetichización de lo femenino, sino una crítica aguda a la inscripción del género en las tecnologías del cuerpo. Estas tecnologías, en apariencia triviales, vibran dentro del texto y desestabilizan cualquier jerarquía estable entre lo humano y lo no humano. La máquina de coser deviene una suerte de sujeto no humano que participa de la escritura: “Mercedes escribe bonito. Cuando se le ocurren cosas, las anota en una libreta que luego esconde en el bolsillo del delantal. Pero la libreta no solo sirve para escribir ideas. También le gusta coleccionar historias ajenas que se mezclan con apuntes de costura o detalles que atesora de otras prendas” (29). La máquina no solo produce un texto, sino que lo encarna. En términos de Bennett, este pasaje revela cómo “nonhuman bodies exert forces that make a difference” (33). La máquina no es metáfora de la escritura, sino cuerpo vibrante que participa activamente en la subjetivación y en la inscripción del dolor, no como trauma, sino como materia que se expresa en los ritmos mecánicos de la costura, en combinación con herramientas ginecológicas, huinchas, hilos y corsés.

De este modo, los *pastiches* que imitan discursos normativos —manuales de instrucción, etiquetas, exámenes médicos— los dislocan semánticamente, convirtiéndolos en residuos semióticos cargados de afecto. Escritura e imagen subvierten así el lenguaje técnico al someterlo a un régimen vibrátil, en el que cada palabra adquiere densidad física, textura y potencia afectiva.

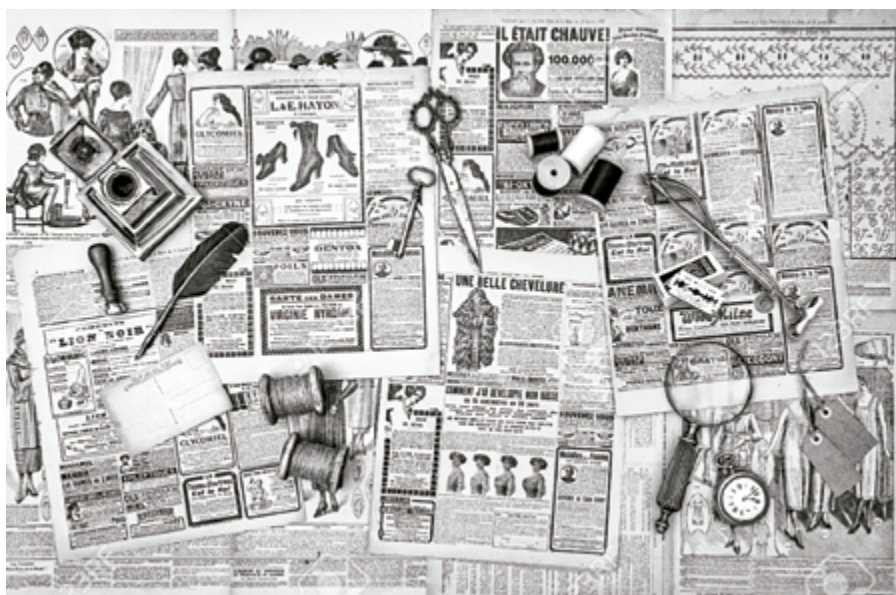


Fig. 6. Prado Bassi, Eugenia. *Advertencias de uso para una máquina de coser*. Editorial Carnicera, 2017, pp. 56-57.

Para Bennett, “words too are vibrant materials” (x), y este principio se vuelve evidente en los juegos tipográficos, los cortes abruptos y los desplazamientos gráficos de *Advertencias de uso*. La página no es solo una superficie de inscripción, sino también —como se observa en la imagen— un espacio táctil, donde el lenguaje toca, mancha y perturba. El texto se convierte así en un organismo textual, compuesto por fragmentos de discurso que vibran en el cuerpo del lector o la lectora.

La máquina de coser, objeto históricamente asociado a lo doméstico, se activa en la obra como un cuerpo-agente que corta, graba, inscribe y produce subjetividades fracturadas. Al vibrar en lo textual, estos objetos abandonan su pasividad y emergen como fuerzas que participan de la política del cuerpo y del lenguaje: “What if the vitality of matter also exerted itself in an agentic capacity to make things happen?” (6). La respuesta, en

la obra de Prado Bassi, parece afirmativa: las cosas —máquinas, hilos, fragmentos de lenguaje— hacen cosas. Y lo hacen no como herramientas del sujeto, sino como parte de un entramado vibrante en el que lo material posee agencia estética y política, como extensión del cuerpo femenino que cose, hiere, resiste y comunica. La máquina de coser se convierte así en el eje de una poética de la insubordinación cotidiana, cuya vibración mecánica es también una vibración política y afectiva.

5. Escombros de la memoria: materia, imagen y política en *¿Cómo recordar la sed?* de Nona Fernández

Nona Fernández es una de las escritoras que comienza a publicar durante el segundo periodo, denominado “el nuevo milenio”, caracterizado por la incorporación de elementos de la globalización —como los medios masivos, el cine, las series, la fotografía y los videojuegos— en la literatura. Sus obras se inscriben en lo que podríamos llamar el género narrativo, aunque Fernández ha incursionado también con éxito en el teatro¹. Su propuesta artística se manifiesta a través de dos formas interrelacionadas y complementarias. La primera de ellas es la imagen-escritura, un medio que fusiona visualidad y textualidad para crear un espacio en el que palabras e imágenes dialogan y se potencian mutuamente. Este enfoque le permite explorar narrativas complejas y evocadoras, en las que cada elemento visual amplifica el significado del texto, y viceversa, generando una experiencia sensorial y cognitiva singular para el espectador. Así ocurre en *Space Invader* (2013) y *La dimensión desconocida* (2016), donde construye una “genealogía del terror” que combina “diferentes formatos de la cultura popular de la década de los 80, como la famosa serie de televisión ... y un juego de Atari” (Barrientos 135), junto con otros elementos que reflejan la memoria colectiva y la historia sociopolítica chilena. Esta interacción entre imagen y escritura propicia una reflexión profunda sobre la identidad y la memoria en contextos contemporáneos, y permite reconsiderar cómo ambas se entrelazan mediante el arte y los objetos como medios para explorar y reconstruir narrativas colectivas y personales.

En este artículo se analiza la publicación más reciente de Fernández, titulada *¿Cómo recordar la sed? Ensayo sobre el tiempo, la historia y sus escombros* (2024), que corresponde al tercer periodo, denominado de las “políticas del despojo”. La obra tuvo su

1. Entre sus textos narrativos se encuentran *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015), *La dimensión desconocida* (2016), *Preguntas frecuentes* (2020). Obras de dramaturgia como *El Taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2015) y *Voyager* (2019) y *¿Cómo recordar la sed?* (2023).

origen en una ponencia presentada en mayo de 2023 en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires; posteriormente fue leída en La Furia del Libro de Santiago de Chile, en junio del mismo año, y más tarde en la Universidad de Princeton (Estados Unidos), en el marco de la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado en Chile.



Fig. 7. Fernández. Nona. *¿Cómo recordar la sed?* Teatro La Memoria, 12 y 13 de diciembre de 2024, <https://www.beethovenfm.cl/evento/nona-fernandez-en-teatro-la-memoria-comorecordar-la-sed/>.

La versión impresa fue presentada en diversas ocasiones en el Teatro de la Memoria de Santiago. La portada de la edición incluye una fotografía de Paz Errázuriz perteneciente a la serie *Exhumar* (2023), mientras que la contratapa muestra una imagen de la propia Nona Fernández durante una de sus presentaciones en vivo.

Si se observa la imagen de la performance, la propuesta de Fernández se basa en el concepto de residuo, tanto en su manifestación corporal como en su forma material. En esta exploración, la artista se sumerge en el universo de los restos: desechos y fragmentos que, en su estado de abandono y despojo original, parecen haber perdido su valor, pero que son recontextualizados para adquirir un nuevo significado. La fotografía del bombardeo al Palacio de La Moneda en 1973 es el detonante que activa la enunciación y evoca todo el periodo posdictatorial de una generación: “Tengo cincuenta y dos años y, si bien la historia no se trata de mí (ojo, nunca se trata de mí), debo decir que prácticamente tengo la misma edad de esta fotografía. ... Ante esta imagen no dejamos de reconfigurarnos, una y otra vez. Es por eso que, si debo pensar dónde comienza una historia, diría que, por lo menos la mía y la de toda mi generación, comienza aquí” (18).

A través de la “in-corporación” de la fotografía en el cuerpo —que muestra los desechos del palacio de gobierno—, la artista conjuga una memoria histórica que resurge de los escombros, no como simple desecho, sino como memoria latente que exige ser escuchada. Se trata de un registro fragmentado que emerge de la interacción entre el archivo y la experiencia vivida, un proceso en el que los restos se transforman en portadores de significados profundos. Es lo que se ha denominado “la experiencia opaca” (Garramuño), noción que alude a una escritura que, aunque pone de manifiesto los restos de la realidad que constituyen el material de sus exploraciones, se separa de la ambición de representar una “realidad” completa o un principio de totalidad. En este sentido, la obra de Fernández se convierte en un espacio de reflexión sobre el despojo, lo fragmentario y lo incompleto, donde cada elemento testimonia la complejidad de la experiencia humana.

¿Cómo recordar la sed? se inscribe en una continuidad literaria que explora las huellas del trauma histórico en el cuerpo individual y colectivo, y lo hace con una sensibilidad que conjuga archivo, imaginación y escritura testimonial. En este texto, Fernández despliega una arqueología de los escombros: materiales rotos, restos de otras vidas, ruinas físicas y afectivas que sobreviven a los relatos oficiales y que exigen ser mirados, sentidos y repensados. La destrucción del palacio de gobierno provoca una irradiación en el tiempo que cubre los cuerpos de toda una generación. Sin embargo, la autora toma los escombros más lejanos para traerlos a escena. La obra propone una lectura desde una doble perspectiva teórica: la imagen como supervivencia y gesto ético (Didi-Huberman, *La imagen*) y la materia vibrante como posibilidad de pensar los restos y desechos como agentes de sentido y de memoria (Bennett).

Desde la portada, *¿Cómo recordar la sed?* establece una poética de los restos que se hilvana en su estructura como una colección de fragmentos de fotografías, piedras, flashes de memoria y escenas familiares, todas ellas unidas por un hilo conductor: la

búsqueda de un modo de habitar los escombros de la historia chilena reciente. Lo que en otros contextos podría leerse como ruina o residuo sin valor aparece aquí como materia activa, portadora de memoria y afecto. La obra abre con la historia de Amira Arratia, una joven de veinte años que trabajaba en Televisión Nacional de Chile y que, a pocas horas del bombardeo, recibió la orden de destruir todas las cintas que contuvieran imágenes de Pablo Neruda, Víctor Jara, Salvador Allende y otras figuras políticas y culturales. Amira no las destruye: elimina las fichas de identificación, dejando las cintas “en un limbo, en una zona intermedia sin acceso posible. ... fueron escondidas” (22), como se relata en el documental *Archivo 24: Amira Arratia, la joven que protegió los archivos de TVN en dictadura*, disponible en YouTube. Desde allí, las esquiras se expanden hacia memorias de objetos cercanos al evento: el teléfono desde el que Allende pronunció su discurso final en Radio Magallanes, el polvo suspendido, la caída de los escombros durante el bombardeo, hasta llegar a una mujer identificada como “M” que, traumatizada por la destrucción de La Moneda, se muda a un barrio periférico donde, irónicamente, son arrojados los escombros del palacio junto a la casa de su hermana.

Las imágenes seleccionadas son representaciones activas que “toman posición”, como gestos que interpelan, interrumpen y afectan. Estas imágenes compuestas por ruinas o fragmentos convocan una memoria crítica que opera como un “montaje de sobrevivencias”. Las fotografías difusas, los registros incompletos y los cuerpos borrados por la violencia estatal son reanimados como presencias que se resisten al olvido. Fernández elabora un montaje que *dys-pone*, es decir, “interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 77); así, “toman posición” sobre lo real para, de manera crítica, enfrentar al discurso cerrado de la historia oficial: “Hacemos testimoniar a los vidrios, a los pedazos de ladrillo, a los restos, a todos los restos. ... Y con ceniza escribiremos, en una caligrafía que aún no inventamos, la verdadera historia” (Fernández, *¿Cómo recordar?* 58).

Los restos no son elementos pasivos, sino que vibran, afectan y participan en la configuración del mundo. Al considerar los objetos y desechos como *actantes*, se desmonta la dicotomía entre sujeto y objeto y se abre una perspectiva afectiva de la política. Por ello, los escombros del palacio están dotados de una agencia que rearticula los vínculos entre historia, cuerpo y territorio. Se trata de materia viva, escondida en un barrio periférico, que revela los ciclos de cincuenta años de resistencia en Chile. Los adoquines, fierros chamuscados y baldosas quebradas son portadores de una memoria que no se expresa en el lenguaje verbal, sino en una vibración sensible que la escritura capta y transmite. Así, los escombros en la obra de Fernández no solo representan lo destruido, sino aquello que aún pulsa, lo que exige ser reescuchado y reimaginado. Es una *materia vibrante* que se cruza con una

poética del residuo, reconociendo en los objetos degradados un archivo alternativo — corporal y afectivo— que desafía las lógicas hegemónicas del relato histórico.

Desde esta perspectiva, los escombros en *¿Cómo recordar la sed?* adquieren una dimensión ontológica y política fundamental. No son simplemente restos de una historia traumática —rastros de violencia, cuerpos desaparecidos, objetos rotos—, sino materias vivas, capaces de interpelar y transformar la sensibilidad de quien los encuentra, observa o evoca. El ensayo de Nona Fernández no instrumentaliza los objetos como meros símbolos; por el contrario, los deja vibrar en su opacidad, en su materialidad irreductible, tanto en la letra como en la imagen y la *performance*, pues conservan un resto de afecto, de historia y de voz.

La materia vibrante, según Bennett, no grita, pero murmura; no narra, pero emite una frecuencia que la escritura capta y resignifica. Así, la vibración se convierte en una forma de sobrevivencia que no está mediada por el lenguaje humano, sino por la capacidad de afectar el cuerpo del lector o espectador: “La materia no solo es un sustrato sobre el que actúan las voluntades humanas; también tiene su propia potencia, su propia capacidad de acción” (20). En este sentido, los escombros no son solo lo que queda, sino lo que insiste. Fernández construye un archivo de residuos insistentes: cosas que debieron ser descartadas, olvidadas o enterradas, pero que permanecen allí, vibrando en el subsuelo de la conciencia colectiva.

Estas tres obras analizadas —desde sus respectivas materialidades— cuestionan el antropocentrismo y abren una dimensión poshumanista de la literatura, donde la agencia no es exclusivamente humana. Al situar en primer plano objetos, desechos e inscripciones gráficas como agentes de afecto y memoria, comprendemos que la materia vibra, insiste, incomoda y transforma. En este gesto, la narrativa chilena se consolida como un laboratorio crítico donde se ensayan nuevas relaciones entre cuerpos, lenguajes y entornos. En definitiva, la materia en estas obras no solo sostiene la trama, sino que la impulsa, la corroe y la transforma. Esta vitalidad no humana desplaza los regímenes de representación tradicionales y propone una ecología de la memoria que reconoce la potencia insurgente de lo material. Se trata de una ecología política y epistémica que dismantela el privilegio del sujeto moderno autónomo y reconfigura las relaciones entre lo humano y lo no humano, entre el recuerdo y su soporte material. En la fotografía vibrante del hospicio de Eltit, la máquina-cuerpo de Prado y los escombros encendidos de Fernández encontramos no solo metáforas, sino formas activas de pensamiento material, de resistencia inscrita en los objetos y de una memoria que se niega a ser domesticada. Así, la literatura chilena de la posdictadura se convierte en un campo privilegiado para pensar cómo la materia puede devenir sujeto, archivo y crítica en los márgenes de la historia oficial.

Bibliografía

- “Archivo 24: *Amira Arratia, la joven que protegió los archivos de TVN en dictadura*”. *YouTube*, subido por TVN, 3 de abril de 2023, <https://youtu.be/VkmmT25e4UY?si=x2l4eJYvfxh92bIX>.
- Barrientos, Mónica. “Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández”. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 9, núm. 6, 2021, pp. 130-152.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Traducido por Joaquín Sala, Paidós, 1980.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Traducido por Alberto Ezcurdia, Quadrata, 2003.
- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Traducido por Laura Fólica, Katz Editores, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Traducido por Inés Bértolo, A. Machado Libros, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava, Abada Editores, 2009.
- Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. F. Zegers, 1994.
- Fernández, Nona. *¿Cómo recordar la sed? Ensayo sobre el tiempo, la historia y sus escombros*. Historio Gráfica, 2023.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Grafton, Anthony. “La historia de las ideas. Preceptos y prácticas, 1950-2000 y más allá”. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, núm. 11, 2007, pp. 123-148.
- Jofré, Manuel. *Canon y contra-canon. Cursos y discursos de la literatura chilena*. Mago Editores, 2018.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile: los nudos de la sabiduría feminista*. Editorial Cuarto Propio, 1990.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Prado Bassi, Eugenia. *Advertencias de uso para una máquina de coser*. Editorial Carnicera, 2017.

Salomon Gehard, José. *Falso subalterno. Testimonio y ficción en la narrativa chilena de postdictadura*. Piso Diez Ediciones, 2020.

Scarabelli, Laura. “Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr-acciones e historias ejemplares”. *Nuevas formas del testimonio*, editado por Carolina Pizarro Cortés, Ediciones Universidad de Santiago, Colección IDEA, 2021, pp. 33-52.

Scarabelli, Laura. *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*. Editorial Cuarto Propio, 2018.