

LA FORMA DE LA FALTA. ARCHIVANDO Y LEYENDO EL TRAUMA

THE FORM OF LACK. READING AND ARCHIVING TRAUMA

PAULA CUCURELLA

Universidad de California, Riverside

pcucu001@ucr.edu

<https://orcid.org/0009-0005-9496-762X>

*Artículo recibido el 3 de agosto de 2024;
aceptado el 26 de diciembre de 2024.*

Cómo citar este artículo:

Cucurella, P. (2024). La forma de la falta. Archivando y leyendo el trauma. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 60-79. <https://doi.org/10.29035/pyr.26.60>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

RESUMEN

Este artículo explora el concepto de “indexación” y “archivo afectivo” con vistas a articular las maneras en que la falta en tanto *afecto* se ha constituido históricamente en la poesía de la generación NN en Chile. Este archivo poético feminista y contraautoritario se constituye a partir de condiciones materiales determinadas y de discriminación interseccional. Expandiendo el concepto de “afecto” que Lauren Berlant desarrolla en “Cruel Optimism”, mi análisis se inserta en el nódulo histórico donde convergen filosofía, poesía y feminismo en Chile para dar cuenta de una de las formas en que se puede documentar el trabajo de memoria post 1973 en poesía. Mi análisis propone una comprensión histórica de este archivo afectivo en poesía a partir de la teoría del afecto, los rasgos fenomenológicos implicados en este concepto, y la estructura que provee el concepto de trauma en el psicoanálisis de Freud para entender la temporalidad, el espacio, la historicidad y la forma de este archivo. Mi análisis se inscribe en una tradición de producción teórica y filosófica chilena, que comienza en el periodo después del golpe de Estado y ha continuado hasta el presente, constituyendo, de esta manera, una contribución al desarrollo de los estudios de memoria en Chile.

Palabras claves: Indexación / archivo / afecto / generación NN / feminismo y poesía.

ABSTRACT

This article explores the concept of “indexing” and “affective archive” with a view to articulating the ways in which absence as *affect* has been constituted in the poetry of the NN generation in Chile. This feminist and anti-authoritarian poetic archive is constituted within specific material conditions and intersectional discrimination. Expanding on the concept of “affect” that Lauren Berlant develops in “Cruel Optimism,” my analysis is situated at the historical node where philosophy, poetry, and feminism converge in Chile to account for the work of memory after 1973 in poetry. My analysis proposes a historical understanding of this affective archive in poetry based on affect theory, this concept’s phenomenological features, and Freud’s trauma, a key concept to understand the space, historicity, and form of this archive. My analysis is inscribed in a tradition of Chilean theoretical and philosophical production, which began in the period after the coup d’état and has continued to the present, contributing, in this way, to the development of memory studies in Chile.

Keywords: Indexation / archive / trauma and affect / generation NN / feminism and poetry.

los gritos en las páginas se han llenado/
de blancos y en blanco mentes y
páginas/en blanco// los gritos en la calle
se han llenado de/ oscuras manchas/
en la piel ojos violáceos mirando por
sus tajos/ y dientes esparcidos como
arenillas// los agónicos gritos ya no se
entienden ya/ no se atienden en salas
de espera en salas/ de emergencia y
atragantados están sin sala/ donde
alegar// el grito de la vida llora
aterrorizado abre/ los ojos lo han dado
a luz/ la espera ambulatoria/ la muerte
súbita/ la muerte tiene la palabra

Elvira Hernández¹

I. Index y afecto: la forma de la historia en poesía

No recuerdo dónde fue que la escuché primero antes de comenzar a utilizarla para hablar del *afecto* en su *defecto*, la palabra “indexación”, esta especie de referencia —a regañadientes de la representación— a un mundo que se deja conjurar en determinada poesía chilena de la generación del 80, principalmente aquella escrita por personas autoidentificadas como mujeres y que forman parte de la generación NN². A pesar de que esta poesía se destaca por eludir la función referencial del lenguaje, mi lectura de ella asume que el objeto escurridizo que ofrece al asombro y a la lectura se inserta en un mundo vigente y compartido afectivamente, como una huella sensible que irrumpe en determinados momentos en el trabajo de las poetisas de esta generación.

¹ Hernández, E. (2018). *Pena corporal*. Editorial Fundación Pablo Neruda, p. 41.

² La génesis del término NN para referirse a la generación del 80 no parece tener un origen claro, pero ya en 1996 sus características son organizadas a partir de factores que incluyen la represión directa, la tortura, el exilio y la realidad del exterminio físico. La generación del 80 —todavía bajo dictadura militar, y con al menos cinco años más de desapariciones y torturas por delante— escribe en “un clima de odios, persecución y miedo, sin posibilidades de expresión debido a la férrea censura aplicada a la creación literaria y en medio de un ambiente poético marcado por la ausencia o la distancia de sus interlocutores más cercanos cronológicamente” (p. 13). Para Soledad Bianchi, la generación NN o generación del 80’ es la “generación dispersa”, término que no difiere en lo fundamental de lo ya citado. Para Bianchi, esta generación tiene como año de referencia 1973, “fecha que significa un quiebre con la historia de Chile porque marca el fin de un periodo y el comienzo de una etapa que, entre muchos otros factores, afecta a los nuevos porque los disgrega y porque los limita en su expresión al imponerse la censura”; estos poetisas también podrían ser agrupados como “generación del 70” o “generación del 73” (Bianchi, 1980, p. 20).

Mi uso del término “afecto” no es equivalente a “sentimiento” o “emoción”. Antes bien, designa el correlato sensible y sensorial de la experiencia como aparece en la poesía, y a partir del cual, como hace Lauren Berlant con la novela en *Cruel Optimism*, se puede construir una forma de análisis del presente histórico. La forma de análisis que desarrolla Berlant tiene en vistas comprender y explicar una subjetividad (histórica) a partir de su necesidad de responder y adaptarse al estado de crisis permanente que define la actualidad (Berlant, pp. 54-5). El *afecto*, en este sentido, no es un término *del* sujeto, a diferencia de las sensaciones, los sentimientos y las emociones; pero tampoco puede ser adjudicado totalmente al objeto, o al contexto. Él tiene aspectos trascendentales, pero su potencial como lugar de elucidación emerge de las maneras en que *registra* las condiciones de vida (Berlant, p. 16), a la vez que excede el medio en que se registra. Berlant llama a este exceso “la saturación de la forma del afecto” [*affect's saturation of form*], y lo considera un indicador del carácter visceral de un determinado momento histórico, que, en tanto tal, debe encontrar su género (o su evento, la equivalencia es de Berlant). Siguiendo a Berlant, entonces, no hay evento sin género; toda experiencia histórica vinculante debe encontrar su género, o narrativa, es decir, no solo un lenguaje, sino una forma y un estilo. La metodología de Berlant se desprende de esta idea: puesto que la tarea de adaptarse narrativamente a los procesos históricos ha dejado huellas en el arte, la formalización que podría poner en marcha la estética o la filosofía ofrecen un acceso a estos procesos, evidencia de condiciones de vida y experiencias que o no han sido articuladas o carecen de reconocimiento. Las huellas afectivas en este contexto no son leídas simplemente como representaciones, como un récord del evento, sino como un rastro que da cuenta del exceso del presente y evidencia el intento divergente por adaptarse al presente que nos excede y a sus narrativas.

Para Berlant las historias que se constituyen como resultado de la necesidad colectiva de tener que ponerse al día y adaptarse a la crisis permanente pueden, en su colectividad, acceder al título de historia. Lo común y colectivo en este contexto resulta legible como enigma (no necesariamente descifrable), como evidencia estética del proceso de respuesta afectiva a condiciones de vida que aún debemos formalizar: el archivo en poesía que me ocupa y cuyas características comenzaré a organizar en este ensayo es un *archivo afectivo* de este tipo.

En tanto “index” —indicio, gesto-hacia—, las huellas afectivas en la poesía escrita por mujeres de la generación NN³ invitan a seguir la dirección

³ En este ensayo no haré referencia a todas las poetisas que no han sido citadas aquí, cuyo trabajo tengo en mente y abordaré en la versión extendida de esta investigación. Por de pronto: Eugenia Brito, Verónica Zondek, Rossana Byrne, Carmen Berenguer, Elvira Hernández y Alejandra Basualto

en la que apunta el índice y ahí imaginar un mundo, la sensibilidad que podría engendrar, sentir lo que el lenguaje dice aunque no “tenga” sentido inmediato. En tanto gesto que no se ancló de manera definitiva o exclusiva en el/un significado, y que en cuanto signo carga con la capacidad negativa de indicar su propia falla, los momentos de exceso afectivo en las poesías de estas poetisas considerados en conjunto, permiten elaborar un archivo afectivo cuya pertinencia histórica, política y feminista es inversamente proporcional a las restricciones a las condiciones materiales de producción artística y la violencia de la dictadura, tanto más violentas cuando se imprimen sobre cuerpos feminizados y sexualidades divergentes, cuando recaen sobre cuerpos discriminados de antemano por su apariencia, idioma, apellidos y el haber nacido sin dinero ni privilegios en una sociedad organizada éticamente, políticamente, sexualmente, económicamente y epistemológicamente por el capital en todas sus fases.

En el latín, la palabra archivo, *archivum*, se dice tanto de los registros escritos como del lugar donde son guardados. En griego, *archeia* designa los archivos públicos, e incluso otras modulaciones de la misma raíz griega, *arche*, preservan algo de su connotación de comienzo, origen, primer lugar. En su origen, el uso de la palabra archivo enfatiza la dependencia que esta forma de registro tiene de un lugar externo, sin el cual nunca tendría lugar. Un archivo, entonces, nace en un lugar, y esta relación a una exterioridad es la condición de posibilidad que también hace posible su reconocimiento y repetición en la forma de la cita, el recuento, etc. En el caso del archivo afectivo, la relación al lugar nombra el espacio indeterminado donde *tiene lugar* la poesía, es decir, nombra la instancia espacio-temporal, la evocación mediante el lenguaje de un afecto que intenta constituirse, formalizarse, narrarse, de esta manera. Lo indexado en el archivo afectivo, o los “documentos” de este archivo, resulta de haber buscado en un medio artístico y en un género determinado una forma de constituir una experiencia y haber “fracasado” (parcialmente), pues el contenido rompe el molde (el medio) y el género. Es por este “fracaso” que los documentos en este archivo adquieren esta cualidad *indicial*, antes que representativa.

En el verbo ‘indexar’ resuena *lo señero* que fija el gesto del índice apuntando a otra cosa que a sí mismo. El (dedo) índice, el *gesto* de indicar sin palabras que también forma parte del campo semántico y del imaginario del ‘index’, nos socorre cuando se trata de mostrar algo que queda mal vertido en palabras y cuya existencia fuera de ellas no puede prescindir del *gesto*. Gesto que también evoca la instancia de la prueba y la producción de un “poder

comprenden esta lista, no obstante, existen muchas más poetisas que publican por primera vez durante la dictadura sobre cuyo trabajo individual y colectivo —en tanto transformadoras de la escena de las letras nacionales, estableciendo el único antecedente de su tipo— se sabe y ha escrito muy poco.

arcóntico” (Derrida, 1997, p. 12)⁴ necesaria a todo archivo, y que en este caso, precisamente por encontrarse ya desautorizada como discurso histórico, aparece como *fuerza débil*.

Tal vez cuando *ver* no es suficiente para *creer*, cuando no creemos lo que vemos (al contrario de lo que dice el refrán cuyo origen remite a la duda de Tomás al escuchar las noticias de la resurrección de Jesucristo), el *índice* como gesto y tacto asiste a la vista con el dato sensorial que se precisa para dar fe de algo. Si el refrán fuese descriptivo de la escena bíblica debería decir “ver y tocar para creer”. Y cabe notar que la forma de tacto y contacto que Tomás pide como prueba suficiente de la resurrección, no busca solo tocar —incorporar el dato sensible táctil al visual—, antes bien, Tomás quiere *penetrar* en las heridas; literalmente *meter el dedo en la herida* (que hace eco de otro refrán que tiene su origen en la misma escena bíblica), incredulidad que Caravaggio imagina así⁵:



Figura 1.

⁴ Para una lectura de la teoría de la institucionalización vía archivo a la que Derrida está haciendo referencia en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, que destaca las consecuencias de “género” que tiene esta institucionalización en las publicaciones académicas, ver Cucurella, P. (2020). “Beauty Is a Thing of the Past: The Idiom, the Monster, and the Democratic Health of Our Disciplines.”

⁵ Da Caravaggio, M. *L'Incredulità di san Tommaso*. Museo: Palacio de Sanssouci, Potsdam (Alemania). La imagen corresponde al versículo San Juan 20:24-29; Anónima (1960). *Biblia*. Biblia Reina Valera Revisada.

“Ver para creer”, dice el refrán contra la lección del versículo, pero la imagen no es suficiente prueba cuando desata nuestra incredulidad, transformándola en espectro, en alucinación. La imagen de la aparición de Cristo y la incredulidad de santo Tomás, desautorizan el testimonio ocular y al testigo ocular no porque haya algo malo con los ojos, sino, antes bien, porque la integridad del orden ontológico que mantiene separadas “realidad” e “imaginación” (fantasía o ficción) se ha roto en esta escena.

¿A qué apunta y qué indexa el índice cuando antes que el cuerpo es con la herida el encuentro? Llevada a la poesía que me ocupa aquí, la herida es más que una metáfora. No denota solo o exclusivamente el dolor, el sufrimiento, antes bien, la herida es la huella afectiva de una experiencia que todavía está fresca, es decir, de estímulos psíquicos que al no haber sido osificados, aún pueden resignificarse. La herida es la posibilidad de afectar el pasado desde el presente, y de ser afectades por el pasado que continúa actuando como si fuese presente: es ambas cosas a la vez, para mejor y para peor. Y en último término, además de describir lo singular del material indexado en este archivo, la herida, del griego *τραύμα*, describe la estructura del archivo mismo. Un archivo del duelo reprimido, pospuesto, disimulado, imposible, engendrando otras formas de narrarse en el lenguaje no-regulado de la poesía; un archivo poético feminista⁶, contraautoritario, también “reprimido” como acervo cultural⁷. Un archivo, en último término, que dadas sus características espacio-temporales, encuentra en el concepto de trauma un marco teórico privilegiado para explicarlo.

2. Este exceso que es la ausencia: el caso de Soledad Fariña

La superposición de gesto, herida e índice que convergen en los casos indexados en este archivo afectivo, es común a muchos de sus poemas. Aquí solo me voy a enfocar en el trabajo de Soledad Fariña, específicamente, a uno de sus “gestos”:

duro, el amor: blandas y blancas fosas, negras, tormento y golpe
somos, caemos, arrastramos. Tu sueño se hace día, se hace noche
tu sueño, luego con él golpeas. Sangras. Hay grandes cavidades que
se acercan. De la ausencia —dirás— también puede vivirse, letras y

6 Para un análisis breve, puntual y bien documentado de la relación entre el movimiento feminista en Chile, la dictadura y la aparición de nuevas escritoras, especialmente aquellas ligadas a movimientos de mujeres, ver González, S. (2019). “Escribir en dictadura, poetisas feministas chilenas. Hacia una genealogía”. *Entre Diversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 13, 99-135.

7 Las antologías son un buen recurso para medir las transformaciones en la tendencia, aún vigente, a seguir invisibilizando esta tradición. Su pasmante evidencia delata las lógicas de la exclusión operativa en el canon literario chileno ideológicamente obsoleto, pero vigente en la práctica. Soledad Bianchi (2002) ya lo destaca en “Trazar el mapa: poesía de mujeres y validación literaria. La exclusión como gesto repetido”, en *Revista de Crítica Cultural*, 24, 82-89.

resta y queda, amén de la piel blanca como nicho de luz en un halo de luz, epitafio de letras, ojos, herida larga abierta sin poder suturar, hubo tantos, *tanta montaña como ahora son nubes*, tanto, y el cielo va escalando y se levanta para luego caer, caer, como cae mi vida, como cae tu noche, blanda, blanca

En este poema de *De donde comienza el aire* (2017), Soledad Fariña repara en el *deceso* del lenguaje que como un “epitafio de letras” señala un modo de la ausencia. Fariña le dedicó el poema a Raúl Zurita (Fariña, 2017, p. 71), al que reconoce como una influencia importante que formaba parte de la audiencia ideal de su trabajo⁸, una audiencia que comprendía que en la poesía se podía “vivir de ausencias” y escribir *con* y *desde* ellas. Esta ausencia se establece como centro excéntrico al que señalan tantos de los indicios e índices de su trabajo, y es un caso de la confluencia de gesto, herida, e index que anteriormente llamé “trauma” en un sentido específico.

Respecto al contexto afectivo de esta poesía, Fariña dice (Fariña, 2021):

lo que pasaba en Chile era insólito: las muertes, los torturados, los desaparecidos. Entonces este libro *no cuenta, no narra eso*, pero tras esto hay todo un simbolismo. Por ejemplo, en uno de los poemas que yo escribí en el año 85' —que para mí es uno de los años peores [de la dictadura]— *mediante el lenguaje yo quise poner este horror, del cual era tanto que casi tú no podías hablar de él*, imagínate los degollados que fueron tres profesionales, cuando entraron al colegio de mis hijos a secuestrarlos estaban todos los niños ahí y al otro día amanecen degollados, [...] eso fue el año 85', al año siguiente [la policía secreta de la dictadura] quemaron a dos jóvenes. En fin, *entonces era tanto que prácticamente no tenías palabras*. ... No sé si quieres que te lea un poema, está en *El primer libro*, que habla de esta mudez [...].

Fariña procede a leer dos páginas de *El primer libro* (autopublicado en 1985), las que transcribo literalmente en seguida, pero remito a la imagen de su diagramación en la página (figura 2), clave para leer la manera en que Fariña trama espacio y ritmo. Cito el poema:

ALFA // —le digo // ALFA // Alfalfa // olorosa // brota // enjugo el
rostro // enjugo el paño // surca // carne // la huesa // la angosta //

⁸ Fariña, S. “La poesía está en todo”. Entrevista con Montserrat Martorell.

Montserrat Martorell: “[...] Tú eres muy rupturista en tu lenguaje en aquellos años cuando tú comienzas a escribir. ¿Cómo la dictadura impacta en tu lenguaje poético?”.

Soledad Fariña: “Lo que pasa es que tú nunca estás sola escribiendo [...] Afortunadamente caí en un grupo de gente que estaba escribiendo en forma muy experimental, que eso me acoge a mí también [...] Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diamela Eltit y muchos. Encuentras tus pares o personas de la cual tú aprendes también, a pesar de que yo venía escribiendo hacía mucho tiempo”.

carne // la prieta // la marga huesa // ALFA // Alfalfa // amorosa //
mi tierno // dulce // Falfa // mi suave // la escama // cae // trepa // la
larva // el rostro // el paño // la marga huesa // —me dice // la costra
negra // la carne prieta // la marga taja // la surca cuenca // la tibia
// —dice // —me dice // Fabla // —le digo // Fabla // mi tierno dulce
// mi amarga suave // Fabla // abre la cuenca // escarba // brota // la
cuenca huesa // la blanca suelta // la suave // DOBLA // HABLA// —
le digo // (se dobla) // HABLA

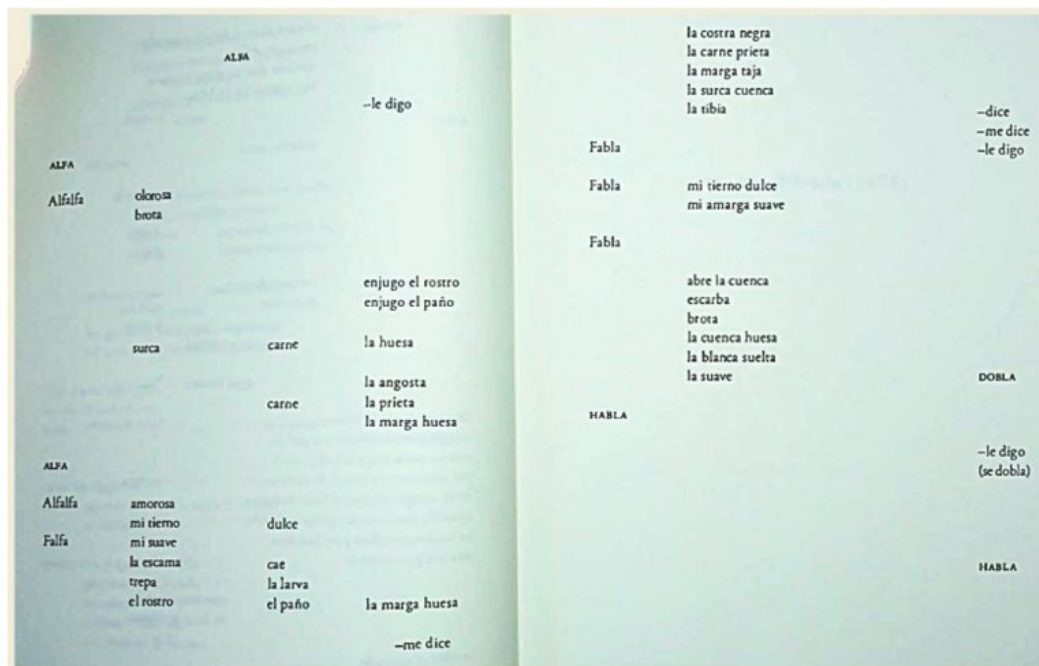


Figura 2⁹.

El poema comienza reclutando sentidos: primero el olfato (Alfalfa olorosa) y sigue con el oído mimado por la expectación creada y luego satisfecha en la repetición de sonidos (a/l/f en ‘alfa’, ‘alfalfa’; o/a en ‘olorosa’ ‘brota’, etc.); un hambre de origen sinestésico que aparece en un sentido y se sacia en otro. Estas dos páginas de *El primer libro* no son una excepción; el poemario es una cajita musical de vocales abiertas y consonantes suavizadas. Es tanta la melodía que podríamos olvidar que estas palabras, tomadas individualmente, las que tan poca narrativa permiten armar, hablan de huesos, paños, larvas, costras, tajos, cuencas, y —en medio de todo— la interpelación insistente: “habla” / “fabla”. Esta imprecación tierna en más de una lengua y en más de dos, pareciera no responder solo a la frustración del

9 La imagen y la cita es de su publicación en *Pide la lengua* (2017), un tomo antológico que reúne selecciones de la obra de Soledad Fariña desde 1985-2015, pp. 22-3.

habla (lenguaje articulado en la voz), sino también de la escritura, que en el poema quiere comenzar un lenguaje y por eso invoca la primera letra de un alfabeto: “alfa” (¿o es un símbolo para marcar una coordenada en un plano? ¿Qué es lo que se indexa con esta marca que evoca un inicio? Un indicio o índice como la unidad mínima de un lenguaje cuando no tenemos palabras para narrar el horror (“era tanto que prácticamente no tenías palabras [...] para transmitir esa incapacidad como te decía de narrar ese horror” [Fariña, 2021]); un indicio como un dedo apuntando al lugar donde persiste el deseo de decir (y enseguida el ruego: “habla”, “fabla”).

Alfa’ es la primera letra del alfabeto griego, un lugar para comenzar a ordenar el lenguaje, reconocerlo, como si no nos estuviese dado o como si no tuviésemos palabras (siguiendo el testimonio de Fariña). La desnaturalización del lenguaje es tanto un efecto del contexto en el que se sitúa esta poesía, como circunstancia generativa; es el lugar en el que se está, y el lugar de una ausencia que se quiere habitar. La acción de ‘zurcar’ (que en el castellano hablado en Chile suena igual que ‘surcar’), precedida por ‘taja’ (evocativa de ‘tajo’) y ‘costra’, comparten en la herida un eco semántico. Mientras que el tajo y el zurco preparan la tierra para depositar en ella lenguaje ausente, o tal vez dejan una marca como índice de lo que no responde cuando se interpela (“habla”, “fabla”), el gesto sin tinta que corta e interviene en una superficie ensaya una protoescritura. Todo lenguaje comienza con una escritura, con una grafía que puede servirse de múltiples tecnologías, lo esencial es poder distinguir la marca de lo que la circunda, el surco del plano, un lenguaje vivo de ausencias en la poesía de un lenguaje agotado, enmudecido, insensibilizado, desmemoriado por las narrativas que le dan vida en el comercio diario de palabras.

‘Fabla’, esta “palabra” que he deslizado en adyacencia de ‘habla’, aparece en el poema precedida por un itinerario sonoro antes que etimológico. Fariña llega aquí por ‘alfalfa’, ‘falfa’, ‘fabla’, ‘habla’. Sin embargo, el parentesco de la etimología común dice algo más de cómo se está pensando el ‘habla’ en este poema. ‘Hablar’ en castellano viene del verbo latín ‘*fabulari*’, ‘to speak’ en inglés, ‘hablar, conversar’ en castellano, a su vez, derivado del sustantivo ‘fabula’ que significa ‘conversación’, ‘relato sin garantía histórica’, ‘cuento, fábula’ en latín (Corominas, 1987, p. 312). Es común encontrar palabras en castellano descendientes del latín hablado que cambiaron la ‘f’ por una ‘h’, así el latín ‘*fabulari*’ derivó en ‘hablar’ en castellano y en ‘falar’ en portugués. En este sentido, ‘fabla’ es un sinónimo posible de ‘habla’ en una lengua romance imaginada pero convincente¹⁰, y la RAE lo incluye como

¹⁰ “Fabla”, del lat. fabŭla. 1. f. Imitación convencional del español antiguo hecha en algunas composiciones literarias; 2. f. desus. habla; 3. f. desus. fábula; 4. f. desus. Concierto, confabulación. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. Corominas indica incluso que ‘fabla’ es un uso

uso imitativo del lenguaje del español antiguo en algunas composiciones literarias, y en este contexto como sinónimo de ‘habla’ y de ‘fábula’. En ‘fabla’, el ‘habla’ y la ‘fábula’ destacan una convergencia pertinente a las condiciones de producción de esta poesía, la censura de la dictadura, los crímenes de Estado perpetrados con impunidad y dejando poco más que la memoria del terror en quienes lo vivieron para recuperar esta historia. El habla que en esta poesía aparece como interpelación y súplica tierna, seducción y ruego, sigue proporcionando una posición enunciativa para el afecto que la constituye. La poesía adolece de su falta (que la constituye), y por eso la reconoce. Así es como leo la figura de la herida —constante en el trabajo de Fariña—, por ejemplo, en este poema tomado de *Narciso y los árboles* (Fariña, 2001, pp. 36-37):

de seguir en su busca:
dónde se abre
(la herida)

¿en la maraña del pelo?
¿en la pupila insondable?

¿o es ella misma
(la
herida)
la que ha estado soplando el fuego

del aliento

que hace estallar mi boca
en el sinfín de peces

de este cardumen
blanco?

En estos versos la herida no es efecto de la poesía sin ser causa. Es la herida la que mantiene vivo el fuego del aliento con que se explica la explosión en la boca, un accidente generativo de algo vivo, múltiple, escurridizo, pero que si fuesen palabras “este cardumen blanco” sería como tinta invisible; es un indicio, pero que no es distinguible en la página blanca y debe buscar otro trasfondo para ser discernida.

antiguo de ‘habla’ (hacia 1140), Corominas, J. (1987). *Breve diccionario de la lengua castellana*, p. 312.

3. Trauma y archivo

‘Índice’ como ‘indicio’, entonces, ‘indicación’, ‘revelación’, ‘signo’, ‘prueba’ (Corominas, 1987, p. 335) y además una ‘prueba’ de algo que no está en ninguna parte —la poesía en los ochenta es reclamada como un señero tal, y a la topología que traza en el pasado reindexado, reescrito en el presente le llamo “trauma”, en atención tanto a la proliferación semántica de figuras que lo nombran, como a la compleja temporalidad y espacialidad que presenta este archivo—. Insisto, entonces, que si bien es cierto que el sentido psicológico del trauma es apropiado para aproximarse a la experiencia que acompaña a esta poesía atendiendo al testimonio de las autoras, *el trauma es para mí un modelo para pensar el tipo de archivo en y para esta poesía y su forma particular de intervenir el archivo creando archivo.*

Sigmund Freud fue el primero en describir los diversos tipos de represiones y sus presentaciones sintomáticas y psicológicas, con vistas a comprender la estructura del aparato psíquico. Lo que aquí llamo “trauma” (Freud utilizó esta palabra en múltiples combinaciones con otras para referirse a distintas patologías) se corresponde espacio-temporalmente a una de estas formas de represión, que se reprime de tal manera que sucede como si nunca hubiera sucedido. Lo reprimido de tal manera que tiene lugar sin dejar rastro, y por lo tanto, no tiene espacio ni tiempo propio. En *La neuropsicosis de defensa*, escrito en 1894, Freud describe esta forma de represión: “Pero hay aún otra forma de defensa mucho más enérgica y eficaz, consistente en que el *yo* rechaza la representación intolerable conjuntamente con su afecto, y se conduce como si la representación no hubiese jamás llegado a él” (Freud, v.I, p. 174)¹¹. La especificidad de esta forma de represión radica en la ausencia de catexis, es decir, en la ausencia de una huella mnémica o registro de la experiencia, o en el retiro y borratura de la catexis que acompañó la experiencia. Curiosamente, esta falta de catexis provoca un apego intensificado a la idea asociada con el evento, o intensifica los síntomas posteriores en su presentación somática a lo largo del tiempo. Esta intensificación puede expresarse en la persistencia y gravedad de los síntomas que posteriormente arrojan luz sobre la experiencia “original” que los causó, y revela la preexistencia de un “trauma” sin memoria. Si este trauma carece de catexis o si su catexis fue borrada inmediatamente del aparato psíquico, solo podríamos descubrirlo cuando otro evento, aparentemente insignificante, desencadena una respuesta somático-patológica. La formación/experiencia y construcción en retraso [*nachträglich*] (o *a posteriori*, en la traducción de Ballesteros)¹² de este tipo de

¹¹ Freud, S. (2008). *Obras Completas*, trad. de Luis López-Ballesteros. Biblioteca Nueva. [“Es gibt nun eine weit energischere und erfolgreichere Art der Abwehr, die darin besteht, daß das Ich die unerträgliche Vorstellung nie an das Ich herangetreten wäre”] (Freud, v. I, 1999, p. 72).

¹² S. Strachey traduce ‘*Nachträglichkeit*’ como “*deferred action*” y Laplanche sugiere el neologismo

represión, junto con la intensificación de sus síntomas a lo largo del tiempo y la ausencia de catexis, son sus rasgos definitorios.

Un año después de escribir *La neuropsicosis de defensa*, Freud aborda esta forma de represión a través del caso de Emma, en un texto publicado póstumamente (1940) pero escrito en 1895, bajo el título *Proyecto de una psicología para neurólogos*, donde se identifica por derecho propio una experiencia sin tiempo ni espacio psíquico, una experiencia que se origina entre el pasado y el presente, y esto es lo que designo con la palabra “trauma”. Temporalmente, el tipo de experiencia que daría origen a las neurosis traumáticas que Freud estudia en *Proyecto de una psicopatología para neurólogos* (1895/1950) no sucede ni en el pasado ni en el presente, sino más bien “entre” dos momentos. Y si bien Freud no conceptualiza el “lugar” del trauma de la misma manera que hace con el tiempo, sabemos que la huella del evento traumático está indexada *de alguna manera y en alguna parte*. Siguiendo el rastro de los síntomas, su simbología y las asociaciones que le circundan, Freud se abre camino en dirección de la “representación intolerable”, pero ese itinerario no fija el lugar donde este archivo existe, y la simbolización a la que retrotraen los síntomas que nos llevan a su origen no simbolizan el trauma mismo, sino otro evento posterior que guarda semejanza con él. En el entendido de que, tratándose del aparato psíquico, cualquier descripción espacial debe servirse de metáforas temporales, cuando hablamos del “no-lugar” del trauma acertadamente se apunta a dos cosas: primero, a su invisibilidad en la memoria (y su correlato en la ausencia de catexis) en tanto contenido absolutamente reprimido, y, segundo, a su “demora” (*Nachträglichkeit*) constitutiva. Dos aspectos de lo mismo¹³.

Como he querido demostrar aquí, cuando propongo leer un archivo del trauma en poesía, a saber, un archivo histórico del afecto que dé cuenta de la experiencia de la violencia dictatorial, asumo la necesidad de redefinir y recuperar el trabajo de reapropiación de los conceptos, ideas y nociones que moviliza esta poesía: conceptos como el de índice, el indicio, la herida, el trauma —entre otros— dan forma a una tradición filosófica chilena

inglés “*afterwardness*” para traducir el francés “*après coup*”, que es su traducción de ‘*Nachträglichkeit*’, y que en el contexto de su trabajo remiten al origen exógeno de la sexualidad, a una irrupción de él/la/lx otrx. Ballesteros traduce ‘*Nachträglichkeit*’ en “Una neurosis infantil: El hombre de los lobos” como “elaboración a posteriori”, (Freud, v. II, p. 1963), y en “Análisis de la fobia de un niño de cinco años”, ‘*Nachträgliche*’ es traducido como “efectos a posteriori” y “obediencia a posteriori de la represión” (p. 1381).

13 Respecto a la no-ubicabilidad del trauma, ver Rottenberg, E. (2014). “Freud’s Other Legacy”. Para una aproximación al trauma en Freud, centrada principalmente en el desarrollo que Freud le dedica en *Más allá del principio de placer* (1920), ver Acosta, M. (2025). “Catástrofes del sentido: Freud y el quiebre de toda gramática”.

interpelada por la necesidad de pensar, con el arte, las implicancias de esta violencia dictatorial en el presente. Siguiendo la conceptualización de Alejandra Castillo, lo que aquí llamo archivo afectivo “implica transitar desde la definición de archivo en tanto acervo documental (delimitado, finito y cerrado) a otra entendida de manera indicial. [...] Indicios que serán incorporados como marcas de posibilidad para prácticas y sentidos en políticas venideras” (Castillo, pp. 13-4). En el presente, estas prácticas (de lectura, formas de narrarse, crear narrativas) espacializan la violencia dictatorial que ocurrió *como si no ocurriera*, no solo en vistas a su carácter traumático, sino también en vistas al silenciamiento hecho norma incluso después de la dictadura, durante la transición política a la democracia durante la que “[si] bien [...] aludía negativamente al pasado de la dictadura”, explica Nelly Richard, “nunca fue capaz de expresar sus tormentos”. La transición política calculadamente “[...] expresó su resistencia a que circulara por la esfera pública la densidad simbólica de los relatos testimoniales cuyas figuras del sufrimiento (la desaparición, la tortura y la muerte) podrían haber provocado una desatadura emocional del recuerdo social profundamente contraria al formulismo minuciosamente estudiado del liso intercambio político-mediático” (Richard, 1998, p. 30).

Destaco la importancia del archivo abundante en la poesía (como la citada del trabajo de Fariña) para continuar constituyendo este archivo desde el presente, y con ello la exigencia de volver a definir los marcos conceptuales con los que entendemos su campo de acción, su valor histórico, su poder vinculante y las prácticas epistémicas que lo vuelven a activar, la “lectura” y “escucha” (esta operación sinestésica que ocurre en más de un sentido) con la que volvemos a reproducir su inscripción incluso desde las disciplinas que la teorizan.

¿Qué podemos incorporar a lo que ya sabemos del mundo y ya hemos experimentado de este cuando hoy leemos lo siguiente? (Fariña, 2001, pp. 49-52):

¡Ah!

Piensan mis ramas

escribiendo
en silencio

el goce
que otorgan
las palabras

abiertas
a

cópula y narciso

o
cuando
los
cuerpos

que se ahuecan
en el
mío

son sépalos
heridos también
por la

nostalgia
de ser
desde el inicio

alada alado

intento
inacabado

de respiro

su balanceo

se pierde
en la
añoranza

de

luces
sombras

que buscan su reflejo

adentro arriba afuera

la savia

de la herida

dibuja

su
nostalgia

en la trama
de mis

hojas perennes

cuando
a mi sombra
detiene

su
exhalación
el

aire

¿Qué hacemos cuando la poesía nos pide ir a buscar una ausencia? ¿Qué? no es la pregunta que debemos plantear, pues esta poesía al inventar su propia gramática —como lo explica Derrida en “*Che cos’ é la poesie?*” (1988)— no se ofrece como buen objeto de conocimiento; sin ser necesariamente críptica, ni abyecta (tomemos las líneas recién citadas como ejemplo), esta poesía se resiste a esta pregunta, e importa poco que no nos dé en el gusto, si logra invitarnos a hacer una experiencia de lo que resiste al lenguaje “dentro” del lenguaje. Ese punto ciego (“traumático”, decíamos, respecto a otros poemas) es el lugar donde la escritura puede producir un afecto aún en ausencia de narrativa, es decir, aun si no sabemos qué quiere decir el poema. Ceder a esta invitación, cognitivamente equivale a lo que Derrida llama “aprender de memoria”, donde la función de la repetición tiene en vistas internalizar su

extrañeza; aprehensión sin cognición¹⁴, procedimiento en el que podemos intuir otra forma de organización del entendimiento, u otra “gramática”¹⁵ que puede ser afectivamente incorporada por los sentidos puestos en función de “escucha”¹⁶. Tanto lo que aquí llamo “escucha” —siguiendo a Acosta y sus ecos en Richard— como lo que Derrida llama “*apprendre par coeur*” describen una aproximación performática a la “lectura” de poesía, y establecen, en mi lectura, una condición epistemológica para entrar en este archivo afectivo.

Referencias bibliográficas

Acosta, M. (2019). Ser despojado de la voz propia. De una fenomenología feminista de la voz a una aproximación a la violencia política desde la escucha. En Cadahia, L. y Carrasco, A. (eds.), *Fuera de sí mismas. Motivos para dislocarse* (pp. 121-161). Herder.

Acosta, M. (2025). ‘Catástrofes del sentido’: Freud y el quiebre de toda gramática”. En *Gramáticas de la escucha* (capítulo 1, sin número de página). Herder.

Anónima (1960). *Biblia*. Biblia Reina Valera Revisada. <https://www.biblia.es/biblia-online.php>

¹⁴ “Lo poético, digámoslo, es aquello que quieres aprender, pero del y por le otre, gracias a le otre y por su dictado, de memoria” (Derrida, 1988, p. 226) [“Le poétique, disson-le, serait ce que tu désires apprendre, mais de l’autre, grâce à l’autre et sous dictée, par coeur”]. Derrida, J. (1988). *Che cos’è la poesia?* Esta edición bilingüe contiene el francés desde donde traduje.

¹⁵ El uso del término “gramática” en el contexto de la filosofía del arte y la estética chilena abocada a dar cuenta de trabajos que aparecen constituidos por una afectividad vinculante de maneras distintas a las normativas por los discursos oficiales que reproducen el orden político, aparece en el trabajo de Nelly Richard en diversos lugares —sin ser desarrollado de forma sistemática— para referirse a las dificultades generativas que el lenguaje del arte le opone al hábito de consumo del discurso entrenado en la gramáticas de la sociedad de consumo, en “La explosión mediática de la memoria y sus archivos audiovisuales” (Richard, 2017, p. 65), y también para indicar el correlato legible de la temporalidad (Richard, 2021, p. 43) trazado por el horizonte político del consenso en 1990.

¹⁶ Siguiendo la conceptualización que propone Acosta, M. (2019) en “Ser despojado de la voz propia. De una fenomenología feminista de la voz a una aproximación a la violencia política desde la escucha”, propongo entender la palabra “escucha” en este contexto como un concepto que conserva el aspecto trascendental (condiciones de posibilidad) del afecto (en el sentido que he destacado en Berlant), y el aspecto concreto de una operación de la sensibilidad que se desenvuelve en medios y condiciones materiales determinadas. En tanto tal, y en el contexto del trabajo de Acosta, la “escucha” refiere a las condiciones ético-epistemológicas necesarias para hacer audible la voz de un otrx que ha sido suprimida, colonizada, borrada. Lo que aquí propongo como un “problema” de “lectura” remite a la necesidad de asumir una crítica de las condiciones de posibilidad para la “escucha” y la “representabilidad” como tarea constante, como forma y parte de la “lectura” que exigen estos trabajos.

- Brito, E. (ant.) (1998). *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Dolmen Ediciones.
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Duke University Press.
- Bianchi, S. (1980). Una generación dispersa. En *Poesía chilena: (miradas, enfoques, apuntes)* (pp. 20-36). Ediciones Documentas.
- Bianchi, S. (1990). *Poesía chilena: (miradas, enfoques, apuntes)*. Ediciones Documentas.
- Bianchi, S. (2002). Trazar el mapa: poesía de mujeres y validación literaria. La exclusión como gesto repetido. *Revista de Crítica Cultural*, 24, 82-89.
- Cadahia, L. y Carrasco, A. (eds.) (2019). *Fuera de sí mismas. Motivos para dislocarse*. Herder.
- Calderón, T., Calderón, L. y Harris, T. (1996). Presentación. En *Veinticinco años de poesía chilena. 1970-1995* (pp. 13-18). Fondo de Cultura Económica.
- Calderón, T., Calderón, L. y Harris, T. (comp.) (1996). *Veinticinco años de poesía chilena. 1970-1995*. Fondo de Cultura Económica.
- Da Caravaggio, M. *L'Incredulità di san Tommaso*. Museo: Palacio de Sanssouci, Potsdam. <https://www.spsg.de/en/palaces-gardens/object/picture-gallery-of-sanssouci>
- Castillo, A. (2013). *Archivo alterado*. Palinodia.
- Catrileo, D. (2016). *Río herido*. Edicola.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos.
- Cross, D. J. S. (2021). *Deleuze and the Problem of Affect*. Edinburgh University Press.
- Cucurella, P. (2023). Specters of Justice: An Essay on the Documentary Films of Patricio Guzmán, Justice, and Ghosts. *CR: The New Centennial Review*, 23(1), 83-103.

- Cucurella, P. (2020). Beauty Is a Thing of the Past: The Idiom, the Monster, and the Democratic Health of Our Disciplines. *CR: The New Centennial Review*, 20(1), 185-209.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.
- Derrida, J. (1991). *A Derrida Reader: Between the Blinds*. Columbia University Press.
- Derrida, J. (1988). *Che cos'è la poesia?* En *A Derrida Reader: Between the Blinds* (pp. 221-227). Trad. Peggy Kamuf. Columbia University Press.
- Fariña, S. (2001). *Narciso y los árboles*. Editorial Cuarto Propio.
- Fariña, S. (2021). Escucha la presentación del libro *En amarillo oscuro* de la escritora chilena Soledad Fariña. Entrevista con Harold Alva. <https://youtu.be/UcxNnY9n-rA?feature=shared>
- Fariña, S. (2018). La poesía está en todo. Entrevista con Montserrat Martorell. <https://youtu.be/p9oHwIHzyQY?si=JGLyVDSL4bjgfSW5>
- Fariña, S. (2017). *Pide la lengua*. Alquimia Ediciones.
- Freud, S. (2008). *Obras Completas*, trad. De Luis López-Ballesteros y de Torres. Editorial El Ateneo.
- Garrett, B. (2020). Judging Eyewitness Evidence. *Judicature*, 104(1), 31-6.
- González, S. (2019). Escribir en dictadura, poetas feministas chilenas. Hacia una genealogía. *Entre Diversidades. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 13, 99-135.
- Hernández, E. (2018). *Pena corporal*. Editorial Fundación Pablo Neruda.
- OED Online (2021). Oxford University Press. <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=image>
- Quezada, J. (1984). La generación presunta. *Revista Ercilla*, 32-33. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es>
- Richard, N. (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. Clacso.

Richard, N. (2000). La guerra de imágenes de las mujeres en la calle. En *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020* (pp. 43-60). Clacso.

Richard, N. (2017). La explosión mediática de la memoria y sus archivos audiovisuales. En *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020* (pp. 61-87). Clacso.