Espacio, identidad y disidencia en *El contagio* de Guadalupe Santa Cruz

Andrea OSTROV
Universidad de Buenos Aires, CONICET

Resumen: *El contagio* de Guadalupe Santa Cruz (1997) plantea significativas vinculaciones y tensiones entre los cuerpos, los espacios y las identidades. La imbricación entre el espacio del Hospital/Nación donde trabaja la narradora, el sentido de sus recorridos, los accesos permitidos y prohibidos, redunda en una configuración identitaria claramente atravesada por la *funcionalidad*. Sin embargo, una serie de desvíos –físicos y simbólicos– habilitará un espacio de resistencia que se ejercerá simultáneamente en tres niveles: en el lenguaje, en el conocimiento y en la propia subjetividad de la protagonista/narradora.

Palabras clave: Cuerpo, espacio, disidencia, represión, memoria.

Desde hace algunas décadas, el pensamiento teórico ha dejado de concebir los cuerpos y los espacios como entidades autónomas para pensar las relaciones y determinaciones mutuas que se establecen entre ambos. A partir del trabajo pionero de Henri Lefèbvre *La producción del espacio* (1974), diversas disciplinas comienzan a considerar a este como un resultado de operaciones y procesos de construcción que se disimulan e invisibilizan en pos de *naturalizar* y de este modo perpetuar las relaciones de poder que intervienen en la producción y reproducción de un ordenamiento socio-espacial determinado. De acuerdo con Michel Foucault[1], el poder se ejerce en el espacio y sobre él establece demarcaciones, clausuras, límites y prohibiciones, accesos, circulaciones y formas de relacionalidad en virtud de los cuales se sancionan los desvíos, intromisiones y des-ubicaciones de los cuerpos "fuera de lugar", cuya presencia resulta de algún modo amenazante para una cierta organización social. La intervención activa del espacio en la construcción de cuerpos e identidades se hace visible de manera contundente si prestamos atención a la dimensión espacial que se pone en juego en

[1] En "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía" el filósofo sostiene que "en la percepción de las implantaciones, de las delimitaciones, del perfilamiento de los objetos, de los gráficos, de las organizaciones de los dominios, lo que se hacía aflorar eran los procesos –por supuesto históricos– del poder" (118).

la categorización y jerarquización de los sujetos en términos de inclusión/exclusión; centralidad/marginalidad; corrección/desviación, entre otras oposiciones.

Las novelas de Guadalupe Santa Cruz (*Salir, Cita capital, El contagio, Los conversos, Plasma, Esta parcela*) se inscriben sin duda como reflexión estética que desnaturaliza y problematiza las configuraciones espaciales en tanto arquitecturas del poder. La importancia del espacio en su literatura ha sido recurrentemente destacada por la crítica como matriz estructuradora de sus novelas, al punto de clasificarlas como *arqui-textos*[2]. En una entrevista con Juan Gelpí, publicada en la revista *Nómada*, la misma autora señala: "[E]n cada novela he tratado de confrontar los cuerpos y los espacios, poniéndolos a prueba y viendo cómo se inventan de manera mutua" (Gelpí 55). En virtud de esto, los sentidos surgen en sus textos a partir de un entramado complejo donde los cuerpos, los espacios y las palabras se especularizan entre sí. Estos elementos –cuerpos, espacios y palabras– establecen una imbricación indisociable que se propone como constitutiva de la subjetividad a la vez que fundante del *corpus* de escritura.

La escasa crítica existente sobre la novela *El contagio*, publicada en 1997, ha señalado el indiscutible protagonismo del Hospital Pedro Redentor, el lugar donde *casi* todo sucede, reiteradamente descrito en el texto, reconociendo de este modo la participación activa de este espacio en la configuración narrativa. Apolonia, la "manipuladora de alimentos" que oficia de protagonista y narradora, se refiere en varias oportunidades a la estructura edilicia del Pedro Redentor para destacar el color ocre de su fachada externa, el estado de abandono de su interior, así como la compartimentación estricta de los espacios y la disposición laberíntica de los pasillos: "El hospital está lleno de recovecos, por las edificaciones sucesivas que han tenido lugar. Uno tiene que saber por cuáles pisos y corredores empalma un servicio con otro"(36)[3]. Pero fundamentalmente, es el diseño en forma de dos L o alas enfrentadas lo que se subraya con mayor insistencia: "Las dos alas forman una gran 'U', o dos 'L' que se miran de frente sin verse: el espacio entre una y otra es demasiado grande. Desconozco lo que sucede al otro lado"[4]. No es casual, entonces, que tanto quienes cumplen funciones en ese ámbito (médicos, enfermeros, alimentadoras) así como sus allegados y familiares lleven nombres con L inicial: Luciano (el médico jefe); Lea (la dietista); Lázaro (marido de la narradora); Leticia, Luis; Lutgarda, Lucía, Lidia, Linda, Loreto, Lucerina, Leonora, Lucho, Leandro, Lalo, Lorenzo, Laura, etc. Llamativamente, solo algunos de los personajes poseen la letra L desplazada del inicio, como la misma Apolonia; Elías (el enfermo con el que ella entabla una relación amorosa); Zulema (amiga de doble faz); y Alba (la hija de Apolonia, "apropiada" y criada por la madre de esta). La "alteración" de lo que aparenta ser la ley de los nombres resulta significativa en la medida

[2]Loreto Chávez señala la dominante presencia topográfica en los relatos de Guadalupe Santa Cruz, a los que denomina precisamente "arqui-textos" (213).

[3]Guadalupe Santa Cruz, *El contagio*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1997. Cito por esta edición y en adelante consigno solo el número de página entre paréntesis.

[4]Si bien en esta primera referencia a la disposición formal del edificio se plantea la equivalencia entre "una gran 'U', o dos 'L'", la primera de estas opciones no vuelve a mencionarse y en adelante la descripción aludirá únicamente a las dos 'L'. Quizás podría leerse aquí una referencia solapada al golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, si vinculamos la 'U' con la Unidad Popular que llevó a Salvador Allende a la presidencia y las 'L' con la letra que identificaba los pasaportes de los ciudadanos exiliados que no tenían autorización para regresar al país: "La 'U' de unión se rompería para formar dos 'L"' (30) dice la narradora. Dos 'l' que, escritas con minúscula, dibujan precisamente el número 11.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

en que expresa los desplazamientos, transgresiones y movilidades que esos personajes encarnan y que derivan en un corrimiento desobediente respecto de las funciones o ubicaciones que les han sido asignadas dentro del engranaje social y familiar.

Al comienzo del relato, Apolonia hace explícita la imbricación entre el espacio físico donde desarrolla su trabajo, el sentido de sus recorridos, los accesos permitidos y prohibidos, y una configuración corporal e identitaria fragmentada, claramente atravesada por la *funcionalidad*:

> Trabajo para el horno de este recinto, el Pedro Redentor. Estoy en el sótano, en las calderas.
> Soy nutriente de nuestra galera, el más imponente de los hospitales públicos. *Soy una mano*, dedos que moldean el bolo alimenticio y lo echan a rodar por los corredores del pontón (19, subrayado mío).

La metonimia mediante la que se describe a sí misma en la última frase citada contribuye a subrayar la partición de un cuerpo reducido –en este caso– a la utilidad de sus manos. Pero, además, su función se "degrada" en virtud de la carga semántica diferencial de los verbos *manipular* y *manosear*: "Arriba manipulan el recetario, en el subsuelo manoseamos las recetas" (19).

Paralelamente, la presentación de las trabajadoras del subsuelo como un "ejército de blancos delantales", un "enjambre" o una "coliflor humana" (20) hace explícita la indiferenciación identitaria de sus cuerpos útiles definidos sucesivamente como "carne de cañón", "atletas de lo diminuto" (21), "horas-hombre" (23). "Pierdo mi cicatriz al entrar en las mañanas al Redentor" (23) –dice Apolonia. En efecto, al vestir el uniforme de trabajo, la identidad de las trabajadoras, cifrada aquí en la *cicatriz,* queda subsumida en la mera funcionalidad: "reducimos los pies, abreviamos boca y cintura. [...] Para caber es que trabajamos" (21). *Caber*, por cierto, en la racionalidad de un orden socio-espacial que requiere la asunción de una *pose*, el despliegue de una precisa actuación para garantizar el cumplimiento de las destrezas, conductas y movimientos recomendados. Así es como *caber* conlleva la anulación de la propia subjetividad en una rutina vertiginosa: "A falta de pausa asumimos nuestra pose" (23).

La llegada de Elías, un fotógrafo en mal estado que es trasladado a la pieza 83, y que permanece inmóvil y silencioso durante los primeros días, altera de manera irreversible el orden en el Pedro Redentor y en la vida de Apolonia. El equipo médico conducido por el Dr. Luciano le prodiga "cuidados especiales", es permanentemente monitoreado y su habitación se encuentra vigilada. Nadie lo visita, su enfermedad constituye una verdadera incógnita y la protagonista, movida en principio por la curiosidad, se desvía de sus recorridos habituales para buscar la manera de entrar en ese cuarto:

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

> Lo observé detenidamente ayer, entreabriendo la puerta de la 83[5]. No tiene edad ni marcas precisas. Más allá del estrago de su dolencia, las facciones se encuentran borroneadas. […] Endeble es la máscara suya. Se esfuma dócilmente, o escapa hacia adentro, donde no se la puede ir a buscar. ¿Será el tratamiento que produce ese efecto? (25).

La pregunta por los efectos del tratamiento encuentra respuesta cuando más adelante la narradora descubre "aureolas amoratadas en torno a los ojos, […] cardenales en el pómulo derecho y en el cuello" (39), a lo que se suman las palabras balbuceadas por el paciente: "No permita que me lleven […]. Los exámenes […] no son, me llevan…" (32). De este modo se introduce la sospecha de que por debajo de las apariencias de normal funcionamiento el Hospital alberga un centro de tortura. Su dimensión siniestra precipita perversamente en el nombre, Pedro Redentor, en tanto la "redención" buscada, la cura, no consistiría en el alivio del dolor de los enfermos sino, muy por el contrario, en la normalización de los cuerpos disfuncionales al poder mediante una sangrienta indagación de la carne. La intervención directa del Dr. Luciano en el "tratamiento" hace explícitas las vinculaciones entre el poder médico y el poder político, ampliamente señaladas por Foucault:

> Entró el doctor Luciano […] [en] compañía de un hombre que le pisaba los talones con ademán resuelto y algo metálico en su mirada […].
>
> Apoyados contra el muro del pasillo, dos hombres esperaban. Cuando me di vuelta, al doblar el ala, vi que habían entrado y la camilla del fotógrafo era empujada corredor adentro, hacia el ascensor en desuso. Pensé en la casualidad de esta pieza apartada (33).

Es lícito leer aquí –como sugiere Carolina Escobar– una alusión al discurso "sanitarista" de la dictadura en nombre del cual se justificaron los actos de represión en tanto operativos/operaciones de "limpieza" o "curación" a fin de extirpar la "enfermedad" que se ha apoderado del cuerpo nacional[6]. Identificado como Elías –aunque este no es su nombre verdadero– el supuesto enfermo es un fotógrafo opositor al régimen. El ocultamiento de su identidad, filiación, domicilio, etc., lo vuelven *inclasificable*, resistente a los sistemas categoriales y a los dispositivos de control y de fijación identitaria. Más allá de los estragos de la tortura, su única y verdadera enfermedad es en última instancia la *disidencia*[7].

Ahora bien, a partir de los desvíos respecto de su recorrido habitual por los pasillos del Hospital con el carrito de distribución de comida, Apolonia comienza a tejer un vínculo amoroso con Elías que desencadena en ella un corrimiento, un devenir

[5] En una poética como la de Guadalupe Santa Cruz, en la que los espacios resultan tan cargados de significación, no considero aleatoria la elección del número que identifica a la habitación y a quien la ocupa, si tenemos en cuenta que es precisamente en el año 83 cuando comienza la serie de jornadas de protesta popular contra el régimen dictatorial pinochetista.

[6] La figura del hospital como metáfora de la Nación será también la estrategia narrativa trabajada por Diamela Eltit en su novela *Impuesto a la carne* (2000), publicada tres años más tarde.

[7] Loreto Chávez señala con precisión que la presencia política recorre cada una de las páginas de Guadalupe Santa Cruz, aunque sin referencias directas, nombres, fechas, etc. "[L]o que leemos es la atmósfera carcelaria, […] la angustia de la clandestinidad" (215).

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

identitario del cual no habrá retorno. En virtud de una progresiva resignificación y reapropiación de la lengua, del cuerpo y del espacio en tanto constituyentes identitarios fundamentales, tendrá lugar un reposicionamiento subjetivo de la protagonista. En un primer momento, la imposibilidad de encontrar un sentido ante el cuerpo violentado de Elías se metaforiza en la *sopa de letras.* El "pesante bol de sopa de letras" (23) que la alimentadora ofrece a los pacientes expresa la confusión, la opresión de lo indecible que experimenta frente a ese cuerpo torturado: "Me faltaban palabras para lo que yo había visto y presentido en aquella pieza viciada" (46). La fragmentación y dispersión de los elementos del código lingüístico se hará evidente también en las observaciones y experimentaciones de la narradora en relación con los sonidos y los puntos de articulación de determinados fonemas:

> En cuanto hube acabado de colocar la lengua tras los dientes percibí el sonido de mi eco, la letra colocada en el eje del cuerpo, […] un sonido de flecha retenida […] (37).
>
> Me gustó su manera de colocar la boca para pronunciar con asco la "p" (62).
>
> Elías se llama: con la lengua que se arrastra en la "l". Elías (74).
>
> Yo me concentraba en el movimiento de los labios (165).

La concentración en el sonido de las letras y fonemas en detrimento del sentido instaura una desarticulación lingüística que redunda en una apropiación insuficiente o fragmentaria de la lengua. Por consiguiente, ante la falta de palabras, la mortificación de la carne humana que la protagonista empieza a intuir como práctica habitual, "rutina funcionaria en ejercicio formal y numérico" (51), se le hará presente bajo la forma de una serie de imágenes que irrumpen confusas e incomprensibles. Mientras lava la vajilla, la manipulación de platos y restos de comida le permite entrever la dimensión brutal del tratamiento de lo comestible y trasladarlo a lo humano:

> Tal vez se hubiera recalentado la cocina y los vapores de agua me habían empañado la cabeza. Sentí que los platos estaban siendo golpeados, lenta y metódicamente […]. Escuché el gorgoteo viscoso de la masa informe desechada con un gesto brutal […]. Como un bulto aún en vida que se manipula sin asco, arándolo de daño, tumefacto y congestionado […].
>
> Era una irrisoria bolsa de carne humana que estallaba, luego del cuarteo carnicero, como anatomía indagada hasta el límite de resistencia y vencida, como feto fuera de matriz (51)[8].

Sin embargo, conforme se va delineando un sentido que confiere inteligibilidad a lo "presentido en aquella pieza" (46), el código desmembrado del inicio cederá ante una progresiva reapropiación de la lengua que posicionará a la protagonista como un sujeto

[8] Señala Cecilia Ojeda que la ambigüedad de la descripción de lo orgánico en descomposición impide una decodificación unívoca y se pregunta: "¿animal que se prepara para el caldo o cuerpo humano victimizado y despojado ya de toda humanidad?" (49).

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

de la enunciación capaz de confrontar la versión "oficial" del relato. Durante una de las lujosas cenas que comparte con el doctor Luciano, Apolonia se propone averiguar sobre la verdadera índole del "tratamiento" que recibe Elías en el Pedro Redentor. En tanto su estrategia es aparentar ignorancia para adentrarse en un terreno que intuye peligroso, simula entender "maleable" en lugar de "maleante" cuando el Doctor califica al paciente en cuestión como antisocial, abanderado, terrorista y maleante. Su interlocutor se ríe y corrige el "error", incapaz de decodificar la solapada significación que la mujer intenta *poner sobre la mesa* –casi literalmente– mediante el supuesto mal entendido:

> –Apolonia […]. Ese individuo es un maleante.
>
> Lo interrumpí:
>
> –¿Un maleable?
>
> –Un *maleante*, querida –se rió hacia atrás– a usted se le resbalan las palabras, como el resto. (67)

No obstante, la palabra introducida por la narradora desenmascara tanto los métodos como los objetivos del "tratamiento" dispensado a Elías: la producción de cuerpos dóciles y manipulables. Este significante viene a colmar el hueco, a suplir la palabra que faltaba a la narradora ante el cuerpo del fotógrafo y, por esto mismo, sutura y satura el sentido de un sueño que este le había relatado al principio de la novela. Dice Elías:

> Me soñé vuelto una figura en miga de pan […]. Soñé que me manoseaban hasta darme forma. Me molían y me moldeaban en la palma de una mano, me trituraban. Mi columna iba dejando lentamente de existir […] (56).

Si la figura amasada en el sueño encarna los efectos e intervenciones del poder sobre los cuerpos, en esa misma línea se inscribe una suerte de caramelo que –según Apolonia rememora– solían comer los niños, "un dulce que era cuerpo, cuerpo y cadáver a la vez, […] caramelo carnal, […] figura humana en masa dulce, que imitaba un cuerpo duro y blando a la vez" (93). Más adelante la narradora transcribe con gran detalle el largo y minucioso relato de un trabajador de la carne sobre los procesamientos que sufre el ganado porcino para su transformación en productos comestibles, donde se explican los pasos a través de los cuales cada una de las partes (chuleta, costillar, patita, pernil, paleta, pierna, plancha y cabeza) es transformada en jamón cocido, jamón ahumado, jamón de Praga, jamón crudo, americano, planchado, arrollado de lomo, tocino, salame, pata rellena, mortadela, salchicha, longaniza, chorizo, paté, con especial acento en los distintos tipos de embutido que ofician de malla para *moldear* el producto. Esta "iniciación" en el "faenamiento" de la carne resulta definitivamente reveladora: no por casualidad Apolonia reconoce en ese relato "semejanzas con los dichos de Luciano" (128). Claramente, el formateo médico-político de cuerpos útiles y "maleables" para ser deglutidos por el sistema deja en suspenso la oposición humano/animal mediante la equivalencia con los procesos de producción de carne comestible. El "tratamiento" de la carne animal alude en toda su crudeza a la manipulación de los cuerpos.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

El contacto con Elías representa una apertura al conocimiento de lo real, un contagio de saber. Las percepciones e intuiciones difusas del principio se ordenan y resignifican bajo el significante "maleable" que permite reunir, asociar, vincular y atribuir sentido a elementos aparentemente inconexos y dispersos. El acceso a otra comprensión de las cosas vuelve evidente el desfasaje entre signo y realidad, exhibe los límites del lenguaje ante el horror (aunque también ante el amor) y redunda en un trabajo con el código lingüístico que posibilitará finalmente el acceso a la palabra propia. Apolonia explora el lenguaje para encontrar su lugar en él a través de una desestructuración /reestructuración sintáctica y semántica que desterritorializa la lengua a la vez que deconstruye y reconstruye su posición como sujeto de la enunciación: "Te hago este relato por deshacerme", dice (16). En dicho relato (que no es otro que el que leemos) la narradora apelará a una lengua enrarecida, suficientemente opaca y ambigua como para producir efectos de sentido que problematicen y cuestionen las versiones unívocas y transparentes que componen el relato oficial:

> Me brotaban por la boca letras hasta la frente, oscureciendo la visión del mí al mundo, echando hacia adentro la sangre, palabras pulsadas, tictac líquido repetido en venas. En vano rostro se distampaba un canto orfebre, epifanía que por coro llevaba el son *humanido* (141).

La resemantización de la lengua se vincula además con otro aspecto del contagio que la narradora experimenta junto a Elías: el amor. Desde el primer encuentro erótico, Apolonia se ve afectada de manera inusual por este contacto: "Lo besé en la comisura de los labios. / Solo retuve aquel saber acre que me traspasó" (76). Este traspasamiento genera un nuevo recorrido, da lugar a un paulatino cambio pronominal que va del *yo* al *nosotros* y que la narradora comienza a utilizar en forma recurrente al referirse a esa relación:

> Lo de cariñarnos había indagado muy lejos […] (141).
>
> Nos hallábamos desnudos en un camino calcinado que llevaba a nosotros (80).
>
> Me empujaba a desabrochar la piel escarbando más lejos. Sentía miedo de nuestra fuerza […]. Me debatía abriendo los labios en el licor que nos bañaba (85).
>
> Bebí nuevamente de nuestra melaza que era olvido en los líquidos de cada uno, porque con él nunca supe cuál sudor me pertenecía, cuál nombre, cuál miedo (137).
>
> Su contigo es contagio (141).

La conmoción sentimental completa y potencia los otros movimientos, las otras conmociones de la lengua, subvirtiendo los regímenes de percepción naturalizados, produciendo un desorden de los sentidos –y del sentido– que encuentra correlato en una sucesión significativa de sinestesias: "mascar colores en la lengua" (131); "la oscuridad líquida […] nos rodeaba" (94); "el bulto cálido que formaba nuestra sombra en

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

la oscuridad" (85); "un olor salino nublaba mi visión" (85). Congruentemente, el descubrimiento de la doble faz del Doctor/torturador Luciano impulsa a la narradora a interrumpir abruptamente las cenas en su compañía, el disfrute de los sofisticados manjares a los que este la convida, mediante un vómito voluptuoso en el auto del médico que cifra la cancelación definitiva del *sabor* ante la inminencia del *saber* que se va configurando.

El conocimiento acerca de las intervenciones del poder sobre los cuerpos, de la brutalidad de los métodos y prácticas y de sus efectos devastadores genera en Apolonia la urgente necesidad de abandonar el Hospital y el deseo de viajar: "¿Cómo escapar al faenamiento? […] Ay, debía dejar el Redentor, aquel desposte. […] Quería irme, viajar" (129-130). Este último enunciado, que en adelante se repetirá con insistencia, literaliza la dimensión de movimiento que implica dejar el puesto de trabajo. El viaje traducirá en términos espaciales el desplazamiento subjetivo de la narradora, el desvío final que la alejará de su condición de cuerpo útil: "¿Por qué viajar? […] Por ser quitada de utilidad […]. Desprendida de prenda, de andar a la carrera de posta en posta […]" (140-141).

En ocasión del asado que los compañeros de trabajo organizan en su honor como despedida, Apolonia recupera y resignifica definitivamente el sentido de las operaciones de faenamiento, procesamiento y embutido de la carne como cifra de la violencia disciplinaria y la producción de cuerpos dóciles. Ante la sorpresiva llegada del Dr. Luciano a la fiesta, la protagonista amasa con sus manos un pedazo de miga de pan hasta imprimirle la forma de una figura humana:

> Acostada sobre los restos a medio comer […] la miga representaba una figura humana mirando el cielo con rostro de sorpresa. No supe cómo en tan breves gestos logré darle aquella expresión. Estaban todos los detalles de la cara y del tronco –era un hombre, incluso había modelado su miembro–, pero no había logrado, en el impulso, acabar las extremidades, lo que le daba algo desgarrado por inconcluso, sugería fijeza y mutilación (155).

Inmediatamente se la tiende al médico "aparatosamente" mientras le espeta: "–Aquí está su postre. Usted hace tiempo que lo comenzó, ¿quizás lo quiera terminar hoy día?" (155). Al amasar la figura de pan, explícitamente masculina, y presentarla a Luciano como "postre", Apolonia reintroduce *en acto* el significante "maleable" que, esta vez sí, logra interpelar con eficacia a su destinatario: "Me bastó percibir el horror reflejado en las facciones de Luciano" (155). El plato ofrecido al médico con la figura amasada colocada entre sobras y restos de comida, *pone sobre la mesa* los efectos del poder sobre los cuerpos y hace definitivamente explícita su intervención en los siniestros "tratamientos" que tienen lugar a la sombra del Pedro Redentor. Al materializar con sus dedos la figura de pan soñada por Elías, la protagonista des-cubre ante los demás los procedimientos de "desposte" (130) y de "faenamiento" (129) que el Hospital pone en marcha sobre la carne humana para producir cuerpos obedientes, productivos y funcionales, que no se desvíen de los recorridos asignados.

El apartamiento del lugar de utilidad, del espacio disciplinario del Pedro Redentor y la consiguiente reapropiación de la palabra por parte de la narradora da lugar a la

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

producción de significaciones inéditas. Del mismo modo, el abandono de sus funciones en el sistema productivo/hospitalario le permite revertir la fragmentación corporal que la reducía a ser "una mano" (19). En este sentido, cobra particular relevancia la resolución de la escena anterior. Inmediatamente después de confrontar a Luciano con la figura humana amasada, Apolonia se levanta de la mesa para dirigirse al baño, pero en el camino se "deja llevar" hasta la jaula de los animales, entra en ella y se coloca un conejo sobre la falda para acariciarlo. La caricia sustrae de inmediato al animal de la serie alimentaria y lo re-ubica en el plano de lo sensible. El contacto con el conejo produce un nuevo reposicionamiento simbólico, en este caso del *otro* por definición: el no-humano. La puesta en cuestión de la categoría de "utilidad" que la cultura adjudica a algunas "clases" de carne supone por parte de la protagonista un apartamiento respecto de la naturalización de un cierto orden de cosas. Y una vez más ese distanciamiento encuentra un correlato en el espacio: Apolonia se *desvía* de su meta inicial (el baño) hacia la jaula de los conejos. Ahora bien, es precisamente la *mano* de la alimentadora la que encarna los dos gestos decisivos en esta secuencia. Si tenemos en cuenta que al principio del relato ella misma se definía como "una mano, dedos que moldean el bolo alimenticio" (19), amasar la figura de pan para desenmascarar a Luciano y acariciar el conejo para reconocerlo como viviente ponen en evidencia la potencia subversiva del *contagio* en la medida en que esa misma mano ha sido recuperada de la fragmentación inicial, de la función utilitaria para intervenir en la dimensión de la verdad y del afecto.

En tanto cuerpo, espacio y palabra conforman ese entramado indisoluble que la(s) novelas(s) de Guadalupe Santa Cruz propone(n) como fundamento de la subjetividad, la recuperación de la lengua y del cuerpo se especulariza en una relación diferente en el espacio. Las intromisiones furtivas en la habitación 83; la utilización de pasillos y ascensores poco transitados para evitar encuentros incómodos con algunos compañeros; los rincones desde los que puede observar sin ser advertida y así descubrir complicidades impensadas; la ocupación sucesiva de la covacha de la limpieza, del patio interior y del jardín como refugios para el amor con Elías, configuran el recorrido alternativo de un cuerpo *fuera de lugar* por el interior del Hospital.

La decisión de emprender un viaje inicia el movimiento que le permitirá escapar de las determinaciones y coerciones de la doble "L", es decir, de la estructura del Pedro Redentor:

> Deseo viajar relatándome, para contar historia propia yéndome de mí.
>
> No estar más de sobra, entrar en la soberbia apegada a mi cuento, a cómo palpo, miro y taladra sobre mí el paisaje que invento al moverme.
>
> Porque la raíz cobra siempre. Hace vivir morosa, como letra impaga, letra muerta, letrina.
>
> […] Yo debo dejar aquella inicial (140).

La posibilidad de "inventar el paisaje al moverme" supone una inversión radical en relación con el modo de habitar el espacio. La determinación opresiva del Redentor sobre los cuerpos y las identidades, explícita desde el inicio del relato en los nombres

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

propios de los personajes, retrocede ante la mirada de un sujeto capaz de distanciarse de los sentidos naturalizados para "apegarse a su [propio] cuento", palpar, mirar y dejarse taladrar por un afuera que hasta el momento solo había sido contemplado desde sucesivas ventanas –de la pieza 83, de la cocina del Redentor, de la micro:

> Los ventanales sucios eran un segundo velo que nos separaba de la ciudad (37).
>
> Reclinada contra la ventana […] me dejaba llevar por la melancólica agitación de aquellas cabezas de alfiler que eran los transeúntes por las calles. […] Respiré contra el vidrio para empañarlo con mi aliento (89).
>
> Me recosté contra el vidrio y dejé que resbalaran unas lágrimas contra el paisaje (96).

A través del vidrio, siempre sucio o empañado que separa y distorsiona la visión de lo real, el exterior configura –como el cuerpo torturado de Elías– "un texto indescifrable, una suerte de página manuscrita con letra alocada" (55). En cambio, al final del relato, el "Paisaje" –el país– se resignifica al ser contemplado "con los signos agolpados en la nuca, a través de una luz oblicua que comenzaba a puntear la bruma" (185).

En efecto, los viajes que proyecta Apolonia, el sentido de sus travesías, se contagian de otro sentido en la medida en que los paisajes que evoca como puntos de su recorrido constituyen lugares claramente vinculados con la represión ilegal llevada a cabo durante los años de la dictadura pinochetista. La primera evocación se refiere al desierto de Atacama:

> Yo quería irme, viajar.
>
> Deseaba estar en las Salitreras […].
>
> Recorrer los pliegues de la flor en el cementerio nortino […].
>
> Necesitaba estar allá. […] En la fosa común donde habían ido a dar los millares de gestos necesarios (73).

En otro momento, imagina "caminar por el rompeolas de Cartagena, con el mar bravo asomando entre las rocas que se abrazaron para robarle un paseo nocturno a la espuma" (110)[9]. Más adelante "deseaba estar en Colliguay, […] donde la muerte es adobada con la persecución de conejos y gallinas para el caldo del velorio […]" (130)[10]. De este modo, inventar el paisaje al desplazarse implicará elegir el sentido de los recorridos, descubrir el horror disimulado tras la fachada turística, indagar el espacio y encontrar los puntos de referencia que permitan dibujar el mapa ilegal de Chile. La luz oblicua que comienza a puntear la bruma (185) alude a la mirada transversal que la narradora ha construido a lo largo de la novela para des-cubrir los

[9] Cartagena es una ciudad balneario perteneciente a la V Región (Valparaíso) en cuyas costas se arrojaban los cuerpos transportados en los vuelos de la muerte.

[10] En el valle de Colliguay funcionó el campo de concentración y tortura denominado Isla Riesco, bajo el control del *Servicio de Inteligencia Naval* (*SIN*).

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966

efectos de poder naturalizados en el espacio, encarnados en los cuerpos, cristalizados en el lenguaje. En este sentido se inscribe la lectura/ transcripción que, ya arriba del ómnibus, en pleno desplazamiento, Apolonia realiza de una página de *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino. Se trata del párrafo correspondiente a la ciudad de Ersilia en la sección "Las ciudades y los intercambios" del capítulo V:

> En Ersilia, para establecer las relaciones que rigen la vida en la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanquinegros según indiquen relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación. Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se van: se desmontan las casas; quedan solo los hilos y los sostenes de los hilos.
>
> Desde la cuesta de un monte, acampados con sus trastos, los prófugos de Ersilia miran la maraña de los hilos tendidos y los palos que se levantan en la llanura. Y aquello es todavía la ciudad de Ersilia, y ellos no son nada. [...] [T]elarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma (179).

Así como los habitantes de Ersilia contemplan desde arriba del monte la maraña de hilos que configuran la ciudad abandonada, la narradora también se aleja de la ciudad para descubrir –a la distancia– las tramas del poder y sus efectos mutiladores sobre los cuerpos y las identidades. Desde un punto de vista literalmente móvil, dinámico, es posible llevar a cabo el desplazamiento final mediante el cual los *hilos* se vuelven visibles, inteligibles[11].

Del sabor al saber; de la sopa de letras al relato propio; del vómito al amor; de la doble L al viaje, constituyen los desplazamientos literales y simbólicos de la protagonista habilitados, en todos los casos, por los desvíos y atravesamientos de fronteras que dibuja en el espacio laberíntico del Pedro Redentor. El contagio –del saber, del amor, de la palabra– ha desencadenado este devenir identitario que precipitará el abandono definitivo del lugar de utilidad "al pie de la cadena del despojo" (140).

Referencias

Chávez O., Loreto. "El territorio del texto. Las novelas de Guadalupe Santa Cruz". *Nomadías Feminista* Nº 7, marzo 2004: 213-216.

Escobar, Carolina. "Narrativas nómades: el proyecto estético-político de Guadalupe Santa Cruz". *Nomadías* Nº 22, diciembre 2016: 43-58.

Foucault, Michel. "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía". *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.

Gelpí, Juan. "La seducción de la diferencia. Entrevista con Guadalupe Santa Cruz". *Nómada* 4, Puerto Rico, 1999.

Ojeda, Cecilia. "El contagio de Guadalupe Santa Cruz: oralidad, saturación y carencia en el Chile actual". *Letras Femeninas*, vol. 26, Nº 1/2 (primavera-otoño 2000): 41-61.

Santa Cruz, Guadalupe. *El contagio*. Santiago: Cuarto Propio, 1997.

[11] La narradora se encarga de hacer explícito que el párrafo sobre Ersilia se encuentra en la página 88 del libro de Calvino. Si el número 83 que señalaba la habitación de Elías se colma de sentido desde el inicio, al final de la novela la figura "mutilada" (representada gráficamente en el número 3) se completa mediante el dibujo del número 8.

Published in : M. Areco, F. Moreno, C. Quintana (dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad*, Editions des archives contemporaines, ISBN: 9782813003966, doi: 10.17184/eac.9782813003966