

ESCRITO EN BRAILLE: TORTURA Y MEMORIA INCRUSTADAS SOBRE LA PIEL

Paulina Medel Fuenzalida
Pontificia Universidad Católica de Chile
pimedel@uc.cl

Resumen:

Tras el término de la dictadura en Chile, la ciudad de la transición se encuentra con un territorio habitado por sujetos que deambulan como entes torturados, una tortura a nivel de los cuerpos, como también tortura de la construcción simbólica de la ciudad. Es así como se configura un territorio que viene a ser consecuencia de las políticas de shock llevadas a la práctica durante la dictadura. El presente artículo trabajará el poemario *Escrito en Braille* de la poeta náufraga Alejandra del Río, donde se observa una voz torturada que debe construir nuevos modos de percepción a partir del tacto. De este modo, la voz, cuya mirada está velada, tendrá que descifrar las huellas impregnadas en la piel como la opción de reconstruir una memoria que le permita conformar un imaginario nacional. Sin embargo, en la poesía de del Río, se seguirá obedeciendo a las mecánicas de tortura.

PALABRAS CLAVE: Alejandra del Río – tortura - Escrito en braille – transición- poesía de los noventa

Abstract:

After the end of dictatorship in Chile, the city of transition grows into a territory inhabited by individuals who resemble tortured beings. Torture operates on the bodies, but also as a symbolic construction of the city. Therefore, a territory emerges a result of shock policies led by the dictatorial power. From this context, the article focuses on Alejandra del Río's collection of poems *Escrito en Braille*, where a tortured voice is compelled to build new modes of perception from touch. In this way, the voice--whose gaze has been veiled--will decipher the traces imprinted onto the skin as a way to reconstruct a memory which shapes a national imaginary. However, in Del Río's poetry the mechanics of torture evince a remarkable presence.

KEY WORDS: *Alejandra del Río – torture - Escrito en Braille - Transition- poetry of the nineties*

Recibido: 14/4/2014

Aceptado: 19/7/2014

- *Háblame de lo que llevaban en los ojos.*
- Una venda, una venda, un paño en los ojos. Eso, un paño.
- *Por qué.*
- Para que no se vieran unas con otras.
- *Por qué.*
- Para que no se vieran unas con otras y (no) pudieran conversar.
- *¿Y ellas se podían quitar el paño?*
- No. No podían porque había un guardia de punto fijo.
(*Romo. Confesiones de un torturador, 215*)

La transición debió asumir el poder tras la aplicación de una efectiva terapia de shock impulsada durante la dictadura. No solo se implantó en forma absoluta un sistema económico de libre mercado, sino también, los mecanismos de limpieza, llevados a cabo por medio de la tortura y el terror, configuraron ciudadanos temerosos de hablar, pensar, mirar y escuchar. En *La doctrina del shock. Auge del capitalismo del desastre* (2007), Naomi Klein da cuenta de la tortura como un efectivo método de adoctrinamiento, tanto para quienes son objeto de tortura como para los que no. La tortura tiene como meta eliminar dos factores que “nos permiten saber quiénes somos y dónde estamos” (Klein 47), como lo son el acceso a información sensorial y la memoria. Klein relata que la memoria es manipulada por medio del electroshock, el cual buscará limpiar todo resquicio de recuerdo que pueda manchar al sujeto; por su parte, la pérdida sensorial se producirá mediante la imposibilidad de acceder al mundo a través de los sentidos: los prisioneros son encapuchados, aislados en celdas donde no oyen, y el acceso a la luz se da por medio de las luces reflectantes que imposibilitan la mirada. A partir de lo propuesto por Klein, el sujeto que forma parte de la ciudad de la transición, encuentra bloqueados sus sentidos y el acceso a la urbe será de forma virtual, deambula por sus calles, pero no experimenta el recorrido a través de los sentidos. En cuanto a la poesía de los noventa, es posible afirmar que se configura un territorio que es consecuencia de las políticas de shock llevadas a la práctica en el periodo anterior.

Son los nuevos ciudadanos, sin tiempo, sin historia, caracterizados sólo por fragmentos que son comparados a los restos de la despensa de una casa abandonada. Por ello, en su poesía expresan toda la sintomatología del extravío de referentes: se conciben como náufragos, vagos que han olvidado el nombre de las calles e incluso de las ciudades que habitaron (Sepúlveda 83).

Así, la transición se conformará a partir de una ciudad torturada, de habitantes shockeados que se han adscrito a un sistema económico impuesto por el miedo, y deambulan de acuerdo a esta mecánica individualista y arrasadora.

En el presente artículo, se analizará el poemario de Alejandra del Río *Escrito en braille* (1999), el cual configurará un ciudadano que deambula por la ciudad como un torturado, torturado su cuerpo, torturado simbólicamente a través del libre mercado. De esta forma, el sujeto pasa a ser un ‘individuo’ (como prototipo ideal del Mercado, en cuanto a la imposibilidad de convivir con un ‘otro’) que ingresa a la urbe carente de la capacidad de sentir, al sujeto-individuo le han sido extraídos toda aquella posibilidad de percibir el espacio en el cual se encuentra inserto por medio de los sentidos, por lo cual, debe construir nuevos modos de percepción por medio de la carencia, en los cuales el tacto se conformará como el único mecanismo de sentir, la piel tiene huellas, la piel no ha perdido la sensibilidad frente a un dolor, que pasa a conformar un imaginario nacional.

A partir del título, es interesante reparar en el lexema ‘braille’. Según la RAE, se define braille como un “sistema de escritura para ciegos que consiste en signos dibujados en relieve para poder leer con los dedos”. De esta manera, al nombrar el poemario *Escrito en braille* se invita a iniciar una lectura con otro código, que implicará utilizar el cuerpo, utilizar el tacto para descifrarlo, pues la vista se encuentra velada. La letra está gravada en

el papel como una huella, por ende, la voz sitúa al lector como un ciego, como un sujeto que no puede abrir los ojos, porque abrir los ojos implica dolor, “[...] es romperse por el centro”, “es andar poniendo seña”, “no viene a ser una esperanza” (del Río 16). La voz, por ende, señalará que el hecho de ‘abrir los ojos’, es decir, observar el mundo por medio de la vista, provocará la ruptura del yo, pues

Abrir los ojos es romperse por el centro
y engendrarse en cada rotura un asentamiento de millones de años
esparcidos o mejor poseídos de cada hilacha
de cada rincón del retazo nuevo y sangriento y arrugado (16)

El hecho de mirar, de usar los ojos, traerá el dolor de años atrás, el dolor de la violación iniciática, por medio de las roturas el sujeto accede a una memoria que está introyectada, pero olvidada por el conciente. Cabe destacar los semas que componen la isotopía semántica referente al género, ‘hilacha’ y ‘retazo’, con lo cual, asemeja su rotura a un trozo rasgado de tela: aunque se pueda coser, nunca recuperará la forma previa. Al utilizar dichos lexemas, la voz está dando cuenta de una fractura que no es posible ignorar, es una rasgadura que se puede ver, pero que, en mayor medida, es percibida por el tacto, se trata de una fractura que a la vista puede ser obviada, pero al tocar permanecerá. De esta manera, cada ‘hilacha’, cada ‘retazo’ de la nación dará cuenta del dolor que se encuentra inserto en cada habitante, y si bien el ‘retazo’ es nuevo, también es ‘sangriento y arrugado’. Es así como la limpieza forjada a través de la sangre y el dolor configurará habitantes que se ciegan frente a lo que podrían observar, pues abrir los ojos es recordar la tortura simbólica de la urbe, es mirar el vacío que se ha apoderado de las calles. El sujeto se encierra en una mirada que no verá un afuera, sino más bien se quedará inmerso en un ‘adentro’, pues cada habitante lleva escrito el dolor en su cuerpo, su piel pasa a ser las páginas de la reconstrucción de una memoria que es silenciada, de una memoria que se busca anular, pero cuyas marcas permanecerán a través del dolor y la rasgadura.

Por otra parte, en contraposición a la oscuridad de la ceguera, se encuentra la luz. Sin embargo, no se trata de la luz del sol que da vida e ilumina, no es aquella luz que habita en el mundo de las ideas, no es la luz que da cuenta del conocimiento de la verdad, de la bondad y la belleza, sino más bien es una luz que produce llagas y dolor. La voz señala:

La luz que cubre las heridas
como una vestidura de sol o de mareas
tiene el poder del azote en cierta espalda
y el dolor en los ojos de la propia (23)

Nuevamente es posible observar la isotopía referente a la tela: la luz es una vestidura que azota y provoca dolor, es una vestidura que cubre el cuerpo. En contraposición a aquella vestidura que protege y abriga, la luz se configura como un azote que expone el cuerpo a la tortura. El individuo, por ende, optará por la ceguera frente a una luz que arrasa, una luz que quema, que ‘tortura la faz redonda y suave del adolescente’ (23), que ‘envenena un labio y una boca’, una tortura que permanece introyectada en cada sujeto, como una llaga que cicatriza, como un trozo de género que puede ser zurcido, pero que, sin embargo persiste como huella, tanto en el cuerpo como en los sentidos. Es así

como el individuo de *Escrito en braille* logra configurar el espacio de oscuridad como aquel lugar personal donde no existe una luz que recuerde el dolor y la herida que porta en su interior: “Así esa luz que cubre heridas/ como un vino grueso que regala escozor” (23).

En los versos se puede observar que la luz reproduce la quemadura, el sufrimiento. El lexema ‘escozor’ da cuenta, en sus dos acepciones propuestas por la RAE, de un dolor externo (sensación dolorosa, como la que produce una quemadura) y de un dolor interno (sentimiento causado por una pena o desazón). Proveniente del latín *excoquere* (quemar, fundir por medio del fuego), la luz ilumina como el fuego que quema, el sujeto es fundido bajo la llamarada de una iluminaria que causará en él heridas profundas, de las cuales logra escapar, en cierta medida, a través de la pérdida de orientación y sentido.

Es interesante reparar en los siguientes versos, pues es posible observar una analogía con el mito de la caverna de Platón (370 a.C.): “Clara la risa del que en silencio persigue/ una sombra desnuda pintada en la caverna” (del Río 22).

La voz da cuenta de un sujeto que solo logra visualizar sombras, que la única forma de acceder a un exterior a través de la vista es encontrándose con la carencia de luz, con la imagen que aparece en medio de la oscuridad. En el mito de la caverna, Platón ilustra una situación en que un grupo de sujetos se encuentran encadenados dentro de una concavidad, donde solo pueden ver sombras. Platón señala que, en el caso de que uno de ellos salga de este encierro, podrá acceder al conocimiento, a la capacidad de pensar, de razonar por sí solo, al contraponer ambas realidades.

Una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo correcto y lo bello que hay en todas las cosas, que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, y que en el inteligible es ella la soberana y productora de la verdad y el conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quería proceder sabiamente en su vida privada o pública. (Platón 6)

Simbólicamente, el sujeto que logra salir accede al conocimiento. Mas, al volver a su estado inicial, de una u otra manera tratará de influir en sus compañeros, con el fin de que todos puedan liberarse y conocer lo que hay afuera. Para Platón, esta opción no será bien vista por los demás prisioneros, quienes, a causa del desconocimiento de lo que les están mostrando y de la costumbre a un modo de vida, acabarán con la vida de aquel que vio la luz y optarán por permanecer en la caverna. La voz de *Escrito en braille*, por su parte, buscará continuar su estadía en aquella oscuridad, puesto que el encuentro con la luz, a diferencia del prisionero de la caverna, conlleva dolor. No es la luz del Bien, sino es la luz de la tortura, la luz que enceguece y hace perder el sentido. De esta manera, el sujeto de la transición que deambula en los versos de Del Río, busca permanecer en las penumbras, pues el hecho de salir implicará recobrar una memoria, reconstruir un dolor que permanece en él como un trauma, como una constante repetición de esta experiencia dolorosa, como una herida simbólica que no le permitirá abstraerse de recordar, por ello, “[...] la ruptura es vivida como algo indecible, finalmente inexplicable. Representa un *trauma social*” (Lechner 30), el cual debe ser borrado de la memoria para poder reprimir el sufrimiento, por ello, el sujeto necesita replegarse a la oscuridad.

El individuo de *Escrito en braille* está encerrado, no puede salir del límite de su propio cuerpo: “No era el abismo sino la frontera de la piel/ la extensión máxima de las manos/ el silencio de la voz” (del Río 24).

El propio cuerpo pasa a ser la cárcel en la que el sujeto se encuentra prisionero, es por ello que no puede ver, oír ni hablar. Desde el ‘abismo’ como espacio ilimitado e incierto, el sujeto ha sido relegado al espacio individual del cuerpo, cuyas fronteras tienen límites tangibles, cuyas fronteras tienen límites tangibles. El territorio, por ende, se ha reducido al cuerpo, como espacio por el cual deambular. En la ciudad de la transición.

Impera la soledad, el aislamiento, la incomunicación, la oscuridad. [...] En esta visión de mundo, el espacio sufre una división fundamental entre un ámbito de los dolientes y un territorio de seres inconscientes de ese sufrimiento, seres congelados en ese estado y los deseos de permanecer en él por ‘el miedo, la comodidad’, adquiriendo voluntariamente las características físicas del ciego, sordo, mudo (Vidal 165).

En este sentido, tanto los sujetos torturados, como los ‘seres inconscientes’ van incorporando las mecánicas de poder que penetraron en el imaginario de los sujetos. Tanto el sujeto torturado, que perdió la noción sensorial y la memoria, como el que no experimentó el dolor de la violencia, fueron fisurados. De esta forma, la tortura se encuentra introyectada en el imaginario de los habitantes, aunque el hecho en sí haya acabado, la tortura interna continúa reproduciéndose, aunque el hecho en sí no haya sido experimentado por el individuo, la memoria tortuosa permanece. Es el cuerpo el espacio de reclusión, es el cuerpo el espacio del dolor, el espacio de la propia traición, el espacio del individualismo, donde el ciego permanecerá preso, y cada paso que dé por la urbe lo hará desde un encierro simbólico en el cual ha sido ubicado.

El habitante ciego, sordo y sin habla se autodenomina ‘deshabitante’, lo cual es destacable, por el hecho de que es un habitante que dejó de serlo. No se trata de un sujeto perteneciente a un margen, sino que es un habitante que ha dejado abandonada su opción de habitar. El deshabitante recorre la ciudad desde el abandono por el cual ha optado, no se apropia de las calles, pues estas son monstruosas, no busca pertenecer, pues en ello se encuentra el dolor, no puede escapar, pues está prisionero. El individuo, encerrado en su propio yo, torturado en su propio yo, ciego en su propio yo.

En cuanto al habla, la lengua ha sido envenenada, por lo cual hablar implica rasgarse, de esta forma, “el silencio” de la voz actúa como un mecanismo de defensa, dado por la obediencia. Sin embargo, el padre da cuenta del habla, la voz del padre le indica a este hijo cegado que debe coser los labios y callar, que debe coser su piel y olvidar, que debe coser su ser y desaparecer: “La vida – te dijo-/ es un ir siempre cosiendo labio y labio/ de una piel hecha pedazos” (del Río 25).

Los versos dan cuenta de una rotura, es el labio con el labio que debe ser cosido. La voz, a modo de mimesis, introduce el habla de un padre que aconseja remendar las fisuras. Reparo en el consejo, que asevera que la vida es ‘un ir cosiendo’, donde es posible observar la doble interpretación que porta, pues se crea un juego semántico ‘un ir/ un-ir ‘cosiendo la

piel, es decir, en la vida se avanza, por medio del verbo 'ir', reparando las roturas que constituyen a un sujeto inserto en un espacio simbólico, cuyo ingreso se da mediante la castración, pero a la vez, también se puede leer como 'un-ir', es decir, reitera la fractura que debe coser, la acción de 'unir' quedará fisurada, por lo cual, cualquier intento de búsqueda de completitud estará fracasado, pues, desde la lengua, la palabra 'unir' está partida.

En forma similar a lo que sucede en *A media asta* (1985) de Carmen Berenguer, donde el labio de la boca y el labio de la vulva se igualan y pasan a constituirse en el espacio de la violación: la sujeto es ultrajada en tanto cuerpo y en tanto habla. En *Escrito en braille* el labio cosido, la piel 'hecha pedazos' da cuenta de una rotura que permanece en el individuo, por lo que decide aislarse. Al reparar en la voz del padre, quien a modo de consejo sugiere el zurcimiento de la rotura, se puede afirmar que el sujeto porta con la introyección de una orden dada por una figura castrante, el sujeto ha incorporado la voz de este, pero lo disocia de su *yo*. No es el *yo* el que se recluye, sino es una voz 'otra' la que le manifiesta las implicancias de la ciudad. De esta manera, la figura del Padre se alza como la castración introyectada, que producirá dolor cada vez que la memoria la reinstale en un presente. El sujeto, de esta manera, se encuentra inmerso en un proceso de angustia permanente, cualquier contacto con un afuera actualizará los dolores pasados que operan como trauma, cualquier contacto con un afuera traerá el peligro simbólico que conlleva la ciudad, que le provoca temor y, por ende, lo mantiene en un estado permanente de angustia. Al tener incorporada la voz parental dentro de su individualidad el sujeto permanece en un estado constante de angustia frente a un peligro, siendo relevante lo que Freud (1967-68) señala, en cuanto a que "[...] lo que el *yo* considera como peligro, y a lo que responde con la señal de la angustia, es a la cólera del *súper-yo*, o al castigo que él mismo puede imponerle, o a la pérdida de su amor" (Freud 2864). Es así como la figura del padre, que se encuentra internalizada por medio del peligro, el miedo y el dolor, será la que impedirá que el sujeto pueda resolver su estado de permanente tortura.

Por medio de la tortura el cuerpo es el que recibe la orden:

Nunca has salido tampoco.
Más bien parece que una música vive encerrada en las orejas
y no dices oídos porque a machetazos
se han instalado los acordes de tu carne (del Río 17).

Con los lexemas 'música', 'orejas', 'oídos', 'acordes' se construye la isotopía del oído, del escuchar, para señalar que la capacidad de escuchar también ha sido vetada. La música está encerrada, pero se diferencia el afuera 'orejas' del adentro 'oídos'. La capacidad de escuchar ha sido censurada por quien sostiene el machete y que, por medio del dolor, del ultraje que penetra la audición. Los acordes que se han introducido hablan de 'niñas' que recorren la ciudad 'desatadas por las calles' y 'enloquecidas', que preguntan a esfinges que protegen la entrada a su permanencia, ante lo cual, la esfinge responde:

Del Padre sólo se aprende con su caída
no lo anuncian heraldos ni lentejuelas
al Padre se llega de golpe y porrazo
puesta la sed en la boca de los Hombres. (17)

La esfinge revela el acertijo que debe ser revelado por los ‘Edipos’ que quieran ingresar al territorio. El hijo debe desaparecer al padre, debe matarlo por medio de un acto simbólico, como lo explica Freud en *Tótem y Tabú* (1943): “El violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban una parte de la fuerza” (Freud 192).

Sin embargo, tras la caída del padre, el hijo queda ciego y desorientado, teniendo como única forma de revivirlo el acatar su mandato y continuar sufriendo las heridas que le propugnó, la ceguera en la cual lo ubicó. La voz, por ello, al identificarse con la figura de Edipo, dará cuenta de aquel sujeto imposibilitado de ver su tragedia, pero a diferencia del sujeto de Bello en *Las jaulas*, el individuo de Del Río no desea ver la tragedia y se vuelca a la ceguera. A su vez, la ceguera pasa a ser simbólica, así como Edipo se arranca los ojos con los alfileres del vestido de Yocasta, su madre, el individuo del poemario decide cegarse, decide relacionarse con un afuera desde la oscuridad de la mirada vendada, desde la oscuridad de la mirada torturada. El sujeto no desea ver esta ciudad cuyas calles se han convertido en un abismo, no desea verse a sí mismo tras la fisura de su cuerpo, tras la fisura de su yo, tras la fisura de su memoria. El deshabitante logra sobrevivir al aislarse completamente de lo sensorial, es ahí cuando logra descifrar, cuando puede comprender. Desde el cuerpo, como espacio decodificador de los signos impregnados en una piel torturada, en una piel rota, en una piel dolorosa, el ciego puede comprender.

En concordancia con lo anterior, es posible afirmar que la memoria se configura como una maquinaria dolorosa que es necesario ignorar, entendiendo este mecanismo como la construcción de un proceso que “[...] tiene siempre un sujeto que recuerda, que relata, que crea sentidos, apropiando la historia de un modo singular y único” (Jelin 9). No obstante, el construir la historia por medio de la lengua, de la mirada, del oído conllevará traer la historia del dolor, abrir la herida, el sufrimiento.

Dónde quedó la memoria y su vocación de argonauta
dónde los gestos, los gritos, las facciones
dónde las calles andadas por dentro y todos sus monstruos
dónde los besos, las banderas, cada pedestal de dios
en esta noche, en este vasto mar de ceniza casi ajena. (del Río 43).

En los versos, la memoria, como un marino que recorre diversos mares, también ha naufragado. Al referirse al ‘mar de ceniza ajena’, la memoria se encuentra perdida entre las cenizas que han cubierto a la ciudad, el mar que tranquilo te baña ha dado paso a un mar de cenizas, a un mar que no baña, sino que es polvo, a un mar que no es tranquilo, sino sufriente. Los ‘gritos’, los ‘gestos’, las ‘facciones’ también se han perdido, el sujeto se encuentra aislado del contacto con otro, por lo cual la memoria, como constructo cultural,

se encuentra perdida. Las calles, como representación de un afuera, se han convertido en un ‘adentro’, con lo cual la forma de incorporarse a la ciudad de la transición es tan sólida como las cenizas. Más adelante señala: “Mantén a los sabios abocados a la tarea de habitar y descifrar/ los brazos, las calles y las piernas” (44).

La acción de habitar se llevará a cabo dentro del cuerpo, la calle forma parte de un cuerpo, pero es un cuerpo cercenado (‘brazos’, ‘calles’, ‘piernas’). La memoria debe reconstruir los cuerpos hallando los miembros, por lo cual, el hecho de habitar se ha transformado.

Dónde quedó la memoria y su traje de cenizas
y del naufragio desnudo en ese mar sin una sola orilla
dónde quedaron sus brazos vueltos a la esperanza
al miedo que corona la esperanza. (43)

CONCLUSIONES

En *Escrito en braille* de Alejandra del Río se observa un sujeto silenciado, que se encierra en un yo, y este pasa a ser el territorio en disputa. De esta forma, la ciudad de la transición, el espacio del afuera, a la luz del poemario, se configura como un espacio perdido que ha sido cambiado por un individuo que experimenta la urbe desde la ausencia de esta, desde la primacía del yo. El sujeto, deshabitante de una ciudad, que no es distinguido por género ni grupo etario, pasa a convivir en una urbe interna, por lo cual, las calles que recorren, el imaginario que compone va de la mano de la recuperación del cuerpo sufriente, de un cuerpo perdido que es recuperado a través de las cicatrices, de las rasgaduras, las huellas de un dolor. El cuerpo ha sido manchado por la huella del recuerdo, por lo cual, no puede formar parte del imaginario de una nueva ciudad que intenta levantarse sobre el espacio cargado de llanto, cubriendo cualquier resquicio de memoria que pueda existir. El sujeto des-habitante se encierra en sí mismo y las calles y avenidas se encuentran cerradas, no son recorridas. El yo se transforma en un sujeto ensimismado que obedece a las políticas de mercado que lo instan a encerrarse y gozar con su espacio personal, que no da cabida a otro.

Si bien es cierto que la matriz de la tortura ha sido utilizada por los poetas de la neovanguardia, el rescate de ésta, en la poesía de Del Río se forja a partir de un modelo distinto. Si Zurita, Berenguer o Brito reconstruían la escisión del yo a partir del caligrama, de las fisuras al interior del poema, de las fisuras en la letra, de las fisuras en el sonido, en del Río predominan los versos largos, de entre once y dieciocho sílabas, sin fracturas al interior, cargadas de un ritmo lento y solemne, de un ritmo cansado y sufriente. En la poesía de Alejandra del Río la fractura se da a nivel temático y semántico. El individuo no cambia de género, como Raúl-Raquel de *Purgatorio* (1979), tampoco se identifica con la yagana-llagada de *A media asta*, sino que se asume como un sujeto privado de los sentidos, como un ciego que solo puede descifrar la letra por medio de signos tangibles. El ciego de *Escrito en braille* no señalará “Ego qui sum”, sino más bien será lo que el padre le ha ordenado. El dolor y la fisura se producen en la piel, la cual conforma el único resquicio donde la memoria logra sobrevivir, donde la memoria intenta permanecer alejada de las

políticas del olvido y los acuerdos. Es por ello que, al perder la capacidad de ver, el sujeto logra descifrar lo que está escrito, al dejar atrás las imágenes superficiales logra introducirse en la raíz del abismo que se ha convertido la ciudad. Es por ello que su ritmo es lento. Es por ello que se abstrae. El sujeto de los noventa, por ende, obedecerá a las mecánicas de tortura que lo obligan a perder el sentido y dejar atrás la memoria, por lo cual, según lo propuesto por Naomi Klein, son sujetos que no pueden saber quiénes son ni dónde están. Por eso carece de género, por eso los poemas carecen de nombre, por eso la ciudad carece de habitantes.

La tortura que ha operado en este sujeto lo ha ubicado en el espacio del individualismo. La ciudad se vive desde la tortura, por lo cual, los habitantes acceden a deshabitar, se recluyen ciegos frente a las huellas evidentes de una historia blanqueada, se encierran en la sordera de las políticas amables y carentes de conflictos, y callan frente al cuerpo que grita su dolor. El sujeto que configura *Escrito en braille* da cuenta de una ciudad que se encuentra shockeada, tratando de olvidar todo aquello que implique el revivir de un trauma que no se desea superar, pues el encontrarse con él significa revivir un dolor que se ha buscado borrar mediante la pérdida de los sentidos y la pérdida de identidad. La doctrina del shock, por ende, ha sido aplicada creando una urbe que no se materializa, una urbe que ha dado paso a un espacio virtual, donde los cuerpos no tienen cabida, donde las huellas deben ser borradas: “pero sigue estando atado el atado a la memoria/ pero sigue tributando el Hombre a las rocas de Ítaca” (del Río 43).

BIBLIOGRAFÍA

- Del Río Alejandra. *Escrito en braille*. Santiago de Chile: Lom, 1999. Impreso.
- Freud Sigmund. “Inhibición, síntoma y angustia”. *Obras completas*. V8. Madrid: Biblioteca nueva, 1972-75. Impreso.
- , *Tótem y tabú*. Buenos Aires: Americana, 1943. Impreso.
- Guzmán Nancy. *Romo. Confesiones de un torturador*. Santiago de Chile: Planeta, 2000. Impreso.
- Jelin Elizabeth y Kaufman Susana (comp.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Klein Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2007. Impreso.
- Lechner Norbert y Güell Pedro. “Construcción social de las memorias en la transición chilena”. En: Jelin Elizabeth y Kaufman Susana (comp.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Platón. *La república*. VIII. Barcelona: Vosgos, 1974. Impreso.
- Sepúlveda Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Revista de estudios filológicos* N° 45, junio de 2010. pp. 79-92. Impreso.
- Vidal Hernán. *El movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo. Derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo*. Santiago de Chile: Mosquito editores, 2002. Impreso.