

NOMADÍAS Y ARRAIGOS: NUEVOS TERRITORIOS PARA LAS  
ERRANCIAS Y EL EXILIO (*CADÁVER TUERTO* DE EDUARDO  
LABARCA)

*NOMADITIES AND ROOTEDNESS: NEW TERRITORIES FOR  
WANDERINGS AND EXILE (CADÁVER TUERTO BY EDUARDO  
LABARCA)*

Eduardo Barraza  
Universidad de Los Lagos  
Departamento de Humanidades y Arte  
ebarraza@ulagos.cl

Nelson Vergara  
Universidad de Los Lagos  
Centro de Estudios del Desarrollo Local y Regional (CEDER)  
nvergara@ulagos.cl

RESUMEN

Análisis de la condición del exilio entendida como pérdida de la pertenencia a un territorio (Augé; Delgado). Entre otros aspectos, *Cadáver tuerto* exhibe este extrañamiento mediante el examen de los atributos adverbiales de tiempo y espacio que afectan a Lautraro, un exiliado chileno en Europa. La tensión territorial entre nomadía y arraigo se expresa como una correlación de sentidos que se actualizan en Lautraro con motivo de la detención en el extranjero de quien ordenara su exilio (Richard). El episodio termina siendo dislocado por los simulacros de los medios televisivos (Martín-Barbero, De los medios; Eco; Baudrillard) de modo tal que Lautraro, habiendo regresado transitoriamente a su país originario, decide volver a los territorios del exilio para procurarse nuevos espacios de arraigo. Por lo mismo, conforme a este estudio, la novela expone que la condición nomádica del sujeto contemporáneo termina por desestabilizar la “noción unívoca de identidad y de patria” (Aínsa) y, de este modo, ilustra con claridad una de las condiciones más propias de nuestra época contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Territorio, nación, nueva novela histórica.

## ABSTRACT

Analysis of the condition of exile as a loss of belonging to a territory (Augé; Delgado). *Cadáver Tuerto* exposes this estrangement through the examination of the adverbial attributes of time and space that affect Lautraro, a Chilean exiled in Europe. The tension of nomadism vs rootedness is expressed as a correlation of senses as those that are updated in Lautraro due to the arrest abroad of the person who ordered his exile (Richard). The episode ends up being dislocated by the mock television media (Martín-Barbero, *De los medios*; Eco, Baudrillard) so that Lautraro, having returned temporarily to his original country, decides to return to the territories of exile to acquire new spaces of rootedness. By the same, according to this study, the novel exposes that the condition of the nomadic contemporary subject ends up destabilizing the “unequivocal notion of identity and homeland” (Aínsa) and, in this way, it clearly illustrates one of the conditions which is most pertinent to the present period.

KEY WORDS: *Territory, Nation, New Historical Novel.*

*Recibido: 17 de junio de 2015.*

*Aceptado: 14 de octubre de 2015.*

*“Los cuatro puntos cardinales son tres: Norte y Sur”*

Vicente Huidobro. *Altazor*.

## INTRODUCCIÓN

La situación del exilio se expresa en *Cadáver tuerto* (2005) de Eduardo Labarca mediante atributos adverbiales de espacio y tiempo, por cuanto, por mucho que transite o recorra la nueva espacialidad europea donde se refugia, Lautraro no reconstruye una ligazón primera como aquella que lo unía a su territorialidad originaria. La novela genera, así, una espiral centrífuga, liberadora, puesto que el protagonista determina no permanecer en su “acá” originario (Chile) sino regresar a un “allá”, a los territorios del exilio para procurarse nuevos espacios de arraigo. Por lo mismo, la novela expone que la condición nomádica del sujeto contemporáneo termina por desestabilizar una correlación unívoca entre patria e identidad, como señala Aínsa (“Palabras”). Y esto ocurre por cuanto el territorio no es una simple superficie o demarcación física, sino que “es” en su referencia a lo humano, en una relación que más bien es correlación de sentidos, efectivos o presuntos, imaginarios o virtuales. Tal correlación se verifica al modo de un contrapunto historiográfico y metaficcional que la novela lleva a cabo con motivo de la detención de A. Pinochet en Londres, acontecimiento que es abordado sin hacer concesiones al canon de la nueva novela histórica, sino discutiendo su metalengua en el contexto de la novela popular (Eco) y de los simulacros de los medios comunicacionales que terminan carnavalizando el suceso (Martín-Barbero, *De los medios*).

De este modo, *Cadáver tuerto* narra la historia reciente de Chile a partir de las representaciones de identidad y nación de un sujeto, dadas simbólicamente en once capítulos que ponen de relieve los procesos nomádicos de un actor y revolucionario de izquierda, exiliado por diversos territorios de Europa. Su errancia por regiones que denomina el País del Frío y el Reino Lluvioso le permite indagar “Allende los límites” —como se titula el primer capítulo—, más allá del tiempo y el espacio histórico-político que ha vivido en su País Lejano, al cual termina por volver transitoriamente. Sin embargo, Lautraro no alcanza la ligazón primera con los lindes del territorio o con la ciudad originaria y con su historia originaria. Por lo mismo, la novela busca construir una espiral liberadora, como se expresa en el último capítulo, titulado precisamente «Hacia fuera» (hacia un nuevo territorio).

## UNO

La denominación de “visiones” dadas a las “partes” o capítulos de *Cadáver tuerto* constituye una perspectiva innovadora frente a los modos tradicionales de representar el arraigo de tiempo y espacio en la novela chilena. Etimológicamente, la “visión” está ligada a la vista, pero su sentido específico expresa el modo como se nos aparecen las cosas en estado de ensoñación (Corominas 602<sup>a</sup>) o en un estado de trance que proporciona una percepción profunda de la realidad. En tales situaciones, el vidente traspasa las coordenadas de su tiempo y espacio propios, de modo tal que obtiene una percepción dual, ampliada, reducida, plural o difuminada de las cosas, que emergen más como reverso o contraparte que como reflejo del mundo o anticipación de un futuro estar en el mundo<sup>1</sup>.

*Cadáver tuerto* difiere, así, de las estrategias románticas, realistas y naturalistas decimonónicas para representar el arraigo en el entorno nacional, sea este urbano o rural. No se trata ya de la fotográfica portada de *Martín Rivas* (1862), la novela de Alberto Blest Gana, cuando el protagonista ingresa a la casa de la familia Encina. Mucho menos de los tópicos del provinciano en Santiago a que nos acostumbró Jotabeche, entre 1842 y 1846. Tampoco del panorama escénico de las fiestas de fin de año con que se inaugura *Casa grande* (1908) de Orrego Luco, por citar un par de ejemplos. Ni de la estricta añoranza del suelo natal presente en la novelas del exilio post 1973.

Fernando Aínsa observa que en la literatura latinoamericana más reciente, los “referentes identitarios” (56) han sufrido “una pérdida de su cartografía” a partir de lo cual se difuminan las “fronteras nacionales”, lo que origina “nuevos centros de la periferia” que suplen el deseo del retorno al lugar de origen (55). Explicita Aínsa

---

<sup>1</sup> Recurso ya presente en la novela *Butamalón* (1994) del mismo Eduardo Labarca (cf. Barraza, *De La Araucana* 244).

que el “anhelo de fundar un territorio nuevo e independiente, lejos del solar nativo”, consagra en esos territorios exteriores “el desarraigo, el exilio voluntario o forzoso, esa condición nomádica” del sujeto contemporáneo que termina por desestabilizar la “noción unívoca de identidad y de patria” (56). Y, precisamente, al examen de estas reversiones invita *Cadáver tuerto*.

## DOS

Según anticipábamos, las once secuencias de la novela ponen de relieve los atributos adverbiales de la espacialidad para indagar de manera alegórica más allá del tiempo histórico y del espacio urbano de la ciudad de Santiago y de Valparaíso, lo que lleva consigo también la liberación de instancias cronológicas y de alusiones historiográficas que el lector puede identificar fácilmente. Se trata de superar las referencias historiográficas de nombres y lugares, por ejemplo, e internarse “Allende los límites” o en un “*más allá de*”, en un tránsito que permita anular las oposiciones espaciales como propone la Visión Primera. En ella, alegóricamente, un Juez de un País Europeo firma una orden de detención contra un dictador de un País Lejano —o que “se cae del mapa”— detenido y sometido a una intervención quirúrgica en un Reino Lluvioso. Esta nueva y emblemática cartografía geopolítica es la que se ratifica desde la ficción cuando el narrador revela a sus lectores que este episodio no es historiográfico sino es un “radioteatro” que transmite un programa radial a sus auditores, precisamente sobre personajes y eventos como estos, titulado *Fábula del juez perseverante, el cirujano concienzudo y el general desconfiado*. “Allende los límites” es, también, trastocar el espacio propio topográfica o territorialmente acotado. Y uno de esos límites trastornados es el “acullá”, título de la Visión Segunda. El “acullá” no es solo el lugar transitorio para refugiados exiliados chilenos (en Moscú), sino precisamente “la parte opuesta del lugar del origen, ese lugar donde uno debiera estar”, vale decir, en un “acá” originario o en un “aquí sudaca”. El *leit motiv* del programa radial es un “Escucha allá” que explicita este cambio inesperado de los rumbos cardinales: quienes hablan desde ese “allá/acullá nordaca” son exiliados que se dirigen a quienes, si bien permanecen en un territorio propio, viven un intra-insilio en el País originario —en ese “allá” (en el sur, que antes fue un “acá”)— al cual no pueden acceder esos locutores. Un “acullá” que, luego de vivirlo Lautraro durante más de nueve años, terminará siendo percibido como el espacio de una

[...] ciudad aparentemente tranquila en la que se desarrollaba un osado experimento para acabar, por un atajo, con los grandes males de la humanidad. El tiempo diría si el milagro se había logrado o si los vicios combatidos solo habían cambiado de apariencia para subsistir mutados en la nueva sociedad. En mis nueve años de permanencia en la burbuja de La Radio y el Titanic había

aprendido que Acullá constituía una ciudad de doble fondo, donde todos eran víctimas y victimarios a la vez. También había descubierto el peso del silencio, de las miserias compartidas que nadie confesaba, de todo lo que en Acullá nunca se decía, del dolor que solo se hacía referencia en el lenguaje secreto de miradas (Labarca, *Cadáver* 56).

Ese “allá” —el País del Frío— que habitan transitoriamente los refugiados es una variable del “acullá” o del “allende”, esa distancia territorial dada como antípoda al estar presente en un “acá” o en un “aquí”, como sería la Capital o el Puerto. El “allá” es propio de un tiempo y de un espacio del “afuera”, del “lejos” o del “antes”, cuyas fronteras se quieren anular o anudar programa a programa con los receptores distantes. Desde ese “acullá” se motivan, verbalmente, los retornos ilusionados para eliminar la itinerancia o las migraciones desde un espacio extraño a otro más extraño aún. Ese “allá” —que ha dejado de ser el primario “acá”— deviene en palabra, en imágenes, bosquejos y viñetas como las de Santiago de Chile y de Valparaíso que recuerda Lautraro.

Por lo mismo, no basta con ser “destinado a”, “irrumper en” o admitir que se ha encontrado un “nuevo acá”, como ocurre a Lautraro, quien, en una segunda etapa de su itinerancia es “invitado a salir” de ese “acullá” de solidaridad transitoria. Por esta vía, Lautraro queda expuesto a transitar o a recorrer otras dimensiones de la espacialidad a lo largo de los sucesivos capítulos de la novela (“allende los límites”, “acullá”, “acá arriba”; “allá antes”, “acá adentro”; “acá abajo”; “acá al fondo”, “hacia allá”, “allá después”, “acá y allá”, “hacia afuera”). Sin embargo, sometido a una perpetua errancia, el protagonista no alcanza la ligazón primera con los lindes de su país o con la urdimbre de la ciudad originaria, situada historiográfica y geográficamente en Chile. Ese “acá”—otorgado como un nuevo asilo— es un espacio urbano del anonimato, un urbano-centrismo, una liminaridad (Aínsa 73), más bien propia de las grandes torres, pasajes y laberintos interminables; el de una globalidad y multiculturalidad caótica; el de las intrigas macro-políticas. El devenir de Lautraro en ese nuevo “acá” —pero todavía un “allá”— no se reduce a la pulsión de la nostalgia o simplemente al del lugar común de un “regreso a los lares”, sino que lleva consigo una petición de re-instalarse (re-territorializarse) en lo “urbano”, en el espacio anterior de esa Capital del País que se cae del mapa<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En lo fundamental, como espacio acotado del territorio, lo urbano es un entorno. Pero no un entorno abstracto, aparte e independiente, sino siempre un entorno de alguien, de una comunidad, o de una persona en cuanto pertenece a una colectividad... En este sentido, todo espacio implica una construcción social, cualquiera que sea la figura que adopte. Y el territorio es una de esas formas, en tanto un espacio vivido. Por lo mismo, el territorio comporta distintos momentos y circunstancias de la vida y es signo inequívoco de valores espirituales diversos,

En consecuencia, cuando desde ese “acá” del País Lluvioso se evoca la ciudad de origen, la referencia es hacia un espacio urbano —según describe Delgado— entendido como una “realidad delimitable compuesta de estructuras e instituciones sociales, un continente singular en el que es posible dar —como se pretende a veces— con culturas o sociedades que organizan su co-presencia a la manera de algo parecido a un mosaico” (11). Co-presencia temporal y mosaico, espacialidad hecha de fragmentaciones, asonancias y suturas presiden el mundo narrado en *Cadáver tuerto*, según experimenta Lautraro cuando recorre la superficie urbana del “acá” del Norte, el nuevo refugio que le han asignado:

Avanzo por pasillos, y nadie. Nadie viene. Nadie pasa. Nadie abre esa puerta de ahí adelante que ahora se halla a mi izquierda y que va quedando atrás, desaparece, se esfuma a mis espaldas y reaparece por la derecha. Ni esta otra tampoco, ni esta. Puertas cerradas, mudas filas de puertas. Entradas a universos desconocidos, hacia vidas encajadas entre cuatro muros. Voy solo, sin rumbo. Mi norte lo dicta Acá este pasillo vacío, mi ritmo lo marca el largo de mis pasos. Giro en redondo y marchó en dirección al hemisferio sur, hacia el Poniente, hacia Allá. Es lo mismo: *han desaparecido los puntos cardinales*. No hay estación de llegada ni de partida, ni salida, ni entrada, ni final. La carga del pasado que traigo en la mochila se ha borrado. Solo existe el espacio que se extiende delante de mí o detrás, la sucesión interminable de planchas de plástico sobre mi cabeza, la alfombra infinita bajo mis pies. Ande hacia donde ande, avanzo y vuelvo a la nada (76-77; el énfasis es nuestro).

### TRES: LOS CUATRO PUNTOS CARDINALES SON TRES: NORTE Y SUR.

Con motivo de la detención de A. Pinochet en Londres —entre el 10 de octubre de 1998 y el 2 de marzo del año 2000—, las estrategias transicionales del retorno a la democracia —en Chile— sufrieron una recia acción desestabilizadora “a través de múltiples flujos de expresividad contestataria”, que, entre otros efectos, “descompaginó el libreto de la actualidad televisiva nacional” y puso a la vista la vigencia latente de los bandos protagónicos de la pérdida y la recuperación de la democracia, como acota

---

desde lo aparentemente más banal e insignificante hasta lo más profundamente inhabitual y, paradójicamente, más significativo como lo es el espacio ceremonial que suele asimilarse a lo sagrado, pero que no es incompatible con rituales profanos. Lo anterior es válido tanto si se trata de lugares o territorios efectivos como ficticios. Lo que conecta a ambos es, nos parece, su incuestionable condición de espacios imaginarios, espacios de significación social imaginaria. (cf. Vergara, “Complejidad” 235).

Nelly Richard (180). En lo particular, reactivó la palabra perdida, domesticada, el “no decir”, expresión a la que recurre Andrea Maturana para dar título a una serie de once cuentos (cf. V. Barraza, “Andrea Maturana” e *(In)subordinadas*).

Sobre la reactivación de la memoria histórica —como ocurre con motivo de este episodio—, Nelly Richard ha señalado:

El recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo. La actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer de los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitudes políticas y comunicativas de un presente curioso, o bien disconforme (197)<sup>3</sup>.

Desde un “Acá extranjero”, que no es sino un frágil y provisional arraigo, Lautraro viaja al Reino Lluvioso y observa cómo —a propósito de la captura del General en Jefe en la urbe extranjera—, la globalización territorial anula las distancias y transitoriamente en ese insólito “allí” se despliega la antinomia del “allá” (lejos) y el “acá” (cercano) y se convocan y se reeditan los bandos irreconciliables que se enfrentaban en su País antes de que fuera enviado al exilio. Reactivada su memoria —la que actúa como función de territorialización, de pertenencia acotada— por el suceso de Londres, en la Visión VIII Lautraro regresa a su País Lejano, a su “acá”, en instantes en que se espera el fallo de Londres. Sin embargo, en este “aquí”, el País Real que recuerda Lautraro no es el de la Capital Urbana, sino aquel de las utopías (“Nuestro País no tiene nada que envidiarle a nadie [...] jugamos en las grandes ligas”, 254). Su recuerdo, ahora, es el de una Nación de las virtualidades y de las dubitaciones: El País del “si... no”. “Si Nuestro Presidente no hubiera nacionalizado tantas fábricas ni expropiado tantas tierras [...]” (253), monologa Lautraro, quien concluye: el “País al que retorno con sentimiento de viudo es una camiseta parchada que a la distancia me ha ido quedando chica y que por temor al desnudo mi alma se ha negado a abandonar” (253).

Es decir, lo urbano en cuanto territorio, no es una simple superficie o demarcación física sino que “es” en su referencia a lo humano, en una relación que más bien es correlación de sentidos, efectivos o presuntos, imaginarios o virtuales, por cuanto “No hay vida humana des-territorializada” (Vergara, “Hombres” 229) ni que no pueda ser metaforizada o simbolizada, o reproducida en escorzo. Ya en su País, en Lautraro se lleva a cabo una reactivación de la memoria histórica, extensiva a su vivencia territorial de la Capital, cuyo recuerdo más inmediato es el de una espacialidad opresora que exhibe laberintos, sótanos y celdas propios de un Infierno, de un inframundo, de un

---

<sup>3</sup> Del libro de Richard, remitimos especialmente a los artículos: “Las mujeres en la calle” (con motivo de la captura de Pinochet en Londres en 1998-2000, 153-68) y “Las marcas del destrozo y su re-conjugación en plural” (169-84).

mundo al revés, cuyo reverso no es, precisamente, la claridad diurna. Al respecto, Nelly Richard ha señalado que el recuerdo histórico concita una “actividad de la memoria resuelta a deshacer y rehacer los procesos de evocación y narración del pasado” (197) y de una espacialidad donde han ocurrido sucesos primordiales protagonizados por Lautraro; recuerdo al que convocan las solicitaciones políticas y comunicativas de un presente extraño puesto que solo le re-presenta “la sombra de un pretérito muerto” (76). A tales solicitaciones de la memoria apela *Cadáver tuerto*, recurriendo a un discurso polifónico, en el que destacan la alegoría y la fábula<sup>4</sup>.

Por lo mismo, y de manera singular, *Cadáver tuerto* es la novela y también una estrategia textual que —frente a la historia y el canon de la literatura nacional— reedita el manifiesto de Huidobro, el poeta creacionista, frente a la naturaleza. Solo que ahora el novelista no quiere servir a la historia “en calidad de esclavo”, sino que arroja el “yugo de la verdad” que pesa sobre la escritura de la historia. Si glosamos la emancipación de Huidobro en *Non serviam* —para efectos de valorar *Cadáver tuerto* en el marco de la novela de filiación histórica reciente— podría decirse que no se trata de un gesto “caprichoso”, de “un acto de rebeldía superficial” sino “el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias” (715) sustentadas en el hecho de que —como podría inferirse, parafraseando a Huidobro— hasta ahora se ha cantado a la Historia, cosa que a ella bien poco le importa (cf. 715).

En consecuencia, los tres últimos capítulos de *Cadáver tuerto* están destinados a discutir la superioridad de la literatura frente a la realidad. Los sucesos de Londres actualizan la memoria de Lautraro, quien regresa a su País en momentos en que se espera un fallo condenatorio del General en Jefe que —según se anuncia— será transmitido en directo por la Televisión Chilena.

En tal sentido, la manifiesta globalización y la diseminación de las fronteras topográficas y la confrontación de sus polos y suturas de atracción y de rechazo espacial —innegables hacia el año 2002— inciden en una re-configuración simbólica del mundo narrado en *Cadáver tuerto*, que tanto lo acerca como lo distancia de sus denotaciones históricas. Habiéndose verificado en el relato básico el carácter profético de la *Fábula del juez perseverante, el cirujano concienzudo y el general desconfiado*, lo que corresponde es historizarla, reportearla, documentarla “en vivo y en directo”. No mediante el artificio historiográfico-literario, sino mediante la aparente transparencia de la imagen televisiva transmitida a todo el País desde Londres, ese “allá lejano”. Solo

---

<sup>4</sup> “Aplicado a las narrativas de post-dictadura —sostiene Richard— el recurso alegórico exhibe el agrietamiento de la historia y de sus relatos, sin borrar la opacidad silenciosa de la temporalidad herida que acompaña la caída del símbolo: sin rellenar aquellos vacíos de inteligibilidad dejados por los huecos de la memoria con los artificios compensatorios de alguna discursividad del recuerdo unificadamente comprensiva” (171).

que llegada esta instancia historiográfica, veritativa y documental, se desenmascaran los desembozados procesos de enmascaramiento de la historia oficial. El hecho es que solo el lector sabe que no se transmitirá en directo —ni en diferido— el veredicto de los jueces de Londres, sino su montaje, un simulacro meta-televisivo, pues, glosando de nuevo a Huidobro, podría concluirse que poco le importa la historia a la televisión<sup>5</sup>. En un gesto «neo-vanguardista», *Cadáver tuerto* expone que, en la escena televisiva, la verdad de la literatura suplante (o esté a la par de) la verdad de la historia. La novela desarticula y examina los procesos verosimilizadores que pone en práctica la televisión tanto como sus estrategias de construcción y reconstrucción de los referentes historiográficos y la pluralidad de discursos que participan de la globalidad de la memoria y de la desnaturalización de la historia como un artefacto, como una manipulación al modo de un constructo colectivo y plural de variados registros.

Por lo mismo, no va a extrañar que en *Cadáver tuerto* no se transmita en directo el veredicto de Londres sino que se proceda según los estatutos manipuladores de los medios de comunicación. El General diferente será representado por el mismo Lautaro, el actor revolucionario, quien ya lo había encarnado en su país de origen. En tales circunstancias, la novela recupera su condición de ficción y exhibe la metalengua que la acompaña. El libreto televisivo recurrirá ya no solo a un gesto creacionista como el de Huidobro, sino a una variable como es aquella del “cadáver exquisito” de la vanguardia, procedimiento de creación colectiva conocido también como “cadáver tuerto” (269-71). La metalengua del “cadáver tuerto” la expone la Directora Responsable del “área dramática” del canal: “consiste en que cada escribiente y cada actor conozcan una parte de lo que haya sucedido antes en el escenario. He empleado este método en mi taller, tapándole un ojo a mis discípulos y mostrándoles la cola del texto precedente, lo que garantiza la coherencia de la historia sin matar la improvisación” (271)<sup>6</sup>.

Si en el plano histórico-político el suceso ocurrido en el “allá” de Londres — como reflexiona Nelly Richard— “removió silenciosas capas de olvido y recuerdos, sacando el paisaje de la Concertación de su concertada rutina de la no memoria (olvidar el olvido) debido al estallido de una noticia” que multiplicó y diseminó “partículas asociativas” de una historia agrietada y de un tiempo herido “en los bordes de mayor

---

<sup>5</sup> Esta actitud transgresiva de Eduardo Labarca se manifiesta, igualmente, cuando —con motivo de la publicación de *Cadáver tuerto*— declaró ser el autor de *Una vida por la legalidad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), un texto que, a la fecha, aparecía como una auténtica “memoria” del General Carlos Prats. La posición de Labarca al respecto es que su “novela sea leída de una vez por todas como tal” y no sea reducida a la polémica que suscitó su revelación de haber escrito ese diario apócrifo” (cf. “La realidad histórica emergiendo de la ficción”).

<sup>6</sup> La novela reproduce estrictamente el concepto de “cadáver exquisito” (“cadáver tuerto”) tal como aparece en los manuales teóricos (269-71).

saturación y pregnancia simbólicas del recuerdo” (157-58), otro tanto ocurre en este texto de Labarca. La novela le significó reactivar, concluir, clausurar, llenar un vacío de su “acá” respecto a la inteligibilidad de la historia de las décadas militares tanto como respecto al desenlace de la historia del gestor de una “democracia liberal, vigilada y global”. Por lo demás, la visión de lo urbano, de su territorio originario, que vuelve a experimentar Lutraro, queda reducida a un esquema: “La primera vez que me aventuré a pasear por la avenida principal, que de acuerdo con su nombre debía estar flanqueada por álamos, solo vi edificios terrosos, autobuses desbocados, vendedores vociferantes y un manto de humo que cerraba el paso a los rayos del sol” (264). De ahí que la espacialidad, lo urbano y lo metahistórico en esta novela deviene explícitamente en discurso; en una textualidad propia de un procedimiento vanguardista como es el “cadáver tuerto”, descrito detalladamente. El espacio urbano de la capital quedará reducido al de un espectacular *set* televisivo cuyos límites naturales son la cordillera y el mar y cuyos espectadores reeditan los bandos y los espacios —los “acá”, territorialmente, confrontados— de la izquierda y derecha de la historia nacional de los años setenta. En 2002, Lutraro “cruza a pie el puente sobre el río que divide la Capital en dos [...] territorios vitales” (266), de modo tal que su regreso al espacio urbano es retornar igualmente a la historia y al tiempo protagonizado por él, hace unas décadas, y todo lo rememorará y pondrá en escena en su calidad de actor.

El espacio-tiempo de la capital quedará constituido por un “acá” compuesto “ahora” por fragmentos aportados por sucesivos talleristas al modo de remanentes de la historia que vivió el País gobernado por el General en Jefe. Al efecto, se recurre a una pluralidad de discursos carnavalescos, motivos y figuras sometidas al canon del “reality televisivo”, de la filmografía hollywoodense y de los “mensajes subliminales” que exigen los auspiciadores y el mercado, sean ellos “la danza de la muerte”, la serie policial, la novela erótica, de ciencia ficción, la leyenda, a la par de los discursos sobre los “detenidos desaparecidos”, entre ellos, la danza de las mujeres solas, la tortura, los cuales dan cuenta de una estratégica batalla cultural e ideológica (Martín-Barbero y Rey, *Los ejercicios* 10)<sup>7</sup>. Se verifica, así, una espacialidad como un todo que se reproduce a sí mismo en la periferia audiovisual del canal televisivo en un *continuum* grotesco,

---

<sup>7</sup> “Confundido, por unos con las identificaciones primarias y las proyecciones irracionales y, por otros, con las manipulaciones consumistas y el simulacro político, el actual régimen de la visualidad se halla aún socialmente dicotomizado entre el universo de lo sublime y el del espectáculo/divertimiento. Pero en los últimos años, la iconografía, la semiótica y el psicoanálisis han reubicado la imagen en la complejidad de sus oficios y lenguajes. Pues, *en la experiencia social que ella introduce emerge la relación constitutiva de las mediaciones tecnológicas con los cambios en la discursividad, sus nuevas competencias de lenguaje*” (Martín-Barbero y Rey 10; el énfasis es nuestro).

“farandulero” y carnavalesco (cf. Barraza, “*Cádaver*”) cuyo clímax catártico tiene la virtud de unir las voces antagónicas de los protagonistas de la historia del País que se cae del mapa. Tal ocurre cuando el General en Jefe pide perdón al País y es repudiado por sus adherentes que no se lo permiten y por sus víctimas que no le creen, gesto que a su turno reproduce el de la anti-poesía de Parra dada en uno de sus artefactos poéticos: (“la izquierda y la derecha unidas, jamás serán vencidas”, 267). El espacio urbano-céntrico del montaje televisivo, encubre la condición de simulacro, la disimula, y la *Fábula del juez perseverante, el cirujano concienzudo y el general desconfiado* —etiquetada como “Cadáver exquisito y sin fines de lucro” (341)— circulará ahora como tal, en el “Acá”, al cual estaba destinada, reeditándose en un diario del País que se cae del mapa, y en forma de libro en tres partes denominadas Acullá, Acá y Allá, títulos similares a los de una novela anterior de Eduardo Labarca.

#### CUATRO: DESCENTRAMIENTO, NOMADÍAS, ARRAÍGO.

El éxito de este “cadáver tuerto” contradice el canon relativo a las interacciones discursivas entre literatura, verdad e historia. La exégesis del narrador en el epílogo de la novela es que mediante este recurso “La realidad ha perdido su último bastión” (341) y que, por lo mismo, “la literatura vende” ya que “la ficción ha terminado por imponerse: la imaginación ha triunfado, la verdad miente y no vende” (339). Tal tesis supera aquella premisa de la Directora Dramática de Televisión, para quien “La televisión es imagen”, no “literatura”. “A nadie le va a interesar una sesión de escritura ni menos de lectura. Yo necesito teatro y suspenso en la pantalla: tiros, cachas y pechugas de silicona” (270-71).

A esta “actividad —des-enajenante— de la memoria resuelta a deshacer y rehacer los procesos de evocación y narración del pasado” (197), como sostiene Richard, es a lo que insta *Cadáver tuerto* recurriendo a un discurso alegórico propio del género de la fábula. Por esta vía, *Cadáver tuerto* participa de las variaciones de la novela de filiación histórica, privilegiando y contemplando el proceso de la escritura. Labarca parodia los cruces entre la ficción y la realidad, entre la vida, la autobiografía y la historiografía, entre el discurso televisivo, radial y el del periodismo escrito<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> De manera preliminar, en “Estrategias de compensación en la narrativa chilena de filiación histórica: *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y *El viaducto* de Darío Osés” (XIX Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, SOCHEL, Universidad Católica de la Santísima Concepción, noviembre de 2014) hemos desarrollado las relaciones entre novela y folletín a partir de la re-escritura del proyecto político de José Manuel Balmaceda (siglo XIX) que lleva a cabo Osés recurriendo a un paródico guion televisivo/folletinesco cuyo reverso contemporáneo es el gobierno de Salvador Allende (siglo XX).

No obstante, mediante un sostenido recurso alegórico, en el nivel del relato básico *Cadáver tuerto* tiende a llenar “aquellos vacíos de inteligibilidad” de los cuales habla N. Richard. Vale decir, se trata de reconstruir “los huecos de la memoria con los artificios compensatorios de alguna discursividad del recuerdo unificadamente comprensiva” (171), mediante artificios superiores al recurso de la “escritura automática” de la vanguardia. En este nivel del relato, el protagonista es Eleuterio-Lautraro quien —de modo simbolizante— reproduce la utopía de los años setenta y la diáspora tras 1973. Esta es documentada con su peripecia a manos del General en Jefe. La experiencia del exilio, la fragmentación espacial y vital, puede ser enunciada como “el discurso del desencanto”, parcialmente resuelta en la novela *Acullá* (1990), en la cual su protagonista —llamado también Lautraro— presumía que regresaba al País que se cae del mapa después del exilio. *Acullá* es una escritura preliminar de *Cadáver tuerto* y en ella está presente Lautraro, quien se designa como uno más de los pertenecientes a los derrotados de 1973, quien sobrevive en un exilio intemporal de “¿días, semanas, meses, años?, teniendo por único mundo su cabeza que emergía del agua y su memoria” (Labarca, *Acullá* 53). A diferencia de *Cadáver tuerto*, en esta versión Lautraro es alguien “que jamás aprendería a vivir Acá, que debería reiniciar la marcha y que esta vez sería hacia el sur”, su allá (34). Por lo mismo, confía en que es posible ponerle fin al exilio y regresar al País que se cae del mapa:

Una mañana volverían a ver una tierra firme a la distancia y llegarían a esa playa y, entre dos hileras de vigilantes cubiertos de hierro y de correajes saldrían de las miasmas que por tanto tiempo habían sido su único universo con la sensación de tener mojados los huesos, las carnes y el alma y de que nunca más volverían a ser hombres y mujeres como antes (253).

Por el contrario, en *Cadáver tuerto* las reflexiones de Lautraro sobre su protagonismo de la historia y su posterior exilio, son más definitorias; más bien exegéticas:

Mirando los hechos hacia atrás llego a la conclusión de que el General en Jefe no solo agredió mi cuerpo y a mis seres más cercanos con los métodos extremados de sus oficiales de inteligencia, sino que al bombardear el Palacio Presidencial y empujar a Nuestro Presidente al suicidio pulverizó mi sueño de participar en la construcción de la utopía en el País. Aunque más que utópicos —de la esencia de la utopía es ser inalcanzable— éramos milenaristas: pretendíamos hacer parir la Historia saltando sobre su vientre de chancha preñada para instaurar mil años de felicidad en la tierra que sería “el paraíso de toda la humanidad”, según rezaba nuestro himno de combate (13).

Luego de sus errancias y nomadías, Lautraro ha alcanzado la madurez que no parecía tener en momentos de su activismo político y se formula para sí las preguntas

que, tal vez, no se atreven a formular los sobrevivientes de esta empresa propia de los grandes relatos colectivos:

¿Era viable nuestra fórmula para acabar con las terribles injusticias del planeta? El devenir de nuestro País y del mundo parecía decirnos que no. Gracias al General en Jefe —o por desgracia— los revolucionarios de entonces hubimos de asumir nuestra impotencia y oscilamos entre quienes sostienen con la bandera al tope que teníamos razón y que el mundo fue el que se equivocó, y los que, habiendo arriado el estandarte revolucionario, creen que la humanidad globalizada avanza por el mejor de los caminos y que los equivocados éramos nosotros (15-6).

Y a esta “opacidad silenciosa de la temporalidad herida que acompaña la caída del símbolo”, como señala Richard (171), es a la que inquiera el recurso alegórico-deconstructivo que propone Eduardo Labarca en *Cadáver tuerto*, asumiendo los riesgos polémicos que suscita recurrir a gestos vanguardistas, creacionistas y de la anti-poesía. “—A Usted, amigo Lautraro, las víctimas del Ex Tirano no lo quieren nadita. Un televidente juró que vendrá a matarlo” (284), le comentan cuando representa al General en Jefe en el radioteatro, un riesgo que ya anticipaba el “novelista de taller” cuando se proponía escribir una novela que reuniera ópera, carnaval y salsa sobre el Presidente Allende<sup>9</sup>.

En síntesis, en *Cadáver tuerto* hay —como diría Nelly Richard— una resuelta decisión de “rellenar aquellos vacíos de inteligibilidad dejados por los huecos de la memoria” (171). Tal es la semiosis que la Directora Dramática le asigna a su teleteatro: “Ese era el propósito: recostar al País en el sillón del psicoanalista y arrastrar al público en un torbellino multicolor de la imaginación. Hemos desatado las energías reprimidas” (317).

Por lo mismo, cuando el actor revolucionario regresa al País —a su “Acá” originario— es solo para protagonizar la última escena del Tirano (que termina siendo su doble opuesto); pero —como persiste su desencanto— retorna hacia su “Allá” (a su “allende”, al otro lado del propio), ese territorio que ya no le será plenamente ajeno

---

<sup>9</sup> En “Cómo escribir un *best seller* en el siglo veintiuno” —un ensayo que su autor califica como “poética-ficción”—, Eduardo Labarca sintetiza y expone sus ideas sobre la autonomía del novelista frente a la historia que novela. Escrito también como una fábula —soslayadamente referencial—, un aprendiz de escritor define la ficción como “el sagrado derecho del autor a fabular y mentir que reconoce el mismo Aristóteles”. Su proyecto es escribir “una novela histórica en clave metadiegética” sobre Salvador Allende, en la que el teatro sirva de marco a la narración. El “tallerista” aludido tiene clara conciencia de su transgresión, anticipando que va «a quedar peleado con todo el mundo y sin poder volver a Chile quizás hasta cuándo» (436-37).

(ni estrictamente su opuesto “acullá”). Las coordenadas utópicas y topo-dinámicas han desaparecido de su país originario, ahora dislocado por la distopía, invadido por la globalización, los *realities show*, los mensajes subliminales, la escritura del carnaval, la farándula. Habiendo recurrido al “cadáver tuerto”, Labarca ha puesto al desnudo el cuerpo del País que se cae del mapa, al modo de una terapia socio-histórica, como la que convocó el desnudo masivo de Spencer Tunick (julio de 2002) en Chile (343).

En suma, la territorialidad —asociada a un espacio-país de origen— es una demarcación de la vida plural, colectiva, social o cultural, y no un mero marco físico en que se localizan los individuos. Que el territorio sea un espacio de la vida plural expresa que no posee autonomía de quienes se encuentran en él, por cuanto el estar allí de cada uno de los sujetos es un hallarse siendo ahí, un encontrarse siendo constructores del ahí, mancomunados con él, según condiciones que el propio espacio exige, sugiere o suscita, así como también un sentirse bien (Vergara, “Saberes”). Esto es, habitándolo en una dimensión de arraigo, en una relación sedentaria antes que de transhumancia. No habitarlo es la experiencia de las nomadías, las errancias y el descentramiento que provoca el exilio. No obstante, en términos de Deleuze y Guattari, “La tierra se des-territorializa ella misma, de tal manera que el nómada encuentra en ella un territorio” y, en consecuencia, el nómada termina siendo “un vector de territorialización” (*Mil mesetas* 386). Por lo mismo, Deleuze y Guattari concluyen que —frente a la nomadía— se produce “una línea de fuga creadora, un espacio liso de desplazamiento” a partir de lo cual “la tierra esgrime sus propias potencias de desterritorialización, sus líneas de fuga, sus espacios lisos que viven y labran su camino para una nueva tierra” (*Mil mesetas* 422).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”. *Alpha* 30 (2010): 55-78.
- Augé, Marc. *Antropología de los mundos contemporáneos*. 1995. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Barraza, Eduardo. “*Cadáver tuerto* de Eduardo Labarca en el marco de ‘la novela histórica chilena reciente’”. *Alpha* 30 (2010): 97-110.
- . *De La Araucana a Butamalón*. Valdivia: Anexo 17 de Estudios Filológicos, 2004.
- Barraza, Vania. “Andrea Maturana. *No decir*”. *Alpha* 23 (2006): 310-313.
- . *(In)subordinadas. Raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas*. Santiago: RIL, 2010.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. 1998. Tr. Antoni Vicens y Pedro Rivera. Barcelona: Kairós, 2012.

- Corominas, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1967.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. 1998. Trad. José Vásquez. Valencia: Pre-textos, 2006.
- Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Eco, Umberto. *El superhombre de masas*. 1995. Barcelona: Random House, 2012.
- Huidobro, Vicente. "Non serviam". *Obras Completas. T. I*. Santiago: Andrés Bello, 1976. 715.
- Labarca, Eduardo. *Cadáver tuerto*. Santiago: Catalonia, 2005.
- . "La realidad histórica emergiendo de la ficción". *25ª Feria Internacional del Libro de Santiago*. Estación Mapocho, Santiago. 2. Nov. 2005. Conferencia.
- . "Cómo escribir un *best seller* en el siglo veintiuno". *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut y José Morales Saravia. Frankfurt/ Main - Madrid: Vervuert, 2002. 43-44.
- . *Acullá*. Santiago: Documentas, 1990.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. 1987. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Martín-Barbero, Jesús y Germán Rey. *Los ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Parra, Nicanor. *Páginas en blanco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Richard, Nelly. *Fragmentos de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Vergara, Nelson. "Hombres y entornos. Apuntes para una nota metafísica del territorio". *Alpha 25* (2007): 227-236.
- . "Complejidad, espacio, tiempo e interpretación. Apuntes para una hermenéutica del territorio". *Alpha 28* (2009): 233-244.
- . "Saberes y entorno: Apuntes para una epistemología del territorio". *Alpha 31* (2010): 163-174.