

**Una nana para el cuerpo ausente: *En Nombre de Ninguna* de Rosabetty Muñoz
(Ediciones El Kultrún, 2008)**

Noelia Soriano Burgués*

Resumen

El presente artículo analiza una obra literaria del área cultural sur (Espinosa 2009, 2016): *En Nombre de Ninguna* (Ediciones El Kultrún, 2008) de Rosabetty Muñoz (Ancud, Chile 1960). La que se origina a partir de la lectura de una noticia policial publicada en 2003, en el diario *El Llanquihue*: el hallazgo del cuerpo de un bebé en el basural Lagunitas de Puerto Montt, Chile. A partir de esa lectura, Muñoz escribe este texto que propone al lector un recorrido por un álbum familiar que cruza mujer y violencia.

La obra indaga, desde una compleja configuración de texto e imagen, en la vinculación entre territorio y cuerpo. Por otro lado, la articulación con lo visual en el libro se conjuga con desplazamientos genéricos (del microrrelato al poema), textuales (del libro-objeto al libro-álbum) y discursivos (del narrativo-poético al testimonial), entre otros.

Palabras clave: *literatura chilena del siglo XXI, imagen, libro-álbum, cuerpo, territorio*

A lullaby to the absent body: *En Nombre de Ninguna* by Rosabetty Muñoz (El Kultrún, 2008)

Abstract

The present article analyses a literature work from “área cultural sur” (Espinosa 2009, 2016), *En Nombre de Ninguna* (El Kultrún, 2008) by Rosabetty Muñoz (Ancud, Chile 1960). The text was originated in the reading of a police news posted, in 2003, in the newspaper *El Llanquihue*: the discovery of a dead child’s body in the Lagunitas garbage dump from Puerto Montt, Chile. From here, Muñoz wrote a book that offers the reader a tour around a family album that crosses women and violence.

The book explores, from a complex configuration of text and image, the connection between territory and body. On the other side, the link to the visual in the book is combined with the genre (from micro-stories to poetry; from book-object to book-album) and the discourse (from narrative-poetic to testimony), among others.

Keywords: *chilean literature of the XXI century, image, book-album, body, territory*

* Especialista en Literatura Hispanoamericana del Siglo XX y profesora en Letras. Doctoranda en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Ayudante de Literatura Hispanoamericana I y II, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue. Miembro del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos. El presente trabajo se desarrolló en el marco del proyecto de investigación “Literatura del área cultural sur chilena y argentina en el siglo XXI” (04/H182), dirigido por la Dra. Laura Pollastri y codirigido por la doctora Gabriela Espinosa. noeliasoriano1975@gmail.com

Recibido 09/09/2020. Aceptado 10/11/2020.

En 2003, la socióloga Bernarda Gallardo (Puerto Montt, Chile, 1958) solicitó la adopción de un bebé muerto hallado en el basural Lagunitas¹. Luego de arduas contiendas legales, Gallardo y su marido lograron, sentando jurisprudencia al respecto, la adopción. Bautizaron el cadáver como Aurora y lo sepultaron, según el rito litúrgico católico, en el cementerio local. *En Nombre de Ninguna* (Ediciones El Kultrún, 2008) de Rosabetty Muñoz² (Ancud, Chile, 1960) se origina a partir del mismo hecho que llevó a Gallardo —amiga, además, de la poeta— a darle nombre y sepultura al cuerpo: la poeta también leyó la noticia policial en el diario *El Llanquihue* (Puerto Montt, Chile) y supo de boca de su amiga sobre la adopción.³

En 2019 le realicé una entrevista vía correo electrónico a Rosabetty Muñoz para conocer más acerca del proceso de edición del volumen. En ella, la poeta me relató que existió una primera edición artesanal de *En Nombre de Ninguna*, en 2005, de veinte ejemplares, denominados libros-paquete por su editor Ricardo Mendoza⁴ —escritor, agente cultural y editor de su propio sello: Ediciones El Kultrún—, quien se encargó también en 2008 de la edición revisada y comercial. En la entrevista, la autora se refirió al proceso de manufactura artesanal del libro, y destacó la vinculación entre la estructuración material del objeto libro y los temas abordados, como parte de un proyecto estético-literario integral:

Debo hablar del editor del Kultrún, Ricardo Mendoza Rademacher porque él fue el artista que hizo los veinte libros-paquete. Conversamos mucho acerca de los poemas y el ‘trato’ que yo le quería dar al tema. Yo quería un libro bello, enfatizando la idea de arrebatar el tema a la crónica roja y dar dignidad a historias tremendas. Siempre pensé en la hoja blanca que separa cada poema como los álbumes de fotografías antiguos; hay un diálogo allí con la idea de familia, con la contención en la memoria... Pero Ricardo fue más allá y elaboró esos libros/objeto con papel de envolver común, pegó los poemas con gasa quirúrgica a las páginas, hizo en forma manual pequeñas bolsas de basura negras que pegó a cada portada y dentro puso una fotografía de un niño dios encontrado en una iglesia de Chiloé al que le faltan partes de sus extremidades. Luego, amarró con cáñamo todo el libro como si fuera un paquete que nos llega a las manos y que hay que abrir con esfuerzo porque es un tema sellado, del que no se habla. Mientras se va abriendo, se va preparando el ánimo también. (Soriano Burgués, 2019 [entrevista inédita]).

La propuesta estética de Rosabetty Muñoz —la de armar un libro como álbum familiar antiguo de fotografías— rige la edición de 2008, que se configura como un volumen a modo de álbum sin imágenes, con los textos en el lugar de las fotos. Me ocupó de la segunda edición, en tanto constituye un texto en el que se problematiza la vinculación entre palabra e imagen. La obra de Muñoz analiza, desde una compleja configuración del objeto ‘texto’, la vinculación entre territorio y cuerpo. Otro de los puntos a sondear es la cuestión de los desplazamientos genéricos (del microrrelato al poema; del libro-objeto al libro-álbum) y discursivos (del narrativo-poético al testimonial).

La edición de 2008 tiene un formato apaisado de 23 cm de alto por 24 cm de ancho. En el centro de la tapa (Figura 1) se presentan: título (en minúscula la letra ‘e’ y las palabras ‘nombre’ y ‘ninguna’ son las únicas con mayúscula inicial), autor, imagen fotográfica en blanco y negro (de una bolsa de residuos negra atada y ubicada en el centro) y editorial (Ediciones Kultrún). Por su parte, la contratapa presenta una fotografía también en blanco y negro (un muñeco antiguo y desmembrado en una posición erguida), centrada y debajo de ella un logo y la aclaración: “Esta publicación ha sido posible gracias al aporte del Gobierno Regional de los Lagos”.

La lectura predispone al lector a que descubre un álbum debido a que cada hoja está protegida por una hoja de papel manteca como las usadas en los álbumes familiares antiguos. El libro contiene treinta y tres hojas, sin paginación. En la portadilla, la información es: autor, luego un asterisco artístico —con la forma de un ángel y sus alas—. Difiere la disposición del título en tanto la letra ‘e’ está en mayúscula; por último, centrado en la hoja aparece el logo de la editorial. Al dar vuelta la página, se refiere la misma aclaración y logo. El texto no presenta fotografías más que las de tapa y contratapa. La ausencia de estas podría marcar también un camino de lectura que se centra en la fantasmagoría de la imagen y su potencialidad latente.

Dividido en dos apartados, “Álbum Familiar” y “La Sombra de la Hija”, el título del primer apartado está centrado en un marco de color verde grisáceo que emula el espacio en el que se presentaban las fotos en los álbumes familiares; esto se repite a lo largo del texto y, en lugar de una foto, está el texto centrado en ese recuadro. En lugar del número de página, aparece un asterisco artístico a lo largo de los dos apartados. Al dar vuelta la página, se presenta centrado y en minúscula un subtítulo: “[muñecas]”. Se compone de nueve microrrelatos⁵ sin título (casi como instantáneas fotográficas); y, el segundo, de catorce poemas de verso libre. En la primera parte, cada página del libro se compone de un microrrelato encabezado con letra capitular y centrado en el marco. El primer apartado termina con símbolo del ángel en la hoja par como separador.

El título del segundo apartado, “La Sombra de la Hija”, tiene, en la hoja par que le sucede, un epígrafe en cursiva: “*No llores, ay madre/ no llores por mí;/ yo estoy en el cielo/ rogando por ti*”. Está compuesto por catorce poemas con título y encabezados también con letra capitular. Finalmente, en el colofón se lee la siguiente información editorial: “se realizaron 1000 ejemplares de la obra en 2008, los cuales fueron diseñados y editados por Ricardo Mendoza y las fotografías fueron realizadas por Mariana Matthews”⁶.

En Nombre de Ninguna se construye en las fronteras del género, debido a un proceso de desterritorialización genérica (cfr. Soriano Burgués, 2010), puede leerse tanto como un libro-álbum⁷ —configurado con imágenes en ausencia— que transita del microrrelato al poema en verso libre, y como un libro-objeto. Muchas de las lecturas que se han realizado remiten solo a este último formato para pensar la estructura del volumen; sin embargo, la obra de Muñoz trasciende dicha clasificación y la problematiza.

En este sentido, resulta posible realizar un parangón entre lo acontecido con la emergencia en el campo literario del microrrelato —pensado como estrategia de lectura ya que “hay volúmenes que pueden ser retrospectivamente leídos de un modo diferente a como se lo ha hecho” (Pollastri, 2006b, p. 103)⁸— con lo que ha suscitado el libro-álbum —sobre todo en lo que refiere al destinatario múltiple que propone: en un principio era pensado para lectores infantiles—. Ambas textualidades permiten leer con mirada oblicua “los monumentos de la cultura y pone(n) en juego de manera permanente la enciclopedia de cada lector” (Pollastri, 2006, p. 81). Por su parte, la investigadora Violeta Rojo describe el carácter ‘(des)generado’ de los microrrelatos:

son cuentos entremezclados con cualquiera de los géneros literarios y no literarios, escritos u orales que puedan adoptar una forma muy breve. En todo caso es evidente que hay una transgresión de géneros, buscada o no, consciente o no, pero un afán de salirse de los géneros establecidos. (1996, p. 41).

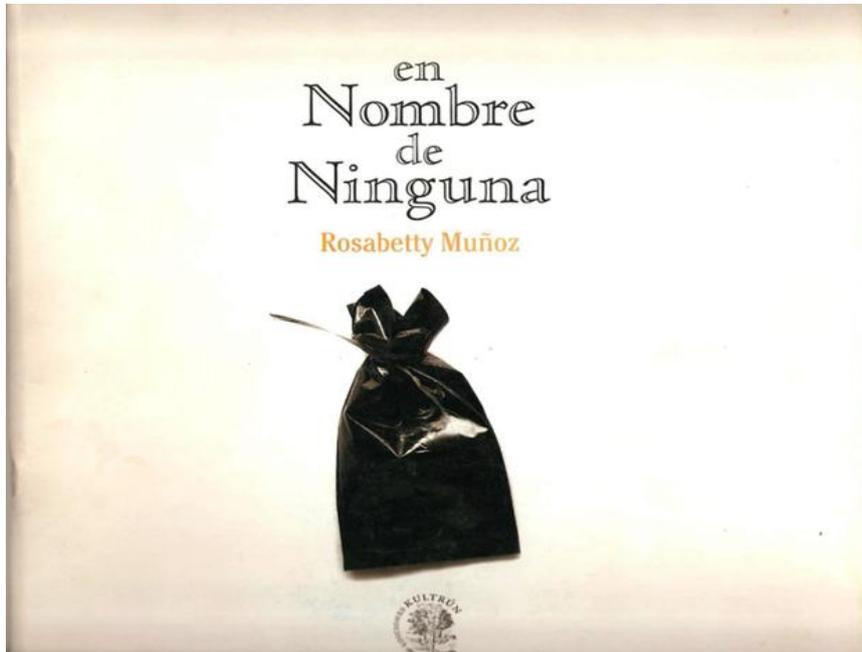
Desde una lectura de los aspectos externos que la constituyen, esta obra de Muñoz abre un campo semántico que une los términos de nombre, ausencia, cuerpo, álbum, familia, muñeca,

sombra e hija. En un complejo sistema escriturario, aproxima al lector al entramado de una memoria familiar que retrata y, a la vez, presentifica corporalidades borradas.

Nomen Nescio

Figura 1.

Foto de tapa



Fuente: Rosabetty Muñoz (2008), Ediciones El Kultrún.

La tapa de *En Nombre de Ninguna* presenta en letras mayúsculas las enes iniciales de ‘nombre’ y de ‘ninguna’. A partir de esta configuración tipográfica, genera una lectura del título que conforma la sigla NN⁹ proveniente del latín *nescio nomen* ‘desconozco el nombre’ y utilizada para designar los cadáveres de desconocidos. En el campo cultural chileno, la denominación NN adquiere otras dimensiones puesto que un grupo de escritores del área cultural sur¹⁰ —Aristóteles España, Tomás Harris, Teresa Calderón, Elvira Hernández y Rosabetty Muñoz¹¹, por nombrar solo algunos— se autodenominaron la “Generación NN”¹², haciendo referencia a las circunstancias atravesadas durante el período dictatorial: la supresión de derechos humanos y la violencia sobre los cuerpos.

En la tapa, se destaca la imagen de una bolsa de residuos, que podría también leerse como el vestido de fiesta de una figura femenina. La tapa refiere al proceso de confección artesanal realizado por Ricardo Mendoza para la primera edición de libros-paquete de 2005, en la que pegó, en cada portada, una bolsa de residuos que contenía la fotografía de un ‘niño-dios’ encontrado en una iglesia de Chiloé. De esta forma se vincula el proceso de producción estética del objeto libro con la noticia policial que da origen a la obra —el hallazgo del cuerpo de un bebé NN en un basural— a partir de una escenificación de la violencia.

Este ‘vestido’ vacío, ya que el sujeto está ausente en la fotografía, puede leerse tanto como de fiesta —por la confección de la silueta— como de luto —por el color negro—. Resulta evidente en esta configuración visual que el cuerpo está ausente en la tapa, falta; sin embargo, lo que queda es la bolsa de basura que connota y refiere al desecho, al residuo o desperdicio. Con respecto a estas nociones, Jean Luc Nancy plantea en *Corpus*:

Se ha impuesto otra dimensión de la corporalidad. Más allá de la verticalidad que define nuestra condición activa, más allá de la horizontalidad que alude a un cuerpo en descanso o, incluso, muerto, se instala una tercera dimensión: la del no-lugar del cuerpo: sin extensión, sin horizontalidad ni verticalidad. Es la dimensión de la ausencia, de los cuerpos desaparecidos. Pero ¿cómo se representa la ausencia? ¿Qué lugar le queda al cuerpo que ha sido expuesto a intervenciones violentas hasta ser desaparecido? (Nancy, 2003, p. 44).

Esta lectura de la imagen de tapa —que plantea la ausencia de la corporalidad ya en la tapa, la borradura— y de cómo se representa, tal como se pregunta Nancy, se encabalga con otras que han visibilizado cuestiones semejantes, entre ellas, la de Valentina Natalini quien postula:

La tapa de *En Nombre de Ninguna* exhibe una imagen inquietante que habilita, al menos, dos miradas: por un lado, resulta una bolsa de residuos negra atada con un lazo, lista para ser desechada en la basura; por otro, se advierte cómo la silueta de esa bolsa recorta la forma de un vestido de fiesta, y aquel lazo se convierte ahora en el que ciñe la cintura, dejando a la vista un sugerente escote y, por debajo, un vientre abultado. Ambos continentes, bolsa de basura y vestido que insinúa un embarazo, sugieren el mismo contenido: el bebé no deseado. (2018, p. 83).

Entonces, tal como plantea Natalini, dentro de las posibles relaciones que produce la imagen fotográfica en su montaje, resulta factible establecer una con la imagen del cuerpo del infante envuelto por la bolsa tal como es envuelto, en el cuerpo de la gestante, por la membrana de la bolsa de aguas —o saco amniótico—. Por su parte, el gesto de la confección del ‘vestido’ (que puede ser leído tanto como de fiesta como de luto), como retazo que representa la vida ausente, supone un acto de restitución. Se repone la vacancia que deja la ausencia del cuerpo y lo presentifica. A lo largo del texto, en forma latente, persiste lo que podría definirse como una ‘guardarropía vacante’. En la obra de Rosabetty Muñoz el vestido, realizado a partir de la bolsa de basura, refiere la fragmentación/evaporación del sujeto. Se pregunta el filósofo Paul Virilio en *La estética de la desaparición: ¿Cómo dar cuenta de la dimensión fantasmal de los cuerpos, de los sujetos borrados, desaparecidos?* (1988, p. 48). Este constituye un posible camino lecturario de la obra de Muñoz, donde la ausencia del cuerpo y su fantasmagoría siempre retoman, como un pulso latente, la idea de la imagen fotográfica de tapa.

El abrazo imposible...

Figura 2. *Contratapa*



Fuente: Rosabetty Muñoz (2008), Ediciones El Kultrún.

La contratapa presenta la fotografía en primer plano de un muñeco (Figura 2) sucio, casi destruido, al que le faltan un ojo, los brazos y los pies. La foto reconstruye la figura de un niño-dios encontrada por Ricardo Mendoza en una iglesia de Chiloé, cuya imagen se incluyó en la primera edición de *En Nombre de Ninguna*. Esto no se explicita en la edición del 2008, por lo que se deja abierta la interpretación visual de la fotografía. Una posible lectura de la imagen refiere a un muñeco desnudo y roto por el paso del tiempo, cuya postura erguida y la posición de sus piernas simulan el andar —a pesar de la estaticidad del retrato, existe una apariencia de movimiento que confiere cierto sentido casi siniestro al objeto—.

El desmembramiento del muñeco se liga al campo semántico del dolor experimentado en el cuerpo; cuestión que se acentúa a la hora de dar paso a la lectura de este ‘álbum familiar’. Si superpusiéramos la tapa y la contratapa a contraluz, se observa el muñeco dispuesto como para vestir el vestido de tapa.

El álbum familiar

Los textos separados por papel vegetal o ‘manteca’, remiten, a partir de un proceso de hipotiposis¹³, a una genealogía visual que juega con la ausencia y la presencia, el presente y el pasado, la imagen y la alusión. Si, tal como Didi-Huberman plantea, la imagen fotográfica construye “capas de temporalidades”, las fotografías que configuran el umbral de entrada y de salida del libro de Rosabetty Muñoz representan la materialización de esas ausencias, una materialización del cuerpo ausente de los sujetos que son matriz textual de la obra. El libro de Rosabetty Muñoz podría, entonces, leerse como libro-álbum, porque imagen y palabra resultan inseparables en la obra; ya sea por presencia o por ausencia, el texto resulta un *collage*, un montaje de discursos que se ensamblan y construyen una matriz lectoraria.

Dice Didi-Huberman en una entrevista realizada en ocasión de su visita a la Argentina para el montaje de la muestra “Sublevaciones”:

Las imágenes no son sólo cosas para representar, son ellas mismas cosas que están al extremo de nuestros cuerpos ... Una imagen es un gesto ... la imagen del horror, la imagen de guerra, es inocente. Lo que es culpable,

eventualmente, es la mirada, la utilización que se hace de la imagen. La perversión no está en la imagen, está en la mirada. ... Gilles Deleuze dijo algo que adoro, que no vivimos en una civilización de la imagen, no es cierto, vivimos en una civilización de clichés. Y nuestro trabajo es mirar imágenes o crear imágenes que deconstruyan los clichés. Por eso me interesa poner en conexión las imágenes entre sí a través de un recurso constante a la idea de montaje. Lo importante es poner en relación las imágenes porque ellas no hablan en forma aislada. (Canal Encuentro, 2017).

Eso es lo que se produce en la obra de Muñoz: las fotografías están puestas en relación para deconstruir diversos mandatos en torno a la maternidad y la infancia. Se narra-poetiza y se da testimonio de un cosmos a veces descolorido, eternizado y avejentado, violentado y sufriente, en el que la noción de cuerpo¹⁴ femenino se expone de una forma desgarradora. Niñas-mujeres/muñecos-hijos, casi como autómatas, configuran la serie de un álbum familiar que refiere el universo visual e íntimo que le escamotea la fotografía al lector, sin embargo, aquello negado se torna más visible. En el quinto microrrelato se plantea un desgarrador velorio infantil:

Arriba de la mesa habían instalado una silla y, entre cojines, acomodaron al angelito con mi vestido puesto. Aunque le arreglaron el pelo con mi toca de flores rosadas, igual uno se daba cuenta de la verdad por su cara de cera con los ojos cerrados y los labios violeta. (2008, s/p).

Este sector narrativo, fragmentado y breve construye, entonces, un “ningunas” repleto de “nosotras”; rico en visualidad, los retratos se tejen unos a otros a partir del procedimiento de la semejanza que ritualiza a los personajes, en estampas estáticas, y las eterniza. En Muñoz se construye un discurso colectivo en el cual, aun en la ausencia tanto del cuerpo como del nombre, en el anonimato —sujeto a la vulnerabilidad y a la carencia—, se lee la comunidad. En este juego de presencias y ausencias se lee-mira la corporalidad a través de huellas simbólicas, restos, despojos, objetos nimios propios del ámbito de la intimidad que permiten una reconstrucción de la subjetividad.

También resulta significativo, la elección del microrrelato como forma para todo el primer apartado, “Álbum Familiar”. El microrrelato con el que inicia la obra y el primer apartado tiene 89 palabras y, desde la primera oración, realiza un señalamiento a la fotografía ausente. Se reproduce aquí el microrrelato completo:

Esta, la de la foto, es la misma que jugaba con su muñeca todo el día y en la noche la arropaba para que no sienta frío ni miedo. Se resistió a tirarla cuando perdió un ojo. Siguió negándose cuando cayó sobre la estufa y se quemó el brazo de goma. Y cuando se le apelmazó el pelo. Y cuando quedó con una sola pierna.

Es la misma. Sin señales de pena, posa con los restos del recién nacido sobre los trapos con los que limpió el piso. (2008: s/p)

El déictico con el que inicia, sumado a la aposición que figura entre comas —“la de la foto”—, describe una hipotiposis, una suerte de narración del devenir histórico del evento. Una escena dolorosa e íntima de violencia que a pesar de (o debido a) la brevedad del relato se construye en elegía de ambos cuerpos: la niña-mujer-muñeca y los restos del recién

nacido. La crudeza está dada por el proceso de semejanza, en un primer momento, entre las señales de violencia que sufre la muñeca, que el lector infiere que es la misma a la que ha sido sometida la niña mientras crecía. Lo no dicho del relato permanece latente, por lo que resulta posible leer esta traslación, lo que le acontece a la muñeca le sucede a la niña: tiene frío y miedo, muestra señales de violencia extrema, de vulnerabilidad y abuso.

El corte realizado por el punto aparte señala también una transición de la niña a la mujer. El uso del tiempo verbal refuerza este pasaje del pasado al presente que muestra a la niña-mujer “sin señales de pena”, aclara el narrador, y posando, con los residuos del nacimiento “practicado-sufrido”. Comienza con la presencia del verbo copulativo ‘ser’ para posteriormente usar el verbo ‘posar’, es decir que se pasa de la esencia a la pose. El gesto que profundiza el dolor del microrrelato de Muñoz proviene de que la protagonista misma deba limpiar el piso “manchado” con los restos fusionados de ambos cuerpos —como un fútil intento de borramiento, para no dejar huellas—.

A lo largo de este apartado, la autora apela al recurso de ciertas frases anafóricas que trazan paralelismos y, a la vez, disonancias a pesar de la brevedad textual, como por ejemplo el “es la misma” del microrrelato citado anteriormente. Plantea Pollastri:

Puesto que se lee en las fisuras, todos los elementos que rodean al microrrelato contribuyen en generar el efecto de dotar a la palabra de acción y temporalidad. En su modo de narrar confluyen tanto los elementos intratextuales como los extratextuales y los intertextuales. (2008, p. 168).

En la obra, en forma recurrente, el juego propio de la infancia resulta trastocado y le sirve al narrador para condensar y denunciar escenas de suma crudeza que tergiversan lo lúdico y lo travisten en imágenes que eternizan el dolor de los personajes. Ejemplo de esto resulta el cuarto microrrelato que, con 84 palabras, vuelve constante una escena en la cual los adultos se presentan, como sucede en otros relatos también, como violentos y perversos:

Cuando cayó su muñeca al pozo séptico, a ella misma le cubrieron la nariz con un pañuelo impregnado de colonia y la bajaron amarrada de la cintura, para rastrear entre la mierda de los suyos. Después tuvo que refregar el amasijo de plástico y sacarle brillo a los ojos de vidrio. Y después lavar la ropa, lavar la ropa toda, toda la ropa. Y todavía más tarde, escarbar con una astilla debajo de las uñas, donde el olor se concentró para siempre. (2008, s/p).

Los lectores resultan testigos preferenciales de la degradante y grotesca escena (¿familiar?), en la que la niña se vuelve objeto de conductas que ponen en riesgo su integridad física (como por ejemplo en la frase: “la bajaron amarrada de la cintura, para rastrear en la mierda de los suyos”) y que dan cuenta de su indefensión y soledad. Una estructura similar se presenta en el sexto microrrelato, en el cual la descripción y caracterización de una niña semeja un proceso de cosificación, transformándola casi en una muñeca, inanimada y estática: “como heroína de novela, esperaba horas y horas probando gestos recatados y las manos ordenadas en el regazo”. Esa espera eterna —por el vestido de colores que nunca llega— se trastrueca con el desarrollo físico de la niña, que de ser exhibida como en una vidriera en la puerta de casa, cuando llega a la madurez sexual, resulta confinada a una habitación del fondo. De ser vista casi como una estatua, con una pose eternizada en el frente de la casa, resulta confinada a “la pieza con una sola ventana que daba al gallinero” (2008, s/p). Se compara a lo largo del microrrelato a la niña con una canchagua¹⁵

a la que le “empezó a crecer una flor buscando aire por la abertura del caño. Tenía aspecto pavoroso y un olor nauseabundo, por eso su madre le regó agua hirviente” (2008, s/p). En esta analogía entre la flor en la canchagua y la niña-mujer se evidencia una idea de vergüenza de los adultos ante el crecimiento y el desarrollo biológico y sexual, por lo cual la respuesta de la madre es desaparecerla del ámbito público, ocultarla, matarla como a la planta.

Por su parte, los microrrelatos siete y ocho refieren a dos matriarcas (abuela-madre; chal-bordado). En primer lugar, una abuela que posa con su nieta, la que según el texto es “una guagua¹⁶ famélica de rodillas y codos como agujas” (2008, s/p). El relato de la foto comienza diciendo: “Ocupando toda la mirada: un primer plano del rostro y torso de la abuela” (2008, s/p). Plantea una escena fabricada de opulencia en el porte y en la referencia al uso de bisutería y un chal que “se lo trajo de Italia una hija monja”. El microrrelato se vuelve un panegírico de la pobreza, una teatralización de la prosperidad ante la ausencia explícita de alimentos. Se evidencia la mentira en la pose. Se lee el gesto de la apariencia tan propia de aquellos que buscan darle dignidad a su pobreza; por su parte la niña es descripta como famélica, esmirriada, de cabeza enorme: “como si pidiera disculpas por su esmirriada materia carnal” (2008, s/p). La misma autora en una entrevista denominada “Mucho de lo que escribo me lo traspasa la comunidad”, realizada en el 2015, habla sobre el denominado “progreso” y su vínculo con el territorio chilote:

Dentro de Chiloé, Ancud, donde vivo, todavía tiene una reserva de dignidad que no están teniendo otros pueblos. Castro está entregada al progreso completamente, desde lo simbólico que hay con el mall y con el casino hasta la cotidianidad que se vincula con lo aspiracional, el querer ser y las cosas que el sistema dice que es el progreso. Ancud tiene otra mirada sobre las cosas, pero tiene una pobreza impresionante y concreta porque no hay trabajo y también en términos de expectativas. Grupos de jóvenes que no pueden desarrollar los proyectos y sueños que tienen evidentemente se van estancando y descomponiendo. (2005, s/p).

En el microrrelato ocho, por su parte, una madre borda y mientras lo hace predice el futuro: madre-oráculo pronostica un futuro donde el llamado “progreso” resulta la ruina y el presagio debe ser visto colectivamente. El relato plantea una primera persona del plural en la que como lectores somos incluidos: “Señala con aguja acusadora todo lo que se nos viene encima ... Mi madre ahora mueve la cabeza lado a lado reprobando. Dice que nos encaminamos al fin” (2008, s/p).

Se traza un círculo que devuelve al lector al primer microrrelato. Para aquellos que conocen el origen de esta obra de Muñoz, el microrrelato nueve tiene un plus de significación.

Y esta es la Bernarda. Ella leyó en el diario una noticia sobre el asunto de las guaguas botadas en basureros públicos y se le contrajo de golpe el vientre vacío. Reclamó en el juzgado al Primer Niño para acunarlo muerto, le puso de nombre Aurora y lo enterró en un lugar sagrado para tener donde ir a dejarle flores. La tumba que compró es amplia para que vayan llegando sus hermanitos.

Figura 3.
Sin título



Nota: La socióloga Bernarda Gallardo adoptó al bebé encontrado muerto en el basural Lagunitas de Puerto Montt, le dio nombre y lo sepultó.
Fuente: Germán Gautier, 2015.

Bernarda,¹⁷ a lo largo del presente apartado, constituye el único personaje femenino con nombre. En los relatos anteriores, solo las muñecas presentaban nombre. Este gesto no resulta banal debido a la tarea que emprende “el personaje”, que es el de darles nombre y filiación a aquellos cuerpos encontrados en los basureros. Se produce un desplazamiento de lo inerte y cosificado —despojos, restos, basura— a lo humanizado, a partir del gesto de aquella que tiene el “vientre vacío”, como forma de reparación póstuma que excede la posibilidad o no de gestar, pero que busca brindar afecto, amparo y, en definitiva, materner. Dice Gallardo (Figura 3) en una entrevista¹⁸ realizada con motivo de la premier de la película “Aurora”, basada en parte de su historia:

Aurora es mi hija póstuma. Representa mi deseo de que ningún bebé de este país vuelva a morir en ese desamparo. Porque si ella murió, si fue abandonada en un basural, es porque nadie pudo llegar a tiempo para abrazarla, besarla y acurrucarla con una canción. Esto ocurre una y otra vez, y me rompe el corazón. (Salas, 2014, § 4).

El texto de Rosabetty Muñoz plantea la transformación del personaje de Bernarda y reproduce la idea del parto y las contracciones previas a dar a luz a través de la frase: “se le contrajo de golpe el vientre vacío” (2008, s/p). Es decir que su cuerpo, en el gesto de la lectura, dio a luz una idea, un homenaje: reclamar para sí, volver persona y familia, a ese cuerpo-residuo. Lo acunó, ya convertida en su madre, y le puso nombre: Aurora. Finalmente, a través del rito cristiano de la “sagrada sepultura” —entierro, flores, duelo— rompió el ciclo del olvido, y se transformó en la portadora de una memoria colectiva. El relato finaliza con una tarea que hermana, una tarea filiatoria que, a través del entierro, sana.

El apartado se inicia y finaliza con dos cuerpos femeninos vacíos, uno por la violencia y el cuerpo de Bernarda, ambas protagonistas de relatos que atravesaron su corporalidad. Para lograr esto, Muñoz recurre a una tarea escrituraria de recuperación testimonial, hay en su escritura una “poética desapropiacionista”, tal como plantea la investigadora mexicana Cristina Rivera Garza en “Escribir no es soledad”, al referirse a aquellas escrituras que

recurren al acto de escribir como una tarea colectiva, de manera tal que se borran del acto autorral para convertirse en una voz comunal, múltiple.

Dice Rosabetty Muñoz con respecto a la forma de escribir esta obra en la entrevista realizada por Germán Gautier:

En el libro **En nombre de ninguna** toda la primera parte son pequeños testimonios de mujeres con sus muñecas. Hay un poema sobre el aborto que está construido con puras frases de ex estudiantes que tuve. Mucho de lo que escribo me lo traspasa la comunidad. (2015, s/p). [Negrita en el original].

Muñoz plantea cómo emerge la obra, en el medio de una tarea de recuperación testimonial de lo que les acontece a las mujeres de la isla. La autora construye una “figura de relator” que enlaza ambos apartados del volumen ya que, como plantea Pollastri, “la actividad del relator implica siempre un acto de mediación” (2008, p. 160) y las huellas de la configuración de este están dadas tanto por la referencia a una imagen ausente como a partir del señalamiento, a través de deícticos propios de la oralidad, a un sujeto desvanecido y fragmentado. Es un gesto que colabora en la confección de un relato colectivo de las ausencias, a partir de tramar las voces de su comunidad: en un ejercicio solidario de pluralidad de voces, las nombra, las bautiza, las cobija maternalmente en el gesto de combinar la escritura con la imagen. Además, permite repensar la idea de ausencias y violencia que recorre la obra a partir de las temáticas abordadas: aborto clandestino, incesto, muerte, violación, abandono, entre otras.

Una canción de cuna en nombre de ninguna

La segunda parte, titulada “La Sombra de la Hija”, comienza con el epígrafe-canto que remite a una canción antigua que se interpreta en los velorios¹⁹: “*No llores, ay madre/ no llores por mí;/ yo estoy en el cielo/ rogando por ti*”. El apartado está compuesto por catorce poemas, sin numeración, titulados: “Aguas”, “Misterios Dolorosos”, “Angelito Volador”, “Basura”, “Boca de Río”, “En Nombre de Ninguna”, “Caudal”, “Vuelo y Caída”, “La Sombra de la Hija”, “Apartar los Zumbidos”, “Lejos del Buen Lugar”, “Pequeño retrato de la Ascensión de un Ángel”, “Siempreviva” y “Misterios Gozosos”. Existe una conexión entre este apartado y el poemario *Hijos* (1991) de la misma autora, revisado y aumentado en 2016, publicado por la editorial Ofqui, de Temuco, Chile. En esta última edición, se retoman los catorce poemas que forman parte de “La Sombra de la Hija” y se los reescribe, con la misma titulación que en *En Nombre de Ninguna*.

Según el diccionario de la RAE, las acepciones de la palabra “sombra” son:

1. f. Oscuridad, falta de luz, más o menos completa. U. m. en pl. “Las sombras de la noche”. // 2. f. Imagen oscura que sobre una superficie cualquiera proyecta un cuerpo opaco, interceptando los rayos directos de la luz. “La sombra de un árbol, de un edificio, de una persona”. // 3. f. Aparición fantasmagórica de la imagen de una persona ausente o difunta. // 4. f. oscuridad (falta de luz y conocimiento). // 5. f. Asilo, favor, defensa. // 6. f. Apariencia o semejanza de algo. // 7. f. Mácula, defecto. (2019).

Una de las acepciones que más podría acercarse temáticamente a lo referido en el volumen y, en particular, en el epígrafe que sirve de umbral al presente apartado, sería la tercera, ya que refiere la relación entre las palabras sombra y ausencia. Por su parte, el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant describe:

1. La sombra, por una parte, es lo que se opone a la luz y, por otra parte, la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes. ... 2. En gran número de lenguas indias de América del sur la misma palabra significa sombra, alma e imagen” (1986, 955-956). [Negrita en el original].

Si en el primer apartado de la obra de Muñoz, sobre todo, se refiere a la violencia que atraviesan los cuerpos mediante la analogía con las muñecas, en “La sombra de la hija” la violencia se retrata sin tamices, sin velos; se pone luz a aquello que había permanecido en las sombras, dando paso a las ceremonias secretas de la muerte, al abuso y al aborto, entre otros temas referidos.

En el poema “Aguas”, que abre el apartado, se poetiza el elemento como portador de lo que no se puede decir, de lo oculto, como vehículo por el que fluyen los restos humanos desechados. El poema comienza diciendo:

“No se habla de los ríos ocultos.
No se nombran sus aguas.
(...)
La palabra y el agua tienen ese pacto secreto
celo de decir
que cubre la desnuda transparencia.
Celo de borboteo imposible” (2008, s/p)²⁰.

Este poema teje una serie con otros poemas como “Boca de Río”, en el que se refiere al “agua ya para siempre turbia” y “Caudal” en el que se ensambla el llanto de la protagonista con cauces externos:

“Asomada a la ventana
sus ojos forman un afluyente
que se une a los canales de afuera.
Esa mirada enturbia aguas que venían cristalinas” (2008, s/p).

Por su parte, en el segundo poema titulado “Misterios Dolorosos” se plantea cuan poco importan los cuerpos femeninos y sus travesías. El dolor físico no se nombra. En primera persona, el hablante poético describe, en la primera estrofa, una secuencia que patentiza la violencia del cuerpo el que, clandestinamente, pare en condiciones furtivas. Casi un juego de pasos, una secuencia, dentro de la rutina de una niña para no ser descubierta, lo que se enfatiza en la repetición del vocablo condicional al inicio de cada verso: “Si”.

Misterios Dolorosos
(Verás órdenes de ángeles
ejércitos de mártires)
Si escondo las frazadas debajo de la cama
Si tapo el colchón con el cubrecamas
Si envuelvo la guagua en una toalla
Si la meto en la mochila
Si me pongo el uniforme
Si parto a clases, como siempre

Si camino despacio
Si nadie me mira
Si (2008, s/p).

En la segunda estrofa, el hablante pasa de madre a hijo:

En vano la llamé en vano
esperé leche brotando de su pecho
un negro impulso me arrebató la voluntad
y me abrí camino desplegando cuencas
orificios, poros
todo abierto para recibir.
De un túnel a otro.
Presentí el placer de los lamidos
pero las manos alrededor de mi cuello. (2008, s/p).

En ambas estrofas, los hablantes poéticos manifiestan un proceso que está más allá de su voluntad, y que, en ambos casos, da cuenta de una pérdida.

El paisaje interior ha mudado.
Como banderas gastadas
las membranas
flamean sobre esta huella recién abierta.
Se ha trenzado para siempre el goce
con el aliento desesperado de la muerte. (2008, s/p).

La tercera estrofa refiere cómo queda el cuerpo después del parto, finalizando con una metáfora casi oximorónica: “el aliento desesperado de la muerte”. Finalmente, el poema divide, a partir de un signo tipográfico de sección, una cuarta estrofa en cursiva, casi prosaica, en la que se refiere a las almas de los niños y al cuerpo como un “territorio tomado”. Esto completa el tono de brutalidad descarnada de un suceso que poetiza, desde diversos sujetos y puntos de vista, el cuerpo femenino.

§
Nuestros ángeles son niños con alas de papel
celofán y ululan a toda hora penando por sus
madres. Ataviadas ánimas que se perderán
para siempre porque este territorio ha sido
tomado. No reconocerán sus mapas, no
encontrarán un claro donde bajar su gracia.

Este poema de Muñoz interpela al lector a través de múltiples visiones sobre el cuerpo que resultan superpuestas y tensionadas, por lo cual resulta fructífera la siguiente reflexión de Jean Luc Nancy:

El cuerpo era entonces, y todavía lo es, un enigma denostado y un territorio por descubrir, denostado por lo mucho que nos oculta, por lo demasiado que nos muestra y más aún por lo que debe todavía revelar. Tomar el cuerpo como hilo conductor del pensar implica que tome la palabra para articular un discurso mudo que, sin embargo, se hace visible a través de sus representaciones. (2004: 5) ... En su exposición a lo abierto, el cuerpo es el lugar donde ocurre el acontecimiento del existir. Es el lugar que se abre a lo que da lugar en él, para el acontecimiento: gozar, sufrir, nacer, morir, pensar, reír... (2004, p.7).

En Muñoz, hay una evidente referencia al universo cristiano, al que por momentos se lo seculariza, lo que produce una relectura y puesta en tensión de la liturgia católica. En la obra no hay padre que brinde cobijo, ni en el poema ni en el volumen. Esta ausencia de padre (que podría leerse también como una ausencia de Dios) ²¹:

“En pecado mortal
están las hijas de la patria.
Actúan ellas en nombre de ninguna”.

El poema nueve que da título al apartado “La Sombra de la Hija” poetiza el dolor, en un contrapunto entre la madre y la hija. En “Pequeño Retrato de la Ascensión de un Ángel” se lee en la tercera estrofa:

Ahora que hemos visto cómo consiguió un nombre
cómo se hizo de una familia siendo ya cadáver,
ahora puede aflojar sus alas falsas
y dejar que la lluvia estropee el traje prestado.
Ahora es cuando se eleva entonando coplas
planeando sobre las cabezas de los asistentes. (2008, s/p).

En el poema “Siempre viva” vuelve a la referencia explícita del universo de las imágenes fotográficas, también ausentes; se confecciona un retrato, el de Aurora, la hija adoptiva de Bernarda. Esta potencial fotografía contiene la memoria del futuro, de lo que podría haber sido. En tres estrofas, el hablante poético realiza una elegía, un responso, por la niña de Bernarda, y también por las otras nadies que no encontraron reposo y que aún pueblan el basural. El volumen cierra con el poema “Misterios Gozosos” y del agua que da inicio al apartado se pasa al aire; cierra con un pedido:

“Descansa y contempla
cómo los elementos se encargan
de borrar tu nombre en la cruz”. (2008, s/p).

En la entrevista “Acallo la loba que contengo”, realizada por Yanko González Cangas²² en 1997, Rosabetty Muñoz señalaba:

Siento que seguir en Chiloé (o Chaitén) tiene sentido en cuanto a que la obra poética ha de estar vinculada estrechamente a la circunstancia vital y en ese caso, necesito que tenga una repercusión o consecuencia visible en el medio que habito. Quiero decir que es en la provincia, particularmente en mi región, donde mi trabajo tiene alguna posibilidad de coherencia esencial con el propósito que fue escrito. Mis libros son parte de un proceso histórico en que estamos muchos involucrados: ser el sur, decir el sur y desde allí sumarnos a otros espacios soñados y posibles. Sólo en estos términos tendrá algún valor la tan mentada globalización. Permanecer aquí, en este momento del desarrollo personal y comunitario, es resistir activa y productivamente frente a un sistema que absorbe toda manifestación local. (Rosabetty Muñoz, 1997, § “Ser el sur, decir el sur”).

Múltiples retratos pueblan el ‘álbum familiar’ hilvanados por el “relator” (cfr. Pollastri, 2008) —figura entre narrador y hablante poético— que restituye a la memoria (cfr. Calveiro, 2006, p. 377) colectiva las historias dolorosas de mujeres-niñas atravesadas por la violencia, los abortos clandestinos, la soledad y la muerte. La obra de Rosabetty Muñoz transita del microrrelato a la poesía de verso libre en un libro-álbum en el cual la vida y la muerte de mujeres y niñas en la isla de Chiloé se constituyen en imágenes textuales y descripciones verbales que reconstruyen al sujeto retratado. En un ejercicio escriturario contra el olvido, la poeta presenta y da identidad a sujetos arrasados y los configura en familia, aun cuando no lo sean, tanto en la muerte como en la vida.

Referencias bibliográficas

- Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria. En G. Caetano (Ed.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina* (pp. 359-382). Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* [Trad. María Miracle]. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). Cuando las imágenes tocan lo real [Archivo de texto].
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico (y otros ensayos)*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Canal Encuentro. (17 de noviembre de 2017). *La noche de la filosofía: La imagen potente – Canal Encuentro* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0>
- Engler, V. (19 de junio de 2017). Las imágenes no son sólo cosas para representar [Entrevista a Georges Didi-Huberman]. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>
- Espinosa, G. (2009). Fragmentos de un archipiélago: microrrelato y Patagonia chilena. En G. De Vera y A. Puyelli (Coords.), *Esquel Literario 2009. Presentación de trabajos expositivos* (pp. 21-26). Esquel: Esquel Literario.
- Espinosa, G. (2016). Más allá de las fronteras: la literatura en el área cultural ‘Patagonia’. En C. Hammerschmidt (Ed.), *Patagonia: fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico discursivo* (pp. 47-64). London, Postdam: Inolas Publishers LTD.
- Fontenla, M. (marzo de 2008). ¿Qué es el patriarcado? [Entrada de blog] Recuperado de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1396>

- Gautier, G. (20 de julio de 2015). Rosabetty Muñoz: ‘Mucho de lo que escribo me lo traspasa la comunidad’ [Entrevista en línea]. Fundación La Fuente. Recuperado de <https://www.fundacionlafuente.cl/rosabetty-munoz-mucho-de-lo-que-escribo-me-lo-traspasa-la-comunidad-2/>
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Madrid: Siruela.
- León, M. A. (2007). *La cultura de la muerte en Chiloé*. Chiloé, Chile: RIL Editores.
- Lorenzano, S. (1998). Cuerpos que se escriben: por un erotismo político [Archivo de texto]. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7383/19987P143.pdf;jsessionid=B860A7F78A82482D1DE7093CFBA26A20?sequence=2>
- Mansilla Torres, S. (2018). La diáspora chilota en la Patagonia vista desde los ojos de los que se quedan (Una historia de familia y la poética de la ausencia). *Revista Mapocho*, 84, 158-172. Recuperado de http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/imagen/la_dia_769_spora_chilota_poe_769_tica_de_la_ausencia.pdf
- Mellado, S. (2014). *Pantano seco*. Neuquén: Ediciones con Doble Zeta.
- Muñoz, R. (1991/2016). *Hijos*. Temuco: Ofqui.
- Muñoz, R. (2005/2008). *En Nombre de Ninguna*. Valdivia: Ediciones El Kultrún.
- Nancy, J. L. (2004). “El cuerpo como objeto de investigación de un nuevo pensar filosófico y político”. *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*. (205), 3-26.
- Nancy, J. L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Natalini, A.V. (2018). Microrrelato y álbum familiar: *En Nombre de Ninguna*, de Rosabetty Muñoz. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 4, 81-92. Recuperado de <https://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/136/87>
- Pollastri, L. (2006a). Desbordes de la minificción hispanoamericana. *Katatay. Revista crítica de literatura Latinoamericana*, (3/4 – Mayo), 31-36. Recuperado de https://edicioneskatatay.com.ar/system/items/fulltexts/000/000/008/original/Katatay_N_3-4_2006.pdf?1462239223
- Pollastri, L. (2006b). Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico. En P. Brescia y E. Romano (Eds.), *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana* (pp. 79-113). México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Autónoma Nacional de México.
- Pollastri, L. (2008). La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano. En I. Andrés Suárez y A. Rivas (Eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispanoamericano* (pp. 159-82). Palencia: Menoscuarto.
- Pollastri, L. (2014). [Dir., coord. y prólogo], *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra crítica de textos)*. Neuquén: Publifadecs.
- Pollastri, L. (2018). La trama y la urdimbre: economía, espacio, escritura e identidad. En C. Hammerschmidt y Autor (Eds.), *Patagonia plural. Identidades híbridas e intersecciones de una región transfronteriza* (Colección: “Fines del mundo. Estudios Culturales del Cono Sur”) (pp. 237-259). London, Postdam: Inolas Publishers LTD.
- Rivera Garza, C. (2014). *Escribir no es soledad*. México: UNAM.
- Rosabetty Muñoz. Vida. “Acallo la loba que contengo”. (1997). [Entrevista realizada por Yanko González Canga]. Recuperado de <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/15/vida1e.html>
- Rojo, V. (1996). El minicuento, ese (des)generado. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, (1-4). Recuperado de http://www.educoas.org/porta/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx

- Salas, M. J. (4 de noviembre de 2014). La mujer que inspiró la película Aurora [Entrevista a Bernarda Gallardo]. *La Tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/paula/la-mujer-que-inspiro-la-pelicula-aurora/>
- Soriano Burgués, N. (2010). Los libros-álbum: entre los microrrelatos y la alfabetización visual. Algunas reflexiones sobre lecturas para niños y no tanto. En L. Pollastri (Ed.), *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 501–516). Buenos Aires: Katatay.
- Soriano Burgués, N. (22 de febrero de 2019). Entrevista a la poeta Rosabetty Muñoz. Vía correo electrónico [inédita].
- Vallejo, C. (2015). *Obra poética completa*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Vidaurrázaga Manríquez, I. (20 de julio de 2020). Chile. Desde Ancud la poeta Rosabetty Muñoz: «El hilo conductor de mi poesía es el espacio cultural y simbólico de Chiloé». *Kaosenlared*. Recuperado de <https://kaosenlared.net/chile-desde-ancud-la-poeta-rosabetty-munoz-el-hilo-conductor-de-mi-poesia-es-el-espacio-cultural-y-simbolico-de-chiloe/>
- Virilio, P. (1980/1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Notas

¹ Entrevista a Bernarda Gallardo: “La mujer que inspiró la película Aurora” en el diario *La Tercera*, 4 de noviembre de 2014. <https://www.latercera.com/paula/la-mujer-que-inspiro-la-pelicula-aurora/> (Consultado el 4/11/2020).

² Rosabetty Muñoz (Ancud, Chiloé, 1960), poeta y profesora chilota, nacida en Ancud, Isla Grande del archipiélago de Chiloé, donde todavía hoy habita. Publicó, entre otros, *Canto de una oveja del rebaño* (Santiago, Editorial Ariel, 1981), *En lugar de morir* (Santiago, Editorial Cambio, 1986), *Hijos* (Valdivia, Editorial El Kultrún, 1991), *Baile de señoritas* (Valdivia, Editorial El Kultrún, 1994), *La Santa, historia de una Devoción* (Santiago, Editorial Lom, 1998), *Sombras en el Rosselot* (Santiago, Editorial Lom, 2002); *Ratada* (Lom, Santiago, 2005); *En Nombre de Ninguna* (Valdivia, El Kultrún, 2008); *Polvo de huesos* (antología elaborada por Kurt Folch; Ediciones Tácitas, Santiago, 2012). Su poesía también ha sido incluida en numerosas antologías, entre ellas: *Antología del Poema Breve en Chile* (Floridor Pérez compilador, Editorial Grijalbo, 1998); *Escritoras Chilenas* (Linda Koski, Editorial Cuarto Propio, 1998); *Antología Poética de Mujeres Hispanoamericanas* (Siglo XX) (Idea Villarino compiladora, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2001). Ha recibido numerosas becas y distinciones. Nominada al Premio Altazor en 2009 por el libro *En Nombre de Ninguna*, referida como un “notable aporte a la literatura mundial [...] [y] una entrada poética profunda e hiriente en uno de los tantos costados desgarrados del cuerpo de Chile”. En 2020 fue nominada al premio Nacional de Literatura de Chile.

³ Esto fue explicado por la autora en el IV Encuentro de Escritores Patagónicos realizado en Esquel, Argentina, 2009.

⁴ Remito a los extensos estudios realizados por la Dra. Gabriela Espinosa referidos a la figura religadora del editor Ricardo Mendoza, a la creación de Ediciones El Kultrún y a su función cultural en el sur de Chile.

⁵ Con motivo de la publicación de *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra crítica de textos)* [dir., coord. y prólogo de Laura Pollastri] se publicaron como microrrelatos, con permiso de Rosabetty Muñoz, textos que, hasta el momento, habían sido considerados poéticos.

⁶ Mariana Matthews (Santiago de Chile, 1946) es una fotógrafa, curadora y artista visual chilena cuya técnica principalmente se basa en el uso de la fotografía documental en blanco y negro, lo contemporáneo y el arte experimental. <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39729.html> (Consultado el 20/02/2019).

⁷ Los libros-álbum son textos en los que imagen y palabra funcionan en forma inseparable. Los códigos visuales (ilustración o fotografía, por ejemplo) y textuales se conjugan en una unidad estética y de sentido. En los libros-álbum, la imagen establece juegos de ambigüedad y de diálogo con el texto. Ambos códigos, el icónico y el verbal, plantean en los libros-álbum contratos múltiples. Ilustración y palabra se presentan ensamblados formando una secuencia y un ritmo que contribuyen a la lectura y a su comprensión. Por su parte, el libro-objeto constituye el resultado de la intervención artesanal realizada por el autor —y en algunos casos también por el editor o un plástico coautor del libro—, quien, haciendo uso de la técnica, juega con la disposición de los elementos, sus dimensiones y el uso de diversos materiales y dispositivos. Lo central es considerar la preminencia del objeto como manufactura en este tipo de obras. De entre los aspectos más relevantes podemos

subrayar el interés por las dimensiones y los soportes —por ejemplo, un frasco en el caso de la obra de Eduardo Gotthelf *Principio de incertidumbres* (2009) o *La Kasaka* (edición del autor 2011), chaleco realizado en papel *Kraft*, obra de Pedro Guillermo Jara.

⁸ Según Pollastri: “la minificación es una estrategia y una táctica de lectura ... como estrategia, porque se ha vuelto una práctica de antólogos y críticos que leen como minificación poemas, ensayos, cuentos, fragmentos de novelas”. (2006a, p. 35).

⁹ Dicho análisis tipográfico corresponde a la Dra. Laura Pollastri y surge de una conversación en un ateneo de investigación donde conversábamos acerca de la obra.

¹⁰ Remito al artículo de Gabriela Espinosa, “La cartografía oculta: área cultural en el sur argentino chileno”, incluido en este Dossier.

¹¹ Poeta incluida en la *Antología de la Generación NN* realizada por Aristóteles España en 1993 y editada en Punta Arenas —Talleres de *Atelí*—. La poeta brinda esta información en la entrevista que le realizan el 20 de julio de 2020 <https://kaosenlared.net/chile-desde-ancud-la-poeta-rosabetty-munoz-el-hilo-conductor-de-mi-poesia-es-el-espacio-cultural-y-simbolico-de-chiloe/> (Consultado el 12/10/2020).

¹² Nacidos en su mayoría en la década de los cincuenta, estos poetas florecieron en medio de la represión militar. Por su posición ideológica, o solamente por ser jóvenes, muchos de ellos iniciaron su obra poética en centros de detención como el Estadio Nacional, la Cárcel de Valparaíso, así como en los campos de concentración de Dawson y Chacabuco, y la continuaron en el exilio o en las más difíciles condiciones de marginación cultural en su país. Parte de ese grupo de jóvenes, el poeta chileno Jorge Montealegre es quien la bautizó como Generación NN, explicó que “el nombre de la generación tiene poca importancia. También si técnicamente se trata o no de una generación. Al rotularla, acudiendo a la abreviación de la latina expresión *Non Nomine*, que se utiliza para señalar un cuerpo sin nombre (como el de los desaparecidos o el de un transeúnte muerto en la vía pública), he querido hacer también un juego literario: lo nn también es una doble negación. Nada es totalmente nada, nadie es nadie, nunca nunca”. <http://www.jornada.com.mx/2007/10/28/sem-fabian.html> (Consultado el 25/02/2016).

¹³ Según el diccionario, la palabra ‘hipotiposis’ proviene del griego antiguo τύπος/túpos (o “túpos”), que designa una huella en hueco o en relieve que deja el golpe de una matriz, cercana a la de la voz tipografía. (...) la hipotiposis “da a ver” (según la expresión latina *ut cerni videantur*), graba en la memoria del lector una imagen o una impresión.

¹⁴ La noción de ‘cuerpo’ que manejo en este trabajo proviene de la sociología del cuerpo de David Le Breton. En su libro, del mismo nombre *La sociología del cuerpo*, postula: “Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva” (2002, p. 7). Y más adelante agrega: “El cuerpo es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace hombre inmerso en la singularidad de su historia personal, en un terreno social y cultural en el que abreva la simbólica de su relación con los demás y con el mundo” (2002, pp. 34-35).

¹⁵ En Chiloé, se denomina cancagua a un material mineral de uso utilitario, suntuario y sagrado. Generalmente utilizado en el cementerio y en las tumbas.

¹⁶ En Chile se les dice en tono afectuoso guagua a los bebés.

¹⁷ A diferencia de la Bernarda literaria, la historia que transita Bernarda Gallardo y que la lleva, como ya se mencionó, al deseo de adoptar a la niña muerta, comienza con una violación que sufrió a los 16 años, de la que queda embarazada y por complicaciones en el parto de su hija Francisca quedó estéril. Gallardo plantea que “con Francisca tuvo una maternidad biológica; posteriormente, con Alejandra y José, hijos adoptivos, una maternidad adoptiva y con Aurora, una maternidad póstuma”. En “La chilena que adopta guaguas muertas para devolverles la dignidad” <https://www.eldefinido.cl/actualidad/lideres/4592/El-testimonio-de-la-chilena-que-adopta-guaguas-muertas/> (Consultado el 15/12/2018)

¹⁸ “La mujer que inspiró la película Aurora” publicada en Revista *Paula* el 4 de noviembre de 2014.

¹⁹ Cfr. Agustín Álvarez Sotomayor, “Canciones populares religiosas de Chiloé y versos de los ángeles”, Mapocho, Nro. 4, Tomo V, Santiago, 1966, pág. 221, citado por Marco Antonio León, p. 120 (2007).

²⁰ Bien podría hacerse un trabajo comparativo entre este poema de Rosabetty Muñoz y el poema de Silvia Mellado (Zapala, 1977) incluido en el poemario *Pantano seco* (2014), del que cito unos versos: “las de su misma clase la culparon” (2014, p. 27).

²¹ Valentina Natalini indaga la vinculación del título de Muñoz con el verso cristiano “En el nombre del padre” (2018, p. 84).

²² Publicada posteriormente en *De Héroes civiles & Santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile*. (Valdivia, Ediciones Barba de Palo, 1999) versión online <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/15/vida1e.html>