

Lo que queda de la catástrofe Representaciones escriturales y visuales en *Las bellas catástrofes* (2017) de Jacqueline Goldberg y *Las homicidas* (2019) de Alia Trabucco Zerán

Daniuska González González
Universidad de Playa Ancha, Chile

Cecilia Olivares Koyck
Universidad Andrés Bello; Universidad de Playa Ancha, Chile

Abstract This article will address the notion of catastrophe in the works *Las bellas catástrofes* (2017) by Jacqueline Goldberg (Maracaibo, Venezuela, 1966) and *Las homicidas* (2019) by Alia Trabucco Zerán (Santiago de Chile, 1983), which aims to reveal their representation through the rest by incorporating the visual (photographic) image into literary texts to enable their recording and activation. The selected books will be discussed in relation to the theoretical ideas of authors such as Giorgio Agamben, Bedour Algra, Georges Didi-Huberman, Félix Duque and Niall Ferguson. This article will be circulated as a projection, a broader field of research on how literature is incorporated into contemporary discourse about the appropriation of other formats (visual, object-based, or archival), and their interdisciplinary transfer. In this case, the focus is on the concept of catastrophe in philosophy and political science.

Keywords Catastrophe. Rest. Poetry. Photograph. Latin American writers. Twenty-first century.

Índice 1 Entresijos críticos de la catástrofe: puntualizaciones necesarias. – 2 Constancias escriturales y visuales de las (in)ciertas bellas catástrofes. – 3 Imágenes que provocan: cómo hacerse cargo de la catástrofe social. – 4 Anudando algunas conclusiones sobre el abordaje escritural y visual de la catástrofe.



Peer review

Submitted 2024-09-22
Accepted 2025-11-17
Published 2025-12-12

Open access

© 2025 González González, Olivares Koyck | 4.0



Citation González González, D.; Olivares Koyck, C. (2025). “Lo que queda de la catástrofe. Representaciones escriturales y visuales en *Las bellas catástrofes* (2017) de Jacqueline Goldberg y *Las homicidas* (2019) de Alia Trabucco Zerán”. *Rassegna iberística*, 48(124), 267-282.

DOI [10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/003](https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/003)

267

Es tiempo de relámpagos sin truenos,
Es tiempo de voces no escuchadas,
de sueños inquietos y vanas vigilias.

Compañera, no olvides los días
De prolongados fáciles silencios,
De amables calles nocturnas,
De meditaciones serenas,
Antes que caigan las hojas,
Antes que el cielo se vuelva a cerrar,
Antes que de nuevo nos despierte,
Percibo, frente a nuestra puerta,
Una férrea persecución de pisadas.

(Primo Levi, «Espera», *A una hora incierta*, 1949)

1 Entresijos críticos de la catástrofe: puntualizaciones necesarias

Para Giorgio Agamben en su texto ya imprescindible *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* «La catástrofe interpela a lo humano» (2014, 55) en dos sentidos fundamentales: el primero, como consecuencia de una acción que irrumpre y tensiona con sus consecuencias dejando una herencia de traumas y restos; y el segundo, al instalar un *afuera*, tanto del lenguaje como del devenir humano, que es, metafóricamente hablando, una *laguna*, una imposibilidad de articulación que descoloca y fragmenta el equilibrio biológico y social.

Al poner en diálogo este texto con «La catástrofe interminable» (2023) de Bedour Alagraa se reconoce que la noción de catástrofe no está soportada por una «historia conceptual» (193); para la autora, además, el concepto demanda una problematización profunda, inclusive advierte que «[e]l pensamiento científico no resuelve los misterios [en torno a la categoría], sino que los elimina de la existencia» (194). Frente a esto cabe la pregunta de si, entre muchas otras, la literatura podría ser una respuesta a esta carencia al hacerse cargo de su representación en un periodo no menor de la historia, el Antropoceno, donde la catástrofe detenta una condición epítome, pues no se trata solo del accionar devastador del ser humano y las consecuencias sobre el entorno y la sociedad, sino también cómo se cuenta con un instrumento cultural (en este caso literario) que la diseccione con perspectiva crítica.

Este artículo se inscribe en el Fondecyt Regular No. 1240018 *Archivos del afecto. Una memorabilia de las violencias en la escritura de cinco autoras latinoamericanas contemporáneas* (2024-27), financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) de Chile, y del cual la primera autora es su Investigadora Responsable y la segunda autora la ayudante de investigación.

Así, el presente artículo observará la catástrofe a través de una de sus trazas más evidentes, el resto,¹ entendido como residuo que permite acceder a una lectura en el presente, incorporando para esto la imagen fotográfica en dos textos literarios que la registran y la activan con un cruce fructífero de intermediaciones entre estos dos discursos.

Para esto se recurrirá al poemario *Las bellas catástrofes* (2017) de Jacqueline Goldberg (Maracaibo, Venezuela, 1966), una de las poetas más reconocidas del país suramericano, y el texto híbrido -considera géneros como el retrato, la investigación periodística y la narrativa- *Las homicidas* (2019) de Alia Trabucco Zerán (Santiago de Chile, 1983),² en los que se trabaja la catástrofe a través del acompañamiento entre la palabra (la metáfora, las descripciones minuciosas o los símiles contrastantes) y la visualidad, ambas en la dirección de estremecer al/la lector/a-pectador/a para interrogarlo/a como Agamben había notado en su libro publicado originalmente en 2000. La selección del corpus se inscribe en una investigación más amplia acerca de algunas escrituras de autoras latinoamericanas cuyo eje articulador es la representación de las violencias, cualquiera sea su signo, para lo cual recurren a dispositivos como las imágenes visuales, el archivo, las corporalidades, los objetos y los afectos.

1 La mirada de Giorgio Agamben sobre el resto/residuo permitió tensar fluidamente esta noción con la de catástrofe, central en el artículo. Sin embargo, se deja constancia de la revisión de un conjunto de textos que lo abordan, entre estos los de Nelly Richard (1998), Jean-Louis Déotte (1998), Idelber Avelar (2000), Georges Didi-Huberman (2004), Florencia Garramuño (2015) y Cristina Rivera Garza (2019).

2 Acerca del estado del arte se señala que, en lo relacionado con la obra de Goldberg, aparecen los artículos «En los umbrales del daño: la ‘poesía documental’ de Jacqueline Goldberg» (2025) de Flavio Fiorani; «Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica, afecto en *Las horas claras* de Jacqueline Goldberg» (2020) de Gina Saraceni; «Poesía, dolor y memoria en *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg» (2020) de Kar M. Hernández; «El tallo calcinado de la morgue. Las morgues de la globalización en las escrituras de Fernando Vallejo, Roberto Bolaño y Jacqueline Goldberg» (2016) de Daniuska González González; y «Rasgar el archivo: *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg» (2016) de Adriana Kanzepolsky. Sobre la escritura de Trabucco Zerán destacan, entre otros, «Agua, tierra, fuego, aire: geo/topo/historiografías fantasmales en *Mapocho* (2002/2019) de Nona Fernández y *La Resta* (2014) de Alia Trabucco Zerán» (2025) de Claudia Jünke; «Literatura política: los inicios de una genealogía» (2024) de María Ayete Gil; «*La resta* de Alia Trabucco Zerán y (la devolución de) los cuerpos: un viaje metafórico y distópico» (2022) de Alice Favaro; «La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales» (2020) de Constanza Ternicier; y el capítulo de libro «Archivos de la mujer y el crimen en *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza y *Las homicidas* de Alia Trabucco Zerán» (2024) de Suanny Erazo. Como se aprecia, estos textos sobre ambas autoras están suturados por dos temas: la memoria y la violencia, esta última a través de la aproximación al cuerpo, el archivo, el afecto y la pérdida personal y/o colectiva. A partir de lo anterior y sobre la novedad de la presente propuesta, las obras *Las bellas catástrofes* y *Las homicidas* se han trabajado escasamente por la academia y la crítica y, como se constata en los títulos mencionados como estado del arte, no se encuentran antecedentes de los textos seleccionados con relación a la noción de catástrofe.

A través de diez poemas con sus respectivas imágenes, en el texto de Goldberg se arma un punto de intersección entre la catástrofe y sus restos -algunos no exentos de belleza, como la autora testimonia poética y visualmente-, entre estos una muñeca arrastrada por un tsunami y las capturas fotográficas tanto de los trozos cuarteados de la tierra de La Laguna (Méjico) debido a la sequía intensa, como del deslave ocurrido en el estado venezolano de Vargas en 1999. En todos, la catástrofe produce una variación brusca, una ruptura en la forma cotidiana de vida, y desde aquí la poeta propone un desajuste de la violencia mediante ese resto *sido* pero que continúa vigente.

Mientras en *Las homicidas*, sin dudas un libro rizomático, los encuadres se multiplican para contrastar las historias de cuatro mujeres chilenas asesinas -Corina Rojas, Rosa Faúndez, María Carolina Geel y María Teresa Alfaro- cuyos perfiles escriturales y visuales interrogan contextos sociales y razones íntimas o psicológicas diferentes, así como, importante reconocerlo, prejuicios y categorías valóricas alrededor de sus actos, no solo por parte de los sujetos encargados de la justicia (incluidos los abogados defensores) sino también por las sociedades que las juzgaron sin miramientos, como a cobayas de laboratorio.

Para precisar, las imágenes fotográficas acompañan un texto y también lo intervienen en el sentido de provocar otras lecturas y expandir sus significados enriqueciéndolo y añadiendo la «articulación invisible» que Agamben refirió esta vez en otro texto, *Estancias* (2016): la armonía entre dos discursos -el literario y el visual- para exponer «una comunidad reencontrada de pensamiento y poesía» (266).

La inserción de las fotografías añade otro elemento a considerar: la impronta fantasmal del resto, aquella traza que queda atrapada entre el pasado y el presente y que tensiona el futuro, que resulta «una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantasmática inasibilidad del viviente» (Agamben 2016, 99). El autor vincula lo perdido con un deseo latente de dar a entender esta presencia, como si estuviera circulando en tanto huella vívida y persistente mas siempre inquietante y alegórica. Las imágenes permiten dar un cuerpo visual a la escritura del residuo, como una suerte de postal o miniatura en el interior del lenguaje literario.

Para Alagraa, «el enigma de la catástrofe como palabra, como concepto, radica en esta tensión: entre un deseo de evadir el evento originario a favor de la repetición al mismo tiempo que se reconoce el evento como tal. Un rompecabezas» (2023, 193). Partiendo de Agamben y con apego en esta mirada crítica de la autora estadounidense, se sostendrá la idea de la catástrofe como irrupción y desequilibrio que descontrola el entorno, desaparición de la vida entendida en su ciclo tradicional de nacimiento, evolución y muerte.

El elemento catastrófico parte la existencia en un antes y un después; está ahí, acechando, y puede desatar el miedo más contingente o aquellas preguntas para las que todavía no se encuentran respuestas, por esta razón la literatura se posiciona como uno de los dispositivos para hurgarlo, interesarlo y, si es posible, contrastarlo.

Debido a la aniquilación que conlleva la catástrofe, los fragmentos resultan tan preciosos que se convierten en sus únicas trazas reveladoras. Como se aprecia en el poemario de Goldberg, por ejemplo, con la metáfora citada en torno a la muñeca flotante, figura retórica trabajada en la dirección agambeana de recurso que «sustituye una cosa con otra, no tanto para llegar a ésta como para huir de aquélla» (2016, 71); o en el libro de Trabucco Zerán con las fotografías de las mujeres asesinas preservadas en el Archivo Nacional: todas son *jirones* para nombrar la cualidad catastrófica, lo ocurrido que no dispone de otro modo de acercamiento en el presente porque solo resta el vacío de lo pasado. Parafraseando a Georges Didi-Huberman y sus *Cortezas* (2014), estas esquirlas de representación constituyen las *cortezas* minúsculas que sirven para pensar/evocar el árbol caído, en este caso el acontecimiento catastrófico primigenio.

En «Hacia una teoría de las catástrofes mínimas» (2016), el filósofo Félix Duque afirmó que «*Katastrophé* significa literalmente: ‘trastorno, cambio de arriba abajo’ [...] es pues un cambio brusco que a algo o a alguien le sobreviene, sin que esté en su mano preverlo ni prepararlo» (65; cursiva en el original), y, a partir de esto, se puede inferir que los hechos de su devenir no se corresponden con un hilo conductor, sino que más bien se presentan irrumpiendo abruptamente el tiempo social, individual o histórico.

En el caso de los objetos literarios presentados en este artículo, el acercamiento a la catástrofe supone observarla como un quiebre dado por circunstancias que desajustan un estadio anterior, implicando la aproximación al resto como una evidencia presente, en conciencia de tratarse de la continuidad incompleta de un pretérito irrecuperable. Su emergencia revisita la catástrofe desde su transformación, testimonia los impactos y se enlaza con la evocación, nunca mimética -no puede serlo- del original. Su permanencia se vuelve un nudo al cual prestar atención en tanto ofrece mutaciones al mismo tiempo que configura una última pulsión identificable y, por tanto, legible, antes de desaparecer.

Sin perderse lo catastrófico, el resto reconecta la experiencia y, al mismo tiempo, retrotrae al inmenso problema de la memoria del horror, a su politización, que entabla una recepción tensional, puesto que su representación se resiste a desaparecer y/o alegorizarse. El horror se configura como aquello que se desgaja de la catástrofe, que deja de ser y que fracasa en su medida original, convirtiéndose en la revelación de lo desconocido, como una suerte de pieza fulgurante que necesita ser rescatada y leída, pero que, al mismo tiempo, sigue

generando resistencia, como Walter Benjamin lo precisó en *Libro de los pasajes* (2005): una tirantez que da cuenta de la fragilidad del tiempo y de la experiencia humana y donde el riesgo de pulverizarse siempre está latente. En el caso de los textos seleccionados, esta revelación del horror atraviesa la experiencia misma y se vuelve potencia en tanto colabora en el establecimiento de registros de alta complejidad, con particularidades adscritas a una semántica propia dispuesta en y para la literatura.

Adicionalmente, aquellas imágenes disparadas por la catástrofe presentan la posibilidad de observar críticamente el impacto de cierto tipo de violencia, esto en consonancia con la lectura de los dos volúmenes de Agamben, pues permiten aproximarse a otros abordajes que invitan a desmantelar sus artefactos tradicionales y describir una posible relación entre ellos. La catástrofe deviene como aquella experiencia de violencia intempestiva, cuyos restos, volviendo a Benjamin esta vez en *Pequeña historia de la fotografía* (2024, en línea), traslucen una «postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos» (2004, 34), que imponen una sobrevida, un *algo más*.

Por último, en este apartado, uno de los acercamientos teóricos fundamentales a la catástrofe desde las ciencias políticas, el de Niall Ferguson en un libro de reciente traducción: *Desastre: Historia y Política de las Catástrofes* (2022). Desde las primeras páginas el autor instala una idea relevante sobre la catástrofe: no está aislada «de la historia económica, social, cultural y política, independientemente de que se trate de catástrofes naturales o provocadas por el ser humano (aunque, [...] esta dicotomía no es del todo realista)» (2022, 22), lo cual llama a una reflexión transversal e interdisciplinaria del concepto alejada de posibles visiones apocalípticas, proféticas o infundadas. Como bien indica, los eventos catastróficos dejan huellas profundas y «tienen [...] consecuencias económicas, culturales y políticas, muchas de ellas contradictorias» (22).

Además, la catástrofe impone la incertidumbre como principio, no existe la posibilidad de predecirla -a propósito, esto se visibiliza con claridad en el poemario de Goldberg-. Como Ferguson recalca, los intentos por reducir su origen han fracasado, de hecho, pueden medirse mediante el «exceso de mortandad» (2022, 463) provocada. Al final, para el autor, la catástrofe se convierte en una lección sobre el «camino individual en la vida y en lo relativo a [...] [su] gestión [...] y [...] [sus] fallos [...] en la historia» (470).

2 **Constancias escriturales y visuales de las (in)ciertas bellas catástrofes**

Adentrarse en *Las bellas catástrofes* (2017) de Goldberg es también adentrarse en un mapa poético con lugares distanciados geográficamente pero que comparten acontecimientos catastróficos soportados por imágenes que precisan la condición residual.

Los poemas «El cerdo y el tsunami [2004]»³ y «Un avión en el lecho [2014]» y las respectivas fotografías que los acompañan, identifican este vínculo, entendiendo que la catástrofe -un tsunami y la caída de un avión, esto último la máquina frente a la que el hombre falla- tiene que ver con la irreductibilidad del evento, que, para el filósofo Duque, conlleva a lo catastrófico al existir «un desajuste primordial» (2016, 67) y el que Golberg metaforiza, por ejemplo, como «una magnífica pared de agua» (2017, 11) en el caso del tsunami.

Ambos poemas se elaboran con una trama objetual como guijarros, restos a manera de pequeñas implosiones: en el primero «"Había cristal, metal, trozos de madera, | ladrillos, era como estar en una lavadora llena de clavos"» (Goldberg 2017, 11); mientras que en el segundo logra una imagen de quietud perfecta acerca del lecho marino: sin la catástrofe aeronáutica no se tendría acceso a la profundidad marina, a esa «hermosa, | oscurísima | e inútil eternidad» (26).

Ahora bien, las metáforas, también los símiles y las descripciones, se reproducen como restos visuales a través de dos imágenes que fortalecen los poemas y que giran en torno a juguetes abandonados, otras fotografías, ramas, trozos de periódicos, astillas y siluetas de montañas sobre el fondo marino... Si bien la poesía se hace cargo de la cualidad residual, el/la lector/a se convierte en espectador en primera fila frente a las fotografías, evidenciándose la tensión didi-hubermana de la imagen con su pasado, su presente y su futuro: ese *jirón* que, como en su libro *Cortezas*, queda ante la historia, el fragmento persistente que hizo/hace/hará memoria.

El fondo del mar, que en la poesía deviene gigantesca boca que engulle y que «no se queda con todo | No puede con todo» (Goldberg 2017, 24; corchete en el poema original), se clarifica con la imagen que anuda la catástrofe tanto desde su simplicidad residual como con un atisbo de belleza, sutil pero latente; y donde el resto hace sobresalir la imposibilidad de lo que fracasó o no pudo llegar a término, como Alagraa visualizó teóricamente con respecto a la naturaleza de la catástrofe.

Como «dolorosa constancia de que no todo es asimilable» (Duque 2016, 66), una metáfora cierra la potencialidad residual de la

3 La fecha de creación de los poemas aparece en todos los títulos.

catástrofe en la escritura, que luego se concreta visualmente en la fotografía: cuando el avión MH370 de Malaysia Airlines desaparece de los radares, para la autora «dejó de latir» (Goldberg 2017, 24). La máquina se humaniza mediante un corazón que palpita, late y luego se apaga: «el espíritu de aquel vuelo siguió emitiendo señales» (24). Mientras la fotografía ilustra la conjectura sobre la catástrofe -la caída del avión en el océano-que el poema había evocado en los versos «Nada había allí, | solo era hermoso» (25) o «Cuántas llanuras, peñascos, grietas rocosas | Cuánto silencio, | cuánta ignorancia» (26).

Adicionalmente, otro registro circula en torno al anterior: el acto de escribir, pues la poeta sutura en el texto los momentos cuando suceden las catástrofes y la somatización en su cuerpo, convirtiendo la enunciación poética en una perdida, en una palabra quebrada. Su lenguaje también resulta una catástrofe, una *laguna* que no se puede abarcar. Escribir sirve como acto que enuncia la fatalidad de las tragedias y que, a su vez, atraviesa su cuerpo hasta herirlo y dañarlo.

Por esta razón, como se verá en «Agua que no llega [2008]» y «El día que la montaña debatió con el mar [1999]», los poemas se vuelven residuales en tanto posicionan una perspectiva que genera una sensación inacabada, no por su consecución sino, más bien, por las piezas anteriores factualmente implosionadas por la catástrofe, metrallas que, para el momento escritural, se entierran profundamente en la corporalidad de la voz enunciativa.

Para Ferguson las catástrofes «rara vez son sucesos completamente exógenos» (2022, 22) debido a que se relacionan con el accionar del hombre y, como vaciadero de esto se encuentran dos poemas centrales en el volumen de Goldberg. El primero acerca de un lecho seco del río Nazas en México, que provocó el desbordamiento de las aguas, con «hebras líquidas [que] fueron engrosando el gemido» (Goldberg 2017, 48); y, el segundo, más extenso, refiere una circunstancia catastrófica particular: debido a las fuertes precipitaciones y la precariedad de numerosas estructuras improvisadas sobre el caudal acuífero, permitidas por la dejadez de la acción gubernamental, el litoral del entonces estado Vargas en Venezuela sufrió un deslave en el año 1999, que borró parte de su geografía y provocó un estado de catástrofe sobre el cual, hasta la fecha, se desconocen el número de muertos y la magnitud real del impacto sobre el paisaje físico y emocional.⁴ Este poema cruza la poesía con el testimonio de un sobreviviente, la opinión de dos especialistas en desastres naturales,

4 El propio poema se hace eco de esto: «Se habla de 12.000 a 15.000 víctimas, | entre muertos y nunca hallados, | Más de 100,000 personas evacuadas, | unos 3,500 millones de dólares de pérdidas, | 15,000 viviendas destruidas, | 75,000 damnificados, | 85% de la vialidad troncal destruida» (Goldberg 2017, 72).

cifras, referencias históricas y un párrafo narrativo de la escritora venezolana Victoria de Stefano (1940-2023).

Los poemas se apropián de la idea del cuerpo como mutación y también como respuesta ante la catástrofe, cuerpo que *se pone* frente a ella y al «horror [que] afuera era tan vasto» (Goldberg 2017, 73). En el primer texto, la poeta «Escrib[e] con barro en el estómago» (48) y reconoce que, con ello, «pierd[e] | un tajo de belleza, | un poco de mí» (49), mientras que, en el segundo, está esperando el nacimiento de un hijo, pero, en paralelo, se está gestando otro cuerpo, esta vez agrietado, que emite quejidos y que también, como su fisonomía, se ha transformado: el de la tierra tragada por la violencia de las aguas, esa que «estaba por abandonar el cauce. | El agua de la tierra. El agua de mi cuerpo» (71). Una corporalidad se sostiene en «el vientre [que] pesaba, pesaba» (72), mas la otra sucumbe ante las «traiciones | de roca y barro venidos | de la serranía de El Ávila» (71). A la violencia de la naturaleza, aporía de arranque, se impone la violencia estructural de una región empobrecida, donde las construcciones se asentaban en lugares no habilitados, encima de quebradas y ríos desviados de su curso, que «descubijaron la capa vegetal» (71), tal como también ocurrió en México cuando se abrieron las compuertas de las presas Francisco Zarco y Lázaro Cárdenas, origen de la catástrofe recogida en el poema «Agua que no llega [2008]». La voz asustada solo puede pronunciar(se) a través del cuerpo, contar la catástrofe desde él, y desplegar un saber del tacto y la imaginación, como cuando admite que «hay lechos secos | que jamás pisaré» (49) o cuando fantasea con las historias de los deslaves anteriores en Vargas en 1798 y 1950, que, pese a los deslizamientos «con [...] saña» (72), cargaron con menos «odio ancestral» (72).

A cada texto corresponde una fotografía que concretiza la escritura como el «lugar de [...] enfatizar y sobre determinar» (Alagraa 2023, 195) la catástrofe. Una aprehende los trozos de la tierra reseca y a un hombre con las manos cruzadas sobre su espalda, mirando el horizonte, como si se preguntara por «lo seco de la tierra y los hoyos y cavernas» (Goldberg 2017, 48), por el futuro, sin duda distópico, que provocó la acción humana. Hay un desafío implícito en esta imagen: cómo minimizar la catástrofe, cómo gestionarla frente a la historia (Ferguson 2022).

La otra fotografía testimonia gráficamente el deslave de Vargas: en ella parecen eternizarse los restos de los edificios destrozados por las rocas y el ímpetu del agua, los «sedimentos [y] troncos» (Goldberg 2017, 73); en su interior gráfico se revela «El horror [que] era horror» (73). Si el poema deviene grito -por el dolor del deslave y por el cuerpo tajado durante el parto- la imagen también resguarda esta implosión corporal, la asemeja, y se transforma en un clamor visual frente a la herida de la tierra, su humillación que «late sin escucha» (73).

Tanto los poemas como las fotografías permiten una mirada sobre los restos que crea una tensión entre iteración y singularidad, puesto que ‘lo que queda’ parece encaminarse a su difuminación y, a la vez, reproducirse y resistir en las vertientes de la diégesis. La residualidad no resulta un simple suplemento o mutación complementaria del estado anterior, cuando ocurrió la catástrofe, sino que se convierte en un eje poderoso de una presencia que se alegoriza en sí misma para alcanzar una sobrevida (Didi-Huberman 2014).

3 **Imágenes que provocan: cómo hacerse cargo de la catástrofe social**

En el texto *Las homicidas*, la noción de catástrofe se percibe a partir de un punto de choque entre el universo de expectativa social y los actos criminales de las mujeres involucradas, constatándose como referentes fallidos de sus acciones.⁵ La catástrofe va en dos direcciones: la irrupción de los acontecimientos violentos cometidos por los sujetos, que rasgaron el pacto social; y, a su vez, «el deseo de evadir el evento originario» (Alagraa 2023, 193), esto en el sentir colectivo de época mediante su omisión o su olvido. Vale preguntarse con esta autora por «la ‘catástrofe’ [...] como una categoría o un concepto político que ofrece una analítica de la forma en que las personas estructuran su vida política y social» (195) y, desde este enclave, lo presentado en el volumen implica un cambio de condiciones, puesto que la catástrofe no puede ser leída desde un solo prisma, pues primero da lugar al quiebre social generado por los asesinatos y segundo manifiesta una espiral de incidentes que hacen sucumbir a las mujeres debido a su accionar, también catastrófico. En ambas tramas surgen elementos residuales, puntualmente fotografías, que son restos que iluminan desde el pasado escenarios transformados en el presente por la literatura, o, como la propia autora manifiesta, que tienen «amplias repercusiones políticas y afectivas, donde emociones como la rabia o la vergüenza se vuelven visibles» (Trabucco Zerán 2022b, 267).

Sus cuatro protagonistas no encajaban en su tiempo, con lo cual implosionaron el dominio social tradicional. Parafraseando a Rita

⁵ Una nota para marcar una diferencia. Aunque no se trataba de organizaciones feministas o sufragistas en rigor, algunos grupos de mujeres apoyaron a Corina Rojas, entre estos la Sociedad de Socorros Mutuos de Obreras de Valdivia y la Sociedad de Señoras El Triunfo Ilustrado. Por otra parte, en el caso de María Carolina Geel resultó decisiva la ayuda de la Premio Nobel de Literatura Gabriela Mistral, quien le escribió al Presidente de la República Carlos Ibáñez del Campo y logró el indulto, así como la simpatía y el acompañamiento de escritores reconocidos como Manuel Rojas y el crítico literario Alone.

Laura Segato (2020), estas homicidas visibilizaron el cuerpo de la mujer como parte de una economía de circulación desigual⁶ dentro de la que se esperaban roles de no interpellación, simplemente de aceptación, incluyendo la condena y el castigo impuestos por el sistema jerárquico después de los asesinatos. Por tanto, el libro rompe el cerco del perfil criminal tradicional para convertirse en un texto de desapropiación,⁷ «[e]ntre el mito y la realidad, entre el pasado y el presente, entre el derecho y la literatura» (Trabucco Zerán 2019, 21), escrito «contra el rojo de ese lápiz» (21) que apuntaló discursos racializados, de clase y género dentro de la violencia patriarcal dominante. La escritora elabora la armazón para una narratología de la catástrofe, apegada a la reflexión de Ferguson: como una «política de la catástrofe» (2022, 463) en tanto los hechos y sus derivas son «productos[s] de la acción humana» (463), que asentaron diferencias de estrato social, racial, cultural y económico.

Para el interés de este artículo, las imágenes al interior del texto (en este caso fotografías revisadas en los archivos) son residuos del acontecimiento detonante, del nodo de activación de la catástrofe (Alagraa), que potencian los discursos visuales con el relato mismo, lo cual marca una zona de su cualidad rizomática, característica del libro mencionada en uno de los párrafos del inicio.

Las imágenes en cuestión se integran a una escena general de la catástrofe donde los actos y los ambientes varían y tributan tanto al proceso de reconstrucción histórica -lo refuerzan- como a la conformación visual de las cuatro subjetividades; sin embargo, las fotografías imponen una traza de lectura como un 'llamado colectivo' que atiende a una cronología temporal de resistencia, que incluye mostrar vulnerabilidad frente a prejuicios e injusticias, porque, para Trabucco Zerán, «Fotografiar es ver. Y ver es enmarcar, es definir. Una imagen es capaz de absolver o condenar. Puede ser una velada forma de castigo o un modo oblicuo de imponer la ley» (2019, 195).

Entre estas subjetividades visuales, por ejemplo, aparecen los rostros de perfil de las mujeres, que no miran directamente a la cámara, con poses retraídas, de recogimiento, a tono con el dictado

6 Para la autora entender la violencia apunta a situarse frente a la interconexión entre dos ejes, uno horizontal que señala hacia relaciones de alianza o competición y otro vertical formado con vínculos de entrega o expropiación (2020, 249).

7 Se coincide con la escritora mexicana Cristina Rivera Garza y su noción de desapropiación en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2019), que remite a una escritura crítica del presente, incómoda, que puede hacerse cargo del pasado, pero que instala una comunicación y una resistencia propositivas hacia el futuro. «Escritura política» que, como la propia Trabucco Zerán expresó al recibir el Premio Anna Seghers 2022, señala «una literatura de ojos abiertos, irritados, llorosos de tanto mirar. De ver la belleza y hallar la herida que se oculta adentro, al fondo. [...] una literatura que incomode. [...] que mire de frente la realidad y cada una de sus espinas. Una literatura a contrapelo, ríspida, a ratos crispada» (2022a).

social de un orden que obliga a un comportamiento comedido para el sexo femenino. La primera fotografía de Corina Rojas (Trabucco Zerán 2019, 23) remite a una intención familiar (quizá integrada a un álbum o un retrato colgado en la pared del salón principal): ella asume una posición adusta, de ama de casa con una economía privilegiada, y se produce un diálogo entre lo exterior, un ambiente cerrado (hogareño o de estudio fotográfico), y lo íntimo, con la inserción de la mujer en la maquinaria tradicional del quehacer doméstico. Esto también se replica en otras fotografías del libro. No obstante, en medio del relato, ocurre un momento de irrupción cuando la sociedad se hace cargo del elemento catastrófico, para lo cual se vale de la invisibilización del rostro de la asesina una vez que el cuerpo se encarcela y se enjuicia. Oculto con una máscara y un manto negro, su individualidad se diluye debajo de un ropaje que dista del usado anteriormente como dueña de casa, inclusive no corrobora que se trate de la misma persona, tal es el nivel de des-identidad de la foto. Esto dice de la politicidad referida por Alegra y, como se había notado en el párrafo inicial de este apartado, expone el quiebre entre el universo de expectativas social versus la acción aniquilante de las propias mujeres.

Las diferencias entre las primeras imágenes y las últimas no solo contraponen un estereotipo, aquel de la «reputación como mujer y esposa [que] es puesta en entredicho [...] al torcer los estereotipos de género» (Trabucco Zerán 2019, 31-33), y por esto la revelación de las fotografías de Corina con el rostro descubierto y luego tapado; también tratan de estallar el relato visual homogéneo que da lugar a un canon de comportamiento (mujer de casa versus mujer adúltera y asesina, un rostro que puede exhibirse en pose antes del crimen versus uno cubierto que no puede exponerse después), para instalar otra idea: en las últimas imágenes hay una *laguna* que refleja que «la catástrofe es una condición estructural y un estilo de vida impuesto como manera de dominación política y social» (Alagraa 2023, 196), una imposibilidad de enunciar el cuerpo femenino como instancia con una verdad propia y contestataria frente a la intervención social manipulada.

La hagiografía visual de corporalidades marcadas como cuerpos generizados y racializados se repite en cada historia de *Las homicidas*, que, además, en conjunto, permite imaginar los entresijos emocionales durante el proceso judicial: imágenes que denotan tristeza y llanto incontenible, pero también una gestualidad en resistencia, algunas veces apenas esbozada. Imágenes-potencia de un devenir truncado, como Agamben señaló, pero que atestiguan una temporalidad en la que se cruzaron otras posibles formas de vivir y sentir.

A partir de esta consideración, el caso de María Carolina Geel en el capítulo «Acercarse al silencio» merece un aparte, pues a lo señalado anteriormente se suma la condición de escritora, de mujer

letrada.⁸ Su primera descripción en el libro la revela como coqueta, «escogió esa tarde unos aros de argolla, una pulsera plateada, su largo abrigo de color beige» (Trabucco Zerán 2019, 107), alejada de prejuicios y banalidades sociales, «Era, a todas luces, una mujer independiente y moderna [que] «escribía sin descanso» (111). Dos imágenes refuerzan esta narrativa: las imágenes que la capturan con blusa de encaje y sobretodo, el cabello peinado y el rostro maquillado. Sin razón aparente -nunca lo confesó- asesinó a su pareja, en lo que constituyó un evento policial que marcó la época de los años cincuenta en Santiago de Chile conocido como «el crimen del hotel Crillón»:

el revólver belga calibre 6.35 que asomó de su bolsillo y le apuntó directamente a la cara. Geel apretó el gatillo hasta que su dedo sobre el percutor no produjo más que un ruido hueco, vacío. Cinco certeros balazos. Roberto Pumarino, de 28 años, murió en el acto.

Tras los disparos, entre gritos de pánico y sollozos, María Carolina se levantó de su silla, lívida, y contempló en silencio la escena del crimen. Como si el disparo hubiera abierto una hendedura en el tiempo y el espacio, no parecía oír más que su propia respiración.

[...]

Provistos de grandes cámaras y flashes, los fotógrafos capturaron [...] impresionantes imágenes de la autora: impertérrita, como si deambulara sola por un paisaje muy lejano. (Trabucco Zerán 2019, 108-9)

Si bien interesa el pespunteo fino del acontecimiento visualizado en la cita anterior en tanto punto de arranque de la catástrofe, las imágenes no son menores en relevancia a la hora de particularizarla, ya que asientan la subjetividad de la escritora como parte de un imaginario cultural persistente: la mujer culta como peligrosa, una figura que se prefiere apartar y, para esto, no se desaprovecha la oportunidad, en este caso, un asesinato.

Así, dos fotografías en el libro arman una corporalidad atractiva y enigmática, con una mirada que se extravía entre la reflexión y una profundidad desconocida, pero al unísono se inserta una tercera donde aparece sombría, con el dedo índice sobre la barbilla,

⁸ Para el momento del asesinato, «[h]abía publicado ya tres novelas [...] y también el importante ensayo *Siete escritoras chilenas*, donde repasaba la obra de contemporáneas suyas como Gabriela Mistral, Marta Brunet y su preferida, María Luisa Bombal. Se desempeñaba además como taquígrafa y secretaria de actas y contribuía con columnas y críticas en varios suplementos literarios. Era, [...], una figura pública en el campo intelectual» (Trabucco Zerán 2019, 111). Posteriormente, en prisión, escribió *Cárcel de mujeres* (1956), un relato encabalgado entre lo autobiográfico y lo novelístico.

como si el conjunto revelara una disociación, una personalidad escindida. A diferencia de las asesinas Corina, Rosa y María Teresa, las imágenes fabrican la contradicción: la escritora conocida en el campo intelectual versus la asesina fría, despiadada y perturbada. Una subjetividad dividida, construida a conveniencia del prejuicio social sobre la mujer, siempre sometida al escrutinio dominante.

En esta dirección, a través de las fotografías, la apuesta de lectura sobre la noción de catástrofe, esa que se activa como «un mecanismo que impone, y luego *normaliza*, un fundamento violento» (Alagraa 2023, 198; cursivas en el texto original), conlleva la implosión de las condiciones iniciales, como irrupción y desequilibrio. Las imágenes devienen pequeños cataclismos, residuos en el presente, que no solo permiten leer la vida de las mujeres juzgadas sino también capturar el prejuicio colectivo de cada época que vivieron.

4 Anudando algunas conclusiones sobre el abordaje escritural y visual de la catástrofe

Como se ha revisado a lo largo del artículo, la catástrofe -y las derivas residuales- surgen por el quiebre del estado original, imponiendo un carácter intempestivo que las vuelve coextensivas al horror, la violencia y su politización. Este punto revela, como Alagraa y Ferguson observaron, la complejidad de su hermenéutica incompleta.

La imposibilidad de plantear una visión purista de la catástrofe no indica entonces un análisis acotado o definitivo, una suerte de *últimatum*, al contrario, puesto que su inmanencia sobrevive a toda resistencia pese a los intentos de borramiento de la historia y los tiempos antropogénicos. Como en el caso del poemario de Goldberg, la imagen tiene la facultad de activar un complejo proceso de energía de la catástrofe, invitando a mirar compulsivamente los fragmentos de su accionar. En este sentido, las tramas indecibles de la catástrofe en los poemas se articulan con las fotografías, ambas alegorías del pasado, atendiendo a que son manifestaciones del resto original, siempre irreproducible, como coinciden los autores teóricos citados en el artículo, entre ellos Agamben. Pero algunos tejidos de la catástrofe conllevan la pulsión de su experiencia atrofiada y se convierten en espacios proclives a la emergencia de nuevas y punzantes heridas sociales, en una explícita provocación política, como sucede en *Las homicidas* de Trabucco Zerán.

Posterior al análisis de los textos, se constata que las experiencias de representación de la catástrofe se encuentran lejos de ser homogéneas y que, en su calidad de acontecer, se constituyen inseparables del proceso interpretativo. Por tanto, el resto conlleva a hacerse partícipe de los efectos que provoca, de ahí que para los

teóricos Alagraa y Duque es como si se entrara en lo potencialmente interminable y, a la vez, paradójicamente, extinto.

En consecuencia, la emergencia de las exploraciones sobre la catástrofe desde lo contemporáneo se encuentra ligada a la consideración de sus factores reactivos, a aquellas acciones y/o elementos que la suscriben como un quiebre y al resto como consecuencia liminal más allá de un tiempo histórico o social puntual, todo lo anterior mediante una puesta en escena literaria y visual, que busca, como Alagraa expone, «una relectura [...] [que] escape de los discursos que circulan» (2023, 191), es decir, de aquellos tradicionales y más apegados a la literalidad del concepto. De esta manera, su abordaje estará permeado tanto por los consensos relativos a su condición y su emergencia como por sus propias transiciones epocales y políticas, del Antropoceno en adelante, las que podrán integrarse a futuros análisis sobre el tema siempre evocando la «articulación invisible» (Agamben 2016) para entretejer nociones, como la de catástrofe, por ejemplo, en/a través del espesor de lo culturalmente creativo.

Bibliografía

- Agamben, G. (2014). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2016). *Estancias*. Valencia: Pre-Textos.
- Alagraa, B. (2023). «La catástrofe interminable». *Diálogos* 112, 191-221.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Ayete Gil, M. (2024). «Literatura política: los inicios de una genealogía». *Diablotexto Digital*, 16, 1-18. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.30014>.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2024). *Pequeña historia de la fotografía*. https://archivopatrimonial.usach.cl/agrupacionesmusicales/wp-content/uploads/1973/07/benjamin_phphotog.pdf.
- Déotte, J.-L. (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Cantabria: Shangrila.
- Duque, F. (2016). «Hacia una teoría de las catástrofes mínimas». *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, 13, 64-75.
- Erazo, S. (2024). «Archivos de la mujer y el crimen en *El invencible verano de Liliana de Cristina Rivera Garza y Las homicidas de Alia Trabucco Zerán*». *Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos*, 11, 155-71.
- Favarro, A. (2022). «*La resta de Alia Trabucco Zerán y (la devolución de) los cuerpos: un viaje metafórico y distópico*». *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, 19, 203-11.
- Ferguson, N. (2022). *Desastre: Historia y Política de las Catástrofes*. Barcelona: Debate.

- Fiorani, F. (2025). «En los umbrales del daño: la ‘poesía documental’ de Jacqueline Goldberg». Estrada, O.; Alicino, L. (eds), *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 177-95. Biblioteca di Rassegna iberistica 41. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-925-2/010>.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Geel, M.C. [1956] (1999). *Cárcel de mujeres*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Goldberg, J. (2017). *Las bellas catástrofes*. Caracas: El Estilete.
- González, D. (2016). «Las morgues de la globalización en las escrituras de Fernando Vallejo, Roberto Bolaño y Jacqueline Goldberg». *Nueva Revista del Pacífico*, 65, 54-72.
- Hernández, K.M. (2021). «Poesía, dolor y memoria en *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg». *Letras*, 60(96), 127-54.
- Jünke, C. (2025). «Agua, tierra, fuego, aire: geo/topo/historiografías fantasmales en *Mapocho* (2002/2019) de Nona Fernández y *La Resta* (2014) de Alia Trabucco Zerán». *PhiN*, 99, 36-46.
- Kanzepolsky, A. (2016). «Rasgar el archivo: *Nosotros los salvados* de Jacqueline Goldberg». *Literatura e Sociedade*, 21(23), 202-11.
- Levi, P. [1949] (2005). *A una hora incierta*. Ed. bilingüe. Madrid: La Poesía, Señor Hidalgo [edición bilingüe].
- Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Saraceni, G. (2020). «Fallas en la máquina de habitar. Arquitectura, botánica, afecto en *Las horas claras* de Jacqueline Goldberg». *Kipus. Revista andina de letras* 48, II Semestre, 25-46.
- Segato, R.L. (2020). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Santiago de Chile: Prometeo Libros/LOM ediciones.
- Ternicier, C. (2020). «La política de los afectos en *La resta* de Alia Trabucco Zerán: corporalidades en el límite de las clases sociales». *Literatura y lingüística* 42, 223-43.
- Trabucco Zerán, A. (2019). *Las homicidas*. Santiago de Chile: Lumen.
- Trabucco Zerán, A. (2022a). «‘La justa literatura’: Discurso de aceptación del Premio Anna Seghers». <https://revistaorigami.com/2022/07/19/la-justa-literatura-discurso-de-aceptacion-del-premio-anna-segher>.
- Trabucco Zerán, A. (2022b). «Cuando las palabras ya no alcanzan: Dos formas del cara-a-cara en el Chile postdictatorial». *Catedral Tomada*, 10(19), 264-87.