

# Combatiendo en tierra de nadie: representación, pornografía y deseo en *Mambrú*, de R. H. Moreno Durán

**Sebastian Patron Saade**

Korea University

Sebastian Patron Saade(2019) "Combatiendo en tierra de nadie: representación, pornografía y deseo en *Mambrú*, de R. H. Moreno Durán", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 30(3), 149-173.

**Resumen** Este artículo explora cómo en *Mambrú* los miembros del Batallón Colombia representan a Corea como un espacio vacío del cual todos los referentes culturales y geográficos han sido eliminados. Para darle sentido a este paisaje, los soldados rellenan los espacios en blanco que ha dejado la destrucción de la guerra a través de comparaciones tanto con la política y la geografía de Colombia, como con el cuerpo de las mujeres que ven y conocen en Asia. A partir de estos referentes, los soldados dibujan un mapa simbólico de sus alrededores. Este mapa les permite navegar a través de las ruinas coreanas, evitar la amenaza de la castración, afirmar su masculinidad y dominar, tanto sexual como militarmente, al otro.

**Palabras** Claves Guerra de Corea, La Violencia, Pornografía, Castración, Deseo

*Mambrú*, de R. H. Moreno Durán, describe las experiencias de un grupo de soldados colombianos en la Guerra de Corea (1950-1953), así como sus críticas a la sociedad y a la clase política colombiana. A través de las voces de los soldados, *Mambrú* socaba tanto la narrativa sobre el heroísmo en combate del batallón colombiano, como el discurso oficial sobre el papel de Colombia en la lucha por la libertad de la península coreana. Los esfuerzos por ridiculizar tanto a los estamentos militares como al gobierno colombiano de turno, sin embargo, determinan la manera en que tanto el paisaje como la cultura coreana son representadas en la novela. En *Mambrú*, la Guerra de Corea es un escenario sobre el que se representa un drama exclusivamente colombiano, y donde toda referencia a la península asiática y sus habitantes, pasa a un segundo plano.

Este artículo muestra cómo *Mambrú* usa la guerra para construir un espacio vacío sobre el que los soldados colombianos proyectan la realidad colombiana y sus fantasías sexuales. La primera y la segunda parte del artículo exploran cómo el batallón Colombia y la península coreana reflejan, respectivamente, la estructura de la sociedad colombiana y el imaginario nacional de un selecto grupo de soldados. La tercera parte usa el análisis de Drucilla Cornell sobre la pornografía para explicar cómo esta satisface las fantasías sexuales de los soldados, al mismo tiempo que los protege de la constante amenaza de castración que experimentan durante la guerra. Por último, la cuarta parte se basa en la teoría de Luce Irigaray para ilustrar cómo los soldados delimitan el territorio a partir del cuerpo de las prostitutas y de las mujeres retratadas en las postales pornográficas que circulan en el frente. En *Mambrú*, la destrucción de la guerra justifica la desaparición de toda alusión a cualquier elemento específico de Corea y a sus habitantes. Para los soldados, Corea es un lugar carente de sentido, un plano vacío que puede ser redibujado a voluntad a partir de los referentes que estos traen consigo desde Colombia. Antes que una historia

sobre Corea y su guerra, *Mambrú* es una reflexión sobre Colombia, así como un ejemplo de cómo el hombre, en un contexto bélico, construye alrededor de la mujer fantasías de control y dominio sobre el territorio.

## I. Letrados dentro del ejército

*Mambrú* narra de manera paralela la vida de un grupo de soldados del Batallón Colombia durante la Guerra de Corea (1950-1953), y la historia detrás de su propia construcción.<sup>1)</sup> La novela consta tanto de los relatos en primera persona de los veteranos de la guerra, como de la narración de su compilador, el historiador Vinasco, durante su viaje a Seúl junto con la comitiva presidencial encabezada por Virgilio Barco en 1987. A medida que se desplazan a Seúl, Vinasco explica por qué está interesado en reconstruir la historia de la guerra de Corea usando los testimonios de varios veteranos, así como sus decisiones de estilo al organizar los relatos (1996, 253). Para Vinasco es fundamental presentar una versión de los hechos que riña con la narrativa patriótica que ha dominado la narrativa sobre la participación de Colombia en la guerra, respetando la voz de cada uno de los participantes. De este modo, en cada uno de los seis capítulos que componen la novela diferentes personajes narran sus vivencias durante la guerra, desde su reclutamiento hasta sus licencias en Yokohama, ridiculizando el sentido del honor militar y el gobierno conservador del presidente de turno, Laureano Gómez.<sup>2)</sup>

1) Colombia fue el único país latinoamericano que participó en la guerra de Corea, contribuyendo con un batallón de 1.083 hombres y con la fragata Almirante Padilla (Ramsey 1967, 546).

2) Con su sutil y humorística manipulación del lenguaje, su énfasis por el proceso de escritura y su interés por la cultura popular, así como por su subversión de la verdad oficial alrededor de la guerra, *Mambrú* comparte las mismas estrategias postmodernas que Raymond Williams ha descrito en otras novelas de R. H. Moreno Durán (1995, 48).

Vinasco reúne las versiones de los veteranos de la guerra con el objetivo de desvirtuar el relato oficial y llenar el hueco que ha dejado la muerte de su padre. Vinasco es el hijo de un héroe de la guerra de Corea, el teniente Vinasco, una figura remota que para él ha sido completamente determinada por la retórica patriótica. El teniente Vinasco fue enterrado en Busán junto con otros soldados colombianos que cayeron en la guerra, y las honras fúnebres que le ofrecen en Bogotá son el resultado del protocolo. En ellas se leen las palabras del presidente de turno, Laureano Gómez, y le rinden los últimos honores al ataúd vacío de un héroe, consagrándolo como un símbolo patrio más (1996, 10). Antes que un padre, el teniente Vinasco no es para el narrador más que una imagen ausente, una representación creada para ocultar la ausencia total de contenido.

Vinasco reconstruye los hechos de la guerra de Corea a partir de los relatos de los miembros de La Rosca, el grupo de soldados del cual hacía parte su padre. A diferencia de los demás soldados del batallón, los miembros de La Rosca son conscientes tanto del contexto internacional en el que se desarrolla la guerra, como de la situación política y social de Colombia en ese periodo. Para los miembros educados y cultos de este selecto grupo, no es un misterio el sectarismo que se ha instalado en Estados Unidos y en Colombia de la mano del senador Joseph McCarthy y del presidente Laureano Gómez.<sup>3)</sup> En efecto, estos hijos díscolos de las clases acomodadas desconfían de la narrativa oficial sobre la guerra. Detrás de la lucha por la libertad que pregonan ambos líderes políticos en sus

---

3) Como señala David Bushnell, la participación de Colombia en la guerra se debe en parte al hecho de que el presidente de aquel entonces, Laureano Gómez, deseaba ganarse la confianza del gobierno de los Estados Unidos para garantizar su ayuda militar y económica (1993, 213). Despejar cualquier tipo de duda sobre su compromiso con los Estados Unidos era de capital importancia para Gómez, quien durante la Segunda Guerra Mundial y como senador de la oposición, sostuvo abiertamente que Colombia debía mantener una posición neutral durante el conflicto (Bushnell 1993, 196).

respectivos países, los miembros de La Rosca solo ven una forma más de la “sinrazón y el sectarismo” que se ha tomado el poder (1996, 15).

Los relatos de los miembros de La Rosca socavan tanto el discurso oficial sobre la participación de Colombia en la guerra de Corea, como el espíritu de cuerpo del ejército. Como afirma Galíndez, la atmósfera dentro de las filas de combatientes no está exenta de divisiones internas. Además de La Rosca, los reclutas que componen el batallón Colombia están divididos en dos facciones, dependiendo de su origen racial, su clase social y el nivel de su educación. Por un lado están los ilotas, soldados provincianos, pobres y analfabetas. Y por otro, los lacedemonios, cuya principal característica consiste en “saber leer y escribir” (1996, 36). Ambos grupos, junto con La Rosca, están en continuo conflicto y reproducen, en su lucha por el poder y el reconocimiento dentro del batallón, la pirámide social colombiana. Así, en la línea de mando que se establece entre los cadetes y los oficiales, la cúspide corresponde a una minoría privilegiada, “en tanto que la base está reservada a una amorfa masa de ignorantes” (1996, 92).

Los ilotas provienen de las zonas más remotas de Colombia y han experimentado de manera directa los efectos del conflicto interpartidista que asola Colombia desde la década del cuarenta. Putumayo, por ejemplo, adquiere su apodo gracias al aire exótico que le da su lugar de origen cerca de la frontera con Ecuador. Mientras que otros, como Tamalito Peña, ingresan al ejército para escapar de La Violencia, luego de que sus familiares hubiesen sido asesinados por grupos armados en las zonas rurales.<sup>4)</sup> Historias como las de Putumayo y Tamalito Peña, afirma el

---

4) En Colombia, La Violencia se conoce como el periodo de conflicto interpartidista entre seguidores de los partidos liberal y conservador. Esta guerra interna sacudió gran parte del territorio nacional desde el fin de La República Liberal (1930-1946), hasta mediados de los años sesenta (Bushnell 1996, 225-6).

teniente Baena, eran comunes entre los ilotas, pese a que muy pocos de los demás soldados estaban al tanto de lo que estos habían vivido en sus regiones (1996, 139). Este es un grupo de soldados que es ajeno a las rencillas por el poder y el favoritismo de los oficiales, y del que dependen para su supervivencia tanto los miembros de La Rosca, como los soldados más privilegiados.

Las divisiones que surgen entre los soldados en el frente reflejan tanto las jerarquías de poder, como el estatus especial que posee la letra dentro de la sociedad colombiana. Por encima de ilotas y lacedemonios se encuentran los miembros de La Rosca, el grupo de veteranos cuyas voces componen la novela. Los miembros de La Rosca son hijos de buenas familias, estudiantes universitarios, lectores ávidos, o miembros educados del cuerpo oficial que reproducen, con sus privilegios, las contradicciones propias de la perspectiva elitista que, como sugiere Simón Henao-Jaramillo, caracteriza a otras novelas de R. H. Moreno Durán.<sup>5)</sup> Su posición social y su conocimiento les otorgan beneficios dentro del ejército, así como cierta influencia sobre los demás reclutas. De esta suerte, mientras que los oficiales los hacen sus asistentes, los soldados analfabetas los buscan para que estos les escriban sus cartas y lean las que sus familiares les envían desde Colombia. Ellos dominan la escritura y usan su influencia tanto para ridiculizar a los oficiales, como para introducir las historias de los reclutas que han permanecido por fuera de la narrativa oficial. Al igual que los letrados e intelectuales que describe Ángel Rama, los miembros de La

---

5) Al dar prioridad a las voces de un pequeño grupo dentro del ejército, *Mamburú* reproduce la perspectiva restrictiva y elitista que caracteriza a otras novelas de R. H. Moreno Durán. Como señala Simón Henao-Jaramillo en su análisis de la trilogía *Femina suite*, esta es una perspectiva que si bien cuestiona la legitimidad de los discursos a través de los cuales las élites representan el mundo, no deja de ser una crítica sesgada por provenir de narradores muy cercanos a los círculos de poder (2012, 226).

Rosca actúan amparados por el poder dentro del “campo de las significaciones” (1998, 40).

Los miembros de La Rosca obtienen su prestigio y su poder del control sobre los signos y la representación del pasado. Controlar los signos les permite tanto controvertir la visión sobre la guerra de los altos mandos militares, como competir por la representación oficial del padre del narrador. A través de sus relatos, la imagen de su padre como un héroe de la patria irá perdiendo terreno para ser reemplazada, finalmente, por la de un militar homosexual asesinado a traición por su amante durante una expedición rutinaria de reconocimiento.

## II. En tierra de nadie

Controlar los signos le permite a los veteranos que participan en la narración redefinir la figura del teniente Vinasco y la representación del escenario de la guerra. Frente a la destrucción y desolación que observan en el frente de batalla, los veteranos movilizan diferentes significantes para imbuir sentido en un territorio y una cultura totalmente desconocidos. Para ellos Corea del Sur, con su geografía escarpada y sus inviernos rigurosos, cumple la función de una pantalla. *Mambrú* está lejos de afirmar una consciencia cosmopolita o global, como ocurre, según Rosario Hubert, con muchas novelas latinoamericanas recientes que tienen lugar en Asia (2012, 48). A diferencia de estas novelas —novelas en las que, como afirma Hubert, se evita toda referencia a la cultura propia y al carácter exótico de las culturas orientales—, Corea del Sur aparece como territorio vacío sobre el cual los soldados proyectan, en un intento por descifrarlo, sus experiencias en Colombia.

Desde su llegada a Busan el 16 de junio de 1951 los soldados observan con asombro el resultado de los combates sobre la península.<sup>6)</sup> Galíndez

observa como todo es ruina y desolación a su alrededor mientras el batallón avanza desde Busan hacia el frente de batalla. En medio del paisaje genérico de restos oxidados, trincheras inacabadas, animales muertos y personas famélicas, Galíndez señala la semejanza producida por la destrucción. Para él, Seúl se ha transformado en “la capital del horror”, una ciudad cuya destrucción solo es comparable con Berlín o Hiroshima (1996, 89). En efecto, los hierros retorcidos y las ruinas hacen que tanto Seúl como el paisaje campestre de la península sean indistinguibles de otros escenarios bélicos. Con su monótona capacidad de destrucción, la guerra homogeneiza ciudades y territorios, produciendo una imagen del contacto cultural donde desaparece todo rasgo distintivo. Ante la ausencia de elementos que permitan diferenciar a la cultura y al paisaje coreanos, *Mamburú* produce una representación extrema de uno de los dos polos entre los que, para Héctor Hoyos, ondula la ficcionalización contemporánea de las relaciones transpacíficas (2010, 166). Este es un polo que produce una representación transparente del intercambio cultural, donde prima la identidad y la continuidad, por encima de la inconmensurabilidad y la incompreensión.

La destrucción de la guerra y su efecto homogeneizador sobre el territorio se hacen más palpables a medida que los combatientes se aproximan al frente de batalla. El “paisaje de fábula” cubierto de desechos de guerra en el que aparecen con frecuencia bosques de pinos, planicies

---

6) La Guerra de Corea inició el 25 de junio de 1950, cuando tropas de la República Popular de Corea cruzaron paralelo 38, la división arbitraria establecida al finalizar la Segunda Guerra Mundial por Estados Unidos y La Unión Soviética. Luego de la intervención de las tropas chinas en octubre de 1950 y después de un periodo muy corto en el que ambos ejércitos ganaban y perdían territorio con rapidez, para enero de 1951 la batalla llegó a un punto muerto. Esta situación culminó con la firma del armisticio entre Corea del Norte, China y el comando de las Naciones Unidas en julio de 1953, y con el establecimiento de la Zona Desmilitarizada muy cerca del paralelo 38 (Armstrong 2007, 16-7).

cubiertas de hierba y algunas casas destruidas y abandonadas es reemplazado poco a poco por una zona baldía (1996, 28). El territorio entre las trincheras de ambos ejércitos es un “vasto desierto” sin árboles y cubierto de ceniza, bajo bombardeos incesantes (1996, 28). Esta tierra de nadie, como la llaman los soldados, es una franja de terreno “sin nombre”, donde tienen lugar la mayoría de las escaramuzas con el ejército chino, así como las operaciones de reconocimiento y rescate (1996, 177). Aquí los soldados exponen su vida para reclamar cada palmo de terreno en medio de los campos minados y la vigilancia del enemigo, al mismo tiempo que intentan nombrarlo para darle sentido.

La tierra de nadie es un espacio vacío que ambos ejércitos compiten por dominar a nivel tanto militar como semántico. Nombrar los diferentes puntos estratégicos del “territorio ajeno” es una de las “diversiones más frecuentes” de los soldados en el frente, y una de las actividades necesarias para poder moverse por la zona (1996, 190). De esta suerte, mientras los soldados estadounidenses bautizan las colinas controladas por los enemigos con nombres alusivos a regiones de su país, a su comida o a determinados rasgos físicos, los soldados colombianos también utilizan nombres alusivos a Colombia para delimitar el terreno. Los soldados colombianos usan nombres de batallas históricas como Cruz Verde y Bárbula para hablar de los objetivos, y le dan el nombre de un pueblo colombiano al antiguo templo budista que les sirve como base de operaciones. Asimismo, los soldados emplean nombres relativos a la política colombiana, y no vacilan en llamar las colinas que deben tomar en una operación con los nombres La Primera Dama y el Ogro, en una clara referencia a Laureano Gómez y su esposa (1996, 233).

Las imágenes que los soldados usan para representar la zona en disputa provienen tanto de la historia y realidad política del país, como de sus paisajes más remotos. El bachiller Yáñez afirma que en Corea llueve como

“le habían dicho que llovía en el Darién”, una región húmeda y selvática al noroeste de Colombia (1996, 179). Insignares supone que su compañero Putumayo conoce la geografía quebrada de Corea porque esta, imagina él, se parece a las “topografías de la difícil región de donde proviene” (1996, 219).<sup>7)</sup> Y Galíndez, por su lado, sugiere que parte de la ventaja de los colombianos sobre el terreno deriva de las montañas alejadas en las que la mayoría de los reclutas crecieron. La geografía de Corea es tan ajena para los jóvenes ciudadanos que componen La Rosca como las regiones más periféricas de Colombia. Para ellos, ambos son paisajes ubicados en zonas de frontera, lejos de los centros metropolitanos desde donde se produce la representación del territorio. De ahí que desde su perspectiva, estos paisajes sean comparables solo en la medida en que ambos se resisten a ser delimitados.

La tierra de nadie desafía los intentos por representarla de los soldados y los oficiales del ejército colombiano. A los intentos de los soldados por trazar las coordenadas simbólicas del territorio mediante su comparación con la realidad y paisaje colombiano, se suman los esfuerzos de los oficiales por entender los mapas que les proporcionan los altos mandos estadounidenses. Como observa Yáñez, los oficiales del ejército pasan horas tratando de ubicar al enemigo sobre los mapas sin ningún éxito, pese a sus esfuerzos por ubicarlo con “banderitas multicolores” (1996, 125). Para ellos, en efecto, las coordenadas son caprichosas y rara vez corresponden a la realidad del combate, y ni las fotos aéreas ni las diapositivas logran que los oficiales lean de manera adecuada el terreno.

La torpeza de los altos mandos frente a los mapas contrasta con sus objetivos en la guerra de Corea. Las tropas colombianas deben sostener

---

7) Como observa Lesley Wyley, el Putumayo es para la mayoría de los colombianos la región fronteriza por excelencia: una región selvática y remota, así como un lugar de escape y exilio (2013, 11).

sus posiciones hasta la firma del armisticio y contribuir a delimitar el terreno, haciendo que sus fronteras encajen en el orden mundial emergente. Su función es, como observa Yáñez, luchar para que un lugar que no está claro en el mapa quede “bien señalado, definido en los manuales de geografía” (1996, 70). El orden binario de la Guerra Fría, sin embargo, está muy alejado del espectro político de la mayoría de los soldados. Antes que seguir los parámetros establecidos por los Estados Unidos y La Unión Soviética en su lucha por la supremacía, los soldados colombianos usan como principal marco de referencia para delimitar el terreno el conflicto entre liberales y conservadores que caracterizó a La Violencia.

Las comparaciones con La Violencia se extienden tanto a la descripción de las ruinas, como a la de los coreanos con quienes comparten en el frente de batalla. Galíndez compara la destrucción que lo rodea en Corea con la calle Real poco tiempo después del Bogotazo, pues los restos calcinados y las casas incendiadas son muy semejantes al paisaje de escombros regado de cadáveres que vio el 9 de abril de 1948 (1996, 88). En esta misma línea, los miembros de la tropa usan analogías similares para nombrar a dos niños huérfanos que encuentran en el frente. Así, mientras que uno de ellos es llamado Chul Av Ita debido a sus ojos rasgados y el color oliváceo de su piel, su compañero es llamado Ca Chip Orro, en una clara alusión a la guerra interpartidista que sacudía Colombia (1996, 170).<sup>8)</sup> Para los soldados, los paisajes, las ruinas y los habitantes de Corea se hacen inteligibles a través de su comparación con el contexto de La Violencia. Este conflicto interno condiciona su comprensión de la guerra que libran, al mismo tiempo que traza las coordenadas simbólicas que usan para

8) Chulavitas y cachiporros eran los nombres dados, respectivamente, a los miembros de bandas armadas de conservadores y liberales durante La Violencia.

familiarizarse con el territorio.

Las representaciones de la geografía y del conflicto interno de Colombia constituyen el principal mecanismo que poseen los soldados para sistematizar sus impresiones, cartografiar el territorio y relacionarse con los coreanos en el frente de combate. En este sentido, las imágenes y experiencias que estos acumulan sobre Colombia constituyen aquello que Stephen Greenblatt define como capital mimético. Para Greenblatt, la asimilación del otro en cualquier intercambio cultural jamás ocurre en el vacío. Esta depende de la circulación y reproducción del capital compuesto por el conjunto de imágenes y artefactos creadores de imágenes capaces de producir tanto representaciones, como nuevas relaciones sociales (1991, 6).<sup>9)</sup> Esta red de imágenes y artefactos traza las coordenadas simbólicas que delimitan tanto la representación, como la interpretación de la realidad. De ella dependen la imagen que una cultura construye del otro y las condiciones de posibilidad de cualquier intercambio cultural.<sup>10)</sup>

---

9) Con el uso de la expresión capital mimético, Greenblatt señala tanto la conexión que existe entre la expansión capitalista y la producción de imágenes para representar otras culturas, como el hecho de que las imágenes y los artefactos que las producen son acumulados y utilizados para producir nuevas representaciones. Estas representaciones, argumenta Greenblatt, no son únicamente un producto de las relaciones sociales, sino una relación social en sí capaz de producir las mismas fuerzas que las crearon (1991, 6).

10) Además de las referencias a la Guerra de Corea, en *Mambrú* también aparecen referencias a la situación de Corea durante la visita de Virgilio Barco en septiembre de 1987. Estas alusiones, sin embargo, son en su mayoría imprecisas y, en algunos casos, engañosas. En su visita a Seúl, por ejemplo, el historiador Vinasco afirma que se encuentra con Galíndez en el centro comercial Sampoong, un establecimiento que no sería abierto al público hasta 1989. Asimismo, Vinasco confunde al trabajador en paro de Daewoo Shipbuilding & Heavy Machinery asesinado, Lee Sok-Kyu, con un estudiante, al mencionar las protestas estudiantiles que sacudían a Corea ese verano (1996, 292). Para más información sobre las protestas estudiantiles y los movimientos sociales en Corea ver Park, 2008.

### III. Pornografía, masculinidad y castración

Los referentes a través de los cuales los soldados intentan darle sentido a su presencia en Corea van más allá del contexto colombiano e incluyen sus fantasías sexuales. La mayoría de las imágenes que circulan y son reproducidas en el ejército corresponden a textos y postales pornográficos. Desde el inicio del viaje y durante su permanencia en Corea, estas imágenes ocupan, junto con las descripciones de los burdeles, un lugar central en la narrativa de los miembros de La Rosca. Para este grupo selecto de soldados, la pornografía es una parte fundamental de la guerra, hasta el punto de convertirse en el complemento necesario de su rutina diaria en las trincheras. A través de ella, los soldados le dan rienda suelta a su deseo sexual y combaten la ansiedad de vivir en el frente. En efecto, con estas imágenes, los soldados articulan tanto sus fantasías sexuales, como la fantasía de dominación e invulnerabilidad que, para Drucilla Cornell, caracteriza la puesta en escena pornográfica.

La pornografía comienza a circular entre los miembros del batallón Colombia desde su entrenamiento en Bogotá y alcanza sus niveles más altos de distribución y producción en Corea. Las imágenes iniciales de “mujeres desnudas torpemente fotografiadas” son reemplazadas por representaciones más elaboradas a medida que avanza la guerra y las ganancias aumentan (1996, 39). Las primeras fotografías constan de mujeres colombianas pequeñas y morenas que por sus “ojos oblicuos” parecen coreanas o japonesas (1996, 174). Sin embargo, a medida que la rentabilidad aumenta, mujeres asiáticas reclutadas en Tokio por unos pocos dólares sustituyen a las mujeres colombianas. Lejos de ser dominada por los norteamericanos, la pornografía en Corea es una industria colombiana: esta es producida en Colombia por los veteranos y distribuida en Corea con la ayuda de los oficiales.

Al mismo tiempo que satisfacen a base de trucos el gusto por el exotismo de los soldados, las postales pornográficas avalan su masculinidad. Las postales son la única manera en que los soldados pueden combatir el tedio y el frío durante el invierno, cuando no pueden ir a la retaguardia o de licencia a Japón. Para los soldados cada nuevo cargamento supone un quiebre en la rutina, así como una posibilidad de identificarse con los hombres de las postales. Como señala Insignares, en cada una de las imágenes pornográficas el rostro de los actores masculinos está “hábilmente escamoteado” (1996, 134). Mientras que el rostro de las mujeres de rasgos orientales aparece nítido, los hombres con quienes copulan son siempre enfocados de espaldas, sin importar la posición que asuman en el coito. De esta suerte, ocultar la identidad de los actores es tan importante como exhibir el rostro de las mujeres en las imágenes que comparten los soldados. El anonimato les permite identificarse plenamente con el sujeto de la fotografía, sometiendo a la mujer a sus fantasías y afirmando su virilidad.

Conservar la virilidad de los soldados se hace necesario debido al continuo riesgo que corren en el frente, donde son frecuentes las bajas entre los miembros del batallón. Arsieso y Andrade mueren tras extraviarse en misiones de reconocimiento, mientras que Quiñonez vuela por los aires al pisar una mina en la tierra de nadie. Asimismo, son comunes las bajas debido a mutilaciones o a heridas que comprometen la masculinidad de los combatientes. Arbeláez pierde su mano tras un accidente con una granada y recuerda con amargura como su muñón es el símbolo del “vacío de su virilidad” (1996, 267). Del mismo modo, Galíndez lamenta el disparo que le destrozó la cadera y considera un milagro que varios meses después hubiese tenido “una firme erección” (1996, 28). La guerra compromete tanto la vida como la sexualidad e identidad de los soldados. Para ellos, la castración es una amenaza real, y la pornografía, una manera eficaz de

conjurarla.

Como sugiere Drucilla Cornell, la pornografía heterosexual de carácter comercial se basa en una fantasía que le permite al hombre negar la castración a través de su identificación con una figura masculina todo poderosa. (2000, 560). Como el padre primigenio que Freud describe en *Tótem y Tabú*, la fantasía pornográfica se articula alrededor de la figura de un sujeto —el padre primigenio que podía tener a todas las mujeres— que puede disfrutar sin ningún tipo de obstáculo (Žižek 1992, 24). En esta fantasía, el padre goza de total libertad para satisfacer sus deseos y no está obligado a someterse a ninguna prohibición, a diferencia de sus sucesores, los sujetos que han entrado al universo simbólico solo después de aceptar la ley y renunciar al goce de la madre. Como afirma Jacques Lacan, el acceso al goce (jouissance) de estos sujetos siempre está mediado por el lenguaje y, por ende, por las limitaciones que impone la ley simbólica.<sup>11)</sup> Sometidos a la ley paterna, estos sujetos están definidos por una carencia. Castrados simbólicamente, para ellos el goce absoluto que experimenta el padre primigenio es el motivo de las más intensas fantasías. De ahí que no sea una sorpresa que para los sujetos del lenguaje la identificación con esta figura ilusoria suponga una suerte de liberación. Por un lado, dicha identificación hace que el hombre experimente un poder absoluto sobre la mujer/otro. Por otro, lo protege de su carencia constitutiva que, como afirma Cornell, surge de la desidentificación entre el símbolo de su poder y autoridad (el falo) y su órgano sexual (2000, 560).

11) Para Jacques Lacan, la entrada en el universo simbólico del lenguaje es un requisito necesario para la aparición del sujeto. De esta suerte, continua Lacan, el sujeto solo emerge luego de renunciar al goce (jouissance) que encarna la madre y aceptar las limitaciones que le impone el “no” paterno. Aceptar la castración simbólica que acarrea la ley paterna, sin embargo, no implica una renuncia total al goce. Por el contrario, una vez emerge el sujeto, el dominio simbólico le ofrece múltiples maneras de acceder al goce, maneras que siempre está mediadas por la red de significantes que compone el lenguaje (Lacan 1997, 291-2).

A través de la fantasía que ponen en escena, las postales y las revistas pornográficas que circulan en el frente alejan la amenaza de castración real y simbólica que experimentan los soldados en el frente. Las postales y las revistas pornográficas los libran del tedio y les otorgan una efímera sensación de invulnerabilidad. En estas imágenes se encuentra una cura pasajera para el vacío de la virilidad que siente Arbélaz al perder su mano, así como para la angustia que todos sienten frente a la muerte de sus compañeros. Al identificarse con las figuras anónimas que aparecen en las postales, la pornografía los invita a participar en una fantasía de control y dominación absoluta del otro, ya sea una mujer o un enemigo. En estas escenas, no hay lugar ni a prohibiciones, ni a los riesgos reales de la guerra y de las relaciones entre los sexos.

La excitación sexual que produce la pornografía en los hombres está asociada tanto a la negación de la castración, como a la fantasía de independencia de, y dominio sobre, la madre fálica. Como señala Drucilla Cornell, la atracción de la pornografía tiene su origen en el miedo y en la excitación que produce esta figura fantasmal (2000, 561).<sup>12)</sup> Con su poder para dar y quitar la vida, la madre fálica representa un paraíso perdido y una amenaza para la independencia del hombre. Ella es el objeto de deseo por excelencia —capaz de satisfacer todas sus fantasías—, y una presencia peligrosa que debe ser controlada. Esta asociación inconsciente entre la atracción y el poder amenazante de la madre fálica es, continúa Cornell, la

---

12) Cornell señala en su lectura de Lacan que la fantasía de la madre fálica descansa sobre la fantasía de seguridad absoluta que el niño crea luego de que descubre que su madre un ser independiente de él (2000, 558). En efecto, la fantasía de la madre fálica se produce una vez que la diada idealizada entre la madre y el niño se rompe en la fase edípica, cuando el niño es forzado a reconocer que su madre también desea. Una vez se produce la separación entre la madre y el niño, la fantasía de la madre fálica emerge como una figura de la que el niño depende completamente y de la que, al mismo tiempo, está aterrorizado debido a su amenazador poder sobre su vida (Cornell 2000, 559).

razón por la cual una mujer seductora es identificada como una “bad girl” (2000, 561). Atractivas e intimidadoras, estas mujeres constituyen el eje sobre el que se articula la fantasía masculina que comunica la pornografía. De ahí que en su puesta en escena, el hombre pueda satisfacer su deseo y controlar la amenaza que estas mujeres suponen para su virilidad.

La fantasía pornográfica protege la masculinidad de los soldados de la amenaza permanente de la guerra, así como de las “chicas malas” que dejaron atrás en Colombia. Yáñez ingresa al ejército después de que un marido celoso lo amenazara a él y a su familia (1996, 104). Ordóñez decide alistarse cuando descubre que su esposa lo engañaba con su primo (1996, 168). Quiñones se une al batallón luego de haber sido seducido y traicionado por la hija de su jefe, un hombre adinerado de la capital (1996, 230). Por su parte, el teniente Baena recuerda con nostalgia su relación prohibida con Patricia, la hija de un mayor del ejército (1996, 140), mientras que Rocha rememora la mezcla de deseo y temor que le produce Carolina, la hermana menor de su padre (1996, 224). Para la mayoría de los soldados colombianos, la atracción de las mujeres está asociada al riesgo personal que corren al relacionarse con ellas. Representadas como seductoras y traidoras, las mujeres las mujeres que aparecen en *Mambrú* son, como la guerra, una amenaza para la vida y la independencia de los soldados.<sup>13)</sup>

13) En *Mambrú* la sexualidad carece del elemento transgresor y profanador que Mario Ramírez-Orozco identifica en *El Toque de Diana*, otra de las novelas de R. H. Moreno Durán que se mofa de las instituciones militares (2006, 166). En lugar de ser un elemento transgresor del honor militar, los excesos eróticos de los soldados colombianos en Corea están lejos de contribuir a la subversión de las estructuras hegemónicas. Por el contrario, con su visión estereotipada de la mujer y la nítida división sexual que supone la fantasía pornográfica, *Mambrú* refuerza las estructuras patriarcales.

## IV. Cuerpo y espacio

La fantasía de dominación que la pornografía le ofrece a los soldados los protege de la castración y atiza su deseo de control sobre el territorio. De manera similar a las comparaciones con la geografía y a la realidad colombiana, las imágenes pornográficas determinan la relación de los soldados con la tierra de nadie. Tanto las imágenes pornográficas, como el cuerpo de las prostitutas que conocen en Corea y Japón, hacen parte de los referentes a través de los cuales los soldados simbolizan su entorno. Para ellos, el terreno es una extensión del cuerpo femenino, pues ambos, además de constituir una amenaza para su virilidad, comparten, como sugiere Luce Irigaray, una misma configuración espacial.

Los soldados median su relación con el paisaje a través de las postales pornográficas y el cuerpo de las mujeres. La imágenes de mujeres en primer plano mostrando sus “descomunales pechos”, sus “magníficas grupas” y “abriendo su sexo” son parte de los referentes que usan los soldados para representar el territorio (1996, 108-9). El Zoilo Ramírez se masturba frente a un altar de mujeres desnudas compuesto sobre la greda de las trincheras, en un intento por superponer sobre la tierra de nadie la fantasía que pone en escena la pornografía. Asimismo, Galíndez afirma que además de los nombres relativos a Colombia, los soldados usan palabras que aluden directamente a la anatomía femenina para referirse a objetivos dentro del terreno. De hecho, Galíndez insinúa que estas palabras tienen la ventaja de estimular en mayor medida el deseo bélico de los reclutas. Conquistar y controlar una montaña llamada Bárbula está lejos de producir el mismo ahínco que el producido por una llamada La teta o La chimba (1996, 190). Mientras que la primera hace referencia a imágenes patrióticas, las segundas apelan a una fantasía de conquista e invulnerabilidad.

Pese a que las postales pornográficas juegan un papel central en la relación que los soldados establecen con el paisaje, estas no son indispensables para el despliegue de su fantasía erótica. Como lo demuestra Galíndez a su paso por Seúl, la excitación sexual de los soldados no está ligada directamente a su presencia. Galíndez camina por Seúl mientras compara las ruinas que observa con las de otras ciudades destruidas por la guerra, y frente a las ratas, los hedores y los hierros retorcidos que se encuentra a su paso, Galíndez no puede evitar tener una “férrea erección” (1996, 89). La desolación y el miedo lo llevan a sentir una mayor excitación, aunque nada a su alrededor, como él afirma, justifique su priapismo. Para que Galíndez proyecte esta fantasía pornográfica sobre el entorno no hace falta, como sugiere Moisés Park, que las fuerzas aliadas alteren la percepción de lo que los soldados consideran como erótico (2012, 107).<sup>14)</sup> Por el contrario, basta con utilizar la tradición occidental de representación de la naturaleza para asociar el paisaje con la mujer. Como afirma Kate Soper, en occidente la naturaleza ha sido alegorizada como tanto como una fuerza maternal —el vientre del que depende toda la producción humana—, como un lugar de seducción que debe ser cortejado e incluso forzado a una relación sexual (2000, 141). Así, mientras la mujer sea equiparable con el entorno, los hombres podrán proyectar sobre esta su deseo sexual, aun en ausencia de referencias directas al cuerpo femenino.

Como señala Luce Irigaray, el hombre siempre ha tomado de lo femenino la textura de la espacialidad (1993, 11). La mujer constituye los límites que delimitan la obra y el trabajo del hombre, así como el modelo

---

14) Para Moisés Park, *Mambrú*, con sus constantes alusiones a la sexualidad y a la pornografía en el contexto bélico, ilustra la forma en que los poderes hegemónicos imponen tanto el patrón occidental de belleza, como la erotización de las ruinas orientales, con el fin de mitigar los efectos causados por el trauma de la guerra (2012, 108).

que este usa para construir su mundo. De acuerdo con Irigaray, el hombre construye su identidad y su entorno usando a la mujer-madre como punto de partida, y se siente atraído a lo maternal-femenino en tanto que este es concebido como un lugar—esto es, en tanto que recipiente o envoltorio (1993, 39). Todo lo que el hombre edifica, afirma Irigaray, lleva consigo la marca de la nostalgia por el hogar prenatal, su primera y definitiva morada (1993, 11). Este es el lugar al que el hombre aspira a regresar, un lugar prototípico que le servirá de base tanto para construir su obra, como para representar y apropiarse del espacio.<sup>15)</sup>

Para los soldados la comparación entre la representación pornográfica del cuerpo de las mujeres y el paisaje es posible gracias a que ambos comparten una misma disposición espacial. De acuerdo con Galíndez, existe una diferencia entre la desnudez de la mujer ante el amante y ante los otros, aquellos que la observan sin amor y solo por deseo. Galíndez afirma que la mujer que se desnuda frente a su amante “multiplica los misterios”, pues esta no revela incógnitas ni secretos (1996, 31). Frente a la mirada de su amante la desnudez de la mujer se siente aceptada y justificada, aunque dicha justificación rara vez coincide con la opinión de sí misma que tiene la mujer. De este malentendido, continúa Galíndez, deriva la interrogación constante de los amantes, así como el complejo lenguaje a través de la cual tratan en vano de resolver los misterios a que

---

15) Usar a la mujer como el punto de partida para delimitar y ordenar el mundo, sin embargo, está lejos de garantizar su estabilidad. Como observa Irigaray, la estabilidad de la obra y la identidad del hombre dependen de su apropiación del lugar de la mujer y, por ende, de la transformación de este en un lugar para él (1993, 10). Para que la obra del hombre perdure, la mujer debe renunciar a su vida subjetiva y a un lugar propio desde el cual definirse a sí misma. De lo contrario, la mujer se convertirá en una presencia amenazadora (castradora) para el hombre y su obra. Cada vez que la mujer afirma su diferencia y reclama su propio lugar, los límites que el hombre ha trazado para representar la realidad corren el riesgo de perder sus contornos. Pues con cada acto de independencia, la mujer deshace tanto su masculinidad, como los límites del mundo que el hombre ha creado.

da lugar su encuentro. Sin embargo, otro tanto ocurre cuando la mujer se presenta desnuda ante un hombre que no la ama. Esta es la “desnudez epidérmica” que los hombres encuentran en la estrella del mundo del espectáculo, en “la actriz, la ejecutante de strip-tease o la puta” (1996, 32). Ante esta forma de desnudez superficial no hay nada oculto. Imaginada como pura apariencia, la mujer que se desnuda es solo un producto del espectáculo—esto es, una representación totalmente carente de contenido.

La representación de la mujer como espectáculo está presente tanto en las descripciones de los miembros de la Rosca, como en las del historiador Vinasco. Durante la descripción de su viaje a Seúl con la comitiva presidencial, Vinasco alude constantemente a la atracción fatal que suscitan dos de las mujeres que los acompañan, Lavinia Henríquez y Evita Mendoza. De acuerdo con Vinasco, la presencia de ambas mujeres se debe a las nuevas directivas del presidente Virgilio Barco, quien ha puesto especial énfasis en transformar “Asuntos Exteriores en un salón de masaje” (1996, 201). De hecho, en su transformación de la diplomacia colombiana, Virgilio ha dejado de lado todo interés por la experiencia de sus miembros, dándole prioridad a su apariencia física. Este proceso de “maxfactorización” ha cambiado “al Príncipe de Metternich por la minifalda”, y ha hecho del exhibicionismo el principal método de negociación (1996, 201). En manos de mujeres, sugiere Vinasco, la diplomacia colombiana no es más que un espectáculo donde no existen los secretos.

De manera similar a las mujeres del cuerpo diplomático colombiano, los soldados describen a las prostitutas japonesas como un recipiente sin contenido. En su relato sobre sus visitas a Tokio, Arbeláez habla de la fascinación de los soldados por los espectáculos sexuales del barrio Kabukicho. En este barrio, los soldados tenían acceso a innumerables cabarets, salas de striptease y “peeps-show llamados no-pants” donde las

camareras circulaban en ropa interior (1996, 183). Además de estos espectáculos, para Arbeláez otro de los aspectos más llamativos de la vida sexual en Japón son los nombres que recibe el sexo femenino. Nombres como “vaso nuevo” y “cámara cálida” sorprenden a Arbeláez por su belleza, mientras que “el lugar donde uno se gesta”, le desagrada por su tono maternal (1996, 184). Más allá de las impresiones personales de Arbeláez, sin embargo, estos nombres poseen una clara connotación espacial. Al definir al sexo de una mujer como un lugar vacío, estos nombres aluden a la visión de lo maternal-femenino como un recipiente, un punto de partida para delimitar el espacio. Dada esta imagen de la mujer, no es de extrañar que, para los soldados y para el historiador Vinasco, el cuerpo femenino le permita a los soldados simbolizar su entorno. Concebido como una prolongación del espacio, el cuerpo femenino es, junto con las coordenadas políticas, históricas y geográficas que ofrece Colombia, uno de los principales referentes que usan los soldados para asimilar, por analogía, el territorio en disputa y una cultura desconocida.

Los soldados que aparecen en *Mambrú* reconstruyen la geografía y la cultura coreana a partir de referentes que traen consigo. La destrucción que encuentran a su paso por la península y en el frente de batalla, transforman a Corea en un espacio vacío, una “tierra de nadie” que los soldados intentan colmar de significado. Sobre este espacio, los soldados usan nombres alusivos al contexto histórico y a la geografía colombiana, así como referencias explícitas a las zonas erógenas del cuerpo femenino. Tanto las postales pornográficas y las prostitutas de Tokio, como la realidad política y social de Colombia durante La Violencia, constituyen el capital mimético a través del cual los soldados intentan apropiarse del territorio e imbuir de sentido su experiencia en Corea. Atrapados en un país del que no poseen referentes, los soldados tejen su narrativa a través de sus experiencias personales en Colombia y a través de la fantasía de poder que

les ofrece la pornografía. Estas imágenes median la relación que los soldados tienen con su entorno, pues de ellas depende la delimitación del espacio y la estabilidad de su masculinidad. A través de estos paralelos, los soldados trazan mapas simbólicos de la zona en disputa, bosquejos familiares que, lejos de estar relacionados con Corea, tienen como punto de partida sus respectivos lugares de origen.

## Obras citadas

- Armstrong, Charles K. (2007), *The Koreas*, New York: Routledge.
- Bushnell, David. (1993), *The Making of Modern Colombia: A Nation in Spite of Itself*, Berkeley: California UP.
- Cornell, Drucilla. (2000), “Pornography’s Temptation”, in Drucilla Cornell(ed.), *Feminism and Pornography*, Orford: Oxford UP, pp. 551-568.
- Greenblatt, Stephen. (1991), *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: Chicago UP.
- Henaó-Jaramillo, Simón. (2012), “R. H. Moreno-Durán y la fragmentación social”, *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 31, pp. 213-228.
- Hoyos, Héctor. (2010), “Three Visions of China in the Contemporary Latin American Novel”, in Ignacio López-Calvo(ed.), *One World Periphery Reads the Other: Knowing the “Oriental” in the Americas and the Iberian Peninsula*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 150-171.
- Hubert, Rosario. (2012), “Rewriting Travel Literature: A Cosmopolitan Critique of Exoticism in Contemporary Latin American Fiction”, in Ignacio López-Calvo(ed.), *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues Between the Luso-Hispanic World and “the Orient”*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 42-61.
- Irigaray, Luce. (1993), *An Ethics of Sexual Difference*. Carolyn Burke and Gillian C. Gill(Trans.), Ithaca: Cornell UP.
- Lacan, Jacques. (1997), *The Psychoses*. Russell Grigg (Trans.), New York: Norton.
- Moreno-Durán, R. H. (1996), *Mamburí*, Bogotá: Alfaguara.

- Park, Mi. (2008), *Democracy and Social Change: a History of South Korean Student Movements, 1980-2000*. Berlin: Peter Lang
- Park, Moisés. (2012), “Sexualization of the Oriental Ruins: R. H. Moreno-Durán’s *Mambrú*, The Colombian Battalion, The Korean War, Picasso and the (Marilyn) Monroe Doctrine”, in Ignacio López-Calvo(ed.), *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues Between the Luso-Hispanic World and “the Orient”*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 95-110.
- Rama, Ángel. (1998), *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- Ramírez-Orozco, Mario. (2006), “Erotismo, militarismo y mujeres en la carnavalización de la tragedia colombiana en El toque de Diana de R. H. Moreno-Durán”, *Poligramas*, No. 25, pp. 159-184.
- Ramsey, Russel W. (1967), “The Colombian Battalion in Korea and Suez”, *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 9, No. 4, pp. 541-560.
- Soper, Kate. (2000), “Naturalized Woman and Feminized Nature” in Laurence Coupe(ed.), *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, New York: Routledge, pp. 139-143.
- Williams, Raymond L. (1995), *The Postmodern Novel in Latin America: Politics of Culture and the Crisis of Truth*, New York: Palgrave Macmillan.
- Wylie, Lesley. (2013), *Colombia’s Forgotten Frontier: A Literary Geography of the Putumayo*, Liverpool: Liverpool UP.
- Žižek, Slavoj. (1992), *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Boston: MIT Press.

## Sebastian Patron Saade

La Universidad de Corea  
spatrons@korea.ac.kr

Submission: November 6, 2019  
Revision Date: November 9, 2019  
Approval Date: November 13, 2019

# Fighting in No Man’s Land: Representation, Pornography and Desire in *Mambrú*, by R. H. Moreno Durán

**Sebastian Patron Saade**

Korea University

Sebastian Patron Saade(2019), “Fighting in No Man’s Land: Representation, Pornography and Desire in *Mambrú*, by R. H. Moreno Durán”, *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 30(3), 149-173.

172  
 173

**Abstract** This article explores how in *Mambrú* the soldiers of the Colombian Battalion represent Korea as a blank slate—that is, as a place from which all specific cultural and geographic referents have been erased. To give meaning to this empty landscape, the soldiers fill in the blanks that the destruction of the war has left behind with comparisons to Colombia’s politics and geography, and to the body of the women they see and meet in Asia. Using these referents, the soldiers draw a symbolic map of their surroundings. This is a map that allows them to navigate through the Korean ruins, avoid the threat of castration, affirm their masculinity, and dominate the other both sexually and militarily.

**Key words** Korean War, La Violencia, Pornography, Castration, Desire