



*En el recuerdo de Claudia,
compañera de viaje*

*Introducción: Voces de la memoria y el testimonio**

por Maria Alessandra Giovannini y Laura Scarabelli

AVATARES DEL TESTIMONIO, ENTRE DENUNCIA Y MEMORIA

Pese a las palabras proféticas de John Beverley, que, a distancia de veinte años de su consagración en el ámbito de los estudios culturales latinoamericanos, proclamó la irremediable extinción del testimonio,¹ el género sigue siendo una de las formas narrativas que mejor representan la escena de escritura del Continente.

* Laura Scarabelli es autora del primer apartado de esta introducción (pp. I-IV) y de la bibliografía de referencia; el segundo apartado ha sido redactado por Maria Alessandra Giovannini (pp. IV-VIII).

Sin el trabajo inagotable y constante de Federico Cantoni y Marilicia Di Paolo la realización de este número especial no hubiera sido posible, a los dos van nuestros más sinceros agradecimientos.

Finalmente, manifestamos toda nuestra gratitud a Alexander David Smith, diseñador de la portada. Con su extraordinaria sensibilidad supo interpretar cabalmente el espíritu de las reflexiones aquí reunidas.

¹ La famosa declaración de Beverley "The moment of testimonio is over" (280) en realidad se refería a la pérdida, a lo largo de los Ochenta, de la carga de denuncia en el ámbito de los movimientos de reivindicación de las minorías, sociales y étnicas, determinadas por el impacto de la Revolución Cubana. En este contexto la literatura adquiere un rol pedagógico y se pone a servicio de la sociedad con el objetivo de educar e instruir a las nuevas generaciones a través de una visión diferente del estado y de la comunidad. La portada proactiva y eufórica del testimonio se ha perdido a lo largo de las décadas de los Setenta-Ochenta, determinadas por los terrorismos de estado que destrozaron los escenarios latinoamericanos.

Editoriale/Editorial/Éditorial/Editorial

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021



Su intrínseco hibridismo² le permite aglutinar diferentes modalidades discursivas con el objetivo de visibilizar inéditas zonas de sentido: las historias olvidadas de comunidades oprimidas por la violencia del estado y la discriminación racial, la expresión de sujetos que habitan en los bordes de la sociedad, las narraciones de los sobrevivientes que, a través de su palabra, rescatan voces desaparecidas.

Podemos afirmar, entonces, que, más allá de los formatos clásicos de denuncia y de edificación de un contradiscurso capaz de dar cuenta de los silencios de la historia,³ los modos y las formas testimoniales nunca han abandonado los escenarios literarios de América Latina, abriendo un campo de reflexión permanente y con características propias (Pizarro y Santos Herceg).

En la contemporaneidad las voces testimoniales no se encargan tan solo de enunciar y denunciar las iniquidades del sistema político y social, no pretenden vigilar territorios de abandono con el objetivo de trazar la imaginación eufórica de un mundo mejor (Skłodowska). La principal aspiración de estas escrituras es la configuración de un horizonte memorial finalizado a recoger los restos de las experiencias trágicas de la gran estación dictatorial de los años Setenta y Ochenta: el testimonio (se) hace memoria de los quiebres y las heridas de estados terroristas y violentos.

El escenario narrativo, de esta manera, deja de ser el espacio de negociación y configuración de una nueva imagen de realidad, fábrica creativa de un mundo mejor o, mejor dicho, de formas alternativas de leer el mundo; se convierte en repositorio de las huellas de un presente lastimado y roto, cruzado por la desolación y la muerte.

La página blanca representa un espacio de colectivización del dolor y de negociación de memorias en tensión.

En este mismo horizonte podemos, entonces, postular una reconfiguración y reinstitucionalización del género: las escrituras testimoniales que habitan la contemporaneidad hurgan en las cenizas del pasado roto por el terror y rescatan las sombras de la desaparición. Es un gesto de restitución, siempre inacabado, una acción de recomposición del recuerdo de los ausentes que reclama la justicia y la memoria como condiciones esenciales para la reparación del cuerpo social.

El debate contemporáneo sobre el testimonio y sus modelos de representación está apuntando a nuevos desarrollos que se proponen dar un paso más allá de la

² Mucho se ha escrito sobre la heterogeneidad del género testimonial. En un texto pionero en la canonización del género Miguel Barnet habla de su hibridismo (118), Hugo Achugar, en cambio, reflexiona sobre su intrínseca 'porosidad' (51). En su famoso ensayo sobre las escrituras referenciales, Leonidas Morales se refiere al testimonio como forma discursiva 'parasitaria' (22), finalmente Pizarro, abre su detallada puesta al día sobre los problemas teóricos del testimonio reflexionando sobre su carácter omnívoro ("Formas" 23).

³ La fuerte carga pedagógica del testimonio de los Sesenta, finalizado a la configuración de una contranarración interpretada a través de la mediación de la voz del otro, deja el paso a narraciones en primera persona, donde se transfiere al escenario narrativo el trauma de la experiencia vivida.



resistencia y lucha inscritas en el gesto testimonial canónico, expresión de denuncia desde posiciones y ámbitos silenciados por la historia oficial y defensa de los derechos humanos en escenarios de violencia política y de estado (Jara; Achugar).

El acto de testimoniar y las formas de representación del testimonio se redescubren como territorio sumamente productivo para activar una investigación sobre la sustancia de la violencia extrema (Todorov), analizar los mismos límites de la representación, en la relación entre real e imaginario (Agamben, *Homo Sacrer*; Ricoeur) y problematizar las teorías de la inimaginabilidad (Didi-Huberman), irrepresentabilidad (Rancière) e indicibilidad del horror (Sneh).

La importancia de la escritura (y de sus escenarios) en el proceso de figuración y reconstitución de experiencias límites ha sido variamente explorada por la crítica, en múltiples declinaciones que abordan distintas prácticas y géneros literarios: narrativa (Reati; Avelar; Nofal; Forcinito) autobiografía (Arfuch, *Espacio; Pensar; Vida*), cine (Espinosa, *et al.*), poesía (Guillard).

En las últimas dos décadas mucha atención se está dedicando a los procesos de transmisión y herencia de los traumas de la historia, con el objetivo de analizar las modalidades de elaboración de las fracturas del imaginario colectivo determinados por los contextos de los terrorismos de estado, tanto en las segundas generaciones, que padecieron directamente los efectos de dichos eventos, como en el tejido social, siempre más caracterizado por procesos transnacionales y globales (Reati y Cannavacciuolo; Perassi y Scarabelli; Perassi y Calabrese; Scarabelli y Cappellini).

En este 'giro testimonial', más volcado a iluminar las iniquidades del presente y a postular alternativas pistas comunitarias en la colectivización de la memoria, la literatura testimonial pierde su autonomía para difuminarse en distintas prácticas narrativas y contaminar ámbitos escriturales diferentes. Como afirman Chiani y Basile, las marcas y los gestos testimoniales ocupan diferentes géneros y formas del narrar, abriendo a un repensamiento del género a través de sus múltiples líneas de fuga:

Actualmente, en cambio, asistimos a un movimiento centrífugo por el cual el testimonio se instaure como plataforma para luego fugar de su pacto de verdad-realidad y contaminarse con (o alimentarse de) la perturbadora ficción, el incómodo humor, los sueños, las pesadillas y los fantasmas, los anacronismos, para "babelizar" las hablas miméticas del realismo, escapar a las certezas y exhibir los mecanismos lingüísticos fabricantes de la ilusión referencial, así como también para mostrar una lengua dañada por el impacto de la violencia y una gramática dislocada por el quiebre de sentido que toda experiencia traumática acarrea (14).

Las diferentes prácticas testimoniales hacen estallar los confines entre realidad y ficción y transforman el espacio narrativo en un territorio de restitución de las fracturas de la experiencia, restos que no coinciden con una reparación y un ajuste de cuentas, sino todo lo contrario: son marcas metonímicas que figuran una constante exploración de los límites de la experiencia.

A partir de estas especulaciones, el presente número especial de *Otras Modernidades* reúne una selección de los trabajos presentados en el Congreso PRIN



2015 “La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici”, coordinado por Maria Alessandra Giovannini y Francesca de Cesare, que tuvo lugar en la Universidad de Nápoles ‘L’Orientale’ entre el 9 y el 12 de octubre de 2019.

Los artículos aquí recopilados se proponen indagar el peculiar imaginario que el discurso testimonial, en sus diferentes articulaciones textuales y genéricas, define y recorre: modelos que re/presentan la dictadura en sus contradicciones y fisuras, es decir, vuelven a mostrar y exhibir, como réplicas y ecos, escenas de violencia y abuso, escudriñando el más allá de la vivibilidad y la dicibilidad.

Estas figuras se convierten en un desafío permanente a la imposibilidad e impensabilidad del escenario dictatorial: un espacio de tensión habitado por distintos territorios que responden básicamente a dos movimientos anímicos, estrictamente imbricados entre sí: un movimiento descendente, de afirmación del horror, de la derrota, del abismo y del vértigo, de radical caída, alegoría del desastre y de la nada, y un movimiento ascendente, manifestación de una actitud de resistencia, vía de escape a pesar de todo, posibilidad de evasión y reparación del sujeto, en medio de las ruinas.

El escenario que presentifica dichas formas límite de la experiencia ha sido interrogado acudiendo a tres coordenadas: espacios, objetos y afectos, con el objetivo de esbozar una cartografía, siempre parcial e inacabada, del imaginario testimonial en el Cono Sur.

Los *espacios* que definen el horror dictatorial, en su carácter de anclaje de la dimensión del recuerdo, se revelan como heterotopías espurias, lugares fantasmáticos, en devenir, territorios que reúnen las huellas de los lugares existentes, abriendo a un campo de ambigüedad e incertidumbre (Santos Herceg).

De la misma manera, los *objetos*, cambiantes e inciertos, muy a menudo se constituyen como disparadores materiales de la praxis mnésica, expresión de un vínculo concreto con lo sucedido, repositorio y evidencia del trauma (Perassi y Reati).

Finalmente, la exploración de las inscripciones del terrorismo de estado en la experiencia y la cercanía emocional de las múltiples acciones testimoniales, directas e indirectas, contribuyen a revitalizar la reflexión sobre los *afectos*: la elaboración, la transmisión del trauma y sus formas de representación, en los opacos umbrales de la ‘verdad’ del testigo.

HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UN IMAGINARIO TESTIMONIAL: OBJETOS, ESPACIOS Y AFECTOS

Como se ha dicho anteriormente, las contribuciones presentes en este volumen consiguen configurar un mapa del imaginario testimonial provisional y *en fieri*, que puede convertirse en estímulo para futuras investigaciones que se dediquen a detectar la continua evolución del género, según variantes de diferente naturaleza –las infinitas



declinaciones del instable relación entre la experiencia vivida y su transposición en la realidad ficcional, creada por la memoria que evoca dicha experiencia; las diferentes etapas históricas y sociales que influyen sobre la acogida y el sentido mismo de la tarea testimonial; la herencia del duelo y de la desaparición por parte de las nuevas generaciones–.

Idealmente, este bosquejo del imaginario testimonial del Cono Sur se compone de tres ejes temáticos –objetos, espacios, afectos–, tres coordenadas que sirven a construir una narración, un entramado que unifique la pluralidad del discurso referido a la transmisión de la experiencia indecible del terrorismo de Estado sobre los cuerpos y las almas de una generación entera de jóvenes –y no solo–.

La primera coordenada del discurso llevado al cabo en estas páginas está referida a los objetos. Mejor dicho, a las múltiples significaciones que adquieren los objetos en el universo testimonial. EDOARDO BALLETTA (Università degli Studi di Bologna) centra su análisis sobre algunos objetos presentes en fotografías y obras visuales de autores argentinos de la posdictadura (Marcelo Brodsky, Fernando Gutiérrez, Paula Luttringer, Helen Zout, Gabriela Bettini, entre otros), detectando su valor simbólico como restos, signos quebrados de ausencia y de desaparición.

El análisis de la obra de Carlos Liscano, de su universo narrativo, es el tema del estudio de EMANUELE LEONARDI (Università degli Studi di Padova). El hilo argumentativo elegido, que otorga homogeneidad a la interpretación de la obra, es la función que adquieren los objetos de uso cotidiano, casi desapercibidos allende de su función práctica en la vida diaria, en la realidad horrorosa de la detención forzada.

KARIN CHIRINOS BRAVO (Università degli Studi di Catania) propone una reflexión sobre el valor testimonial, la eficacia ‘textual’ que guardan los archivos en transmitir la experiencia de la violencia sufrida. Chirinos Bravo analiza, en concreto, dos obras artísticas visuales –los *Retablos de Sendero Luminoso* y la *Muestra Fotográfica Yuyanapaq*–, que cuentan la muerte y desaparición de miles de peruanos, durante las últimas dos décadas del siglo XX, por mano de las fuerzas subversivas y por el Estado.

Tres documentales dedicados a la reconstrucción de la historia de los Hornos de Lonquén, con diferentes enfoques y procedencias, son objeto del análisis de VALENTINA RIPA (Università degli Studi di Salerno). El lugar y los restos humanos allí encontrados representan el gran testimonio material de la desaparición chilena, y por eso se hace necesaria la reflexión sobre el valor simbólico y afectivo de los restos mismos.

Dentro del recorrido por las distintas declinaciones de la narrativa testimonial, propuestas en las páginas de este volumen, el espacio es otra coordenada que guarda muchas matizaciones, a diferentes niveles. Puesto que todo espacio donde se consuma la violencia de Estado remite a significaciones que trascienden la mera referencia geométrica, cargándose de implicaciones simbólicas, emotivas y afectivas, en las contribuciones que encontramos a seguir, el espacio concreto de la experiencia traumática es punto de partida para reflexionar sobre el sentido mismo del testimonio, a nivel personal como colectivo.



El espacio fantasmal en que se ha convertido Villa Grimaldi se vierte en alegoría del infierno chileno en la interesante aportación de GASTÓN CARRASCO AGUILAR (Universidad Finis Terrae) sobre la novela *El palacio de la risa* de Germán Marín. Carrasco Aguilar incluye en su lectura de la obra una útil síntesis del desarrollo histórico-político de la dictadura de Pinochet, introduciendo reflexiones de diferentes campos del saber, hasta corroborar el tema de las oposiciones binarias y dicotómicas evidenciadas en la obra en cuestión.

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI (Università degli studi di Napoli 'L'Orientale') construye su análisis de la novela *Frazadas del Estadio Nacional* de Jorge Montealegre, considerando una serie de bipolarismos que al enfrentarse logran sentido y homogeneidad gracias a las diferentes connotaciones del término espacio: 'frazada' y 'Estadio Nacional' definen dialécticamente el 'lugar' de la experiencia individual y colectiva, la historia mínima y la Historia, y todo cabe dentro del espacio narrativo que se estructura por ósmosis entre las dos voces del yo –la del joven que vivió el trauma en el estadio, en 1973; la del yo que asume la responsabilidad de narrar dicha experiencia, en 2003–.

El espacio es también espacio fílmico: MÓNICA BARRIENTOS (Universidad Autónoma de Chile) propone la lectura crítica del cortometraje de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, *¿Quién viene con Nelson Torres?*, en la que se evidencia el papel del montaje en la construcción narrativa de la obra, sobreponiendo imágenes de diferentes realidades marginales, donde predomina el cuerpo con sus múltiples connotaciones y el sonido – desde las manifestaciones pre-lingüísticas, simbolizadas por las ecografías, hasta el grito y los trozos de palabras que poco a poco adquieren significado–. Dicha subversión aparentemente caótica de la lógica narrativa involucra al espectador en una participación activa que se vuelve política por ser comunitaria.

Otra posible implicación del espacio es en términos de espacio narrativo. CONSTANZA VERGARA (Universidad Alberto Hurtado) sondea este aspecto desde la perspectiva del testimonio de género, analizando la novela *Antes de perder la memoria*, escrita a cuatro manos por Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo. En la obra la memoria reconstruye una historia colectiva –la militancia en la izquierda Mirista, la represión del régimen pinochetista– junto a la historia personal, afectiva de dos mujeres, al mismo tiempo que da una re-lectura desde el presente de la militancia política de los años setenta del siglo pasado.

Muy interesante el enfoque 'espacial' dado a la infancia, como lugar a que volver, en el trabajo que ELENA RITONDALE (Universitat Autònoma de Barcelona) dedica al poema *De Lejanías* de Rosalba Campra. El estudio se construye a través de un pormenorizado desfile de las aportaciones teóricas sobre el tema del testimonio; de los fugaces límites entre géneros –autobiografía; literatura testimonial; poesía–; del valor subjetivo y, al mismo tiempo, colectivo de la experiencia del yo poético del poema. La obra de Campra se compara con otros textos de exilio que se conectan empáticamente a la condición contemporánea del exiliado migrante.



Espacio es también ausencia, estar 'fuera' de su propio lugar querido: porque la literatura de testimonio cuenta incluso del destierro, del exilio. En su ensayo, FEDERICO CANTONI (Università IULM) propone el análisis de la novela de Verónica Gerber Bicecci *Conjunto vacío*, focalizando el discurso sobre la experiencia traumática del exilio como condición 'vaciante', vivida por millares de argentinos desde el golpe de 1976; sobre la búsqueda identitaria de la generación de hijos de exiliados que oscila dentro de las dos culturas –la de procedencia y la de acogida–, denominada 'argenmex'; en fin, sobre la imposibilidad por parte del lenguaje de transmitir la compleja experiencia de estas identidades fluctuantes.

La fragmentación del pasado evocado por la memoria puede cobrar sentido en el espacio narrativo: ANDREA COBAS CARRAL (Universidad de Buenos Aires) propone un excelente análisis sobre los textos de Andrea Suárez Córca, Ángela Urondo Raboy y Mariana Perez. La premisa de suporta la argumentación llevada a cabo en este estudio es leer la fragmentación del material utilizado (a diferentes niveles: matérico –fotos, restos, ect.–; simbólico-onírico –fantasmas, sueños, ect.–) como parte constituyente de la narración que, al mismo tiempo que organiza lo narrado, logra re-construir la experiencia de la desaparición de los padres e incluso, la propia verdadera identidad por parte del sujeto escribiente, por ser fragmentario el discurso de la memoria de los hijos de desaparecidos.

La esfera perteneciente a lo emocional de toda experiencia traumática marca la tercera coordenada elegida como guía en el dédalo de representaciones de la verdad del testimonio: los afectos.

En su contribución, RAMÓN INAMA (Universidad Nacional de La Plata) reflexiona sobre los testimonios de segunda generación, de las hijas e hijos de detenidos-desaparecidos argentinos. Su testimonio está contextualizado en el ámbito de los procesos de lesa humanidad, donde más allá del aspecto factual de la desaparición, de la reconstrucción de los acontecimientos, se hace evidente la persistencia de los efectos del terrorismo de Estado en la constante perpetración de la experiencia del dolor y de la ausencia como de su necesaria elaboración afectiva.

MACARENA ARECO (Pontificia Universidad Católica de Chile) analiza la modalidad de representación de la tortura y de la violencia de Estado dentro de un género literario como el de la ciencia ficción, focalizando su discurso en la novela de Claudio Jaque *El ruido del tiempo*, aportando nuevas implicaciones sobre la relación entre literatura y testimonio, otras posibles declinaciones del género a través de diferentes tipologías literarias.

MIRIAM CHIANI (Universidad Nacional de La Plata) detecta un hilo argumentativo y exegético que va a conectar las tres novelas de jóvenes escritoras argentinas (Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Belén López Peiró) objeto de su estudio, cuyo común denominador es el tema de la violencia y el abuso del poder masculino sobre los cuerpos de las mujeres, desde diferentes enfoques –ficcional; testimonial;



autoficcional–, tema que resulta tener relaciones profundas con la violencia de Estado durante la última dictadura argentina.

Muy sugerente es el enfoque filosófico utilizado por VALERIA STABILE (Università degli Studi di Bologna) que corrobora su lectura del poema de Rosario Castellanos, *Memorial de Tlatelolco*, en clave subversiva con respecto a la visión estereotipada de la escritura femenina, solo referida a lo autobiográfico, a lo subjetivo, donde el 'yo' no puede adquirir valor colectivo.

Finalmente, CÉSAR ZAMORANO DÍAZ (Universidad de Santiago de Chile), en su contribución, focaliza el discurso sobre el papel desarrollado por revistas literarias y políticas de los desterrados chilenos, sea en Europa, sea en EE.UU., revistas que servían, al mismo tiempo, para informar de las violaciones de los derechos humanos perpetradas desde el golpe en Chile por el gobierno de Pinochet e incluso para dar voz a los millares de exiliados. Dentro de este ámbito, Zamorano brinda el ejemplo concreto del testimonio del pintor Guillermo Núñez, cuyos escritos, publicados en algunas de dichas revistas, revelan la experiencia personal de su doble detención y cómo los abusos sufridos habían afectado y transformado su pintura.

Terminamos agradeciendo a todos los participantes su original aportación. Agradecemos también su labor a los revisores que han colaborado en los procesos de validación del número.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. "Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 36, 1992.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 1998.
- . *Lo que queda de Auschwitz*. Pre-textos, 2002.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilema de la subjetividad contemporánea*. FCE, 2002.
- . (editado por). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, 2005.
- . *La vida narrada. Memoria y subjetividad y política*. Eduvim, 2018.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Basile, Teresa y Miriam Chiani (editado por). *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. Edulp, 2020.
- Barnet, Miguel. "La novela-testimonio: socio-literatura." *Unión*, núm. 4, 1969, pp. 99-123.
- Beverly, John. "The Real Thing." *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, editado por Gerog M. Gugelberger. Duke UP, 1996, pp. 266-286.



- Didi-Huberman, George. *Imágenes pese a todo*. Paidós, 2004.
- Espinosa, Patricia, et al. *Cine de mujeres en postdictadura*. Ediciones Cultura, 2010.
- Forcinito, Ana. *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*. Vervuert, 2013.
- Guillard, Amandine. *Palabras en fuga. Poemas carcelarios y concentracionarios de la dictadura argentina (1976-1983)*. Alción, 2016.
- Jara, René. "Prólogo." *Testimonio y literatura*, editado por Hernán Vidal y René Jara. Institute for the studies of ideologies and literature, 1986, pp. 2-4
- Morales, Leonidas. "Género y discurso: el problema del testimonio." *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Cuarto Propio, 2001.
- Nofal, Rosana. "Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura." *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 6, 2015. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7603>. Consultado el 20 mar. 2021.
- Perassi, Emilia y Laura Scarabelli (editado por). *La letteratura di testimonianza in America latina*. Mimesis, 2017.
- Perassi, Emilia y Giuliana Calabrese (editado por). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*. Ledizioni, 2017.
- Perassi, Emilia y Fernando Reati (editado por). Dossier "Cosas, objetos, artefactos. Memorias materiales de la violencia en América latina." *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 16, 2020, pp. 257-430.
- Pizarro, Carolina. "Formas narrativas del testimonio." *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, editado por Laura Scarabelli y Serena Cappellini. Ledizioni, 2017, pp. 23-42
- Pizarro, Carolina y José Santos Herceg. "El campo testimonial chileno: una mirada de conjunto." *Altre Modernità*, n. 21, may. 2019, pp. 246-267 <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/11732>. Consultado el 20 mar. 2021.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Prometeo, 2015.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina (1975-1985)*. Legasa, 1992.
- Reati, Fernando y Margherita Cannavacciuolo (editado por). *De la Cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*. Prometeo libros, 2016.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. FDE, 2000.
- Santos Herceg, José. *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Colección IDEA, 2019.
- Scarabelli, Laura y Serena Cappellini (editado por). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Ledizioni, 2017
- Sklodowska, Elzbieta. "Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial". *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, XIV (27), 1988.



Sneh, Perla. Palabras para decirlo. Lenguaje y exterminio. Paradiso, 2012.
Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. Siglo XXI, 2004.

TEXTOS DE: E. Balletta, E. Leonardi, K. Chirinos Bravo, V. Ripa, G. Carrasco Aguilar, M.A. Giovannini, M. Barrientos, C. Vergara, E. Ritondale, F. Cantoni, A. Cobas Carral, R. Inama, M. Areco, M. Chiani, V. Stabile y C. Zamorano Díaz.

Imagen de portada: Smith, Alexander David. *Las raíces de la libertad*. 2019.



Las imágenes y las cosas en las post-dictadura argentina: pertenencias, símbolos, simulacros

por Edoardo Balletta

RESUMEN: El presente ensayo se propone indagar la representación de los objetos en la fotografía y las artes visuales argentinas de la pos-dictadura. A partir de la reflexión del filósofo italiano Remo Bodei sobre la diferencia entre el objeto y la cosa, sostenemos que dicha oposición sirve, como marco teórico, para profundizar el análisis de las representaciones visuales de los objetos y comprender la aparente paradoja que dichas imágenes encubren: una visualidad que vive de la relación mutua con la palabra. Se analizan las obras de algunos de los más destacados fotógrafos y artistas de la pos-dictadura como Marcelo Brodsky, Fernando Gutiérrez, Paula Luttringer, Helen Zout, Gabriela Bettini, Inés Ulanovsky, Julio Pantoja, Martín Kovensky, Omar Estela et al.

ABSTRACT: This essay aims to investigate the representation of objects in post-dictatorship photography and Argentine visual arts. Based on the thought of the Italian philosopher Remo Bodei about the difference between 'object' and 'thing', we maintain that this opposition serves, as a theoretical framework, to deepen the analysis of the visual representations of objects and to understand the apparent paradox that these images conceal: a visuality that works only in mutual interdependence of the language. The works of some of the most outstanding post-dictatorship photographers and artists are analyzed: Marcelo Brodsky, Fernando Gutiérrez, Paula Luttringer, Helen Zout, Gabriela Bettini, Inés Ulanovsky, Julio Pantoja, Martín Kovensky, Omar Estela et al.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680



PALABRAS CLAVE: fotografía; artes visuales; pos-dictadura; memoria; objetos

KEY WORDS: photography; visual arts; post-dictatorship; memory; object

Las cosas no son sólo cosas; llevan huellas humanas, son nuestra prolongación. Los objetos que nos acompañan desde hace tiempo son fieles, en su modalidad modesta y leal, como los animales o las plantas que nos rodean. Cada uno tiene una historia y un significado mezclado con los de las personas que los han utilizado y amado. Juntos, objetos y personas forman una especie de unidad que sólo se puede desmembrar a duras penas.
(Flem 42)

Objetos anónimos, sin sentido ni historia para nadie que no fuera su dueño ausente, quizá también anónimo. El silencio de hielo, como el que sobreviene después de las catástrofes. La exhibición obscena del mundo cotidiano de cada uno...
(Pastoriza 42)

En un ensayo publicado hace algunos años (Balletta) había intentado un primer acercamiento al imaginario visual argentino de la pos-dictadura, trazando una micro-cartografía en que destacaba la existencia de un archivo virtual y proponía una lectura a partir de unos paradigmas de representación cuya persistencia en los ensayos fotográficos me parecía significativa. Del archivo formarían parte todas aquellas imágenes que durante la dictadura y en los años inmediatamente sucesivos habían adquirido una visibilidad pública y cuyos fines predominantes no eran estéticos. Destacaba tres tipos de imágenes de archivo: las fotos personales (foto-carnets), las fotos institucionales tomadas al interior de los campos durante la dictadura (las fotos de Víctor Bastera sacadas de la ESMA) y las fotos institucionales tomadas después de la

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680



dictadura (fotos de la CONADEP).¹ A estos tres grupos habría que añadir las fotos del *Siluetazo* (Longoni, *et al.*). Al observar este *corpus* me pareció evidente que, lo que había definido archivo, podía proporcionar, consciente o inconscientemente, a los fotógrafos de la pos-dictadura ciertas modalidades o *paradigmas* de representación: la ausencia (a partir del *Siluetazo*), el resto (fotos de la CONADEP) y el objeto (foto-carnets).

Reviso aquellas imágenes y me doy cuenta de que, si bien abundan cuerpos – de familiares hoy, y de militantes en los '70 – las fotos están repletas de objetos. Autos, zapatos, aviones: fotos a las que, a pesar de haber *catalogado* en mi tanteo cartográfico, no le había dado suficiente atención.

LAS COSAS – Y NO “LOS OBJETOS”

En un afán taxonómico, los cuerpos me hablaban, me movían y conmovían, reivindicaban una presencia en el espacio político (los cuerpos de familiares) y una ausencia (las fotos de desaparecidos). Los objetos, en cambio, permanecían mudos. Mudos no, pero casi transparentes en su evidencia. Comprendía que eran simulacros, pero había un plus de significación que se me escapaba o que no busqué. A esa transparencia muda se refiere Remo Bodei hablando de “obviedad”:

Para captar el valor de las cosas en su complejidad y exfoliar sus estratos de sentido, ya no es necesario confiar sólo en la fantasía: hay que suspender su obviedad, descubrir su capacidad para suministrar un excedente de significados que ni siquiera el acostumbramiento, la ignorancia, la incuria, la frecuente desnutrición intelectual y afectiva de los individuos, logran eliminar del todo (Bodei 50).²

Tras reconstruir la etimología de la palabra “cosa”, el filósofo italiano, evidencia la ‘relacionalidad’ de la “cosa” frente al puro “objeto”:

La cosa no es el objeto, el obstáculo indeterminado que tengo frente a mí y que debo abatir o eludir, sino un *nudo de relaciones* en que me siento y estoy implicado, y del que no quiero tener el control exclusivo (33, *subrayado nuestro*).

La imposibilidad de pensar “objetos” y “cosas” en relación sinonímica se debería a esto: primero, las “cosas” no son sólo los “objetos”³ y, secundariamente, siempre tienen una dimensión pública, relacional, al lado de su carácter instrumental, “restablecen las conexiones entre los diversos segmentos de nuestra historia individual y colectiva,

¹ Sobre las fotos de Basterra puede verse García y Longoni; sobre las fotos del *Nunca Más*, Crenzel.

² Cabe añadir que para Bodei uno de los lugares privilegiados en que esta “excedencia de significado” se hace real sería el arte (Bodei 114).

³ Escribe Bodei: “El significado de ‘cosa’ es más amplio que el de ‘objeto’, ya que comprende también a personas o ideales y, más en general, a todo lo que importa o aquello por lo que se tiene mucho interés” (35).



salvar las cosas de la insignificancia significa comprendernos mejor a nosotros mismos" (86) y, en situaciones de duelo, pueden actuar como "objetos sustitutivos".⁴

He aquí –creo– un punto fundamental para nuestro discurso: la relacionalidad de las cosas produce comunicación, comunidad y, por ende, memoria. Siempre Bodei, refiriéndose al libro de Lydia Flem citado en epígrafe, habla de "objetos huérfanos" (35) que al ser recuperados por nuevos dueños se convierten en "eslabones de continuidad entre las generaciones" (43), materializaciones de una memoria intergeneracional.⁵

PERTENENCIAS

En este marco general –y recordando las palabras de Flem– las fotos, en tanto artefactos estéticos, permiten "suspender la obviedad" de los objetos y ofrecernos una visión distinta. Muchos ensayos fotográficos e instalaciones giran, en primer lugar, alrededor de la *enumeración caótica*: son a menudo cosas encontradas cuyo plus de significación reside en la relación que el fotógrafo y/o el dueño establece (o ha tenido) con ellas.

La serie "Exilios" en *Nexo* de Marcelo Brodsky (2001), se compone de varias fotos sacadas en los años españoles del autor y se trata, en gran medida, de retratos y autorretratos. Hay en cambio dos tomas que bien pueden ilustrar lo que estamos tratando de mostrar. En la primera ("Las llaves", Barcelona, 1979) se ven dos manos cuyas palmas contienen un llavero con muchas llaves; la segunda en cambio es un autorretrato con el sujeto en el interior de una cabina telefónica ("El Teléfono", Barcelona, 1981). En ambos casos, con una operación típica en la producción de Brodsky, la fotografía dialoga con un texto y funciona, para el observador, como disparador para ese salto del objeto a la cosa:

Como los judíos expulsados de Sefarad, que llevaron consigo la llave de su casa y la guardaron durante quinientos años, nuestras llaves vinieron con nosotros en maletas y bolsillos. Llaves de casas allanadas, destruidas, violadas...compartiendo el mismo llavero con las nuevas, que abrieron otras puertas y nos permitieron construir otra vez un hogar quizá definitivo, quizá pasajero (Brodsky, *Nexo* 27).

Es como si el autor, volviera a observar su foto y reflexionara sobre ella y las razones de la toma: un objeto insignificante, aunque ya lleno de simbolismos, se carga de una dimensión afectiva, entra en una historia, establece relaciones, se hace comunicable, al igual que la segunda foto en donde el fotógrafo aparece en una impersonal cabina de teléfono cuyo explícito valor de uso (permitir la comunicación entre personas lejanas) es releído a partir de una vivencia a la vez personal y colectiva:

⁴ La referencia es el conocido ensayo de Freud *Duelo y Melancolía* (1917); ver al respecto Bodei (38).

⁵ Sobre este punto ver especialmente Hirsch 1997 e 1999 e 2008.



Este autorretrato [...] corresponde a un momento de *nuestro* exilio español. Todos teníamos necesidad urgente de hablar por teléfono con la Argentina [...] Se usaban todo tipo de artilugios para conseguir hablar gratis [...] Hablando por medio de uno de estos sistemas en una de esas cabinas, me enteré de que mi hermano había sido secuestrado por los Grupos de Tareas en su casa de la provincia de Buenos Aires. Era agosto de 1979 y él tenía veintidós años. Nunca más volví a verlo (32).

La imagen presenta una cosa cuyo significado es reinterpretado desde un futuro en lo personal (la desaparición del hermano) y al mismo tiempo indica un yo colectivo (“nuestro”, los verbos en 3 plural etc.). Estos comentarios a las fotos son uno de los elementos más centrales de la poética de Brodsky, tal como lo advierte Huysen en el prólogo al libro:

Los textos eran bastante lacónicos, reticentes, pero les añadían a los rostros adolescentes una dimensión fantasmal. Como si la foto fuera visitada por el espectro de un futuro aterrador, representable menos en imágenes que en palabras (Huysen, *Arte* 7).

Lejos de constituir un límite, esa relación estrecha que notamos en la obra de Brodsky entre palabra e imagen, hay que considerarla como “mutuamente constitutiva” (Huysen, *Prólogo* 17). Leyendas y textos breves –de hecho– funcionan en sus ensayos destacando cierta esencia *epifánica* de la fotografía que el propio Brodsky explicita hablando del carácter “anticipatorio que se esconde en cada fotografía” (Brodsky, *Nexo* 36).

Esta misma atracción por las cosas que destacamos en aquellas primeras fotos del exilio del autor, volvemos a encontrarla a lo largo de su obra. En la instalación “El pañol” (1999; Brodsky, *Nexo* 38) Brodsky reconstruye uno de los espacios de la ESMA en donde se almacenaban las pertenencias de los secuestrados: cámaras de fotos, máquinas de escribir, libros, heladeras se encuentran amontonados al azar. Como nota Seligamnn-Silva, este depósito comunica al observador la desolación de un “archivo-cemitério, onde de cada objeto emana tanto a vida de quem os possuiu, como a violência a que estas pessoas foram submetidas” (327). Este, de hecho, parece ser el interrogante que motivó la instalación:

¿Qué fue de estos objetos, tras pasar por el pañol? Desaparecieron, como sus auténticos dueños. Fueron a parar a casas que tal vez ignoraban su origen, fueron utilizados hasta su desgaste, tuvieron una vida sustituta, fueron adoptados, se convirtieron tal vez en un regalo para la mujer del torturador... (Brodsky, *Nexo* 39).

Si la desaparición puede considerarse como una “catástrofe del sentido” (Gatti), el discurso de Brodsky apela a una restauración del significado a partir de las cosas. Ese mismo intento vuelve en otras obras del mismo autor como en la serie “Los archivos” (2001) en donde la mirada del fotógrafo se concentra en los legajos de los archivos del juicio a las juntas militares: *habeas corpus*, reclamos diplomáticos, expedientes



amontonados sin sentido ya que “terminaron sin respuesta en los juzgados” (Brodsky, *Nexo* 59) readquieren su fuerza comunicativa en el mismo acto de ser fotografiados. Acá el famoso interrogante de Barthes –“por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, ¿y no otro?” (34)– demuestra todo su carácter paradójico: “Una foto es siempre invisible. No es a ella a quien vemos” (34). Como objetos fotografiados estos legajos no tienen sentido (¿por qué no otros?) pero lo que no se ve es lo que cuenta: detrás del papel amarillento y comido, detrás de estas cosas en ruina se restablecen relaciones, se indican pistas, se nombran los desaparecidos y los represores.

La ruina, el papel oxidado y lacerado juegan un papel fundamental también en otra obra de Brodsky, la instalación “Los condenados de la tierra” (1999), donde se exponen cuatro libros en el interior de unas cajas llenas de tierra. Los libros, enterrados por Nélide Valdez y Oscar Elissamburu en 1976 por miedo, vuelven a la luz desenterrados por sus propios hijos en 1994 en una curiosa “búsqueda del tesoro”.⁶ Estos libros en ruina, comidos por el tiempo son un testimonio, aunque fragmentario (Fortuny, *Memorias* 123), porque pueden re-componer un conjunto de relaciones que se pretendió borrar: los cuatro libros, aunque la palabra escrita en las hojas resulte ilegible, están ahí para significar afectivamente la experiencia de una generación militante y transmitir esas vivencias a la generación siguiente: “al transformarse en cosa tras un largo interregno de olvido, el objeto manifiesta tanto las huellas de los procesos naturales y sociales que lo han producido como las ideas, prejuicios, inclinaciones y gustos de toda una sociedad” (Bodei 50).

En el mismo caudal que abre Brodsky con los trabajos que acabamos de comentar, hay que mencionar por lo menos dos otros ensayos fotográficos: “Cosas al río” de Fernando Gutiérrez (2008-2010) y “Cosas desenterradas” (2012) de Paula Luttringer. Como deja imaginar el título ambas obras construyen un catálogo de artefactos en que la cosa funciona como símbolo o sinécdoque del proceso de memoria. Si comparamos las tres series es interesante notar la relación que establecen con la cuestión de lo auténtico y/o verosímil. Brodsky en “El pañol”, como él mismo declara en las notas, reconstruye un depósito no con objetos auténticos sino con “otros similares, de la misma época” (39); Gutiérrez, no da informaciones al respecto, pero, según lo que podemos inferir, recoge objetos cualesquiera encontrados en las orillas del río de la Plata; Luttringer, finalmente, retrata cosas rescatadas en los CCD, es decir “auténticas”. Este detalle, creo, nos permite destacar dos elementos interesantes en relación con la fotografía memorial y en general con una supuesta “fuerza probatoria” de la fotografía misma. Más allá de las declaraciones – o falta de – de los artistas, si nos quedamos en el plano de lo visual, no tenemos ninguna marca para distinguir lo auténtico de lo falso. El observador puede reconstruir la historia de estos objetos que se tornan cosas sólo gracias a un imaginario compartido (es decir una memoria colectiva). La excedencia de

⁶ En *Nexo*, así como en la instalación se expone la carta manuscrita de Nélide Valdez que cuenta la historia de estos libros (Brodsky, *Nexo* 79).



significado de que nos habla Bodei se da en el acto del imaginar⁷ más que en el del saber, es el *epoche* husserliana tal como la interpreta el filósofo italiano: “la puesta entre paréntesis de la actitud natural, que modifica no el objeto, sino nuestro modo de considerarlo, e invita a reconquistar el estupor y la inocencia de la mirada” (Bodei 55). Lo siniestro que aflora de estas imágenes no procede, necesariamente, del *ha sido* barthesiano sino del *pudo haber sido* y eso basta para que el observador ponga “entre paréntesis” lo real/auténtico y se comprometa con la cosa, se involucre en un proceso de relaciones que, si fragmentarias, pueden de todas formas volver a empezara a tejer una memoria. De hecho, si algunas imágenes pueden resultar en cierto sentido más abrumadoras que otras –las de Gutiérrez y de Luttringer frente a la instalación de Brodsky, por ejemplo– no lo son por ser más “auténticas” sino porque muestran visualmente de forma más clara su esencia de ruina: carácter que les es dado por las circunstancias de su existencia (cosas rescatadas del río o desenterradas) y no por ser, necesariamente, una marca del genocidio. Sobre este punto, efectivamente, reflexiona Paula Luttringer en una entrevista de 2011:

En *El lamento de los muros* hay alguna foto que no es de un centro de detención. Y yo nunca dije cuál es, ni me interesa decirlo. Fue una manera de decir: poco importa que yo fotografíe adentro o afuera de un centro clandestino de detención. Porque del centro de detención yo estoy todavía adentro (en Fortuny, *Imágenes* 18).

Lo que indirectamente subraya Luttringer es el poder de la mirada frente a la (supuesta) objetividad de lo auténtico. Y esta potencia es la misma que destacamos en la obra de Brodsky cuando observa (y comenta) las fotos o de Gutiérrez cuando reconstruye un relato de “secuestro-cautiverio-desaparición” en *Treintamil* (1996).

Desde una perspectiva semejante puede leerse también la obra de algunos artistas de segunda generación como Gabriela Bettini. El trabajo de la artista hispano-argentina, quizás por razones generacionales y de vivencias distintas, no se concentra tanto en el desvelamiento siniestro y abrumador de Brodsky, Gutiérrez o Luttringer, sino más bien en el cuidado amoroso por las cosas recuperadas. Acá tampoco la partida se juega en el plano de lo auténtico –versus lo verosímil– sino, otra vez, en aquel de la mirada. En la instalación “Cuarto y Mitad” (2005), Bettini recrea objetos cotidianos (sillas, muebles, libros, hojas, documentos) partidos simétricamente a la mitad que se completan sólo gracias a un espejo; en “Algunas de aquellas historias” (2010) reconstruye los espacios de la casa de la bisabuela desaparecida a partir de fotos con pinturas al óleo de grandes dimensiones que, gracias al color sepia y al detallismo de la artista, fingen ser objetos auténticos. Finalmente, en “La casa despojada” (2011) cumple un acto de *justicia poética*: el título remite a una casa de campo de su familia que en 1977 fue allanada y acribillada por el ejercito. Ahí Bettini abre “puertas y ventanas y

⁷ Seligmann-Silva habla acertadamente de “imagem-ação”.



vist[e] sus paredes con dibujos. Se trata de una intervención efímera sobre los muros acribillados, en un intento por devolverle al lugar cierta calidez y un sentido de hogar” (Bettini, *Casa*).⁸ Las cosas, en Bettini, pueden por lo tanto servir para hacer patente el quiebre de la identidad en condiciones de exilio (“Cuarto y mitad”) o colaborar, en sentido contrario, a un proceso de reparación y sanación del sujeto y de la memoria. En “Algunas de aquellas historias” el detallismo de los óleos rescata el pasado del olvido gracias al gesto amoroso de cuidado de la artista que pinta el hogar de la bisabuela en que hoy hay anónimas oficinas. El mismo gesto amoroso lo encontramos en “La casa despojada”: ahí la artista crea simulacros de cosas sobre empapelados de pared para volver a amueblar el hogar familiar víctima del pillaje de los militares (¿cuántos de aquellos objetos habrán terminado en un pañol?).

SÍMBOLOS

Si, por un lado, las cosas sobre las que reflexionamos hasta ahora se ponen en una relación de continuidad con el sujeto (exiliado, secuestrado, desaparecido), otros objetos funcionan en dirección contraria, como símbolos siniestros de la dictadura.⁹ Entre estos Fortuny destaca aviones, edificios y el Ford Falcon, el auto símbolo de los allanamientos y secuestros ilegales. Sobre este último elemento voy a detenerme ya que creo permite evidenciar algunos elementos interesantes del discurso memorial en relación con las cosas.

Fernando Gutiérrez reproduce el Falcon en la serie “Secuela” en 2001. Se trata de 16 tomas de autos de este modelo aparentemente aparcadas en calles desiertas. La mayoría de las fotos están en blanco y negro a parte tres que, en cambio, son de un azul policial. Todas tienen marcas del paso del tiempo, choques, óxido, rayas, despintaduras. La afectividad de la cosa se muestra acá, evidentemente, a partir de la sensación de terror que mana del conjunto. Entre la repetición (la serie) y la variación (blanco y negro/color) se entabla una tensión aurática que pone el acento entre lo cotidiano –el coche como objeto indistinto– y la memoria –el Falcon como símbolo de muerte–. El título, expresamente ambiguo juega sobre dos planos, la secuela como repetición y como huella y consecuencia de un trauma: “Una especie de bombardeo, como un martillazo que golpea tuc, tuc, tuc... una y otra vez en el mismo lugar” (Gutiérrez en Fortuny, *Memorias* 63). En dirección visualmente opuesta a Gutiérrez trabaja Helen Zout en “Ford Falcon incendiado con dos personas no identificadas en su interior” (Zout 35). En esta foto de una foto de archivo Zout aprovecha la indefinición, lo no certero y de hecho la imagen se convierte casi en una mancha de Rorschach en donde a duras penas

⁸ El video de la acción puede verse en: <http://www.gabrielabettini.com/LA-CASA-DESPOJADA-II>. Consultado el 12 jun. 2020

⁹ Sobre esto el punto de referencia imprescindible es Fortuny, *Memorias* (especialmente el capítulo 2 “Máquina fotográfica: los dispositivos y las tecnologías de la represión”).



desciframos los trazos de un coche. Si por un lado las imágenes de Gutiérrez y Zout podrían indicar el trauma como *acting out*, en el primero la experiencia se concentra en la repetición mientras que en Zout, como bien lo revela la misma fotografía, lo que se muestra es el instante revivido:

Yo ya no era la documentalista que documentaba ese expediente sino la persona que revivía esa escena a partir de mi propia experiencia y mi imaginación" (Zout en Fortuny, *Memorias* 65).

Lo simbólico desencadena así el proceso de producción y/o interpretación de la imagen: lo abrumador, siniestro, terrorífico, nuevamente, está en la mirada. Los trabajos "Desaparición de un Ford Falcon en la ESMA" (Kovensky, 2005) y "Autores ideológicos" (Omar Estela, Javier Bernasconi, Marcelo Montanari, Marcela Oliva, Luciano Parodi, Margarita Rocha, 2009) podrían leerse, en cambio, como actos de *working through*.¹⁰ La obra de Kovensky se presenta como el boceto de una intervención artística a realizar en la ESMA: formado por cuatro fotos de un Falcon impresas sobre un lienzo, cada foto es intervenida de modo que, al crecer y prosperar la vegetación, el auto paralelamente se deteriore hasta llegar a ser nada más que una carcasa oxidada en medio de la vegetación. En "Autores ideológicos" en cambio la instalación pone en escena la deconstrucción de un Falcon pintado totalmente de blanco. En ambos casos a la fijeza de la mirada de Zout y Gutiérrez se sustituye cierta procesualidad: lo que está bloqueado en el eterno instante del trauma, en las obras de Kovensky y Estela et al. está sometido a una interacción, un cambio: la naturaleza o la mano de los hombres, literalmente, desmontan la cosa terrorífica y la convierten en *otra cosa*.

SIMULACROS

Otra clase de objetos/cosas que encontramos muy a menudo en la fotografía argentina de la pos-dictadura son las fotografías mismas, mayoritariamente imágenes de desaparecidos antes del secuestro o, en casos excepcionales, sacadas en los CCD, como las conocidas fotos que Víctor Bastera logra sacar afuera de la ESMA. Entre estas fotos se encuentra también la de Fernando Brodsky, hermano desaparecido de Marcelo. Esa imagen aparece incompleta en el libro *Buena Memoria* (1997) y vuelve a aparecer, completa, en 2005 en el libro *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Ahí Brodsky escribe un texto bastante largo sobre la foto. Baste un pequeño fragmento:

La fotografía se ensancha, agrega información. Tiene pequeños detalles tan irrelevantes como reales. Permite vislumbrar los pasadizos oscuros que llevan a la pared contra la que se hizo, los ruidos de las cadenas arrastradas al caminar, los grilletes... (32).

¹⁰ Sobre los conceptos de *acting out* y *working through* en los estudios del trauma ver LaCapra.



La mirada del profesional se cruza, en estas palabras, con la del hermano que enviste de afectividad la insignificancia del objeto. Quizás podamos volver a la foto en que Barthes reconoce su madre desde niña (la Foto del Invernadero):

Aquellas fotos [las otras fotos de la madre], que la fenomenología llamaría objetos "cualesquiera", no eran más que analógicas, suscitando tan sólo su identidad, no su verdad; pero la Fotografía del Invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, *la ciencia imposible del ser único* (126).

El paso entre el "objeto cualquiera" y el "ser único" recuerda la misma dinámica de la trasmutación del objeto en cosa según Bodei. Así actúan, al menos en primera instancia, las fotos de los desaparecidos. Al contrario de lo que cuenta Barthes, en varios casos no había *muchas* fotos para escoger; igualmente creo que lo interesante de lo que escribe el semiólogo francés está en la unicidad, lo cual supone una investidura máxima de afectividad. De hecho, antes de entrar, como veremos dentro de poco, en el espacio estético de la fotografía, las fotos de los desaparecidos, como recuerda Ludmila Da Silva Catela, "ocupan un espacio central o 'de destaque'" (348) en los hogares de las familias.¹¹ Y acá también, en realidad, hay una elección: las fotos *cartas* son usadas de cierta forma y con ciertas finalidades; al contrario, en el contexto privado se usan otras por la "necesidad de marcar la singularidad que remite a esa huella física que ya no está, a ese individuo que fue particular y único" (350-51). En tal sentido, es sugerente que la presencia de las fotos "dentro de las fotos" sea uno de los recursos más empleados en la fotografía de la pos-dictadura y sobretodo en la producción de los hijos (Balletta). Cronológicamente, el primero en haber empleado este recurso en el marco de la fotografía de la pos-dictadura, parece ser Julio Pantoja con el ensayo "Los hijos. Tucumán 20 años después" (1997-2001) que se compone de 38 retratos de hijos de desaparecidos de dicha provincia. La unidad visual del conjunto se da a partir de las elecciones estilísticas del fotógrafo quien opta por un encuadre clásico de frente y a la altura de la mirada. Este recurso permite que la imagen resulte en cierta transparencia, lo cual fija la mirada del observador sobre el sujeto retratado. La variedad en tipos de poses y encuadres deja pensar que Pantoja haya interactuado mucho con los retratados dejándole cierta libertad: hay imágenes en donde la cara está ocultada o de espaldas, en interior, exterior, planos medios etc. En medio de tanta variedad, en trece retratos encontramos una constante: los hijos se dejan retratar sosteniendo las fotos de los padres desaparecidos que funcionan de hecho como "estandartes" (Escardó, 2006) o "amuletos" (Fortuny, *Memorias* 111).

Algo semejante ocurre en "Fotos tuyas" de Inés Ulanovsky (2006). Más estructurado, el ensayo de Ulanovsky se compone de nueve partes, una por cada grupo familiar retratado. En cada 'capítulo' hay una pequeña nota escrita por un familiar, y

¹¹ Da Silva Catela indica 3 escenas de uso de las fotografías: el hogar, las marchas, y el espacio estético (338).



luego una serie de fotos. El tipo de imágenes es muy variado, pero, por lo general, se trata de: contenedores de fotos (álbumes, cajas, valijas), lugares del hogar en donde se guardan (estantes, muros), familiares interactuando con las fotos, retratos de familiares en distintas circunstancias. En todo el conjunto las fotos “dentro de las fotos” se presentan para resaltar su calidad material de objetos: el observador las ve enmarcadas, pegadas, colgando, en las manos de un familiar, amarillentas o manchadas en un álbum, fotocopiadas. Por otra parte, siempre hay un alto grado de dinamismo, de interacción entre los sujetos retratados y las fotos: los familiares posan al lado de las fotos, las miran, las tienen entre los dedos. De hecho, este parece ser un punto clave de interés de la autora al trabajar este proyecto:

[...] sobre todo lo que a me interesaba era esa sensación de registrar el *vínculo* ese que es tan profundo y tan tremendo y tan auténtico entre las fotos. Y que, tal vez, el *vínculo* entre las fotos y los familiares fue mucho más largo que con la persona en sí. Digo, a veces ni siquiera se conocieron, los padres que desaparecieron y el hijo tuvo una fotito toda la vida. Y la manera de ver esa foto, y la cantidad de veces que vio esa foto me parecía muy tremendo.” (Ulanovsky en Basso 87).

Lo que destaca acá Ulanovsky es, nuevamente, la relacionalidad de la cosa tal como la vimos planteada por Bodei: el vínculo, palabra repetida por la artista en otros momentos de la misma entrevista, no mucho tiene que ver con el cariz de la imagen concreta. Por supuesto estas imágenes-cosas, han sido observadas, examinadas, investigadas millares de veces por parte de los familiares,¹² pero la forma en que estas personas se dejan representar en las fotos muestra que la imagen del ser querido es algo más que un texto (icónico) a interpretar sino una sustitución, una equivalencia entre la persona desaparecida y una *cosa* que además es un doble de la persona misma. Esta experiencia que se da en la relación entre la foto y el deudo se pone al descubierto, para el observador, justamente resaltando la materialidad del objeto fotográfico. Un juego sutil se establece, por lo tanto, entre la referencialidad icónica de la imagen – simulacro perfecto del cuerpo amado, pero inmaterial – y la materialidad desnuda del papel fotográfico, como muestra la foto familiar de los padres que reconstruyen un retrato ‘imposible’ gracias a la foto enmarcada de la hija desaparecida. Este recurso es aprovechado también en otros dos ensayos muy comentados en el marco de las “memorias fotográficas” (Fortuny, *Memorias*) de la post-dictadura. Me refiero a las series “Arqueología de la ausencia” de Lucila Quieto (2001) y a “Recuerdos inventados” (2003)

¹² “A sus padres los conocieron por fotos. Los re- cuerdos refieren a fotos. También sus reliquias son álbumes con fotos familiares. (...) No es casual que un gran número de Hijos se hayan acercado de modo *amateur* o inclusive profesionalmente a la fotografía o al cine. Con miembros de ningún otro grupo humano, con excepción de los fotógrafos, me descubrí conversando tan apasionadamente y durante tanto tiempo sobre aspectos vinculados a la fotografía” (Pantoja).



de la ya mencionada Gabriela Bettini. Especialmente Bettini, además de fotografiar objetos cargados de significado simbólico (una copia del *Nunca Más*, una de los poemas de E.A. Poe firmada por el abuelo y páginas de documentos de la Conadep sobre sus familiares), reconstruye sus “recuerdos inventados” exhibiendo lo artificial de aquellos momentos que queda a la vista no gracias a la imagen pura sino por medio de la exaltación de los aspectos materiales del objeto fotográfico (el marco). En un anacronismo a la vez irónico y desgarrador la *cosa* actúa en el lugar de la persona ausente, permite una relación y, en escala más grande, reconstruye una historia.

CONCLUSIONES

Gabriel Gatti define la desaparición forzada, desde la sociología, como una “catástrofe del sentido”: “la quiebra de las relaciones convencionales entre la realidad social y el lenguaje que casa con ella para analizarla y vivirla...” (29). Si pensamos el sentido como el vínculo que une el sujeto a las cosas, resulta claro que se puede salir de la catástrofe-trauma, sólo restableciendo esta relación. Esto se da tanto en el plano de la experiencia directa del trauma, como en su simbolización estética posterior. Lila Pastoriza, en un comentario a “El pañol” de Brodsky escribe:

¿Quién no intentó en “capucha” armarse de algún modo, comunicarse con el resto, hacer ese mundo inteligible? Una obsesión frecuente fue recuperar algún objeto propio. Te parecía muy absurdo, te daba un poco de vergüenza [...] pero ahí estaba la urgencia, ineludible. (44)

El “objeto propio” tiene, en estas palabras de la periodista sobreviviente de la ESMA, una relación de causalidad directa con la posibilidad del sentido (“hacer ese mundo inteligible”). En este caso, las cosas, pertenencias o restos, funcionarían metonímicamente por contigüidad: cuando el objeto de amor se pierde, un objeto *cercano*, puede actuar ‘en lugar de’, recibiendo lo que Bodei (2013) – a partir de Freud – define una “investidura de sentido”.¹³ Las imágenes de la cosa, en este contexto, operarían en segundo grado: son sustitutos de sustitutos. Por un lado, el trauma puede re-presentarse como un retorno de la cosa amenazadora –el ‘agente’ del trauma podríamos definirlo– en una coacción a repetir, manifiesta, por ejemplo, en la “Secuela”

¹³ “Cualquier objeto es susceptible de recibir investiduras y ‘desinvestiduras’ de sentido, positivas y negativas; de rodearse de un aura o de ser privado de ella; de cubrirse de cristales de pensamiento y de afecto o de volver a ser una ramita seca; de enriquecer o empobrecer nuestro mundo, agregándoles o sustrayéndoles valor y significado a las cosas. Investimos intelectual y afectivamente los objetos, les damos sentido y cualidades sentimentales, los envolvemos en modelos de deseos o en envoltorios repugnantes, los enmarcamos en sistemas de relaciones, los incluimos en historias que podemos reconstruir y que se refieren a nosotros o a otros” (Bodei 37-38).



de Gutiérrez; por el otro, las cosas –re-investidas de sentido– pueden suturar esa quiebra desconstruyendo el objeto traumático (Kovensky y Estela *et al.*) o reconstruyendo un vínculo que puede funcionar como ritual u monumento funerario (Bodei 41). La operación es evidente en Brodsky así como en “las cosas” de Gutiérrez (“Cosas al río”) y Luttringer (“Cosas desenterradas”) que pueden considerarse como un trabajo arqueológico en contra de la *damnatio memoriae*. La foto se vuelve de alguna forma un gesto amoroso que se hace aún más visible en las acciones de Bettini que, tras mostrar la catástrofe (“Cuarto y mitad”), se compromete con las cosas de otros, las recupera del olvido, las cuida.

Me permito volver, a modo de cierre, al filósofo que ha guiado este recorrido por las cosas de la pos-dictadura: las memorias de las cosas, nos dice Bodei, pueden desembocar en una nostalgia ‘cerrada’ (añoranza de lo perdido) o ‘abierta’ en que las cosas no buscan lo irrecuperable del pasado, sino que se convierten en “vehículos de un viaje de descubrimiento de un pasado cargado de futuro” (80).

BIBLIOGRAFÍA

Balletta, Edoardo. “Ausencia, Resto, Objeto: Una Propuesta De Lectura De La Fotografía Argentina Post-Dictadura.” *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 6, 2015, pp.741-64.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1990.

Basso, María Florencia. *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata, 27 de mayo de 2016.

Bettini, Gabriela. *Algunas de aquellas historias*. 2010. <http://www.gabrielabettini.com/ALGUNAS-DE-AQUELLAS-HISTORIAS-1>. Consultado el 12 jun. 2020

---. *Cuarto y Mitad*. 2005. <http://www.gabrielabettini.com/CUARTO-Y-MITAD>. Consultado el 12 jun. 2020

---. *La casa despojada*. 2011. <http://www.gabrielabettini.com/LA-CASA-DESPOJADA-I>. Consultado el 12 jun. 2020

---. *Recuerdos inventados*. 2011. <http://www.gabrielabettini.com/RECUERDOS-INVENTADOS>. Consultado el 12 jun. 2020

Bodei, Remo. *La vida de las cosas*. Amorrortu, 2013.

Brodsky, Marcelo (ed.). *Memoria en construcción: el debate sobre la Esma*. La Marca Editora, 2005.

---. *Buena Memoria*. Associazione Culturale Ponte della Memoria, 2000.

---. *Nexo*. La Marca Editora, 2001.



Crenzel, Emilio. "Las fotografías del Nunca Más: verdad y prueba jurídica de las desapariciones." *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Paidós, 2009, pp. 281-315.

Da Silva Catela, Ludmila. "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina." *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Paidós, 2009, pp. 337-63.

Escardó, Julieta. "Hijos, fotos y legados." *A 30 años del Golpe de Estado de 1976, 2006*. <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe>. Consultado el 12 jun. 2020

Flem, Lydia. *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*. Seuil, 2004.

Fortuny, Natalia. "Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer." *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, núm.1, 2014, pp.14-27.

---. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La luminosa, 2014.

García, Luis Ignacio, y Ana Longoni. "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos." *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, editado por Jordana Blejmar, et al. Librería, 2013, pp.25-44.

Gatti, Gabriel. *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Trilce, 2008.

Gutiérrez, Fernando. *Fernando Gutiérrez Treintamil - Secuela - Cosas Del Río*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2014.

Hirsch, Marianne. *The Familial Gaze*. UPNE, 1999.

---. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, núm.1, pp.103-28.

---. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.

Huyssen, Andreas. "Prólogo. Medios y memoria." *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Paidós, 2009, pp. 15-24

---. "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky." Marcelo Brodsky, *Nexo*. La Marca Editora, 2001, pp. 7-11.

LaCapra, Dominick. *Escribir La Historia, Escribir El Trauma*. Nueva Visión, 2005.

Longoni, Ana, et al. *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo, 2008.

Luttringer, Paula. *El lamento de los muros - Cosas Desenterradas*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2012.

Pantoja, Julio. "Los hijos. Tucumán veinte años después (1997-2001)." *A 30 años del Golpe de Estado de 1976, 2006*. <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe>. Consultado el 12 jun. 2020

Pastoriza, Lila. "El lugar de las cosas robadas." Marcelo Brodsky, *Nexo*. La Marca Editora, 2001, pp. 42-45.

Quieto, Lucila. *Arqueología de la ausencia*. Angolo Manzoni, 2002.



Seligmann-Silva, Márcio. "Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de Espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina." *Temas em Psicologia*, vol.17, núm. 2, 2009, pp. 311-28.

Zout. Helen. *Desapariciones*. Dilan, 2009

Edoardo Balletta doctor en literaturas hispanoamericanas por la Universidad de Bologna, es docente de la misma universidad. Ha trabajado sobre poesía rioplatense del siglo XX y sobre las representaciones literarias de la identidad nacional en la novela decimonónica y en el ensayo del México post-revolucionario. Ha publicado monografías sobre poesía argentina (*Tu svástica en las tripas. Retorica del corpo e storia in Néstor Perlongher*, 2009; *La poesia del corpo, il corpo della poesia. Uno studio su Oliverio Girondo*, 2017) y ensayos sobre artefactos culturales, política y memoria en la Argentina a partir de los '70.

edoardo.balletta@unibo.it



Nombrar lo inexistente: los 'objetos ausentes' de Carlos Liscano

por Emanuele Leonardi

RESUMEN: Las obras de Carlos Liscano, detenido en la cárcel Libertad, durante la dictadura militar en Uruguay (1972-1985), parecen restituir la vibrante tensión de un discurso antagónico que juega su partido decisivo en contra del poder, de la institución carcelaria y de las ideologías que la estructuran. Elementos imprescindibles de un recorrido tal son los 'objetos ausentes' que, como pases entre una dimensión y la otra de la escritura –la del testimonio directo y la de mayor complejidad literaria– constituyen puntos de acceso a todo su imaginario poético. En este trabajo analizaremos la función de estos dispositivos mínimos –pero fundamentales en la escritura de Liscano– sobre todo en *Lector Salteado (Vida del cuervo blanco, 2015)*, texto en el cual es posible observar ese proceso de 'memoria, resistencia y creación', que permite al hombre seguir existiendo en condiciones de profundo sufrimiento y privación. Objetos simples, entonces, que en las existencias normales casi desaparecen, se vuelven, en la cárcel, metáfora de una resistencia profunda. Su existencia por medio del lenguaje capaz de evocarlos, su poder ser *in absentia*, determina un ejercicio constante que permite al detenido el único posible camino de salvación. La oralidad y la escritura que evocan determinadas ausencias se imponen como instrumentos de la mente que no puede aceptar la falta de referentes reales y que construye un microcosmo de signos, a menudo compartido con otros prisioneros, pero también

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680



destinado al discurso obsesivo de una individualidad aislada y frágil: al laboratorio secreto de un escritor que se está formando, al complejo proceso de lectura, escritura, transcripción y reescritura que Liscano lleva adelante.

ABSTRACT: The works of Carlos Liscano, detained in Libertad prison during the military dictatorship in Uruguay (1972-1985), seem to return the vibrant tension of an antagonistic discourse that plays its decisive game against power, the prison institution and the ideologies that structure it. Essential elements of such a process are the 'absent objects' that, as passages between one dimension and the other of writing - that of direct testimony and that of greater literary complexity - constitute access points to all of his poetic imagery. In this essay we will analyse the function of these minimal devices - but fundamental in Liscano's writing - especially in *Lector Salteado (Vida del cuervo blanco, 2015)*, text in which it is possible to observe this process of 'memory, resistance and creation', which allows man continues to exist in conditions of deep suffering and deprivation. Simple objects, then, that in common life almost disappear, become, in prison, a metaphor of deep resistance. Their existence through language capable of evoking them, their possibility to be *in absentia*, determines a constant exercise that allows the detainee the only imaginable way of salvation. Orality and writing that evoke certain absences are imposed as instruments of the mind that cannot accept the lack of real referents and that builds a microcosm of signs, often shared with other prisoners, but also destined to the obsessive discourse of an isolated and fragile individuality: to the secret laboratory of a writer who is being trained, to the complex process of reading, writing, transcribing and rewriting that Liscano carries out.

PALABRAS CLAVE: cárcel; Liscano; objetos; Uruguay

KEY WORDS: prison; Liscano; objects; Uruguay

Existe una misteriosa tensión en las palabras del escritor uruguayo Carlos Liscano, como un vibrato oculto, una responsabilidad secreta, la gravedad de frases que podrían ser las últimas: la conciencia de que cada párrafo podría representar una especie de despedida, de doloroso alejarse. Y es esta sensación de peligro enrarecido, la grieta de una escritura fronteriza, al borde del abismo, lo que favorece un supremo estado de abstracción. Entonces, en su escritura, objetos simples e inexistentes, evocados por medio de la ausencia y concretados en listas vertiginosas o en breves relatos de testimonio directo, parecen elevarse a conceptos, a un nivel de suprema abstracción.



Estoy en el segundo piso del Establecimiento Militar de reclusión N°1, conocido como Penal de Libertad. Tengo veintitrés años y soy el recluso número 490. Es, creo, el 23 de noviembre de 1972. Rengueo del pie derecho. En este lugar y en este piso viviré doce años, cuatro meses y veinte días. Aquí me haré hombre adulto, me saldrán las primeras canas, haré mis mejores amigos, leeré cientos de libros buenos, regulares, malos, pésimos. Aquí aprenderé mucho de otros presos, y haré por aprender algo de mí mismo. Pasaré fríos, castigos, enfermedades, incomodidades, angustias, depresiones. Viviré nuevas miserias, grandes y pequeñas, mías y ajenas. Seré testigo de actos de solidaridad, de ternura y de afecto inauditos protagonizados por hombres que están igual que yo, privados de todo. Sentiré que empiezo a envejecer. Comenzaré a escribir. Decidiré que seré escritor (Liscano, *Furgón* 108).

Pocos meses después de su salida de la cárcel Libertad (1985), después de casi trece años de detención bajo la dictadura militar (1972-1985), Carlos Liscano viajará a Estocolmo, donde empezará a trabajar en un hospital psiquiátrico. Será la asidua y cuidadosa cercanía a una delirante paciente de esa estructura lo que provocará en su mente el desencadenarse de algunos interesantes mecanismos que el autor describe en los fragmentos de "Lector Salteado", primera sección de *Vida del cuervo blanco* (2015):

Una paciente, una mujer mayor, tenía una enfermedad que la hacía hablar sola, sin parar, seis o siete o diez horas por día. Como yo no hablaba sueco [...], no entendía lo que decía, pero me daba cuenta de que su voz creaba un mundo, el sitio donde la mujer vivía, y que ese mundo era para ella tan real y verdadero como el mío para mí. [...] La visión de la paciente de Estocolmo me llevaba de vuelta a la cárcel. Ella no estaba entre nosotros. Conseguía irse del hospital, pero eso no la hacía feliz ni le daba paz.[...] El tono de voz, la cara, el cuerpo, mostraban que estaba sufriendo (Liscano, *Vida del cuervo* 83-85).

En esa ocasión descifrará algunos instrumentos de protección y resistencia que se habían puesto en marcha dentro de él durante su detención y será capaz, además de aclararlos a sí mismo, de descubrir algunas fundamentales desconexiones que existen entre la infinita capacidad del lenguaje de nombrar y la falta casi completa de referentes reales en determinadas condiciones específicas.

En los momentos de mayor delirio yo podía desvincularme de la realidad. Entonces todas las palabras carecían de referentes. En aquel mundo de la cárcel nada era definitivamente verdad ni mentira. [...] Había una distancia cósmica entre la casi infinita capacidad de la lengua de nombrar y lo poco que de verdad podíamos nombrar y señalar con el dedo (95).

Esa desconexión, típica de algunas entre las heterotopías foucaultianas (Foucault "Espacios" y *Vigilar*), como la cárcel y el manicomio, parece estructurar la base dialéctica del proceso de 'resistencia a través de la escritura' que Liscano lleva adelante.

Eso estuvo a punto de pasarme a mí, o por momentos me pasó, en aquellos años. El diálogo con el otro que yo estaba en proceso de inventar, aquella conversación permanente, autosostenida, autorreferenciada, era similar a la de la paciente que años después conocí en Estocolmo. Era una actividad mental con palabras que tenía como asunto las propias palabras y no el mundo, la vida, la cárcel (Liscano, *Vida del cuervo* 87).



En la vibrante tensión de un discurso antagónico que juega su partido decisivo en contra del poder, en la absoluta necesidad de reinventar el mundo evocándolo para después hundirlo, las obras de Liscano se componen de elementos que, como pases entre una dimensión y la otra de la escritura –la del testimonio directo y la de mayor complejidad literaria– constituyen puntos de acceso a todo su imaginario poético.

[...] En la cárcel no había objetos comunes, un reloj, una corbata, una radio, una camisa, un diario. Tampoco manteníamos relaciones normales, de trabajo, de vecindad, de familia. En esas condiciones, ¿Qué nombra la palabra? [...] Si nos hubiéramos atendido a una especie de principio de realidad que dijera que solo se puede decir lo que uno tiene y vive en el momento, nos hubiéramos reducidos casi al mutismo. Es por eso que el habla para mí se había desprendido de la realidad. Nombrábamos lo inexistente (96).

Nos referimos a la presencia, en sus obras, de los ‘objetos ausentes’, dispositivos mínimos pero fundamentales de ese proceso de ‘memoria, resistencia y creación’, que permite al hombre seguir existiendo en condiciones de profundo sufrimiento y privación.

Primo Levi, en *Si esto es un hombre* (1945-1947), con la dolorosa lucidez de la desesperación y con extrema sencillez, en un breve párrafo, restituye el sentido profundo de un determinado tipo de privaciones que erradican el hombre de sí mismo, lo arrancan del mundo, aniquilan todas sus aspiraciones y esperanzas:

Sabemos que es difícil que alguien pueda entenderlo, y está bien que sea así. Pero pensad cuánto valor, cuánto significado se encierra aun en las más pequeñas de nuestras costumbres cotidianas, en los cien objetos nuestros que el más humilde mendigo posee: un pañuelo, una carta vieja, la foto de una persona querida. Estas cosas son parte de nosotros, casi como miembros de nuestro cuerpo; y es impensable que nos veamos privados de ellas, en nuestro mundo, sin que inmediatamente encontremos otras que las substituyan, otros objetos que son nuestros porque custodian y suscitan nuestros recuerdos. Imaginaos ahora un hombre a quien, además de a sus personas amadas, se le quiten la casa, las costumbres, las ropas, todo, literalmente todo lo que posee: será un hombre vacío, reducido al sufrimiento y a la necesidad, falto de dignidad y de juicio, porque a quien lo ha perdido todo fácilmente le sucede perderse a sí mismo; hasta tal punto que se podrá decidir sin remordimiento su vida o su muerte prescindiendo de cualquier sentimiento de afinidad humana; en el caso más afortunado, apoyándose meramente en la valoración de su utilidad. Comprenderéis ahora el doble significado del término «Campo de aniquilación», y veréis claramente lo que queremos decir con esta frase: yacer en el fondo (Levi, *Si esto es* 28-29).

Con ‘objetos ausentes’, entonces, definimos todas esas formas de la cotidianidad que en la vida carcelaria resultan inexistentes, especialmente durante un régimen dictatorial que impone sistemáticamente a los detenidos los instrumentos de la tortura y de la privación, con el objetivo de conseguir informaciones y confesiones. Objetos simples, entonces, que en las existencias normales casi desaparecen, se vuelven metáfora de una resistencia profunda. Su existencia por medio del lenguaje capaz de



evocarlos, su poder ser *in absentia*, determina un ejercicio constante, que permite el único posible camino de salvación.

“La práctica de la escritura aspira, en primer lugar, a la fundación de un sujeto sobre la base de la lucha contra el aniquilamiento carcelario” (Benítez Pezzolano 68). Gracias a la proyección de orden inherente a la escritura, Liscano logra restituir, en breves fragmentos, determinadas experiencias de su detención; nos referimos sobre todo a los pasajes en los cuales la atención del escritor se concentra en ausencias que permiten una extraordinaria confluencia evocativa. Se trata por ejemplo de los objetos que evocan recuerdos, como las zapatillas de la madre de niña, elemento fundamental de un recorrido de ‘memoria y protección’ que no solo le sirve al prisionero para crear una pared infranqueable entre su mundo interior y las atrocidades de la cárcel; sino también, en el caso de Liscano, a la reelaboración del dolor debido al fallecimiento de la madre que su padre, durante una visita, le ha comunicado.

Llega la noche. Llega el rancho. Pasan la lista. Podemos acostarnos. Me enrosco sobre mí mismo y de cara a la pared me hundo en la noche, me dejo envolver, quiero perderme en la noche para poder pensar en mi madre. No volveré a verla. Cuando salga de la cárcel ella no estará, nunca más, no podré pelearme y reírme con ella. [...] Entre todos los recuerdos tengo uno, algo que ella me contó, y que será el que más quiero. Mi madre es niña, vive en el campo, en una familia con cinco hermanos. Para ir a la escuela tiene que caminar varios kilómetros. Mi madre tiene un par de zapatillas para ir a la escuela que sólo puede usar para ir a la escuela. Es invierno, llueve. Mi madre corre descalza por el campo. Envueltas y bien guardadas en la cartera lleva las zapatillas. Llega a la escuela, espera a que se le sequen los pies y entonces se calza. Cuando sale guarda las zapatillas y corre por el campo otra vez, de vuelta a casa.

Cuando quiero recordar a mi madre la veo, niña, siempre riendo, corriendo descalza por el campo, bajo la lluvia, y sé que en la cartera lleva las zapatillas (Liscano, *Furgón* 174).

Un objeto ‘ausente’ puede generarse también entre las manos capaces de un prisionero que transforma, en pocos minutos, una camisa en una muñeca para su hija, recién nacida en la cárcel en la que se encuentra la esposa. Ese objeto, la muñeca, se configura en el contexto carcelario como un extraordinario mensaje de esperanza y resistencia:

Un día hay fiesta. A uno de los compañeros de la celda le anuncian que su mujer, presa en otro sitio, acaba de parir una niña. La madre y la hija están bien. Al padre se le llenan los ojos de lágrimas. Lo abrazamos, le cantamos, hacemos bromas. Entonces el padre, decidido, hace algo que nadie puede creer. Consigue aguja e hilo, se saca la camisa y empieza a cortarla en pedazos, y a coser esos pedazos. Luego arranca un marcador, Tiene una habilidad maravillosa con las manos. En media hora ha fabricado una muñeca, de ojos grandes, largas pestañas, labios rojos. Es su regalo para la hija que acaba de nacer. La muñeca parece hermosa. Es la primera vez que veo “nacer” una muñeca. Una muñeca única, nacida de manos de un hombre, entre hombres. (175).

Una experiencia tal pertenece al campo de la ‘resiliencia’, y a las que Jorge Montealegre define ‘memorias eclipsadas’ (15). Se trata de acciones vivíficas, pequeños



desgarros de luz en la oscuridad de la detención, momentos positivos que permiten sobrevivir, hasta en el infierno; estos episodios a menudo no aparecen en los testimonios directos y se quedan sepultados, ya que la escritura de denuncia tiene otras direcciones y sus objetivos específicos. Montealegre utiliza dos fórmulas que resultan fundamentales con relación a las 'memorias eclipsadas': "felicidad paradójica" y "aporía perturbadora".

Recuerdos callados, ocultos; aquellos de los que poco se habla, a los que se refiere solo ocasionalmente y casi sin quererlo. Se trataría de "acciones y actitudes que, generalmente, no se declaran ni son objeto de preguntas" porque son "experiencias positivas que permitieron sobrellevar la adversidad". Experiencias, acciones positivas en medio del más terrible de los trances, momentos de alegría, incluso de risa, espacios para el juego y la diversión, para el crecimiento y el encuentro profundamente humano (Santos Herceg 22).

Todo, en el doble de la escritura, puede adquirir el espesor de la trascendencia, se carga de significados inimaginables y favorece una mirada pura sobre eventos y objetos mínimos que se transforman en trayectorias de la creación literaria, en eco lejanas de escrituras pasadas, de autores distantes, pero siempre presentes, como sombras sagradas que protegen al detenido, lo acompañan, lo sostienen, en toda vertiente del día y de la noche. Hasta la ausencia –y Liscano gran lector de Macedonio Fernández lo sabe bien– se configura como un signo nuevo, un vacío que implica la evocación, un infinito hundirse que puede ralentizar solo gracias a la imaginación, a la perseverancia de la memoria, al ejercicio de las listas, a las lecturas clandestinas, a las escrituras escondidas.

La disciplina de la mente creativa se convierte entonces en la única posible salvación. El abismo está ahí esperando la caída, pero su borde se hace practicable solo gracias a la escritura mental y en papel. Una batalla de inagotables astucias, de sofisticadas invenciones, un juego de ajedrez lentísimo con la muerte. Toda posición puede corresponder a una victoria mínima o a una derrota definitiva. El proceso es irreversible y solo se puede ralentizar con tendencia hasta lo infinito, si es lícito para el hombre asomarse a una tiniebla griega tal.

En la escritura de Liscano además de la importancia fundamental de la oralidad y de la imaginación silenciosa, se desencadenan las trayectorias de un recorrido de lectura, transcripción y reescritura que encuentra su sustancia y forma en las obras de varios autores, entre los cuales Samuel Beckett, Franz Kafka, Dino Buzzati, Juan Carlos Onetti, Louis-Ferdinand Céline, Macedonio Fernández, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y muchos otros.

La oralidad y la escritura que evocan determinadas ausencias se imponen como aliados de la mente que no puede aceptar la falta de referentes reales y que construye un microcosmo de signos, a menudo compartido con otros prisioneros, pero también destinado al discurso obsesivo de una individualidad aislada y frágil. Cuando un proceso tal se engendra en simultaneidad con el recorrido de reescritura que se decía, pueden generarse nuevas electricidades del pensamiento, capaces de transformar ese



originario microcosmo de signos en un instrumento extraordinario de deconstrucción del sistema paradigmático.

Nos referimos, por ejemplo, a la reescritura que Carlos Liscano realiza del cuento “Los siete mensajeros” (1942) de Dino Buzzati, que se cristaliza en su “Siempre buscando la verdad, el héroe llega a los confines de lo conocido, donde hace amistad con el príncipe de la lucidez” (185), que en 2015 formará parte de *Vida del cuervo blanco*. En la segunda parte de esta obra, Liscano utiliza la figura retórica de la ‘acumulación’ para trascender, a través del lenguaje, la inexistencia de toda posible normalidad cotidiana en el contexto de la cárcel. El resultado es una lista vertiginosa de ausencias que, gracias al lenguaje, se concretan en una acumulación monstruosa de deseos y necesidades, estratégicamente dispuestos por el autor en función de una enorme hoguera que tendrá que hacer empezar de cero el conocimiento humano:

La primera vez fue hace mil años. Se llegó a la conclusión de que la cultura había acabado por degenerar a la criatura humana. El Imperio debía comenzar la Historia del mundo de nuevo y desde cero. Así fue que por decisión del Emperador, y con el acuerdo de los sabios y de los teólogos, los súbditos comenzaron a trasladar al desierto todos los libros de poesía y todas las revistas de poesía, todos los instrumentos de escribir y todo lo que hubiera sido escrito en año impar, todos los zapatos y todas las zapatillas de mujer, todos los abalorios, todos los abanicos, todas las balanzas, todos los abridores, todos los abrigos, todas las babuchas, todas las barajas, todas las alhajas, todas las brochas, todas las brújulas, todas las cosas de color verde, todas las cosas de color azul, todas las cosas de color rojo, todas las cosas descoloridas, todos los ábacos, todas las cosas a rayas, todas las cosas con pintas blancas y todas las cosas con pintas negras, todas las azadas, todos los arreos, todas las puertas, todas las ventanas, todas las ollas, todos los sombreros, todas las mesas, todas las sillas, todos los avíos de pesca, todos los barcos, todas las tablas de planchar, todas las repisas, todas las mesas redondas [...]. Por fin el soldado logró cumplir con la misión y arrojó una antorcha encendida a la montaña que representaba la cultura del Imperio. [...] Durante semanas el fuego dominó el paisaje y luego la gente se fue a recomenzar desde cero (Liscano, *Vida del cuervo* 191-192).

Pero cuando hasta el abismo empieza a ser parte del proceso de reescritura en acto, entonces fuerzas insospechadas sostienen el prisionero, y una luz intermitente y secreta comienza a palpar como la respiración profunda de un mar interior. Un mar sobre cuya superficie se entrevén continuos e imparables ‘torbellinos’: fragmentos de abismo, bordes del delirio puro, hecho de palabras, al que da miedo abandonarse.

En el período de delirio literario yo no me proponía contar nada. Lo que quería, lo único que sentía era que debía dar fe del torbellino de palabras y de su origen. No que quedara registrado a través de historias sino dar testimonio de su existencia, como palabras en estado puro, sin relación con la realidad que nombraban. El intento que hice para dejar ese registro más o menos como lo estoy contando es un manuscrito ilegible donde la mano intentaba reproducir en el papel el susurro interminable del torbellino. A mí me cuesta leerlo hoy, y hace años que ni siquiera miro esos papeles. No solamente porque siento que carecen de calidad literaria sino porque me desestabilizan. Veo en esos papeles los meses, los años al borde de la locura y me da miedo. No puedo soportar la idea de que pude no haber vuelto nunca de ese viaje. Hoy veo que no es casualidad que esos papeles, que por su volumen constituyen un libro, tengan el



título de *No hay salida*. Es que el delirio de las palabras me dejaba sin escape. Al intentar ponerlo sobre el papel se fue creando la salida (93).

Un delirio tal necesita, para ser contado, transformarse en un orden parcial e huidizo que salva al detenido: se trata del mecanismo de la escritura que aun cuando se propone restituir un caos magmático, un vórtice de confluencia ciclónica, se organiza, se codifica, se hace palabra, sintaxis, frase, signos de puntuación.

La escritura hizo que el viaje que yo había iniciado al límite de lo real, hacia el reino del delirio, se encauzara. Me até al poste para poder soportar la tentación de lo desconocido amenazante. Porque si no hubiera encontrado un cauce, el orden que exige la escritura, de izquierda a derecha, de arriba abajo, me habría quedado perdido para siempre en el universo fascinante y peligroso del caos. Yo me daba cuenta de que lo que me ocurría tenía algo que podía llegar a ser un hecho literario, pero no sabía cómo escribirlo. Entendía que solo escribiendo algo reconocible, una novela, un cuento, un poema, podía organizar la experiencia y eso me permitiría escapar del caos. De lo que no tenía noción era de que para conseguirlo iba a inventarme otro (90).

‘Estar volado’, como los otros detenidos definen el estado de delirio de Liscano representa una huida de la cárcel, quizás la única posible. Pero al mismo tiempo puede constituir un peligro aún más devastador del mismo contexto carcelario, ya que él corre el riesgo de sobrepasar los puntos de no retorno, hundirse en el abismo hasta no poder volver.

Los instantes de delirio, de escape, tenían entre los presos un nombre muy gráfico: estar “volado”, la misma o similar que se usa para describir a quien está drogado. Yo, entonces, estaba volado. Eso no me daba felicidad, pero sí una especie de lucidez, de comprensión inefable. Le daba sentido a la existencia por más que la mía debiera transcurrir en una celda (88).

El hilo de Ariadna, la única garantía del regreso reside entonces en la proyección de orden que la escritura conlleva. Pero Liscano espera también que, en el centro del torbellino, en esa paz imaginada y deseada, podrá encontrar un silencio y una calma que parece parar el tiempo y abrir a la pura contemplación.

No hablaba ni me movía porque creía que el silencio y la inmovilidad me permitirían arribar al centro del torbellino, donde residían la paz y el orden que necesitaba para meditar. Pero para llegar allí debía antes organizar las palabras, que no cesaban de llegarme. Tarea de nunca acabar. Iba a necesitar mucho tiempo para organizarlo todo. Así, la paz a la que aspiraba se volvía inalcanzable, y regresaba la inquietud, la sensación de fracaso, el dolor sin salida (90).

La capacidad de abstracción, de transformación de los objetos inexistentes tiene su origen también en la vertiente macedoniana de las lecturas y reescrituras de Liscano. En “El lector salteado” (primera parte de *Vida del cuervo blanco*, 2015) hay numerosos



textos en los cuales el autor uruguayo reflexiona sobre el caos primigenio de las palabras:

En esos momentos la lengua puede ser ajena a la realidad, a los estados de ánimo, a la sintaxis. Es un tumulto de palabras que se atropellan por ser dichas o escritas, palabras sin relación aparente entre sí, que no se proponen nombrar, que carecen de referentes en la realidad, en los sentimientos, que ni siquiera son fantasías ni describen imágenes. Pero la única forma que uno encuentra de fijarlas es a través de imágenes. Yo pienso: era un chorro, era una tromba, era una lava, y no es verdad, de ningún modo. Era algo que había estallado en algún sitio, se había roto un dique y todo se escapaba, abandonaba su orden. O, de otro modo, yo intuía que el caos primigenio que cuentan las religiones y la cosmología estaba hecho de palabras. O que en algún momento, en el origen, había habido un estallido de la lengua. La violencia del inicio seguía en el universo y eso era el torbellino que me llegaba (87).

Este tipo de textos, que podríamos definir 'conectores', se muestran con gran evidencia los pasajes que unen en profundidad la escritura testimonial directa con los textos más marcadamente ficcionales, a través de fragmentos metaliterarios que se interrogan sobre las razones mismas de la escritura y sobre su peligrosa y salvífica potencia. Estos textos conectores hunden el lector en los torbellinos de Liscano, hasta hacerle percibir el movimiento de un engranaje que desesperadamente no puede pararse. Una especie de moto perpetuo en el borde de la desesperación: así el pensamiento que luego se hará escritura debe obsesivamente llenar los peligrosísimos silencios que, de lo contrario, podrían transformarse en agujeros negros, en lacerantes pesadillas, en un abismo de dolor.

Nada, vacío, cero. Al final de la escritura no queda ningún resultado. Pero la noche salva todo. Los perros duermen, el campo duerme, las liebres se mueven en la oscuridad. El mundo se reduce a la mesa donde escribo y todas las cosas llegan a la mesa. Oscuro, oscuro, en la oscuridad está la escritura, la salvación, el ser verdadero. La capacidad de nombrarlo todo no es humana. Aunque dice la literatura que hubo quienes lo consiguieron. Entonces dejaron de ser comprendidos. Nombraron todas las cosas, pero para sí mismos, porque ya no hablaban con nadie. Usaban la palabra para hablar de y con las palabras, no de la realidad ni para comunicarse con otros. Tal vez alcanzaron una forma de liberación que nunca nos será dado conocer. El precio que pagaron por alcanzarla fue la incomunicación, la soledad sin retorno, el encierro en el universo que ellos mismos crearon (87).

Pero es exactamente en estas páginas tan sufridas y densas, tan dolorosamente verdaderas y obsesivas, que el lector puede descifrar las trayectorias de una escritura que se está formando, de un autor que está descubriendo sus propias direcciones: un laboratorio diáfano del escritor que copia, imita, reescribe, transforma, hace confluir otras escrituras hacia una nueva voz. Macedonio Fernández, y especialmente su *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), tiene un lugar privilegiado en ese laboratorio (Blixen). La lectura del grande maestro argentino parece forjar las dinámicas imaginativas de Liscano, su manera de organizar, por medio de fragmentos metanarrativos, los recorridos de una nebulosa de palabras que necesita la escritura



para liberarse, para liberar el detenido de una prisión mental que podría llegar a ser más asfixiante de la real: un caos primigenio, un delirio constante, que puede hacer vacilar la vida, entorpecer los sentidos, llevar la razón más allá del límite consentido. 'Salteada' será entonces la práctica de lectura, pero también la escritura de los fragmentos de Liscano.

Liscano percibe también el peligro que se esconde entre los pliegues de la escritura, su relación profunda con la muerte, y sus reflexiones recuerdan las palabras de Blanchot en *La escritura del desastre* (1980):

Al producir una obra renuncio a producirme y formularme a mí mismo, realizándome en algo exterior e inscribiéndome en la continuidad anónima de la humanidad – por eso la relación entre obra de arte y encuentro con la muerte: en ambos casos nos acercamos a un umbral peligroso, a un punto crucial en el que bruscamente somos revertidos [...]. Queda la posibilidad de que, en cuanto escribamos [...], sepamos que nos acercamos al límite –el peligroso umbral– en que se plantea la reversión (14).

El escritor sabe que se está jugando la vida a cada frase, consciente que sus palabras solo se acercarán a ese estrato que precede el lenguaje y que custodia toda verdadera comprensión y revelación. De esa nebulosa obsesiva, devoradora de la mente, solo recuperará breves pasajes que restituyen los efectos, pero no la esencia, ya que esa es inalcanzable para el hombre, al menos que ese se sobrepase los puntos de no retorno y se encuentre en una total, incomunicable, prisión autorreferencial.

Esta relación que yo tenía con las palabras, por momentos me provocaba una obsesión con la boca, con la mía y con la boca de quienes me hablaban o yo veía hablar. Sentía que no se debía abrir la boca porque aquello aumentaba el desorden, y yo me había impuesto la obligación de seguir el recorrido de todas las palabras. Cada palabra dicha ingresaba al mundo, aumentaba el volumen del chorro que me llegaba. A mí me parecía que éramos irresponsables con la palabra y lo único que yo podía hacer para no colaborar con el caos era quedarme callado. Pero los prolongados silencios a que me sometía no eran pacíficos, porque el chorro cobraba más fuerza precisamente en el silencio. No hablaba ni me movía porque creía que el silencio y la inmovilidad me permitirían arribar al centro del torbellino, donde residían la paz y el orden que necesitaba para meditar. Pero para llegar allí debía antes organizar las palabras, que no cesaban de llegarme. Tarea de nunca acabar. Iba a necesitar mucho tiempo para organizarlo todo. Así, la paz a la que aspiraba se volvía inalcanzable, y regresaba la inquietud, la sensación de fracaso, el dolor sin salida (Liscano, *Vida del cuervo* 88-89).

Para que todo esto se realice será fundamental que la escritura testimonial directa, en la que podemos encontrar numerosos objetos inexistentes con su función específica, se trascienda a sí misma, se eleve en algunas de sus partes hasta transformar simples acciones y objetos mínimos en desgarros irreversibles en el discurso del poder, en luminosos avanzados de una deconstrucción que apunta a desestabilizar la misma institución carcelaria y las ideologías que la estructuran, en un proceso de resistencia que en las palabras de Pilar Calveiro:



recurre a formas laterales o subterráneas de oposición. Se despliega sobre todo desde los ámbitos asignados como lugares de control. Opera en procesos de largo plazo y suele ocurrir en los espacios sociales que “puentean” entre lo privado y lo público-político. Actúa de manera lateral y, por lo mismo, se dirige hacia los lugares periféricos del poder para incidir desde allí, como tiro por elevación, sobre el centro. En apariencia se mueve “naturalmente”, disimuladamente, porque esta es la condición de su subsistencia, pero también la razón de su fuerza. En efecto, se trata de una potencia que no se exhibe, sino que busca y encuentra los resquicios para protegerse en ellos y sobrevivir; tiene la fuerza del movimiento constante pero casi imperceptible durante largos períodos, para aparecer abruptamente y volver a “disimularse”. Esta “debilidad” es la razón de su potencia porque, en primer lugar, resulta difícilmente detectable. Su relativa invisibilidad es requisito para su supervivencia, que le permite eludir el poder, crecer, desarrollarse, hacer su juego y esperar condiciones más ventajosas. Rodea los focos de poder que no está en condiciones de enfrentar, para afectarlos de manera indirecta. Podría afirmarse que los centros de poder y los centros de resistencia tejen y destejen simultáneamente, unos sobre los otros, intentando alternativamente el escape de la red por una parte y la reconstitución de la misma, por otra (38).

En los primeros capítulos de *El furgón de los locos* (2001), el lenguaje empieza a ser presente como una forma extraordinaria de resistencia, de rigor metodológico que impide a la desesperación prevalecer. Las clases de gramática, lectura y escritura, que Liscano imparte a su compañero de celda –el Cholo González, sindicalista– constituyen desde el comienzo una fundamental ritualidad cotidiana:

Los presos tienen pasión, y desesperación, por aprovechar el tiempo. Hay que hacer algo positivo, algo por la vida, no quedarse, no dejarse aplastar por las rejas. Al poco tiempo de conocernos el Cholo y yo convenimos en que lo ayudaré a estudiar idioma español. Si bien puede mantener debates complejos y duros en una asamblea [...] tiene dificultades para escribir. Con grande modestia acepta que lo ayude. Empiezo a buscar un texto de idioma español y alguien me pasa un libro que se usa en primer año del liceo. [...] Poco a poco vamos agregando dictados, redacciones. Como no se le ocurre qué escribir, y cree que no tiene nada que contar, le pido que escriba sobre asuntos que tienen que ver con su vida y su trabajo (Liscano, *Furgón* 20).

La transmisión del saber en la celda no es unidireccional. Experiencias de vida pasan recíprocamente por medio del aprendizaje de la lengua y los ejercicios de escritura. Conscientemente los prisioneros interponen su ritualidad entre la realidad afuera de la cárcel –que trágicamente podría aniquilarlos (la muerte de la madre del autor y en un segundo momento el suicidio del padre) – y los peligros de la detención misma con las repentinas sesiones de tortura y las continuas abominables privaciones: imposible mostrar la propia debilidad: los militares la usarían de inmediato para destruir definitivamente el preso.

Meses después llegamos al final del libro [...]. Hacemos la última lección, a la hora que corresponde. [...] Cuando el alumno contesta la última pregunta me pongo solemne y lo felicito. [...] A partir de ahora será su obligación aplicar los conocimientos adquiridos, leer mucho, escribir cartas a su hija, no dejar de estudiar nunca. Chocamos las manos. Todo es



broma, pero los dos sentimos que le hemos ganado algo a la cárcel, al aislamiento, al embrutecimiento que nos quieren imponer. Somos triunfadores por un rato (27).

Los diálogos, las clases de lengua, los silencios, los recuerdos, algunos compartidos otros callados, se vuelven rocas a las cuales agarrarse en un mar tormentoso. Pero se trata también de elementos que constituyen un ejercicio constante de resistencia, fragmentos de un 'discurso antagónico' que se construye por medio de recorridos heterogéneos: por un lado el testimonio directo, de los años de la cárcel, de las torturas, de las visitas, de las noticias trágicas, de los compañeros; por el otro la operación más compleja de lectura, transcripción, reescritura de obras de autores que se vuelven insustituibles aliados de la mente, secretos compañeros de celda que ningún torturador será capaz de quitarles. Las prolíficas intersecciones entre estos dos campos generan una escritura que se configura como un multiforme ataque al discurso del poder (Foucault 1979), una ofensiva impetuosa que, por medio del testimonio, en estrecha colaboración con la creación literaria, apunta a la base de la institución carcelaria que representa la imposición coercitiva del poder, y de todo un sistema que, más allá de su concepción teórica, favorece la existencias de prisiones dentro de las prisiones, que transforman la pena en algo que trasciende la privación de la libertad, hasta llegar a cualquier forma de abyección: aislamiento, tortura, privación del sueño; todo poder ejercido sobre el prisionero resulta de una degeneración del concepto mismo de cárcel.

La prisión es el único lugar en el que el poder puede manifestarse de forma desnuda, en sus dimensiones más excesivas, y justificarse como poder moral. [...] Es esto lo que es fascinante en las prisiones, que por una vez el poder no se oculta, no se enmascara, se muestra como tiranía llevada hasta los más ínfimos detalles, poder cínico y al mismo tiempo puro, enteramente «justificado» ya que puede formularse enteramente en el interior de una moral que enmarca su ejercicio: su tiranía salvaje aparece entonces como dominación serena del Bien sobre el Mal, del orden sobre el desorden (Foucault, *Microfísica* 81).

Humillación, destrucción del detenido, abuso de autoridad forman parte entonces de un dibujo que, aunque no aparezca en superficie, está escondido en el paradigma imperante que estructura y organiza la prisión. La presencia de esos dispositivos mínimos, los 'objetos ausentes', engendra una profunda reflexión no sólo sobre el lenguaje y sus distintos instrumentos de reproducción que sirven para vencer la contingencia de lo real; sino también, indirectamente, sobre el concepto mismo de libertad y el indefinido e indefinible peligro que esa esconde: el vértigo de las decisiones y la representación desértica de su asfixiante inmensidad. Durante años en la cárcel la libertad había sido una llanura infinita, blanca, con luz de crepúsculo. Yo corría por ella, podía avanzar en la dirección que quisiera, hacia el horizonte. No era desolada, era estimulante. Allí estaba todo. Dependía de mí llegar, de mis intereses, de mis ganas de avanzar. (Liscano, *Furgón* 45) Y poco antes de su liberación, Liscano escribe:



No sabré qué será de mi vida, excepto una cosa: que pasaré en limpio mis papeles de la cárcel, *La mansión del Tirano*, *El método y otros juguetes carcelarios*, *El informante*, el diario de *El informante*, mis poemas, mis apuntes, y que me dedicaré a escribir. [...] Esa mañana sentiré que la vida es mía, sólo mía, y que puedo hacer con ella lo que quiera. Enseguida me daré cuenta de que eso es mucho más difícil que estar preso. [...] Acabo de sentarme a esperar el furgón de los locos, el que un día me llevará en el absurdo viaje hacia la libertad (Liscano, *Furgón* 45).

Nombrar lo inexistente y hacer que el mundo no desaparezca, devorado por el microcosmo de la prisión, por el oscuro poder de la coerción, por el ejercicio constante de la deshumanización; pero al mismo tiempo enrarecer lo más posible los límites de la cárcel, alejar la percepción de la contingencia de lo cotidiano en dirección de una nebulosa de palabras, del delirio que precede la escritura, de los torbellinos que Liscano describe. Se trata de dos vertientes de la disciplina creativa del lenguaje: una que redibuja el mundo para que no se borre y otra que estructura el escritor, su voz, sus precursores, para encontrar en la escritura el único posible regreso del delirio. Proyección de orden y salida de emergencia de la locura, la escritura llega a ser así obsesión de vida, pero también instrumento que explora los lados oscuros de la deseada libertad. Liscano la imagina de maneras diferentes durante su encarcelamiento y poco antes de que lo liberen. Cuando la aspiración suprema del prisionero, la libertad, se pone en relación con la esencia de la escritura, con las autoimpuestas coerciones que le pertenecen, con las silenciosas reglas de la creación literaria, con la disciplina y el cansancio del escribir, entonces Liscano percibe la vertiente oscura de la libertad, ese desierto prolífico y desolado, abierto a infinitas direcciones: el laberinto perfecto –como escribiría Borges– del cual no se puede huir.

La lucha contra el caos de las palabras me causaba un sufrimiento que hoy me parece exagerado. Pero cuando intento razonar, encontrar el motivo del sufrimiento, sé que su raíz estaba en la impotencia por no poder expresar lo que estaba viviendo. Yo intuía que había allí enormes territorios de libertad a conquistar y que la conquista solo dependía de mi capacidad de escribir. A la vez me daba cuenta del peligro de dejarse llevar por el caos, el peligro de perder el autocontrol y no poder regresar nunca más. En esa lucha estaba el origen del sufrimiento. Si aceptaba la tentación del caos, accedía a un universo ilimitado, autosuficiente y fuera del alcance de la represión, de la realidad desquiciante, de la falta de libertad, de la falta de objetos, de la falta de los afectos más queridos y necesarios. Pero algo me decía que esa no era la solución. Que aceptar la tentación conducía a la triste locura, al suicidio intelectual, o al suicidio a secas. En los instantes más intensos yo vivía en estado de entusiasmo ilimitado. Partía a la búsqueda de la quietud. La quietud, intuyo, yo la ubicaba en el centro del torbellino, y hacia allí partía para encontrar paz, tranquilidad. Eso me provocaba inmenso entusiasmo que se convertía en intranquilidad por no poder arribar nunca al lugar deseado. Era un permanente murmullo que me perturbaba y por momentos me permitía establecer un vínculo con el Todo. Yo accedía a una forma de conocimiento, de entendimiento, llegaba a la lucidez (Liscano, *Vida del cuervo* 98).

Nombrar lo inexistente, entonces, y al mismo tiempo generar, a través del lenguaje, un cortocircuito que en el 'vértigo de las listas' –como escribiría Umberto Eco– encuentra su trayectoria vivífica hacia lo infinito que deconstruye y reconstruye la



episteme. El papel que, en un proceso tal, desarrollan los 'objetos ausentes' es fundamental, ya que es su delirante acumulación lo que determina una doble dinámica de la escritura de Liscano: por un lado, la salvación por medio del lenguaje, la lectura y la escritura, que para el prisionero resultan ser la única posible forma de oposición al irreversible proceso de cancelación del mundo que una larga detención implica. Por el otro la conciencia de que la misma vertiginosa lista que la mente es capaz de generar para salvar el mundo, puede constituir un extraordinario instrumento para que ese implosione, ya que ese mismo mundo ha determinado las condiciones que permiten y sistematizan el horror de la represión política, de la detención y de la tortura.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Adriana Hidalgo, 2004.
- . *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-textos, 2000.
- Alzugarat, Alfredo. "La creación literaria en las cárceles de la dictadura. El poder de la palabra." *Brecha*, 19 sep. 2005.
- Benítez Pezzolano, Herbert. "Actas del nacimiento de un escritor entre rejas: *El método y otros juguetes carcelarios*, de Carlos Liscano." *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*, editado por L. Reales, et al. Editora Cultura e Barbarie, 2013, pp. 67-80.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Monte Ávila, 1990.
- Blixen, Carina. "Carlos Liscano, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández: un triángulo de dos orillas." *Cuadernos LIRICO*, núm. 8, 2013. <https://journals.openedition.org/lirico/954>. Consultado el 2 may. 2020.
- Buzzati, Dino. *Los siete mensajeros*. Alianza, 1996.
- Calveiro, Pilar. "Acerca de la difícil relación entre violencia y resistencia." *Luchas contrahegemónicas y cambios políticos recientes de América Latina*, editado por M. López Maya et al., CLACSO, 2008, pp. 23-46.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 2018.
- . "Espacios diferentes." *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós, 1999, pp. 431- 441.
- . *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós/ICE-UAB, 1990.
- . *Microfísica del poder*. Ediciones La piqueta, 1979.
- Kohan, Martín. "Guerra de tiempos." *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*, editado por L. Reales et al. Editora Cultura e Barbarie, 2013, pp.101-108.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Muchnik Editores, 2002.
- . *Entrevistas y conversaciones*. Ediciones Península, 1998.
- Liscano, Carlos. *Vida del cuervo blanco*. Planeta, 2015.
- . *Manuscritos de la cárcel*. Ediciones del caballo perdido, 2010.
- . *El furgón de los locos*. Planeta, 2001.
- . *El método y otros juguetes carcelarios*. Författares Bokmaskin, 1987.
- Montealegre Iturra, Jorge. *Memorias eclipsadas: Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Asterión, 2013.



Reales, Liliana. "Breve asomo al heteróclito y delirante *Atlas* de Liscano." *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro*, editado por L. Reales et al. Editora Cultura e Barbarie, 2013, pp.11- 25.

Santos Herceg, José. "Intelectuales en prisión. Resistencia cultural en los espacios del terror de la dictadura." *Palimpsesto. Revista de Estudios Sociales Iberoamericanos*, vol.8, núm. 11, 2017, pp. 19-36.

Emanuele Leonardi es docente de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Università di Padova (Italia). Ha escrito varios trabajos sobre autores argentinos, entre los cuales: *Cuatro ensayos sobre Borges, la Filosofía y la Ciencia* (2008), *Borges: Libro-Mundo y Espacio-Tiempo* (2011) e *Il postmoderno nella letteratura argentina: M. Fernández, J. L. Borges, A. B. Casares* (2014). Ha dictado, entre 2006 y 2008, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en colaboración con el Prof. M. L. Levinas, los cursos: "La Literatura de Borges: Escenario de los Mayores Enigmas Filosóficos y de las Ineludibles Preguntas de la Ciencia" y "Juegos filosóficos y enigmas científicos en la literatura de Borges". En 2012, siempre en la UBA, como visiting professor de la Maestría en Literatura Española y Latinoamericana, ha dictado el curso "Borges: Libro-Mundo y Espacio-Tiempo". En 2015, como visiting professor del Programa de Posgrado en Literatura de la Universidad Federal de Santa Catarina Florianópolis (BR), ha dictado el curso "Macedonio, Borges, Bioy Casares: raíces del neo-fantástico como metáfora epistemológica". Actualmente está trabajando en un proyecto titulado "Memoria, violencia y denuncia: trayectorias del *testimonio* y dinámicas autorales en la literatura hispano-americana entre los siglos XX y XXI".

emanuele.leonardi@unipd.it



*Más allá de la palabra.
Miedo y subversión del miedo
en los retablos de Sendero Luminoso
y la muestra fotográfica Yuyanapaq*

por Karín Chirinos Bravo

RESUMEN: En 2003 el informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación CVR de Perú concluyó que la cifra más probable de víctimas fatales durante las dos últimas décadas del siglo XX superaba los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado. El filósofo y catedrático Mario Montalbetti miembro de la CVR emitió dos informes uno verbal y otro visual y la brecha entre ambos generó preguntas epistemológicas y políticas relativas al estatuto general de la verdad sobre la violencia sufrida en esos años en el Perú “¿Dónde estaba el significado del sucedido? ¿Se encontraba en la palabra que testimoniaba o en la imagen que conmovía? ¿Qué es lo que cada uno de los dos informes intentaba comunicar? ¿Qué discurso de la memoria aparece en estos? ¿Qué tipo de lenguaje se escoge para dar cuenta de lo sucedido y para construir un relato acorde a la experiencia de las víctimas?” (Montalbetti 147).

Tomando como premisa estas interrogantes, analizo dos archivos visuales que testimonian el horror vivido en Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX: los *Retablos de Sendero Luminoso* y la *Muestra Fotográfica Yuyanapaq*. Intentaré comentar



estos dos dispositivos artísticos como expresiones artístico políticas de lo que Giorgio Agamben llama ética del testimonio, presupuesto que elabora a partir de la experiencia de Primo Levi, es decir un acto mediante el cual un autor testimonio se hace responsable de lo que representa, pues se trata tanto de *revelar* una verdad desconocida (que pertenece a una persona que no está viva) como de *fundar* una nueva gama de posibilidades de representación y actuación sobre lo real (Agamben 27).

Iniciaré con la descripción de estos dos artefactos artísticos como archivos de memoria y repertorios (memorias encarnadas) que materializan el horror vivido por cuerpos ausentes. Seguidamente demostraré cómo estos dispositivos han contribuido a repolitizar la mirada y performar una sociedad que poco a poco se va reconociendo como un colectivo de personas unidas a través de su vulnerabilidad en resistencia al horror, eslabón principal para lograr la reconciliación nacional.

ABSTRACT: In 2003 the final report of the Truth and Reconciliation Commission TRC of Peru concluded that the most probable number of fatalities during the last two decades of the 20th century exceeded 69 thousand peruvians killed or disappeared at the hands of subversive organizations or by agents of the State. The philosopher and professor Mario Montalbetti, a member of the TRC, issued two reports, one verbal and the other visual, and the gap between the two generated epistemological and political questions regarding the general status of the truth about the violence suffered in those years in Peru "Where was the meaning of what happened? Was it found in the word that testified or in the image that moved? What was each of the two reports trying to communicate? What discourse of memory appears in these? What type of language is chosen to give an account of what happened and to build a story according to the experience of the victims?" (Montalbetti 147).

Taking these questions as a premise, I am interested in analyzing two visual archives that bear witness to the horror experienced in Peru during the last two decades of the 20th century: The Retablos de Sendero Luminoso and The transmedia photography project *Yuyanapaq*. I will try to comment on these two visual archives of memory following the particular contribution to the project of an ethics 'after Auschwitz' that Giorgio Agamben makes in his evocative reconsideration of testimony as an ethics of witnessing the collapse of the human and inhuman. The speech of testimony is instead best named ethical. I will demonstrate how these visual archives of memory have contributed to re-politicize and to perform a society that is recognized as a collective of equals, a little step in the search for a reconciliation apparently still distant.

PALABRAS CLAVE: memoria; retablos; subversión; testimonio; *Yuyanapaq*

KEY WORDS: memory; retablos; internal armed conflict; testimonio; *Yuyanapaq*

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021



Las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven
(Degregori 20)

EL OBJETO, EL ARCHIVO Y LA ÉTICA DEL TESTIGO

Como escribe Jacques Derridá en la obra *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* de Anna María Guasch: "No habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de olvido" (30). Es por esto, que tanto historia como memoria son de suma importancia y cuyo enfrentamiento es sumamente enriquecedor, ya que es efectivamente de estas fuerzas y de dicha fusión que se han nutrido ciertos artistas en busca y desarrollo, por ejemplo, del arte mnémico o de archivo.

Es a principios del siglo XX en que se genera el traspaso de la representación del objeto (figurativo o abstracto) a la utilización del objeto en su materialidad sin muchas veces ser incluso modificada, con el fin de instalar la discusión sobre los cánones estéticos y de centrar la mirada en el exterior de la obra más que en su interior fijando la mirada en la situación artística contenedora, más que en la obra de arte en sí. Es en definitiva el paso de la representación a la presentación, siendo Marcel Duchamp el máximo exponente y propulsor de esta nueva inquietud y tensión que se genera entre el arte y la vida: "Pasar de la representación a la presentación del objeto y sus restos responde a un cambio de discurso" (Duchamp 18). Es la vida que se instala y se hace evidente en el arte a partir del siglo XX, con la ampliación de sus límites y la incorporación de los objetos y fragmentos extraídos de lo cotidiano, considerados estos últimos como portadores de huellas y presencias de los individuos, como señala Marta Arroyave Ruíz:

Los objetos que le dan sentido a un lugar y una carga afectiva adquieren otro estatus desde el orden simbólico; se convierten en autobiografías y señalamientos de lugares habitados y de enunciación de la memoria; es decir, los objetos terminan siendo representaciones de la historia personal y colectiva y vehículos para volver a ver y recorrer el territorio. Son la brújula y la guía de regreso para encontrar el camino hacia lo ya habitado (106).

El Artista Mnémico-Objetual busca abrir y no cerrar, preguntar y no responder, rescatar y no desechar, valorar y no menospreciar, recordar y no olvidar, permanecer y no transitar. Para esto y más, es que estos objetos han sido creados. Así es posible



encontrar el conocido Teatro de Objetos¹ en donde la metáfora teatral, se hace evidente cuando se logra la transformación de estos artefactos en algo nuevo, cuando se logra convertir algo cotidiano en un objeto virtuoso que ha pasado por un proceso de resignificación. Estos artefactos de memoria exigen un profundo trabajo de observación, consideración, animación y experiencia para con el objeto, el cual se basa principal e inevitablemente en el rescate de su historia y memoria, para desde este espacio resignificar y transformar, ya sea su cuerpo físico como su alma.

Es precisamente sobre la necesidad del rescate de la historia y la memoria de los ausentes de lo que nos habla Giorgio Agamben en su conocido libro *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* de 1998 (2005). Agamben analizando el horror de Auschwitz propone como primordial volver al testimonio de las víctimas y escuchar lo que denomina *laguna* entendida como aquello que no pudo decir el prisionero común porque sencillamente está muerto; Agamben sitúa al testigo entre el adentro y el afuera; para el autor, el verdadero testigo, el "*testigo integral*" como él mismo lo denomina, son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo; son los que "han tocado fondo, los musulmanes,² los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar por delegación, testimonian de un testimonio que falta" (Agamben 34). No es posible realmente decir la verdad, testimoniar desde el exterior, pero tampoco es posible hacerlo desde el interior. Agamben otorga al testigo sobreviviente un estatuto muy particular; en el sentido de ocupar la posición de aquel que habla por delegación; habla de una experiencia que no alcanzo a atravesar en toda su completud, y de una experiencia además, estructuralmente por fuera del lenguaje.

¹ El Teatro de Objetos se gesta no necesariamente de forma consciente, sin embargo, es una manifestación de estos tiempos. Cuando Marcel Duchamp colocó un orinal en un museo, sin cambiar su naturaleza, lo transformó en especial y extraño. Fue entonces una forma de redescubrir el objeto. "El Teatro de Objetos es el arte del redescubrimiento. Su particularidad remite a un universo escénico en el cual se pone en juego un replanteo de la cura del actor y sus formas de trabajo más tradicionales. Esto genera una dinámica especial sustentada en el predominio visual y las posibilidades expresivas de los objetos (Ferreira 8).

² En el segundo capítulo El Musulmán, Agamben aborda la paradoja del "testigo integral" de la Shoah (שואה). El verdadero testigo de lo sucedido no es aquel que interno en un Campo de Exterminio sobrevive y cuenta lo recordado, sino el de aquellos que han sido llevados al límite biológico. Mediante una serie de castigos corporales y psicológicos específicos, los guardianes de los campos crearon una serie de pelotones que apartaban del resto de prisioneros. Tras un tiempo determinado, todos ellos anulaban sus respuestas corporales a cualquier tipo de estímulo. El resultado, según palabras de aquellos que los observaban, era el de unos cadáveres apenas capaces de moverse, restregados por el suelo, tiritando de frío y sufriendo continuos espasmos corporales. Vistos desde lejos, parecían musulmanes orando. Sin embargo, la mayoría de ellos acabaron muriendo y muy pocos llegaron a sobrevivir. Ellos son, "los musulmanes" los "testigos integrales, perfectos, de la Shoah. Su relato es el único válido que debemos tomar para comprender lo sucedido". Agamben se da cuenta del problema que implica tal afirmación, ya que genera la paradoja de que el único testimonio válido es el de aquellos que no son capaces de testimoniar lo sucedido (Agamben 42-43).



Lo cierto es que la diferenciación entre un testigo primario y otro secundario le sirve como estrategia argumentativa para refutar al proyecto biopolítico. Si el objetivo del proyecto biopolítico consiste en producir la escisión que separa al viviente del hablante, el testigo constituye la prueba de la imposible posibilidad de esa separación. Es posible establecer una división, pero no una separación. El testigo sobrevive a la división entre hombre y musulmán, en este sentido viene a constituir aquello que resta entre el hombre y el no-hombre; pero no en tanto sustrato o sedimento sino como un “entre ellos”.

Así comentar los testimonios de los sobrevivientes es de alguna manera interrogar aquella laguna; tratar de escucharla y de esta manera intentar corregir los testimonios ya dados, comprenderlos de maneras diversa, para poder escuchar lo no dicho. En ese sentido los dos archivos visuales que se analizan: los *Retablos de Sendero Luminoso* y la *Muestra Fotográfica Yuyanapaq* siendo recordatorios de vidas ausentes, recrean, simbolizan y recuperan a las víctimas los y las “no hombres ni mujeres” que no pueden declarar el horror vivido, estableciendo de esta manera nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable. Siendo el horror un elemento sin igual en la cultura porque aparece como fenómeno sensible, perceptible ante una conciencia, estos dos archivos de memoria de las víctimas del horror suponen para la experiencia humana un poderoso “imput” energético que afecta a los sentidos moviendo y promoviendo preceptos, conceptos y afectos; pero también destruyéndolos y reinventando nuevas subjetividades.

LA MUESTRA FOTOGRÁFICA YUYANAPAQ - PARA RECORDAR

El primer archivo visual del horror en análisis es la muestra fotográfica *Yuyanapaq Para recordar* desarrollada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en 2003, esta muestra visibiliza mediante imágenes y testimonios uno de los periodos más dramáticos de la historia republicana del Perú: el periodo de violencia o conflicto armados interno vivido entre 1980 y 2000 que costó la vida de casi 70 mil personas. La muestra está dividida en los cinco momentos: Inicio de la violencia armada (17 de mayo de 1980–29 de diciembre de 1982); La militarización del conflicto (29 de diciembre de 1982–19 de junio de 1986); El Despliegue nacional de la violencia (19 de junio de 1986–27 de marzo de 1989); Crisis extrema: ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (27 de marzo de 1989–12 de setiembre de 1992); Declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción (12 de setiembre de 1992–30 de noviembre de 2000). Las 300 fotografías que componen *Yuyanapaq* fueron seleccionadas entre 1600 fotos que componen el Banco de Imágenes, del proyecto de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.



Uno de los criterios con los cuales se realizó la selección tiene relación con el principio base acordado por las curadoras quienes asumieron que muchos de los visitantes a la exposición serían víctimas y/o sus familias. Por ello, la muestra se concibe como “[...] el primer espacio de reparación moral y civil para las víctimas, de manera que no podíamos seguir hiriendo[las]” (Mohanna, en Sastre 38). Ellas reconocieron que los hechos que las fotografías evocarían eran acontecimientos recientes y que, por ello, al momento de exponer el rostro de una víctima, cabría la posibilidad de que un familiar lo reconociera. Respecto a este punto, una de las curadoras la fotógrafa Nancy Chapell señalaba que “[...] había imágenes terribles y decías, ¿y si viene esta persona de Ayacucho y ve a su ser querido? Y decíamos ‘en verdad eso tenemos que cuidarlo, evitar que un rostro sea expuesto y tú puedas reconocer a alguien’” (en Sastre 40). Otro criterio de selección de las fotografías que componen *Yuyanapaq* tiene relación con los niveles de trascendencia de las imágenes. Cuando las curadoras iniciaron el proceso de selección lo hicieron de la mano de un listado de eventos que ellas mismas confeccionaron, con el apoyo del área histórica de la Comisión de la Verdad: la quema de ánforas de Chungui, el caso Uchuraccay, el asalto a la hacienda Allpachana, entre otros hechos. Pero a medida que iban avanzando, las propias curadoras sintieron que era mucho más relevante “[...] contar qué sentían, que pensaban y que pasaba con ellos [las víctimas]; el miedo, la pena, la soledad y el terror” (Mohanna, en Sastre 44). Se volvió más importante entonces intentar transmitir los sentimientos y sensaciones de las víctimas por medio de las imágenes. Por ello, la gran mayoría de las fotografías expuestas en *Yuyanapaq* son inéditas, a pesar de que muchas de ellas fueron capturadas por reporteros gráficos que se encontraban cubriendo noticias en la década de los ochenta y noventa. Estas fotografías se alejan de la lógica periodística, del objetivo de narrar un evento noticioso, sensacionalista y más bien se potencia su capacidad de evocar los recuerdos del horror vividos por los asistentes y los sujetos ausentes que protagonizan las fotos.

Como escribe Roland Barthes

si bien la imagen fotográfica no es lo real es por lo menos su analogon (semejante) perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía [...]Por otra parte, la misma fotografía no es solamente percibida, recibida, sino también *leída*, relacionada más o menos conscientemente por el público que la consume, con una reserva tradicional de signos (Barthes 88).

En el caso de la muestra *Yuyanapaq* la función semántica se divide en dos partes: por un lado, el montaje de las fotografías y la disposición de los textos escritos que las acompañan permiten crear una narración del desarrollo de la guerra interna vivida. Por otro lado, la visibilización del espectro, de cuerpos ausentes, del horror vivido tiene también que ver con lo que describe Giorgio Agamben cuando escribe: “el rostro no es *simulacro*, es *simultas*. Captar su verdad significa aprehender no la semejanza, sino la *simultaneidad* de las caras, la inquieta potencia que las mantiene juntas y las une” (Agamben 86). Es decir esta simbiosis foto - opinión no deja indiferente a los



espectadores y toca las íntimas cuerdas de la conciencia, el título "Para recordar", traducción española de *Yuyanapaq*, no evoca espanto, sino que pone a las víctimas en el centro, ofreciéndoles la posibilidad de narrar la otra historia, lo que no se podía hablar y, hasta entonces, "era mejor callar".

La foto de la carátula del libro es manifiestamente una foto compuesta por la autora, casi al estilo de la fotógrafa italiana Tina Modotti, su composición es de extrema austeridad: bastan las manos visiblemente marcadas por el trabajo campesino y una foto de carné para transmitirnos las ansias, el dolor, la petición y también la esperanza de esa mujer invisible que busca a su familiar. La verdad de esta fotografía, mil veces reproducida en todos los tamaños, desde postal, no reside en el "así fue" de un momento fugaz captado por la cámara, sino en el resumen, que la fotógrafa logra representar simbólicamente, de una situación generalizada de desapariciones forzadas en esos años en la región de Ayacucho.³ La fotografía se acerca en este sentido a lo que ha acompañado a la historia de la fotografía desde sus inicios: el "re-enactment" o reconstrucción, re-escenificación de un hecho realmente ocurrido, pero que no pudo ser fotografiado. Esta foto no solo permite un rescate ético de la banalidad del mal acaecido en Perú durante los años que duró la guerra interna sino que, a través de la resonancia del dolor del *otro* vulnerable y ausente se produce un malestar en quien lo observa y este sentimiento que es contrario a una determinada subjetividad política, social y culturalmente performada, desde donde se tiende a normalizar el dolor del *otro* y se nos hace indiferentes frente a una inequitativa distribución y acceso a los derechos fundamentales, crea tensión y permite iniciar a cuestionarnos ciertos repertorios culturales normalizantes.

De hecho, como afirma Georges Didi-Huberman, preguntarnos cómo nos mira, cómo nos piensa y cómo nos toca cada imagen es necesario por la innegable potencia política, histórica y poética que hay en ella. "Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella" (Didi Huberman, *Lo que vemos* 115) y es esta cualidad de mónada lo que nos permite entender por qué una imagen arde en cuanto expone, pero también punza en cuanto esconde. La imagen documenta un tiempo, un padecimiento, una experiencia, pero al montarla y desmontarla, al ponerla en relación, permite cuestionar y dinamitar un tiempo histórico, permite leer "a contrapelo" la narración histórica, la memoria que ha quedado inscrita o velada en ella.

³ Como sostiene Didi Huberman hablar de la imagen del objeto, del cotidiano al artístico, supondría hablar, de imágenes dialécticas en las que ver lo visible (reino de lo retiniano) y mirar lo visual (lo mental, semiótico) es tender ese puente entre los sentidos sensoriales y los sentidos semióticos. El objeto vaciado de sentido se llena de significado, se llena de marcas, palabras, pensamientos, huellas. "No hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de memoria..." (Didi Huberman, *Lo que vemos* 115).



Estos documentos visuales sorprenden y son a la vez emblemáticos porque sintetizan el dolor, la soledad, el desarraigo; pero también la capacidad de respuesta frente a la violencia: el coraje, la resiliencia, la solidaridad. Vemos, así, en estas páginas, el dolor insoportable de las viudas, pero también una mano que enjuga sus lágrimas, unos brazos o un pecho que contienen su pena.

Tal vez más terribles, son las imágenes de soledad. Una mujer frente a un cadáver envuelto en una sábana en la morgue de Ayacucho. El desamparo final de un ataúd entrando al sepulcro. Más allá sólo queda el grado cero: los que no tuvieron sepulcro ni ataúd. Esa pila de cadáveres de la masacre de Pucayacu arrumados en el fondo de una quebrada o sobre la tolva de un camión. La deshumanización radical que produjo la violencia sintetizada en una sola instantánea. En ese sentido es necesario recurrir al argumento de Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*, cuando reivindica la importancia de la fotografía como objeto filosófico, afirmando que la imagen fotográfica “tiene la capacidad de generar una experiencia y una enseñanza” (64), ¿Cómo ver y cómo pensar estas imágenes hirientes, cómo reflexionar ante lo que exponen y denuncian? Si una imagen interroga a aquel que lo contempla, si una imagen incomoda y ofende, ¿cómo hacer para mirarla sin desviar la mirada, sin cerrar los ojos? Y es que el panorama es tan desolador que habitar estos “tiempos oscuros” y mirar de frente a las sombrías imágenes que nos devuelve el mundo no es sencillo sobre todo si tenemos en cuenta el pensamiento de Susan Sontag: “toda fotografía es un *memento mori*” pues al hacer una foto atestiguamos la mortalidad y vulnerabilidad de otra persona o cosa (32), las imágenes de los cuerpos mutilados, decapitados, heridos, asesinados realizadas con el fin de sentenciar y aleccionar, ponen en abismo, multiplican, su condición de *memento mori*. Son las producciones de una *tecné*, de una artesanía que utiliza el cuerpo y el cadáver de las víctimas como medio esencial para comunicar relatos específicos: la propagación del miedo y el reconocimiento de un poder. Evidencian que además de cortar la vida se trató de cortar el cuerpo. Matar con sevicia. Utilizar el cuerpo como el espacio donde se escribe la ley, la ley de los soberanos que pueden decidir quién debe morir y quién debe vivir. Cuales vidas merecían vivir y cuales no parafraseando a Judith Butler. Recordemos que según el informe de la CVR los departamentos más pobres del Perú como Ayacucho fueron los más afectados por el conflicto armado interno, seguido por las regiones Central (Junín y Pasco) y Nororiental (Huánuco, San Martín, Ucayali).

Este arte es incómodo, inevitablemente devela aquellos aspectos que desearíamos no ver, que por el malestar que nos causan hacemos como si no viéramos, actuando como indiferentes. Nadie lo ha dicho con mayor precisión que Adorno: “Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social” (Adorno 311). O en palabras de de la fotógrafa palermitana Letizia Battaglia cuando define qué es una fotografía “andare al cuore delle cose, di un luogo, di una città, di un gruppo di persone, cioè scavare con l'immagine” (Battaglia, en Politano 2016).



Somos vulnerables ante los hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo somos ante los hechos reales. “Esa vulnerabilidad es parte de la característica pasividad de alguien que es espectador por segunda vez, espectador de acontecimientos ya formados, primero por los participantes y luego por el productor de imágenes” (Sontag 236).

Estas fotografías exigen mirar los fragmentos terribles de esta realidad oscura que no es homogénea y nos demandan no eludirlas porque son parte de nuestra historia, de nuestro devenir. Los muertos no son cifras, no son “daños colaterales”, deben guardarse en la memoria de nuestros días, deben ser recordados, discutidos, reflexionados, para que el enemigo no venza, para que no se vuelvan a perder pasos en ningún paisaje, en la generalidad de las cifras, en el olvido de la injusticia, y para que esos mundos que han terminado, y de los que sólo conservamos imágenes, nos permitan reconocernos como una comunidad que se ve igualmente afectada por la violencia y mira esas pérdidas como parte de una historia que aún necesitamos reconocer y narrar.

Como sostiene Carlos Iván Degregori miembro de la CVR

La memoria necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales –un olor, un sonido, una imagen– pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos directos de los acontecimientos, en este caso infaustos, que se considera necesario recordar.

Las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven. Con el paso de los años, el surgimiento de nuevos escenarios socioculturales y políticos, y la transformación de las sensibilidades, las mismas imágenes adquieren matices y revelan sentidos que quizá no eran fáciles de descubrir en un primer momento. Las amenazantes inscripciones en las paredes de un aula universitaria pueden hoy transmitir principalmente fealdad. Las presas senderistas marchando y coreando arengas frente a un gran mural de Abimael Guzmán en una cárcel de Lima pueden provocar ahora una tristeza profunda por tantas vidas desperdiciadas. Las terroríficas capuchas de los emerretistas pueden resultar hoy más bien patéticas. Sin embargo, la incongruencia y perversidad de esa “foto de familia” en la que una criatura aparece en brazos de sus padres encapuchados flanqueada por metralletas sigue provocando la misma repulsión del primer día. Porque hay sentimientos, y valores, que resisten el paso del tiempo y las resignificaciones: el respeto a la vida, la indignación moral ante la violencia, la solidaridad con las víctimas, la decisión de que escenas como las que aparecen en estas páginas no se repitan jamás (Degregori 21).

Estas fotos tomadas por reporteros que lograron sobrevivir al horror nos brindan la posibilidad de acceder a escenarios del pasado muchas veces olvidados y sepultados: “interpretar es desterrar” y desterrar es, consciente o no, respecto a nuestra memoria personal y/o la colectiva, un modo de recordar. Muchas de estas imágenes habían sido invisibilizadas o trivializadas. La mayoría de acontecimientos y protagonistas de los que dan cuenta habían pasado desapercibidos o habían quedado en el olvido. Rescatarlos, traerlos otra vez a nuestra memoria o inscribirlos por primera vez en ella, es parte de una lucha por la verdad y del camino hacia la reconciliación en la que estamos inmersos.



Hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una comunidad moral y la reconciliación con el pasado, como explica Ileana Diéguez

si el dolor destruye la capacidad de comunicarse, como ha reflexionado Veena Das, “¿cómo puede alguna vez trasladarse a la esfera de la articulación en público?” (Das 431). Si se especula que el sufrimiento, de modo general nos induce al aislamiento, cómo trascender ese estado para intentar conformar - aunque sea efímeramente- un cuerpo en el que *mi dolor* pueda comunicarse con el dolor del otro. Veena Das retoma un argumento de Wittgenstein esencial para estas reflexiones. Se trata de comprender que “la afirmación *me duele* no es un enunciado declarativo que pretenda describir un estado mental, sino que es *una queja*” y esa acción de *la queja* lejos de hacer el dolor “incomunicable”, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor, creando comunidades del dolor (Diéguez 56).

Es decir, partiendo de la aceptación de la vulnerabilidad y de su posibilidad de unirnos como seres humanos para hacer frente al horror y a los marcos estructurales que lo permiten, como ha propuesto la filósofa Judith Butler.

LOS RETABLOS DE SENDERO LUMINOSO

El antropólogo quechua hablante de 56 años, Edilberto Jiménez comenzó a partir del 1996 una serie de viajes a la zona de Chungui, en la alejada provincia La Mar del departamento de Ayacucho, la zona más afectada durante el conflicto armado interno. Su propósito inicial en 1996, durante el posconflicto, era reunir la música tradicional del distrito con la idea de difundirla en un programa de radio. Sin embargo, su acercamiento a la población lo llevó por otro rumbo: contar una realidad no vista. Así su misión se transformó en documentar las múltiples y graves violaciones sufridas por los pobladores de la región, de las cuales se había tenido muchos rumores, pero poca información precisa. En su primera expedición llevaba toda la parafernalia del documentalista: grabadora, cámara fotográfica y de filmación (Jiménez 98). Para la CVR elaboró un minucioso registro de las víctimas y fosas clandestinas, tomando testimonios orales de muchos sobrevivientes. Pero, además de esa labor profesional de recoger datos y documentos, en el curso de las entrevistas dolorosas que mantuvo con los sobrevivientes, Edilberto Jiménez, valiéndose de su vena artística, descubrió una nueva forma de documentación: los dibujos. Registrando los testimonios orales de los pobladores, comenzó a dibujar sus relatos, como si su lápiz fuera una cámara hacia el pasado. El impactante realismo de estos dibujos-testimonio, finalmente publicados y complementados en el libro *Chungui, violencia y trazos de memoria* (2009), es consecuencia no solo de los dones del artista sino también del método de trabajo. Muchos de estos dibujos fueron hechos en presencia de los testigos, quienes observaron el registro gráfico de sus relatos y, cuando les parecía indicado, lo corrigieron.



Dibujos de atrocidades donde la gran originalidad del trabajo de Edilberto Jiménez queda en el proceso participativo de su origen y su función particular debido a ello. Este método necesariamente limitó de alguna manera la libertad creativa del artista, porque lo que prima en sus dibujos de Chungui es la exactitud fáctica, pero le permitió no dejar de lado la expresividad y dramatismo, cualidades que son muy propias del arte en que se había formado Jiménez y en el cual sigue trabajando: el arte del retablo de la zona de Ayacucho. Jiménez con su padre, Florentino Jiménez, y sus seis hermanos, han sido uno de los grandes renovadores del arte tradicional del "Sanmarcos", desarrollando su iconografía tradicional en unas obras de poderosa expresividad y denuncia como señala la antropóloga María Eugenia Ulfe

sin duda, será la familia Jiménez quienes en la década de los 70. [...] convierten a los retablos de su función ritual originaria a medios de comunicación versátiles.[...] Estos dejan de ser objetos que repiten formas y contenidos de una tradición larga, sino obras que expresan, echando mano al marco formal de los retablos, temáticas nuevas relacionadas con su experiencia en Alcamenca y en Ayacucho, y junto con sus hijos mayores empieza a buscar temáticas nuevas, especialmente aquellas que valoricen los elementos de la cultura regional y de la historia olvidada vista desde el lado de la población provinciana y aldeana. Asimismo, se introduce cambios en la técnica, una extensión del tema de la imagen interior del cajón. el primer retablo que introdujo esto lo realizó Edilberto Jiménez inspirado en el poema "Masa", de César Vallejo. De la misma forma Edilberto pasa de "hacer retablos" a "hacer memoria"; el ejercicio, la práctica y el discurso de retratar la historia reciente con una agenda política y económica. De esta manera los retablos "[...] constituyen medios por los cuales es posible estudiar tanto el modo y la representación del pasado reciente, como las maneras que encuentran las memorias – individuales, colectivas, históricas populares – para expresar su contenido (Ulfe 95).

Antes de sus viajes a Chungui, Edilberto Jiménez había creado muchos retablos⁴ con temas de la violencia política, buscando nuevos formatos y expresiones que

⁴ Algunos retablos son: "POBRECHALLA CAMPESINO" (misericordia del campesino)- 1987-88, obra que denuncia sin tapujos ni delicadeces la verdad sobre la masacre de campesinos que se encuentran entre dos fuegos, en sus cuatro niveles de manera directa con pelos y señales son denunciados los asesinos cubiertos de capuchas rojas y pasamontañas negras asolando, ensangrentando nuestros andes, la palabra "ajusticiamiento", "arrasamiento" lenguaje utilizado por los bandos en guerra se trasladó al retablo con imágenes de violaciones, robos de ganado, abuso y vejaciones a poblaciones inocentes que nunca fueron escuchados. Esta obra se expuso el año 2003 – 2004 "Cuando la Pena se Transforma en Arte" en el Museo del Centro Mundial de DD.HH de Núremberg Alemania que junto a otras obras de artistas populares que nunca callaron sirvió de marco de sensibilización a la entrega y denuncia de los resultados de la C.V.R del Perú a dicha institución supranacional. "HUCHURACCAY" (peñasco de ajíes) – 2008 En el contexto de la memoria el pueblo de Huchuraccay donde murieron 8 periodistas y un guía (1983) a más de 4.000 s.n.m se convierte en icónico de la "guerra sucia" desde el avasallamiento a la prensa libre hasta el ensañamiento maquiavélico del poder del estado sobre nuestros hermanos indígenas quechua hablantes y selváticos de nuestro país so pretexto de enfrentar la insurrección. "HOY COMO AYER" (que no se repita) – 2008. Se presenta el retablo como análisis del devenir geopolítico actual desde la memoria de la guerra con Chile para ver en qué situación nos encontramos en un hipotético conflicto armado que en sano juicio nadie quiere pero que no podemos prever. Las guerras entre dos naciones nacen ajenas a



correspondieran a los horrores inauditos, especialmente en los años ochenta, pero el trabajo de los dibujos documentales de Chungui influenciaron su estilo como retablista. Así la segunda serie de retablos producto de los testimonios que recogió en Ayacucho se concentran en el horror que asoló a esa comunidad, se evidencia el descontento que somatiza en cada una de las escenas plásticas y el gran compromiso ético que lo involucra como testigo con la memoria de esa región.

En 1983, Sendero Luminoso (grupo ultraizquierdista armado) se apoderó de esta población aislada. La convirtió en zona peligrosa. Luego ingresó el Ejército. A esa gente la destruyeron. El tipo de asesinato me horrorizó: cortaban cabezas y las mostraban, obligaban (a las familias) a matar a sus niños. Con la población recorrimos todos los lugares. Era durísimo. Los familiares lloraban y prendían velas. Eran testimonios dramáticos. No podía dibujar ni tomar fotos, me quedaba congelado. Después, los pobladores me ayudaron e hicimos un cuaderno de anotaciones (Jiménez 220).

Con las anotaciones, Jiménez regresó a su ciudad, Huanta, al norte de Chungui, y decidió transformar las historias en dibujos. "Sacaba copias y las regalaba a quienes creía que podían ayudar a esa población pobre y abandonada" (260).

decisiones domésticas de los guerreantes sino más bien nacen con fines de mantener el dominio geopolítico mundial o por intereses de agentes económicos supranacionales como lo fue la guerra con el vecino país del sur. En el retablo hacemos una contraposición de cuadros (escenas) entre Perú y Chile, desde como asumen su papel los políticos y militares de cada nación hasta como o que utilidad le dan a las ingentes ganancias de la explotación de sus recursos naturales, el resultado no es menos que preocupante de nuestro lado si nos consideramos "país soberano", en conclusión hacer relevante el título de la obra que a muy pesar nuestro estamos repitiendo los errores del pasado a pie juntillas. "ARGUEDASNINCHIQ" (Nuestro Arguedas) – 2013. Es una obra que capta la forma de mirar que tenía nuestro escritor José M. Arguedas sobre nuestra realidad como detalla en su obra "Yawar Fiesta" describiendo sus fiestas, costumbres y también la injusticia que predominaba por parte de terratenientes y gamonales y autoridades de entonces sobre el campesinado. Ahora, ese mirar trasciende al retablo peruano escenificando sus festividades que hasta hoy se mantienen pero poniendo en contexto actual también las injusticias que continúan principalmente de apropiación de tierras comunales por parte de las transnacionales mineras ávida de los metales que se encuentran en el subsuelo (costa, sierra y selva) ocasionando con ello el desarraigo, pobreza y contaminación en complicidad de los poderes del estado cimentado desde en los 80s sofisticado en el 90 que va viento en popa hasta hoy. Alas vez "Arguedasninchiq" pone en relieve nuestra identidad nuestra "Pakarina" (de donde venimos) esa que debiera ser que nos une y acepta nuestras diferencias y nacionalidades cual mixtura de colores de la bandera del Tahuantinsuyo. "EXHUMACION" – 2013 El retablo se ha convertido en tumba. Su caja es ahora un sarcófago. Y hay que abrirlo porque se hace necesario adentrarse en el lado obscuro de la verdad. Lucanamarca y cantuta son dos hechos que dan cuenta de la competencia por el horror. Este retablo mete la historia reciente en un viejo objeto religioso cuya forma de nicho representa un pasado y una memoria que necesitan ser exhumados desde el presente. Abimael Guzmán reconoce en el juicio su culpabilidad sobre Lucanamarca la postre lo llevó a ser sentenciado a cadena perpetua, los testimonios de los sobrevivientes hacen que lo grotesco de las imágenes de la masacre puesta en el retablo se empequeñezca ante la realidad de los hechos narrados. Alberto Fujimori fue sentenciado a 25 años de prisión por delitos de homicidio calificado, asesinato bajo la circunstancia agravante de alevosía en agravio de los estudiantes de La Cantuta y el caso Barrios Altos (Jiménez).

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021



En 2007, los dibujos en blanco y negro se transformaron en retablos que mostraban sangre, dolor, muerte y violencia, el horror que había visto en Chungui y que entonces necesitaba testimoniar. “No utilicé los espacios tradicionales de varios pisos, que dicen que existe un cielo y un infierno. Aquí no son necesarias las divisiones porque todo es el infierno y es el cielo, es el diablo y es dios. Acá está todo, es una guerra” (264).

Estos retablos, que al cerrarse adoptan forma de ataúdes, recuerdan cómo las mujeres eran violadas y arrojadas a un abismo junto a sus hijos y cómo los hombres eran degollados frente a sus familias.

“Llegué en busca de mi esposa y familiares. La encontré muerta y violada al borde del abismo, mi hijito de un añito (estaba) con la cabeza destrozada, le habían pisado su cabecita. Allí murieron horrible”, dice un testimonio escrito en la puerta de un retablo. [...] “Mi hermanito se llamaba Juancito. Apenas tenía dos añitos y se lo quitaron a mi mamá de sus brazos y lo mataron tapándole su boquita, le aplastaron su cuellito. (Los senderistas) decían que cuando lloraban, los militares podían encontrarlos”, se lee en otro (220).

A partir de las reflexiones de Agamben sobre el carácter lagunar –*lacunar*- del testimonio a partir de las escrituras de Primo Levi: “el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable [...] tampoco el superviviente puede testimoniar integralmente, decir la propia laguna” (Agamben 34-39), los retablos de Edilberto Jiménez se ubican en la frontera entre lo que no puede rescatarse totalmente de la experiencia para ser puesto en palabras y lo que apenas puede ser enunciado. Ese *apenas*, ese *resto* de acontecimiento de historias que se imaginan extensas y tortuosas es condensado en esas imágenes que han sido construidas desde y con las palabras de los ausentes: “Todos los cuerpos destrozados con machetes y cuchillos, sin manos, sin brazos, sin cabezas (...) Las cabezas estaban en distintos lugares y escuchamos que después de cortar las cabezas las patearon como a pelotas” (Jiménez 2017). En la narración del horror, estas imágenes, hablan por el todo, sinecdóticamente. Por lo que en ellas se describe es posible imaginar el ilimitado ejercicio del horror vivido por esas personas durante más de veinte años. Sin embargo, la posibilidad para comunicar, inquietar y obrar memoria que tienen los retablos implica también preguntarse por el lugar que tienen esas imágenes en la vida, en nuestro entorno, reconocer el centro de la cuestión ética que despiertan estos retablos. Al respecto Didi-Huberman sostiene que,

las imágenes participan de un gesto o de gestos. Decir esto implica reconocer su tenor antropológico fundamental, aquel que Warburg interrogó obstinadamente a través de su noción de “fórmulas de *pathos*”. [...] Quizá no sea “actuar” directamente en el sentido de la acción o del activismo político, pero es, sin embargo, actuar en la historia y sobre la historia de la manera más modesta o más explosiva (Didi-Huberman, *Lo que vemos* 281).



Vale decir, reconocer los retablos como un acto del cual su autor se hace responsable de lo que representa, considerando que se trata tanto de revelar una verdad desconocida como de imaginar y fundar una nueva gama de posibilidades de representación que desde una brújula ética, a nivel micropolítico, lleve a los espectadores a superar la anestesia de la vulnerabilidad al otro (que impone la política de subjetivación individualista implantada por el biopoder) porque se reconoce que esta forma de sociedad es mortífera. De hecho, estos retablos del horror que exponen la vulnerabilidad a la cual como especie humana estamos expuestos sofocan a tal punto que imponen la urgencia de inventar otras formas de expresión, otras formas de actuar para construir *otra* realidad porque ésta amenaza y duele. Al respecto Judith Butler vincula la vulnerabilidad corporal al trabajo de duelo y sostiene la posibilidad de *reimaginar* una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida, “La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (Butler 45).

CONCLUSIONES

Tanto la muestra fotográfica Yuyanapaq como los Retablos de Sendero Luminoso devenidos obras pueden ser identificadas como “ruinas” del tejido histórico. “La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia [...] La ruina es un menos-de-objeto que lleva un más-de-memoria” (Wajcman 14-15). Son un despertar en la mirada desde lo ausente percibido que nos bombardea que busca situarnos en la dura tarea de ver lo que generalmente nos incomoda. El pasado y el presente resurgen en estas obras visuales que se alejan del coleccionismo o la contemplación y se acercan a la crítica, al cuestionamiento, al acto político. Estos artistas testigos se posiciona como historiadores, develando lo que estaba oculto en la memoria, haciéndolo visible y aportando datos para una lectura que lleva sino a comprender, sí a cuestionar y a revolver la historia- memoria oficial. Estos artefactos desafían el régimen de visibilidad impuesto porque colocan lo olvidado/censurado (lo no humano, el testimonio ausente) en un lugar central y funcionan como dispositivos de memoria que asumen la tarea de no solo revelar lo que pasó sino además transportarnos a la vulnerabilidad que atravesaron aquellos que vivieron el horror de esos años y no vivieron para contarlo. Acciones políticas que miran a transformar el dolor común en demanda de justicia de reparación social a través del diálogo sobre las causas y las condiciones sociales que llevaron al país a vivir esos años de horror para que no se repita nunca más.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Orbis, 1983.
- Arroyave Ruíz, Marta. *Objetos de la memoria en el destierro. El presente en el pasado*. Tesis para optar al título de magíster el hábitat. Universidad Nacional de Colombia, 2013. <http://www.bdigital.unal.edu.co/9575/1/43586175.2013.pdf>. Consultado el 10 sept. 2020
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. (Homo Sacer III)*. Pre-Textos, 2005.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. Pequeña historia de la fotografía, en *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Colihue, 2006.
- Degregori, Carlos Iván. "Edilberto Jiménez. Una temporada en el infierno." *Chungui: violencia y trazos de memoria*, editado por E. Jiménez Quispe, IEP, COMISEDH, DED, 2009, pp. 18-35.
- Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 1997.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Escénica Ediciones, 2013.
- Ferreyra, Milagros. "Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos." *Cuadernos del Picadero*, año 4, núm. 12, 2007, pp. 4-70
- Genty, Philippe. "Teatro de objetos." *Teatro Físico Lecoq & Clown*. <http://gershanik.blogspot.com/p/teatro-de-objetos.html>. Consultado el 10 jun. 2020
- Guasch, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- Jiménez Quispe, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. IEP, COMISEDH, DED, 2009.
- Jürgen, Golte y Ramón Pajuelo. *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez Sobre la Violencia Política*. IEP, 2012.
- Politano, Antonio. "Andare al cuore delle cose. Intervista a Letizia Battaglia." *Nikon School*, 2016. <https://www.nikonschool.it/sguardi/105/letizia-battaglia.php>. Consultado el 20 sept. 2020
- Sastre, Camila. "Fotografías que rememoran. La narrativa de memoria en la exposición fotográfica Yuyanapaq. Para recordar." *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 27, 2016, pp. 37-68.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara, 2006.
- Ulfe, María Eugenia. *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.



Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Amorrotu, 2001.

Yuyanapaq. *Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000*. Comisión de la Verdad y Reconciliación. Fondo editorial de la Pontificia Universidad del Perú, 2003. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/yuyanapaq/>. Consultado el 10 ene. 2019

Karín G. Chirinos Bravo es profesora contratada de Lengua Española L- LIN/07 en la Universidad de Roma La Sapienza. Es desde 2001 docente experta lingüística de español en la Universidad de Catania. Obtuvo el grado de doctora en Studi Umanistici - Indirizzo in Lingue e Letterature Straniere en la Università di Roma Tor Vergata con la tesis titulada: *La riscrittura al femminile di Antigone nel teatro ispanoamericano contemporaneo*. Sus ámbitos de investigación se centran en: la didáctica de la lengua y la literatura española en ámbito universitario, la representación de la Otredad en la literatura española e hispanoamericana en los siglos XVI, XVII y XVIII y el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo. Ha organizado diversos congresos en Italia, ha participado como ponente en diversos congresos en Italia y en diversos países de Europa y América Latina. Tiene más de treinta publicaciones científicas, un cuento ganador de la medalla del presidente de la república italiana y dos libros de carácter académico.

karin.chirinos@unict.it



Los Hornos de Lonquén en el imaginario cinematográfico chileno

por Valentina Ripa

RESUMEN: En 1978 el hallazgo en los Hornos de Lonquén –una mina de cal abandonada, en la región metropolitana de Santiago– de restos humanos que pertenecían a hombres que habían sido detenidos en 1973 y habían desaparecido desde entonces, confirmó las sospechas acerca de la desaparición forzada ejecutada por el régimen pinochetista. En este artículo se analiza uno de los elementos del impacto de la desaparición forzada en los familiares, amigos y vecinos de las víctimas y en las sociedades, focalizándonos en la cinematografía sobre Latinoamérica en cuyos contenidos narrativos la búsqueda y el eventual encuentro de restos de detenidos desaparecidos tiene cierta relevancia. Nos centramos especialmente en tres películas documentales que evidencian la importancia del hallazgo de Lonquén en el imaginario chileno y el fuerte valor simbólico de Lonquén como paradigma de una praxis de violencia estatal y de ocultamiento de la verdad que ha causado traumas inmensos y que tiene secuelas hoy en día.

ABSTRACT: In 1978, the discovery in the Hornos de Lonquén – an abandoned mine in the metropolitan region of Santiago – of human remains belonging to men who had been detained in 1973 and had disappeared since then, confirmed suspicions of enforced disappearance by the Pinochet regime. This article analyses one of the elements of the impact of enforced disappearance on the victims' relatives, friends and neighbours and on societies, focusing on Latin American cinema in whose narrative content the search for and eventual finding of the remains of disappeared detainees is of some relevance. We focus especially on three documentary films that show the importance of the Lonquén discovery in the Chilean imaginary and the strong symbolic value of Lonquén as a paradigm of a praxis of state violence and concealment of the truth that has caused immense trauma and has consequences nowadays.



PALABRAS CLAVE: Hornos de Lonquén; cine documental; desaparición forzada; Chile; búsqueda y exhumación de restos de desaparecidos

KEY WORDS: Hornos de Lonquén; documentary film; forced disappearance; Chile; search and exhumation of the remains of disappeared persons

PLANTEAMIENTO: LOS RESTOS DE LOS DESAPARECIDOS EN AMÉRICA LATINA Y EN ESPAÑA

Desde cuando la aparición con vida de un detenido desaparecido empieza a ser considerada una hipótesis muy improbable o absolutamente inviable, encontrar los restos de la víctima se convierte en uno de los objetivos de sus familiares y amigos y de toda la comunidad comprometida con la memoria, la verdad y la justicia. Encontrarlos ‘vivos o muertos’, como resuena en el imaginario colectivo desde que se dieron a conocer las Madres de Plaza de Mayo (¿quién no recuerda las imágenes y las palabras de las madres entrevistadas por la televisión holandesa en ocasión del Mundial de Fútbol de 1978?): si están muertos, encontrar por lo menos sus restos y poder hacer el duelo, saliendo de esa forma de tortura permanente que la desaparición constituye para los familiares de las víctimas.¹

En México –donde la responsabilidad de las desapariciones está más difuminada que en los regímenes dictatoriales– hace años que algunas madres de desaparecidos de nuestros días, junto con otros familiares y miembros de sus comunidades, han decidido buscar por su cuenta los huesos de sus seres queridos. Esas mujeres saben que muy probablemente sus hijos han sido asesinados y están sepultados en fosas comunes –prescindiendo de quienes sean los responsables en cada caso– y, como el Estado se encarga de las investigaciones, pero no de las búsquedas, han decidido buscar los restos por su cuenta,² recurriendo también, a veces, a “desenterradores” jornaleros (Mónaco y Pérez).

Ocurrió lo mismo en España en los primeros años del siglo XXI, cuando se formaron organizaciones autónomas y autofinanciadas que empezaron a encargarse de

¹ Sin entrar en cuestiones de Derecho y sin citar otros testimonios, sino recurriendo directamente al de uno de los familiares de las víctimas de Lonquén: “Sólo quien lo vive puede darse cuenta del daño psicológico que provoca en una persona y su familia. Sólo con el hallazgo de las víctimas en los Hornos de Lonquén, el año '78, tuvimos algo de paz y conformidad, porque supimos que eran ellos”. <http://www.diarioelranco.cl/2010/03/27/familiares-de-victimas-de-lonquen-cierran-con-funerales-serie-de-actos-en-honor-a-los-ejecutados/>. Consultado el 18 may. 2020.

² Sobre este tema, enfocando la mirada en el grupo primigenio de ‘Las Rastreadoras del Fuerte’, véase la película *Las rastreadoras*, un documental muy bueno que acompaña a esas mujeres y a la asociación que han fundado, filma búsquedas, hallazgos y emociones, recoge testimonios.



la búsqueda y abertura de las muchísimas fosas comunes que hay en el país. Unas búsquedas que se dan en muchas otras partes del mundo, con un arduo trabajo por parte de los antropólogos forenses, que suelen poner sus competencias a la disposición también de quienes viven en países lejanos: fue así en la Argentina cuando fue fundado el Equipo Argentino de Antropología Forense gracias a la colaboración de colegas estadounidenses y ocurre ahora, cuando el mismo EAAF –el equipo latinoamericano con mayor experiencia³– trabaja en toda América Latina y también en África.

Todo esto ha entrado a formar parte de la filmografía latinoamericana y sobre Latinoamérica, y también de la española. Aunque España, el país hispanohablante que detiene el triste primado de la mayor antigüedad y cantidad de fosas comunes, acumuladas en el largo régimen franquista⁴, ha trabajado poco en la recuperación de los restos y, en general, para hacer justicia: la ley de Amnistía de 1977 sigue vigente, la Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007, del 26 de diciembre) ha sido contrastada y poco actuada y solo en 2020 se ha vuelto a plantear con fuerza la necesidad de exhumar los restos de las víctimas del Franquismo; una fuerza que ha desembocado en el proyecto de Ley de Memoria Democrática que prevé, entre otras cosas, que las exhumaciones y todo el trabajo para restituir la identidad a los ejecutados políticos de la dictadura franquista estén a cargo del Estado.

Los cambios recientes en España y especialmente el juicio que ha tenido lugar en la Argentina en nombre de la justicia universal –la misma que permitió enjuiciar en España a Pinochet años atrás– se han reflejado en una película que es oportuno mencionar por sus logros éticos y estéticos y por su novedad: el documental *El silencio de otros*, estrenado en 2019 y que seguramente ha influenciado el debate nacional e internacional sobre este tema, concurriendo a mantener viva la memoria y el interés en una cuestión que debería haber sido planteada mucho antes.

Naturalmente, también en este documental el tema de los restos, de lo que queda del cuerpo de los represaliados y asesinados del Franquismo, es fundamental por cómo lo viven los familiares –los descendientes, en este caso– de las víctimas: “Yo no pido venganza. Pido los restos...”, “...los restos, para meterla con su marido. Nada más. No pido otra cosa”, le dice María Martín a la abogada Ana Messuti⁵, y la expresión “no pido

³ Para obtener informaciones constantemente actualizadas, véase la web de esta importante ONG científica: <https://eaaf.org/>; nótese también que, mientras escribo, el EAAF concurre por el premio Nobel por la Paz 2020. <https://www.clacso.org/el-eaaf-fue-postulado-como-candidato-para-el-premio-nobel-de-la-paz-2020/>. Consultado el 10 jun. 2020.

⁴ No es mi intención comparar el “método” franquista –que en la mayoría de los casos consistía en fusilar a las víctimas, impedir las exequias y arrojar sus restos en una fosa común que normalmente no estaba muy lejos de su lugar de residencia– con el que compartieron Argentina y los demás países unidos en el “Plan Cóndor”. Sobre similitudes y diferencias entre la situación española y la argentina y los diferentes conceptos de desaparición (aunque en España también, no de manera sistemática, se dio algo parecido a lo que ocurrió décadas después en Argentina, Chile y otros países latinoamericanos), véase por lo menos Macciuci.

⁵ Le agradezco a Almudena Carracedo –directora de la película junto a Robert Bahar– la cortesía de haberme facilitado los diálogos de la película. La Sra. María Martín es una de las muchas testigos en el



venganza”⁶ asimila aún más a esas mujeres y hombres que han sufrido el Franquismo a las mujeres y hombres que sufrieron los estragos de la dictadura argentina y que tampoco pidieron venganza, sino verdad y justicia: una verdad relacionada con el hallazgo de los restos de sus seres queridos, o por lo menos con el conocimiento de su paradero, en la imposibilidad de encontrarlos –tantos años después– si las víctimas fueron arrojadas al mar.

En cuanto a América Latina, de México a Tierra del Fuego la presencia oculta de restos de personas asesinadas en democracias que no dejan de ser desaparecedoras,⁷ o en las dictaduras genocidas de la segunda mitad del siglo XX, es algo constante y diseminado, y los habitantes de esas tierras lo saben. Esa presencia y la voluntad –que es sólo de una parte de la población– de encontrar esos restos, de devolverles su identidad y darles digna sepultura, se refleja y se amplifica en la filmografía, sobre todo en producciones de cine independiente. Dentro del cine ‘de la memoria’ se puede individuar un corpus bastante extenso de películas en las que la búsqueda de los restos de los desaparecidos y de los ejecutados políticos es un elemento clave.⁸

Por poner solo pocos ejemplos, en Argentina se va de *Tierra de Avellaneda* (1993), rodado por el director italiano Daniele Incalcaterra poco después de los indultos de Menem y cuando en Europa ya había empezado una nueva matanza en los Balcanes, a *La memoria de los huesos* (2017), de Facundo Beraudi, pasando por películas donde la búsqueda por parte de los familiares, la voluntad de ocultamiento por parte de los victimarios y de quienes siguen volviendo la cara a otro lado y el trabajo de los

juicio y testimonia la importancia de los restos de su madre para su padre, desde cuando la mujer fue asesinada por ser ‘roja’, y para ella, que después de tantas décadas todavía no los había podido recuperar.

⁶ De hecho, me parece significativo que la única alusión a la venganza que conozco no sea de un familiar de una víctima, sino de alguien que solidariza con los afectados: en la canción *Mujer de Calama*, lanzada en 1988 –poco después de la famosa canción de Sting *They dance alone*, y más o menos contemporáneamente a la película *El baile de la esperanza*, dedicadas, las dos, a las mujeres que daban a conocer su búsqueda y su dolor con el acto llamativo de danzar solas la cueca que deberían seguir bailando con sus esposos– Víctor Manuel canta también estos versos, alusivos a una paz que no quiere para los represores, contradiciendo, en el caso de los perpetradores, el deseo de descanso post mortem que suele acompañar cada despedida: “Quiero decirte que espero / que no haya olvido ni duelo / que no haya paz en sus huesos / ni muertos”.

⁷ La referencia es a México, evidentemente, pero no sólo: también en Argentina, por citar el ejemplo de un país donde se han dado muchos pasos adelante, los casos de desapariciones en democracia son tristemente frecuentes, probablemente por la falta de un cambio en la formación de las fuerzas policiales y de un mejor mecanismo de sanción y reprobación de la violencia institucional. La relación de todo esto con el cine contemporáneo argentino la he esbozado en Ripa, “El cine y otras artes”.

⁸ Huelga decir que las obras literarias –testimoniales o de ficción– en que un elemento clave es la búsqueda o el hallazgo de los restos de personas cuyos cadáveres han sido ocultados son muchísimas –entre ellas, naturalmente *Aparecida*, de Marta Dillon, y también otra joya argentina de distinto carácter, *Los muertos de nuestras guerras*, de Federico Lorenz, basado en el trabajo de identificación de los restos de los soldados que murieron en la Primera guerra mundial–, pero aquí me interesa recorrer básicamente la cinematografía, pensando en sus repercusiones en el imaginario colectivo que son específicas de esa forma de arte, prescindiendo de su variedad interna (documental, ficción, cine de género, de animación, cortometrajes, largometrajes...).



antropólogos forenses tienen un papel aparentemente menos destacado, aunque de gran importancia en el marco general de lo representado: es así, por ejemplo, en *Nosotras que todavía estamos vivas* (2009), de Daniele Cini, donde el testimonio de Estela Carlotto en el proceso a algunos de los represores de la ex ESMA que se llevó a cabo en Italia incluye también su relato del hallazgo y –años después– de la exhumación y análisis del cadáver de su hija Laura, que llevaron a entender que antes de morir había dado a la luz un hijo y le cambiaron la vida primero a Estela –que ya podía buscar un ser vivo que había nacido de su hija–, más tarde a su nieto, cuando fue ‘recuperado’; y probablemente a toda la Argentina y al mundo comprometido con los derechos humanos, por la gran contribución que Estela aportó y sigue aportando al trabajo de las Abuelas de Plaza de Mayo.

En Perú, el cineasta español Luís Cintora ha realizado trabajos importantes que se basan en los estudios de los antropólogos forenses: entre estos, *Te saludan los Cabitos* (2015), sobre la gran contribución al establecimiento de la verdad proporcionada por el hallazgo de una fosa común en un cuartel de Ayacucho.

En Guatemala, los antropólogos forenses son algunos de los protagonistas de *Granito de arena. Cómo atrapar un dictador* (2011), en que Pamela Yates pone en escena el trabajo de abogadas, antropólogos, fiscal y testigos para sacar a la luz la verdad y para hacer justicia a través del juicio al ex dictador Efraín Ríos Montt.⁹

Ahora bien, mi hipótesis es que en Chile el hallazgo de los cuerpos calcinados en los Hornos de Lonquén, a finales de 1978, marcó no solo la historia –de hecho, la reacción de parte de la población en contra del régimen estalló con mayor fuerza después de ese descubrimiento–, sino también el imaginario colectivo de los chilenos, y que esa huella, que se ha renovado y reforzado en los últimos años, se ha imprimido gracias también a la producción fílmica relacionada con esos hechos específicos y, en general, con las exhumaciones de víctimas del régimen.

Específicamente relacionadas con el descubrimiento de los Hornos de Lonquén, o con amplio espacio dedicado al hallazgo y a todo lo que le siguió, las películas de mi corpus son por lo menos tres (no puedo excluir que haya más): *No olvidar* (1982), *Hornos de Lonquén* (2011) y *Habeas Corpus* (2015); y, aunque no la considere por pertenecer a otro género audiovisual, no se puede obviar una serie televisiva empezada en 2011, *Los archivos del Cardenal*, que ha tenido amplia resonancia y seguramente ha dado una contribución muy eficaz al conocimiento masivo de la historia reciente chilena.¹⁰

Por otro lado, el elemento “búsqueda / hallazgo de los restos desaparecidos o no identificados de las víctimas de la dictadura” se encuentra en muchas películas chilenas más, relacionadas con otras fosas comunes –como las del “patio 29” del Cementerio General de Santiago: *Patio 29: historias de silencio* (1998), *El patio* (2016), *El palero* (2016) –, con otras hipótesis guiando las búsquedas –pienso por ejemplo en las mujeres

⁹ Para un estudio de la película en relación con el documental anterior de la misma autora en colaboración con Tom Sigel, *Cuando las montañas tiemblan* (1983), véase Ripa “Logros del cine comprometido”.

¹⁰ Sobre esa serie de televisión y su impacto en la sociedad chilena, véase por lo menos Hau.



buscando los restos de “sus” desaparecidos en el desierto de Atacama, y especialmente en la extraordinaria película *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán– o simplemente –y muy significativamente– relacionadas con los testimonios de familiares de víctimas sobre la importancia que tendría o que ha tenido para su familia encontrar los restos de sus seres queridos asesinados por la dictadura. Así, por ejemplo, en el documental *La memoria del cóndor* (2018), Alejandro Montiglio –hijo de Juan Montiglio, uno de los jefes del GAP (Grupo de amigos personales) del presidente Allende– explica la importancia que el hallazgo en Peldehue y la identificación de un pequeño fragmento óseo de su padre, muchísimos años después de aquel 11 de septiembre (Avenidaño), tuvo para su familia y también para la justicia.¹¹

EL CASO “HORNOS DE LONQUÉN”, EN SÍNTESIS

A finales de 1978, un señor se acercó a la Vicaría de la Solidaridad para dar cuenta del hallazgo de restos óseos en la mina de cal abandonada de Lonquén, cerca de la localidad Isla de Maipo. La Vicaría estaba en plena organización del Simposio Internacional sobre Derechos Humanos, un evento muy importante que habían logrado organizar justo en el Chile dictatorial, a treinta años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.¹² Los miembros de la Vicaría consideraron que destapar el caso en ese momento podría ser muy dañino por su proyecto y para la sociedad chilena. Tuvieron una gestión muy astuta, yendo casi clandestinamente a comprobar la información –hasta se llevaron a la oficina algunos restos óseos, que guardaron en un cajón bajo llave por el tiempo del Simposio– y esperando que pasaran unos días del final del simposio antes de dar a conocer el hallazgo. Lograron organizar bien la expedición, consiguiendo que la jueza interpelada nombrara como capataz al abogado de la Vicaría, Héctor Contreras, y como perito fotográfico al fotógrafo de la Vicaría, Lucho Navarro:¹³

¹¹ La película, de Emanuela Tomassetti, se ha desarrollado a lo largo del primer grado de juicio del ‘Processo Condor’, que ha tenido lugar en Italia y del que ya han sido pronunciadas las sentencias de primer grado (2017) y segundo grado (2019). En el contexto de los testimonios recogidos, la directora da voz largamente a los hermanos Alejandro y Tamara Montiglio y a Rina Belvederessi, su madre, esposa de Juan.

¹² Sobre el simposio, véase Guida.

¹³ Mucho se ha escrito sobre Lonquén, en tanto hito remarcable en la historiografía, pero para el público común y para recibir una síntesis eficaz, obtenida con todas las ventajas de las obras filmicas, se puede recurrir justamente a uno de los documentales aquí estudiados, *Habeas corpus*, que se basa en el trabajo de la Vicaría de la Solidaridad: entre el minuto 35 y el minuto 45, Javier Luis Egaña Barahona y Héctor Contreras (respectivamente secretario ejecutivo y abogado de la Vicaría en esos años) explican justamente lo que acabo de sintetizar. Cuentan la organización del Simposio Internacional sobre Derechos Humanos, el hallazgo de los cadáveres en Lonquén gracias a la información recibida justo pocos días antes de que el simposio empezara y su estrategia para no obstaculizar la recepción de ese gran e importante evento (evitando, ante todo, que la DINA –los servicios secretos que organizaban todo el “trabajo sucio”– los bloqueara) y para dar a conocer Lonquén de la manera más adecuada.



de esta manera, los riesgos de ocultamiento de la verdad se reducirían al mínimo, evitando el efecto nefasto que las mentiras de la prensa colaboracionista tuvieron para el establecimiento de la verdad y, sobre todo, para el conocimiento de la verdad por parte de la opinión pública cuando se halló el cadáver de Marta Ugarte.¹⁴

Los restos hallados en Lonquén el 30 de noviembre de 1978 pertenecían a quince hombres –entre ellos, cuatro menores– detenidos ilegalmente el 7 de octubre de 1973 en la localidad de Isla de Maipo y desaparecidos desde entonces. Las familias de los desaparecidos llevaban cinco años buscándolos, recorriendo todos los campos de concentración de los que supieron la existencia, y la desaparición de esas personas, pertenecientes, en su mayoría, a familias que habían estado comprometidas con los derechos de su comunidad, era algo muy conocido; además, se trataba de grupos de familiares, como si se hubiese querido castigar de manera ejemplar a algunas familias. Los restos encontrados en las minas constituyeron la primera prueba –imposible de confutar– de la desaparición de personas operada por el régimen.

El ministro Bañados, que la Vicaría había logrado hacer nombrar como responsable de la investigación, condujo magistralmente su trabajo a pesar de las intimidaciones, y también la justicia militar, que acabó conduciendo ese juicio, no pudo negar la verdad, aunque los culpables de los asesinatos y del ocultamiento de los cadáveres no fueron condenados, en virtud de una ley de amnistía promulgada pocos meses antes.

Pero la opinión pública fue informada de todo y Lonquén marcó un antes y un después: ahora, la gente sabía.

Por otro lado, la dictadura mostró hasta el final su voluntad de ocultar las evidencias y también de añadir sufrimiento a las familias de los asesinados: justo cuando los familiares de las víctimas y muchas personas con ellos estaban esperando los restos en Santiago, para celebrar juntos una misa de entierro –porque la misma justicia militar había establecido que los restos de esos hombres se devolverían a sus familias–, el régimen decidió trasladar los huesos a otra fosa común, esta vez en Isla de Maipo, confundiéndolos con los de otros muertos, y más adelante los hornos fueron dinamitados, para borrar cada traza de cuando habían custodiado los cadáveres de esos quince detenidos desaparecidos.

A pesar de los esfuerzos del régimen para ocultar lo que ocurría, especialmente desde el hallazgo de Lonquén resultó bastante clara la mecánica de la desaparición, y eso reforzó el trabajo de un organismo fundamental como la Vicaría de la Solidaridad y probablemente influyó también en la creación de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, una ONG cuyo trabajo sigue siendo fundamental, como se ha visto con el ‘estallido social’ de 2019.

¹⁴ Sobre el diario *El Mercurio*, su complicidad con la dictadura y la vergonzosa manipulación de la verdad en el caso de Marta Ugarte, véase el documental *El diario de Agustín* (2008), de Ignacio Agüero, especialmente en su capítulo “Crimen pasional”.



Muchos años después, en 2006, los restos fueron exhumados, en 2010 se celebró el funeral y poco después, en 2011, se abrió otro juicio. En 2015 se logró verificar también la pertenencia de algunos fragmentos a dos víctimas que no habían sido identificadas hasta entonces y en 2018 se dictó, por fin, una condena firme para algunos de los responsables.

NO OLVIDAR

El primer documental chileno que surge del hallazgo de restos de personas desaparecidas –más precisamente, en este caso, de las maniobras del régimen para volver a ocultarlos– es *No olvidar*, de Ignacio Agüero.¹⁵

El director lo realizó en plena dictadura, poco después del segundo ocultamiento de las osamentas encontradas en Lonquén en 1978, así que consideró más prudente firmarlo con un pseudónimo, el de Pedro Meneses¹⁶. Lo filmó de forma casi clandestina, fue a Europa para montarlo, logró hacerlo llegar a Chile a través de una compañera y, de vuelta a su país, lo exhibió clandestinamente en múltiples proyecciones a lo largo de dos años, hasta cuando, en el clima de protestas que se había creado mientras tanto, decidió someterlo a la censura, “para que tuviera una sanción oficial” (“No olvidar”). Finalmente, en 1984, el mediometrage (o cortometraje, según cómo se lo quiera considerar) fue estrenado en Chile con gran éxito de público, y obtuvo también algún premio internacional.

La película se fue construyendo a partir de la participación del autor en los actos organizados alrededor del hallazgo de Lonquén: en el tiempo que transcurrió entre el descubrimiento de los cadáveres en esa mina abandonada y la segunda desaparición de esos restos en una fosa común, los familiares de las víctimas pudieron ir a poner flores muchas veces y la Vicaría organizó actos de memoria como una romería de Isla de Maipo a Lonquén que se concluyó con una misa; en esa ocasión participó también Agüero, quien explica:

A mí me llamó mucho la atención aquella marcha, ya que en el año 79’ era una marcha muy metafórica, porque iba un grupo de gente que representaba un problema nuevo en Chile, el asesinato por parte de agentes del Estado. Entonces esa marcha iba en la dirección contraria a la que iba el país. Era el tiempo del shock económico, de la apertura de las importaciones, entonces estaba todo el mundo muy fascinado con las nuevas posibilidades del consumo, la palabra consumo aparecía, el crédito, el tener cosas, tener cosas. Entonces el país iba en una

¹⁵ Se trata de la primera película de este importante director y profesor de cine.

¹⁶ “Pedro Meneses era un amigo mío, que es uno de los campesinos asesinados de Paine”, explica Agüero (“No olvidar”)

El hecho de que antes, en el Portugal de las primeras décadas del siglo XX, el mismo nombre (que retoma el de un antiguo gobernador) haya sido elegido pseudónimo por un poeta del grupo de “Orfeus”, Alfredo Pedro Guisado, parece ser una pura casualidad.



dirección de milagro económico, de fascinación por los objetos de consumo [...] (en “No olvidar”).

Conoció especialmente a la familia Maureira, con la señora Muñoz, viuda Maureira, que en esa detención arbitraria seguida probablemente de tortura y ciertamente de asesinato y ocultamiento del cadáver perdió a su marido y a cuatro hijos. Como los sobrevivientes de su familia iban cada domingo a llevar flores al lugar donde fueron encontrados los huesos, el joven Agüero (que en esa época estaba estudiando en la Escuela de Cine de la Universidad Católica) le pidió poder filmar una de esas caminatas, para poder conservar “esa imagen de una familia que iba en el sentido contrario”.

Cuando, solo un mes después de la filmación, las osamentas fueron trasladadas y los hornos dinamitados, Agüero decidió hacer una película documental, para que todo lo ocurrido no se olvidara.¹⁷

No olvidar se presenta como una realización de un ‘Grupo memoria’ -constituido, como supimos después, por el director, el sonidista y el cámara- del que Pedro Meneses firma la dirección. En palabras de Jacqueline Mouesca, Agüero

decidió filmar no tanto con la idea de la denuncia como de “meterse en el medio y mirar” y preservar la memoria, lo que es evidente ya en el título. La matanza ocurrió en 1978 y Agüero aspira a que treinta años después o más, se pueda seguir hablando del hecho. Cuando hizo la película, “estaba en guerra” contra quienes asesinaron a los campesinos. Ellos querían que el crimen se olvidara, “yo quería –dice el cineasta– que no se olvidara. Era la guerra de la memoria” (97).

La película empieza y acaba con imágenes de esa romería de los domingos de los Maureira y, a través de un sabio montaje, en el medio, de testimonios, materiales de archivo –como los artículos periodísticos de la época–, una entrevista a Monseñor Precht,¹⁸ la voz en off que guía la interpretación, un uso cuidado de imágenes y voces y un sonido que marca también el silencio de las palabras, llega a ser un muy buen documental de denuncia y que preserva la memoria.

HORNOS DE LONQUÉN

Después de *No olvidar*, pasó un tiempo bastante largo (por lo que me consta) hasta que esas imágenes de los restos encontrados en la mina de cal de Lonquén volvieran a

¹⁷ “Un mes después de aquella filmación dinamitaron los hornos, yo lo vi en el diario *La Segunda*, y me pareció tan evidente que era un tema de memoria, era una acción para borrar lo que allí había ocurrido, era una censura a los hechos. Cuando vi ese titular en el diario me dije que tenía que hacer una película que fuera vista y que quedara, Entonces me puse a hacer una película en torno a los hornos, sobre los Maureira y las otras familias” (Agüero en “No olvidar”).

¹⁸ El cardinal Silva Henríquez lo nombró secretario ejecutivo del Comité Pro-Paz en 1974 y cuando, en 1976, este se cerró y el cardinal creó la Vicaría de la Solidaridad, fue nombrado vicario.



inspirar algún cineasta. De hecho, el siguiente documental –un largometraje, esta vez– inició a gestarse poco antes de la exhumación de los restos que habían sido sepultados por segunda vez en una fosa común, en una época en la que la situación en Chile ya estaba cambiando un poco, con el dictador enjuiciado y otros procesos judiciales en curso donde los imputados eran ex golpistas y represores. La página Facebook¹⁹ de *Hornos de Lonquén* presenta el documental con estas palabras:

El largometraje *Hornos de Lonquén* comienza a gestarse el año 2005 cuando su director comienza a investigar, y a recopilar testimonios sobre casos de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar en Chile. En ese periodo llegó a sus manos la historia de 4 amigos que son detenidos en la plaza de Isla de Maipo y enterrados en los conocidos Hornos de Lonquén. Con un equipo sólido, persistente y obsesionado por el relato de esta historia, comienzan la pre producción del documental y sus grabaciones, las cuales se llevan a cabo por más de 5 años, acumulando 70 horas de material entre testimonios, conmemoraciones, entrevistas, seguimientos y escenas necesarias. Fue un trabajo de 6 años; tres estudiantes egresados de la Carrera de Cine y Tv de la Universidad UNIACC sin mayor apoyo o financiamiento, ya que el documental es producido y financiado íntegramente por su equipo de realizadores. [...]

En este caso también, el director, Luis Díaz Bahamondes, era joven cuando empezó a trabajar en la película: un joven que nació después de esos hechos. La memoria colectiva en Chile es –o, mejor dicho, era– débil; el ‘pacto de silencio’ y la larga impunidad no ayudaron a que las nuevas generaciones conocieran bien el periodo dictatorial, así que la historia de esos chicos de los años 70 y de los adultos que fueron detenidos ilegalmente y asesinados con ellos no le pertenecía a ese estudiante de cine hasta cuando se puso a profundizar las graves violaciones de los derechos humanos perpetradas en su país.

En los años de gestación de *Hornos de Lonquén* el ‘despertar’ de las personas que no fueron afectadas de manera muy grave y evidente –dicho de otra manera, que no tenían víctimas de la represión en su círculo más cercano– empezaba a manifestarse. Justamente en 2006, algunos estudiantes de secundaria, los ‘pingüinos’, demostraron con su protesta que algo estaba cambiando en el país, o que realmente tenía que cambiar, y dieron pie al movimiento que ha desembocado en el ‘estallido social’ de 2019.

Si todo eso empezó tan tarde, probablemente fue por miedo: un miedo instaurado y consolidado en los diecisiete años de terrorismo de Estado y por la persistencia del mismo dictador en los altos mandos del poder militar hasta 1998, veinticinco años después del golpe y ocho después de la vuelta a la democracia. De hecho, en *Hornos de Lonquén* el miedo, en las palabras de los protagonistas del documental, está muy presente.

¹⁹ <https://www.facebook.com/hornos.lonquen>. Consultado el 4 sept. 2020.



La división en el país y la ausencia de vergüenza por parte de muchos que seguían justificando y hasta reivindicando la dictadura también con actos públicos²⁰ seguramente influyó en el recelo; más aún lo hicieron la represión –que no ha tenido solución de continuidad: quienes protestan en contra del poder político y del económico siguen siendo tratados como ‘enemigos internos’–, la impunidad –que, a pesar de algunas condenas, ha sido poco afectada– y, por otro lado, la misma Constitución y las difíciles normas que regulan su modificación.

Ahora bien, volviendo al punto de partida de *Hornos de Lonquén*, que gira alrededor de esos restos de detenidos desaparecidos encontrados, luego ocultados y por fin exhumados en 2006, es interesante que los jóvenes del equipo realizador hayan dedicado tanto tiempo y energía a esa película, demostrando que la historia reciente del país, las heridas y la necesidad de aportar reparación, son temas sentidos por las nuevas generaciones, lo que se ha ido demostrando en los años y que ha quedado clarísimo con el ‘estallido social’ y su visión de una continuidad y de una mala gestión de la postdictadura (‘no son treinta pesos, son treinta años’).²¹

La película empieza con los testimonios de los familiares de las víctimas, a quienes acompaña en sus vivencias de esos años clave para intentar cerrar esa terrible herida abierta, y se concluye con el funeral, que pudo celebrarse, por fin, en 2010, con tres días de celebraciones. La narración no teme ahondar en el dolor de los protagonistas y en el de sus familias, que se manifiesta en los testimonios tanto de primera como de segunda generación: un dolor que se ha perpetuado en las décadas, junto con el miedo vivido y también con la rabia provocada por la violencia y las injusticias padecidas. Una violencia y una injusticia que han continuado por la resistencia a decir la verdad por parte de los responsables y de quienes sabían: un trauma que es de la sociedad entera, así como lo es el derecho a la verdad, y que los hechos de Lonquén, desde la detención ilegal hasta el juicio reciente, simbolizan.

El documental acaba en el Mausoleo a las víctimas de Lonquén (en el cementerio de Isla de Maipo), pero antes el director se detiene en un momento muy importante y emotivo de la procesión fúnebre que atravesó Santiago. Antes de volver al lugar de origen de esos campesinos brutalmente torturados y asesinados, la procesión se detiene delante del camposanto de Santiago, donde los espera el padre Aldunate, que siempre había acompañado a las familias y da su bendición de una manera muy llamativa, muy sentida.

²⁰ Sobre la veneración que buena parte de la población le seguía tributando abiertamente al tirano a principios del siglo XXI, véase también la película documental de Marcela Said *I love Pinochet*, enfocada justamente en eso; por otro lado, en el mismo *Habeas corpus* algunas escenas muestran a los pinochetistas celebrando al dictador e insultando a sus opositores.

²¹ Referida a los treinta pesos que empezó a costar el billete del metro después de un aumento del precio y a los aproximadamente treinta años que separan la vuelta a la democracia de nuestros días, se trata probablemente de la consigna más famosa del ‘estallido social’ que se desencadenó en octubre de 2019.



El padre Aldunate –que en su momento, años antes, cuando los restos, en lugar de ser entregados a los familiares, fueron enterrados en otra fosa común, estaba con muchísima gente esperándolos para celebrar el entierro– habla de la ceremonia en curso como de un acto de reparación: “Ahora vamos a reparar esa falla” (*Hornos de Lonquén* 51’35 – 51’44), dice, y luego llama a cada difunto por nombre y apellido, para que los asistentes puedan gritar la consigna “¡Presente!”, y continúa el rito llamando a cada uno por su nombre de pila y deseándole: “¡Qué descanses en paz!”. Un momento muy emotivo en la película, que de cierta manera cierra y alivia la angustia provocada en el espectador por los testimonios de algunos de los familiares: esa paz auspiciada para los difuntos es también la que el sacerdote desea para los sobrevivientes, y es la que todas las víctimas de la dictadura chilena y sus descendientes se merecen; una paz relacionada con la memoria, la verdad, la justicia y la reparación, y con la construcción de una sociedad más igualitaria y solidaria.

HABEAS CORPUS

Como se ha adelantado en la nota 14, *Habeas corpus*, de Claudia Barril y Sebastián Moreno, es un muy buen documental sobre el amplio y articulado trabajo llevado a cabo en los años de la dictadura por la Vicaría de la Solidaridad, creada por el Papa Paolo VI a petición del Cardenal Raúl Silva Henríquez cuando se disolvió el Comité Pro Paz, una entidad interconfesional creada para defender los derechos de los perseguidos por la dictadura en Chile que no logró tener la fuerza que tuvo, más tarde, la Vicaría.

Los directores manejan hábilmente materiales de archivo, testimonios, la música original de Alfredo Ibarra, y usan una interesante marca visual: la filmación de los testimonios siempre tiene lugar en la misma sala, donde cada ex integrante de la Vicaría, sentado delante de la misma mesa, comparte su experiencia. Además, siempre hay detalles que aluden visualmente y a través del sonido a su trabajo de la época: la máquina de escribir con manos que la hacen funcionar –como para crear un estribillo– y las fichas de los famosos archivos de la Vicaría, ese material valioso que ha servido para denunciar atropellos y para darles un poco de esperanza a los afectados, haciéndoles sentir, justamente, solidaridad.

En general, los recursos narrativos utilizados son típicos del cine de memoria, con la ‘modernización’, por así decirlo, que este ha vivido en los años 2000, y con un manejo experto de parte de cineastas que en 2015 ya tenían cierto recorrido.

Un ejemplo del diálogo con otras películas ‘de la memoria’: al principio los directores usan soldaditos de plomo (o quizás de goma, pero con esa misma estética) y muñecos que representan a los civiles, para aludir visualmente al golpe mientras escuchamos voces de la época y vemos el Palacio de la Moneda. Lo mismo hacen en otros momentos de la narración –que, por lo demás, desde el punto de vista discursivo está basada en los testimonios de los protagonistas, sin voz en off– y la estratagema no puede sino remitirnos a Albertina Carri y a su uso de los muñecos Playmobil en la



película *Los rubios* (Argentina, 2003). Luego empiezan los testimonios de quienes nos guían en el largo recorrido de la Vicaría, en su trabajo a 360 grados para defender, para ser verdaderamente solidarios; en su trabajo de inteligencia (de contrainteligencia, podríamos decir) y en su tenaz resistencia a la persecución del régimen.

Lonquén tiene un lugar privilegiado en el documental, donde, entre otras cosas, se explica la 'Operación rastrillo' (conocida también como 'Retiro de televisores') que empezó, justamente, después del hallazgo y con la que el régimen dispersó los restos de muchos de los demás desaparecidos, trasladándolos a lugares más difíciles de encontrar o arrojándolos al mar con los vuelos de la muerte.

La película muestra también otros momentos claves de la adquisición de datos por parte de la Vicaría: datos que sirvieron para interponer recursos de amparo ('habeas corpus') que no solían ser atendidos, pero que han dado lugar a archivos imponentes, "declarados patrimonios de la humanidad por la UNESCO, como testimonio de los atropellos a los derechos humanos cometidos en Chile y como una herramienta para evitar su repetición en el futuro" (Barril y Moreno 2015).

Entre esos momentos clave sobresale, naturalmente, la visita del perpetrador Andrés Valenzuela, cuyas revelaciones y cuya decisión de disertar les molestó tanto a los represores que se vengaron contra quienes tenían más fácilmente al alcance: el profesor Manuel Guerrero y el funcionario de la Vicaría José Manuel Parada, dos de los tres hombres que la DINA degolló (se trata del tristemente célebre 'caso Degollados'), abandonando sus cadáveres en el camino, en signo de escarmiento.

Los testimonios de miembros de la Vicaría que cuentan como nadie bajó los brazos a pesar de sentirse, después del asesinato de Parada, menos amparados a pesar de la protección de la iglesia, dan la medida de la grandeza de esas personas –jóvenes, en su mayoría, y con formaciones distintas– y la película los propone como ejemplo, recordando que siempre estuvieron del lado de la verdad y de los justos: algo que ya el descubrimiento de los cadáveres sepultados en Lonquén había demostrado, sin necesidad de otras evidencias.

CONCLUSIONES

Lonquén queda como símbolo de todo el proceder de la dictadura cívico-militar y de las dificultades de Chile en ajustar cuentas con su pasado: la violencia de Estado concretizada en persecución, detención ilegal, tortura, asesinato, ocultamiento de los cadáveres, la verdad ocultada en los años, la complicidad de muchos civiles y de la prensa hegemónica que fabricó o difundió mentiras, las resoluciones judiciales no respetadas, los juicios nunca celebrados o celebrados tarde...

Aunque en apariencia no dialoguen entre ellas –a pesar de los agradecimientos a Ignacio Agüero que vemos en los títulos finales de *Hornos de Lonquén*, no hay intertextualidad evidente–, esas tres películas documentales y el hecho mismo que de vez en cuando el descubrimiento en Isla de Maipo de los restos de esos quince



desaparecidos y todo lo que siguió entren a formar parte o constituyan el centro de una película muestran una vez más la importancia de ese hallazgo para entender lo que estaba ocurriendo en Chile, y su presencia, a través de los registros gráficos, fotográficos y audiovisuales, como un punto firme en el imaginario colectivo.

Como espectadores, también cuando vemos otras películas que no aluden estrictamente a los Hornos de Lonquén, pero sí a la búsqueda y/o al hallazgo de restos de desaparecidos, especialmente con referencia a Chile, es imposible no recordar, como en un subtexto ineludible, las escenas más tópicas relacionadas con el hallazgo de Lonquén: las fotografías de ese día fatídico en que la Vicaría logró dar a conocer la verdad y los registros gráficos y audiovisuales de la búsqueda por parte de los familiares y de quienes los apoyaban en su petición de verdad y justicia. Esto ocurre también frente a una película genial y *sui generis* como la ya citada *Nostalgia de la luz*, donde Guzmán logra insertar el drama chileno y especialmente de los familiares de las víctimas en la realidad de todos nosotros y en el marco del infinito del universo.

Lonquén marcó una primera vez, un precedente, desde muchos puntos de vista, incluyendo la organización de los familiares de las víctimas; por otro lado, la misma operación 'Retiro de televisores', que ha hecho más difícil cuando no imposible el hallazgo de otros restos, fue una reacción del régimen a ese descubrimiento y a la difusión que la Vicaría de la Solidaridad logró dar a esas evidencias del horror perpetrado por la dictadura. Por eso la idea de Guzmán realizada en *Nostalgia de la luz* es extraordinaria y, mientras construye memoria, es también, de cierta forma, reparadora: da paz, incluyendo todo en el infinito, e incide a su vez, de manera poética y potente, en el imaginario colectivo. Sin alusiones directas a esas primeras osamentas encontradas junto con otros restos que contribuyeron a testimoniar la identidad de las víctimas y a reconstruir lo que habían padecido, *Nostalgia de la luz* también se relaciona con los hechos de Lonquén y con *No olvidar*, la película que por primera vez y para preservar la memoria registró lo que vivieron los familiares: de alguna manera lleva en sí también el hallazgo de Lonquén y lo que significaron tanto el descubrimiento como el ocultamiento por un lado, los senderos de la memoria y de la búsqueda por el otro. Y, con la potencia con la que ha marcado el imaginario filmico colectivo tanto en Chile como en otros países, la misma película de Guzmán de alguna manera amplifica la eternización, a través de la representación artística, del hallazgo de Lonquén.

BIBLIOGRAFÍA

Alcàzar Garrido, Joan. *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. PUV, 2013

Avendaño, Felipe. "El fragmento de hueso que trajo de regreso a un detenido desaparecido." *Vergara240*, 11 de septiembre de 2018. <https://vergara240.udp.cl/el-fragmento-de-hueso-que-trajo-de-regreso-a-un-detenido-desaparecido/>. Consultado el 4 sept. 2020.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021



- Baile de esperanza*. Dirigido por Deborah Shaffer. Copihue Productions, 1988.
- Barroso Peña, Gonzalo. *La dictadura de Pinochet a través del cine documental. 1973-2014*. UNED, 2018
- Bertetto, Paolo. "L'immaginario cinematografico: forme e meccanismi." *Enciclopedia del cinema*. Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003. https://www.treccani.it/enciclopedia/percorsi-introductivi-l-immaginario-cinematografico-forme-e-meccanismi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/. Consultado el 18 may. 2020.
- Cuando las montañas tiemblan*. Dirigido por Pamela Yates y Tom Sigel. Skylight Pictures, 1983.
- De Cesare, Francesca y Maria Alessandra Giovanni, editores. *Lenguajes de la política. Más allá de las palabras*. UniorPress, 2019
- Del Villar Tagle, María Soledad. "A 40 años de la Vicaría de la Solidaridad: La luz que heredamos." *Mensaje*, núm. 656, ene-feb 2018, pp. 23-27
- Donoso, Coti. "La negación del guion: Conversación con Ignacio Agüero." *El otro montaje*. La Pollera Ediciones, 2017
- El diario de Agustín*. Dirigido por Ignacio Agüero. Amazonía Films, 2008.
- El palero*. Dirigido por Patricio Santander Cortés. Tarapacá, 2016.
- El patio*. Dirigido por Elvira Díaz. Cosmographe Productions / Las películas del pez, 2016.
- El silencio de otros*. Dirigido por Almudena Caracedo y Robert Bahar. El Deseo, 2018.
- "Familiares de víctimas de Lonquén cierran con funerales serie de actos en recuerdo de los ejecutados". *Diario el Franco*, 26 de marzo de 2010. <http://www.diarioelranco.cl/2010/03/27/familiares-de-victimas-de-lonquen-cierran-con-funerales-serie-de-actos-en-honor-a-los-ejecutados/>. Consultado el 20 may. 2020.
- Granito de arena. Cómo atrapar un dictador*. Dirigido por Pamela Yates. Paco de Onis, 2011.
- Guida, Alessandro. "'Todo hombre tiene derecho a ser persona'. Un simposio internacional sui diritti umani nel Cile di Pinochet." *I diritti umani e le loro rappresentazioni: prospettive interdisciplinari*, editado por Valentina Ripa. Collana Scientifica dell'Università di Salerno, en prensa.
- Habeas Corpus*. Dirigido por Claudia Barril y Sebastián Moreno. Corfo, 2015.
- Hau, Boris. "La serie 'Los Archivos del Cardenal', la defensa de los derechos humanos de la Vicaría de la Solidaridad. Un aporte a la memoria de Chile." *Revista cine, televisión y derecho*, núm. 1, 2020, pp. 28-41
- Hornos de Lonquén*. Dirigido por Luís Díaz Bahamondes. Raúl Rivera González, Gustavo Sepúlveda, 2011
- I love Pinochet*. Dirigido por Marcela Said. Imago / Pathe doc, 2001.
- Jiménez-Baltazar, Carlos Alberto y Edmundo Denis-Rodríguez. "La antropología forense estadounidense y su influencia en Latinoamérica." *Rev Mex Med Forense*, 2018, vol.3, núm.1, pp. 55-67



La memoria de los huesos. Dirigido por Facundo Beraudi. Roccomotion, 2017.

La memoria del cóndor. Dirigido por Emanuela Tomassetti. Land Comunicazioni, 2018.

Las Rastreadoras. Dirigido por Adrián González Robles. Time Lapse Producciones, 2017.

Macciuci, Raquel. "La internacionalización de la memoria. El concepto de desaparecido en España y Argentina: singularidad y diferencias." *Lenguajes de la política. Más allá de las palabras*, editado por Francesca De Cesare y Maria Alessandra Giovannini. UniorPress, 2019, pp. 193-206.

Mahlke, Kirsten. "Fra memoria cosmica e memoria umana. Dimensioni della testimonianza in *Nostalgia de la luz* di Patricio Guzmán." *Letteratura di testimonianza in America Latina*, editado por Emilia Perassi y Laura Scarabelli. Mimesis, 2017, pp. 327-346

Mónaco Felipe, Paula y Wendy Selene Pérez. "Los jornaleros forenses. Crónica de un nuevo oficio en un país de fosas." *Gatopardo*, 15 de mayo 2019. <https://gatopardo.com/reportajes/desenterradores-fosas-clandestinas-desaparecidos-varacruz-mexico/>. Consultado el 18 jun. 2020.

Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. LOM, 2015

No olvidar. Dirigido por Ignacio Agüero. Grupo Memoria-Aida, 1982.

"No olvidar, de Ignacio Agüero" *Cine chileno*, 3 de octubre de 2009, <https://cinechileno.wordpress.com/2009/01/03/no-olvidar-de-ignacio-aguero/>. Consultado el 23 may. 2020.

Nosotras que todavía estamos vivas. Dirigido por Daniele Cini. Talpa, 2009.

Nostalgia de la luz. Dirigido por Patricio Guzmán. Atacama Producciones / Cronomedia, 2010.

Patio 29: historias de silencio. Dirigido por Esteban Larraín. Ministerio de la Educación Chileno, 1998.

Perassi, Emilia y Laura Scarabelli, editoras. *Letteratura di testimonianza in America Latina*. Mimesis, 2017

Ripa, Valentina. "Logros del cine comprometido. Los documentales de Pamela Yates sobre Guatemala." *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*, editado por Ana María González Luna y Ana Sagi-Vela. Ledizioni, 2017, pp.143-159

---. "El cine y otras artes para conjurar la violencia institucional en la Argentina del siglo XXI." *I diritti umani e le loro rappresentazioni: prospettive interdisciplinari*, editado por Valentina Ripa. Collana Scientifica dell'Università di Salerno, en prensa

---, editora. *I diritti umani e le loro rappresentazioni: prospettive interdisciplinari*. Collana Scientifica dell'Università di Salerno, en prensa

Skoknic, Milenko. "Paciente, pero urgente." *laFuga*, núm. 4., 2016. [<http://2016.lafuga.cl/paciente-pero-urgente/338>. Consultado el 2 ago. 2020

Soto, Héctor. "No olvidar, de Ignacio Agüero." *Revista Enfoque*, núm. 4, verano-otoño de 1985. <https://cinechile.cl/archivos-de-prensa/no-olvidar-de-ignacio-aguero/>. Consultado el 18 may. 2020.



Te saludan los Cabitos. Dirigido por Luis Cintora. Quechua Films, 2015.

Tierra de Avellaneda. Dirigido por Daniele Incalcaterra. Cine ojo / La sept arte, 1993.

Trabucco, Sergio. *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano*. LOM, 2014

Valentina Ripa es doctora en Lenguas y Literaturas Ibéricas e Iberoamericanas por la Universidad de Palermo (2003), y es “Ricercatrice confermata” y “Professoressa aggregata” de Lengua y traducción – lengua española en la Universidad de Salerno. Su investigación y su praxis traductora se refieren a los ámbitos lingüísticos español y catalán. Últimamente se está dedicando principalmente a la transmisión de contenidos socioculturales bajo el prisma de los derechos humanos a partir, especialmente, del cine referido a América Latina y sigue trabajando también en otros ejes de investigación, en el marco de la lingüística aplicada. Más información en la página: <https://docenti.unisa.it/032383/home>

vripa@unisa.it



Ceguera y visión en El palacio de la risa de Germán Marín: Escenificación del infierno en dictadura

por Gastón Carrasco Aguilar

RESUMEN: En este artículo se analiza la novela *El palacio de la risa* (1995) de Germán Marín en tanto alegoría infernal de la experiencia en dictadura. El objetivo es poner en escena las figuras de la ceguera y la visión, entendidas como una dialéctica sensorial entre la posibilidad de ver y no ver. En términos biopolíticos, se establece una relación metafórica que implica salud/enfermedad, capacidad/discapacidad, conocimiento/ignorancia y sumisión/resistencia en los presos políticos de Villa Grimaldi, así como también en el relato. Estas figuras nos permitirán plantear, preliminarmente, que el texto de Marín es un testimonio de reconstrucción personal, histórica y cultural que se aproxima a nuevas formas de ver centradas en la percepción y la imaginación. Al ser una situación condicionada por un régimen dictatorial, el imaginario o visión del mundo deviene en alegoría infernal.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

64



ABSTRACT: This article analyzes the novel *El palacio de la risa* (1995) by Germán Marín as an infernal allegory of the dictatorship's experience. The objective is to stage the figures of blindness and vision, understood as a sensory dialectic between the possibility of seeing and not seeing. In biopolitical terms, a metaphorical relationship is established that implies health/disease, capacity / disability, knowledge / ignorance and submission / resistance in the political prisoners of Villa Grimaldi, as well as in the story. These figures will allow us to propose, preliminary, that Marín's text is a testimony of personal, historical and cultural reconstruction that approaches new ways of seeing centered on perception and imagination. Being a situation conditioned by a dictatorial regime, the imaginary or worldview becomes infernal allegory.

PALABRAS CLAVE: narrativa chilena; dictadura; infierno; biopolítica.

KEY WORDS: Chilean narrative; dictatorship; hell; biopolitics.

INTRODUCCIÓN

Durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, que se extendió desde 1973 hasta 1990, se ocuparon diversos recintos para realizar torturas sobre los ciudadanos, militantes y/o simpatizantes de la izquierda chilena. Lugares icónicos para la ciudad de Santiago, como el Estadio Nacional, o espacios propios del ejército, como Tejas Verdes, oficiaron de escenificación para la violencia del régimen militar sobre cuerpos despojados de todo derecho o condición humana. Particularmente, Villa Grimaldi (o cuartel Terranova) se erigió como uno de los espacios más representativos de castigo punitivo sobre los cuerpos, siendo el campo de concentración emblema de la Dirección de Inteligencia (DINA) de la dictadura militar de Augusto Pinochet. A cargo del coronel Manuel Contreras, este espacio se caracterizó por albergar a personal médico militar especializado en formas de tortura (quienes conformarían la Brigada de Inteligencia Metropolitana), además de oficiales parte de las altas cúpulas régimen dictatorial. Todo el aparataje y tecnología de castigo se sostenía, según documenta el historiador chileno Gabriel Salazar en su libro *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova). Historia, testimonio, reflexión*, en un ejercicio burocrático de formularios, análisis y reportes, además de un equipo técnico de secretarías, estafetas y archivistas que documentaban por escrito el horror, desde la persecución y detención de los opositores, hasta la desaparición de sus cuerpos.



La ubicación del cuartel era idónea para el ejercicio de inteligencia por encontrarse afuera del centro urbano de la ciudad y próxima al Regimiento de Telecomunicaciones del Ejército, además del Aeródromo de Tobalaba. Este complejo cumplía la doble tarea de centro detención y de tortura, dependiendo el caso de los reclusos. Quienes eran solo sospechosos eran llevados a Tres Álamos o Cuatro Álamos, lugares de tránsito hasta ser liberados. Una de las características que surge como constante en los testimonios de las víctimas es la cuestionable condición higiénica y de salubridad de este espacio. Además de los malos tratos generalizados, la denostación y agresión física y psicológica, se suma una condición precaria de alimentación, abrigo y certidumbre, lo que se tradujo en un sistemático deterioro de la salud mental, moral y física de los detenidos.

El escritor y editor chileno Germán Marín, fallecido recientemente el 2019, tuvo que exiliarse a dos meses de iniciada la dictadura, debido a sus vínculos directos con la Unidad Popular de Salvador Allende, además de sus trabajos, colaboraciones y proyectos con intelectuales, escritores y editoriales de izquierda como Quimantú. En el extranjero estuvo radicado en México, donde trabajó en Siglo XXI Editores y en Barcelona, donde continuó su labor como editor. En el contexto de su retorno a Chile, en 1992, se comienza a fraguar lo que sería justamente una experiencia testimonial de revisión y revisita a la ciudad, a su país, y a su propia historia. Esa identidad quebrada o fracturada por el exilio se sitúa como materia prima o material a disposición para ser escrito o novelado. En el clásico a estas alturas *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Michael J. Lazzara señala que, a pesar de las características involuntarias de la memoria, "lo sujetos (de alguna forma), ejercen *opciones* en el punto de intersección entre *recuerdo, experiencia y narrativa*" (17). La opción de articular un recuerdo puede erigirse como disposición ética inicial de reconstrucción subjetiva, de ese yo fragmentado, pero también de un relato mayor, colectivo, que esa voz articula como parte de una Historia, con mayúscula, que es preciso reescribir. Al decir de Lazzara, la memoria individual está necesariamente vinculada a los contextos colectivos y a las macro narrativas que permiten hablar a los sujetos de manera "inteligible" (17). O bien, en palabras de Andreas Huyssen, la memoria tiene vida y "está encarnada en lo social" (39).

La recomposición del pasado puede adoptar muchas formas, desde el silencio hasta una estructura inteligible y hasta lógica. Sin embargo, el trauma no siempre se expresa de manera nítida, de hecho, la mayoría de las veces se presenta como enigma irresoluble e impronunciable. Es esperable incluso soslayar la experiencia y eludir la exposición directa al trauma, que permita, incluso en un recuerdo autoimpuesto, aliviar cualquier tipo de disonancia cognitiva. Sin embargo, es en este punto cuando la posibilidad de narrar o no el trauma (mostrar/velar) se juega en gran parte de los relatos, testimoniales y ficcionales, de la dictadura. Decíamos antes que Villa Grimaldi está lejos del centro cívico de Santiago. En la época cuando operó como centro de tortura, ante de ser un centro histórico y de memoria por la paz, estaba rodeado de parcelas y terrenos con pocos vecinos. Esta situación de aislamiento fue perfecta para montar un



espacio con pretensiones ajenas a toda legalidad y derechos humanos, suspendidos en este estado de excepción donde el poder opera directamente sobre el cuerpo, sin ningún tipo de mediación ni filtro.

INMUNIDAD, PODER PASTORAL Y EL OJO DE DIOS

Bajo el discurso de la "salvación" de la nación del "cáncer marxista", con ese lenguaje de la tecnocracia médica, el dictador encarna el discurso de la inmunidad social respecto a ese otro que la ataca o pone en peligro. Esta acepción médica y biológica del concepto inmunización da cuenta, siguiendo a Roberto Esposito, de la capacidad de un organismo de resistir a esa infección del virus que viene de afuera. En el caso chileno, el 'cáncer marxista' tenía por principal aliado, según la derecha de la época, a países como Rusia y Cuba, quienes proveían de armamento, formación y apoyo económico, todo esto en el contexto de la Guerra Fría. El apoyo de Estados Unidos al Golpe Militar de 1973 se sostenía justamente en el discurso de la "protección" de las democracias latinoamericanas, en un intervencionismo que no tuvo reparo en desplegarse por toda América Latina.

El temor a esa otredad que era el socialismo se sostenía con relación a la idea de amenaza. Con un gobierno socialista era difícil salvaguardar el cuerpo de intereses del mercado, cuyo principal impulsor era Estados Unidos. Era preciso instalar, y probar para esa época, un sistema neoliberal que gozara de buena salud, nuevamente la metáfora médica, y que fuese modelo para el resto del mundo. La categoría de inmunidad señala Esposito, se inscribe en la encrucijada entre la esfera de la vida y la del derecho (21), la conservación o protección respecto a un otro destructivo (un agente externo) opera sobre el cuerpo de manera que repele y se contrae (como forma de protección negativa): "la vida intenta defenderse, cerrándose a aquella que la circunda, a la otra vida" (21). El problema de esto es que en el caso chileno esa otredad está en el interior del seno social, escogida democráticamente. Por vez primera el socialismo había llegado al poder y no por la vía armada. La revolución chilena, encabezada por Salvador Allende, era 'con vino y empanada', sin rifles ni fusiles.

Para la derecha chilena, alianza de los partidos conservadores y liberales económicos, el socialismo y sus representantes no tenían cabida en el país. El enemigo, ese cáncer, debía ser extirpado. El discurso se había ramificado por el cuerpo nacional y era preciso combatirlo o, tecnocráticamente, curarlo. En este punto es cuando se pierde la dimensión pública de la guerra y se cae en un carácter doméstico de guerra civil, sedición o stasis. Rodrigo Karmy en su artículo "¿Qué es un compañero? Más allá de la amistad como paradigma político" indica que "la ciudad implica una división entre un interior y un exterior, entre amigos y enemigos, entre aquellos que comparten lo común y aquellos que lo desestiman y pretenden su destrucción" (88). Para la derecha chilena de la época los socialistas eran esos enemigos internos que querían la destrucción de Chile. En ellos veían el quiebre de un ordenamiento histórico, jurídico y aristocrático,



por cierto, que desde la Independencia, a sus ojos, había funcionado. El solo quiebre de ese orden les permitió pensar, y actuar, por fuera de toda ley, con potestades atribuibles a situaciones de excepción y guerra, sobre el propio pueblo.

Al entrar en la nomenclatura de la erradicación del “cáncer”, justifican el poder y fuerza utilizados para someter y aprisionar a los sujetos en un proceso sistemático de reducción a su simple base biológica. Una vez en el poder, arrebatado por la fuerza y justificado debido a la “salud de la nación”, ellos mismos se dotan de inmunidad al no sujetarse a ningún tipo de jurisdicción que afecte a un ciudadano común. Siguiendo a Esposito, “usando el lenguaje de Benjamín, se podría decir que la inmunización a altas dosis es el sacrificio del viviente -esto es, de toda forma de vida cualificada- a la simple supervivencia. La reducción de la vida a su desnuda base biológica” (18). Esta noción de sacrificio es la que opera para Chile de 1973 en adelante, en tanto se divide al país en sanos y enfermos o, mejor, sujetos a salvación o posibles sacrificios. Para los operadores del régimen militar, el objetivo soberano es “la salvación de la patria, que debe ser la *lex suprema* del ejercicio de poder” (Foucault 155). La salvación, en su sentido primigenio del pastor que cuida su rebaño, se transforma en subsistencia.

Michel Foucault en el *Curso Seguridad, territorio, población* del Collège de France (1977-1978) señala que el poder pastoral “vela” por la seguridad del rebaño en un estado de vigilancia y alerta total. El pastor vuelca toda su inquietud en los otros y jamás en sí mismo (157), es el otro quien debe estar vigilado, hasta internalizar los dispositivos de control y normalizar la disciplina. La manifestación de este poder, que viene de la antigüedad y se mantiene aun así en la modernidad, se introdujo en el mundo occidental por la Iglesia cristiana bajo mecanismos precisos de control sobre el sujeto (confesión, salvación). Sin embargo, una forma del poder pastoral también surge en estados de excepción modernos donde los líderes actúan bajo un mandato próximo al de un rey.

Por su parte, en *Political Theology. A Critical Introduction*, Saul Newman dice que toda soberanía representa un punto imaginario de identidad que delinea un dentro y un afuera, un amigo y un enemigo (3). La sociedad se forma y une con relación a esa ficción identitaria que une y da estabilidad, pero también segrega. Sea nacional, religiosa o cultural, esta identidad relega a sujetos marginándolos y quitándoles todo tipo de visibilización o representación. Newman considera que la noción de soberanía refiere específicamente al vínculo entre religión y política, es decir, particularmente, la manera en que la política se ve influenciada por categorías religiosas. La política moderna actualiza y toma el poder pastoral de la religión en términos de operar sobre las consciencias (almas) de la gente en pro de un propósito. El Estado oficia como escrutador de la consciencia individual de los sujetos que, en la dictadura, pierde su categoría de ciudadano. En la forma de la tortura se abre la subjetividad del sujeto a confesión, de manera que hable en pro de la “salvación” de la nación.

La urdimbre entre el lenguaje tecnocrático médico, de la salud y la enfermedad de la nación, el surgimiento de un poder pastoral en un estado de excepción y el escrutinio o evaluación de los testimonios para abrir, y quebrar de paso, una



subjetividad, es lo que sintetiza *El palacio de la risa* de Germán Marín. La misma palabra palacio funciona dentro de una nomenclatura monárquica para referirse al flujo directo de poder de un sujeto con características de rey que encarna el poder de Dios sobre el rebaño. La protección de unos pocos elegidos es la meta del pastor en contra de la amenaza de los otros que ponen en peligro la salud colectiva, el orden establecido y, en definitiva, la ley divina.

EL PALACIO DE LA MEMORIA

En *El palacio de la risa* de Germán Marín asistimos a una detallada descripción de la situación presente de Villa Grimaldi, en un preponderante registro realista, pero con bastantes giros retóricos, reflexiones personales y percepciones sensitivas del narrador. Roberto Merino, en la contracubierta del libro, plantea que podemos pensar en Marín como un autor realista, que a veces ostenta la hiperestesia de un simbolista. Así también, nos dice, “el arte narrativo de Marín consiste en fundir – mediante largas frases de oscilante equilibrio – los heterogéneos materiales de la experiencia”. Serán estas frases las que tomen lugar sobre todo en el presente de la narración y las que expresen, a su manera, con las limitadas herramientas de la memoria, el relato personal y la Historia nacional de la dictadura.

El recorrido del narrador, tras su vuelta del exilio, nos da cuenta del erial en que se ha convertido la hacienda ubicada a la altura del ocho mil de la avenida José Arrieta. La maleza y el escombros se toman la escena, en una destacada percepción de la materialidad en ruinas, así como también las reflexiones nostálgicas del retorno: “yo no venía del extranjero, sino del pasado, que al parecer nadie quería” (Marín 13). Esta reconstrucción histórica, bien documentada, del espacio Villa Grimaldi, no es tan solo una aproximación ilustrada, sino también personal, afectiva, del narrador, quien pasó bastantes tardes de infancia junto a su amigo Antonio en la casona de Peñalolén: “al empujar el portalón con cierta cautela cedió con un sordo y lento crujido y tuve de una vez ante los ojos, en una vista que me sobrecogió, la desolación en que se había convertido el lugar” (16).

El historiador francés Pierre Nora plantea que hay lugares de memoria porque no hay medios de memoria (17), es decir, los mecanismos del recuerdo necesitan un soporte material para articularse y devenir en historia. La materia prima de la historia es la memoria, diría Jacques Le Goff, citado por Enrique Florescano (2). La impresión que causa en el narrador el estado presente de Villa Grimaldi se traduce en una representación vivida del lugar que activa emotivamente su memoria. En dos momentos decisivos, infancia con Antonio, adolescencia con Mónica, Villa Grimaldi pasa a ser un lugar importante en la historia personal del narrador. Interesante en este punto es el ojo detallista, por no decir pictórico, del narrador: “Lo que más abunda en aquel yermo eran los palquis, fáciles de identificar por el nauseabundo olor de sus hojas lanceoladas, en que el tufo a muerte se mezclaba con la exudación mefítica de las



cañerías de desagüe a ras de suelo” (Marín 19). La descripción ciertamente nos introduce, o nos advierte, sobre el uso del lugar. El tufillo a muerte nos trae a los sentidos algo que no vemos, que tomará forma más adelante en el relato.

El escenario del crimen había sido destruido. Poco o nada quedaba del centro de tortura, al menos superficialmente. El narrador no ve los artilugios de los verdugos, pero sí sabe de ellos, por testimonios, relatos o informes; de cierta manera, están instalados en su memoria, como parte del inventario del lugar. Así también sus recuerdos son parte del espacio. La infancia, la adolescencia, el exilio y el presente se superponen, son cuatro momentos de su historia personal que toman forma en la destrucción actual de la hacienda: “en los sueños todas las edades se convierten en una, cómo dice James Joyce” (50). Si bien el narrador sabe el destino de la hacienda, declara:

en el refugio del sueño, donde el ocaso de la voluntad parecía no menos verídico, la casa había proseguido impoluta para mí, libre de terrores, aunque al recapacitar hoy acerca de esto no puedo negar que, en el corazón del sueño, me acosaba sin expresarse, velada por diversos subterfugios oníricos, cierta inquietud lindante con la angustia (49-50).

El asedio del cual habla el narrador, más allá de ser una forma otra de mirar, o ser parte de la embriaguez de sus invenciones, guarda relación con la figura de Mónica, personaje al cual no describe aún, ni estimamos su relación con la historia del centro de tortura.

El recorrido histórico que se hace del lugar permite entender, a grandes rasgos, la historia del país. Luego de ser el hogar de una familia con tintes de aristocracia decimonónica, el lugar es ocupado para realizar fiestas de la clase alta, para luego convertirse en una discoteque llamada “El paraíso”: “no costaba demasiado identificar a los hijitos de papá de la sociedad chilena, los grupos formados por unas adolescentes de colegios de barrio alto de zapatos de terraplén y unos jóvenes de apellidos rancios vestidos a la última moda” (61). En un giro caprichoso o irónico del destino, el recinto es comprado de manera más que cuestionable por Manuel “Mamo” Contreras para ejercer labores de inteligencia en la dictadura de Augusto Pinochet durante diecisiete años. Villa Grimaldi termina siendo “El Palacio de la Risa”, la “Torre de los suplicios”, el escenario del crimen, el centro de tortura más grande del país. De cierta manera, hay una recursividad histórica en el lugar. Ya en 1891 con la muerte de José Manuel Balmaceda se empaña el mundo personal de la hacienda. Nos aclara en la nota 1 el narrador: “Los restos del presidente Balmaceda permanecieron ocultos, durante cinco años, en el mausoleo de la familia Arrieta-Cañas. Algo semejante ocurrió ochenta y dos años después con el cadáver del presidente Allende” (28).

La casa de Peñalolén merecía otra suerte indica el narrador, “pero en Chile, como es sabido, existe un horror al pasado, lo que no se destruye se tuerce, devorado por la devastación que significa el presente” (50). Esta relación conflictiva del país con el pasado toma lugar sobre todo luego de una dictadura. En parte el ejercicio del narrador es un ajuste de cuentas contra el silencio al cual se intenta someter a la sociedad. Como sinécdoque o alegoría de la nación (Copia feliz del Edén), Villa Grimaldi representa un



giro casi epistemológico: “cómo iba a adivinarlo, que más adelante dicho paraíso, según su nombre, se convertiría en un infierno” (53). El imaginario o visión infernal va a tomar un lugar central en el relato mediante el narrador se aproxime más al paradero de Mónica y su relación con el centro de tortura. El palacio como infierno permite leer alegóricamente el relato en clave cristiana: Chile es un infierno. “Al profundizar en la realidad de su existencia, cada vez lo encontraba más difícil de aprehender, semejante a un pozo ciego que tragaba cuanto caía en él. El campo de torturas no parecía tener final en la eternidad de su castigo, como la estación del hombre en el infierno...” (95).

Angus Fletcher dice en *Alegoría. Teoría de un modo simbólico* que podemos considerar la alegoría un proceso de codificación del lenguaje (12), esto es, la presentación de un mensaje duplicado en una cara aparente y una oculta que se revela con relación al contexto. Nuevamente entramos en la dicotomía ver/ocultar respecto a lo que se muestra o revela y lo velado. A nivel literal el relato funciona y tiene un sentido en sí mismo, es la historia particular de un personaje, su memoria y su retorno. Sin embargo, también opera una segunda lectura como verdad escondida tras una verdad ficcionada. La alegoría, como proceso de enmascaramiento, establece una diferenciación reconocible para el lector en torno a una determinada realidad. El lector sabe, en este caso, que más allá de la historia particular, con minúscula, se esconde un relato mayor, una Historia nacional. Finalmente, en la alegoría el autor empuja al lector hacia una presentación del mundo otro como contrapunto, como visiones de una realidad otra que está oculta, pero latente, frente a sus ojos. Tal cual como Dante, de la mano de Virgilio, el lector se interna en un espacio organizado de dolor y el castigo. La traición está a la vuelta de la esquina y en esa esquina aguardan, como dice el narrador, los demonios del miedo (Marín 87).

CEGUERA Y VISIÓN

Al hablarnos de su paso por el Colegio San Ignacio de Alonso de Ovalle, el narrador da cuenta de su relación con Dios, o su mirada: “Dios en vez de conducirnos a la paz nos causaba desasosiego. Constituía una presencia invisible que nos observaba en todo instante mediante el poder de su ojo omnímodo” (33). El poder del pastor por sobre su rebaño se traduce a un régimen escópico, a la mirada, al ojo de Dios como panóptico vigilante y castigador. Sin conocer la urdimbre de los hechos históricos posteriores, el narrador en su etapa escolar proyecta lo que la dictadura hará para con los ciudadanos del país. Esta proyección, videncia tal vez, va más allá de lo metafórico. La visión absoluta en dictadura es total. Verlo todo implica hacer de la sociedad algo transparente, con la clara intención de no dejar que se vea lo que ocurre tras las paredes del poder. Como plantea Patricia Vieira en *Seeing Politics otherwise: vision in Latin American and Iberian fiction* (2011), las dictaduras intentan recuperar la posición de los monarcas totalitarios como el “Rey Sol” Luís XIV. La idea de verlo todo implica una pretensión de poder



ilimitado, ligado a Dios, y la legitimidad monárquica que él provee. En palabras simples, las dictaduras pretenden ser nuevas formas de representación de Dios en la tierra.

Otra manera de ver ocurre a un nivel más humano en el narrador. Decíamos antes que existe una recursividad histórica en los hechos acontecidos en Villa Grimaldi. También el texto reclama ciertas visiones o proyecciones de lo que será este lugar. Cuando Mónica y el narrador van a la discoteque "El Paraíso", quien vigila o cuida los autos es un tipo de uniforme, "cuyas charreteras de hilos dorados denunciaban cierto hálito circense" (58). Este hálito ciertamente tomará lugar o se materializará más adelante en "El palacio de la Risa". En la misma discoteque, en el *hall* central, el modelo anatómico de un ser humano hecho de madera policromada, perteneciente anteriormente al padre de Antonio, causa inquietud en el narrador por su mirada petrificada: "parecía escudriñar en mi conciencia como un dios maligno, semejante en sus ojos de porcelana a algunos de los santos afebrados, perdidos en el éxtasis, que flotaban en la penumbra de los altares menores de la iglesia del Colegio San Ignacio" (59). El escudriñar la conciencia, es el ejercicio propio del torturador y es el poder pastoral que encarna el poder en la época.

Esta idea de escudriñar la conciencia implica en parte destruir la subjetividad o identidad del individuo. Las dictaduras tienen el deseo de crear réplicas de sí mismos, de manera de anular las particularidades y recrear subjetividades replicadas ad finitum. En cierto sentido, es lo que ocurre con la "Flaca" Alejandra, agente de la DINA y la CNI, ex MIR, así como también con Mónica. Sujetos quebrados por la tortura y nuevos agentes de la dictadura. Y el narrador nos lo advierte. Si bien señala sentirse a gusto con Mónica, nos dice: "no obstante en sus ojos parecía a veces adivinar ciertas llamas venidas del infierno que, al volver a la sensatez, aducía a los brotes un poco enfermizos del magín que me dominaba" (55). En un momento fuera de la razón o sensatez como plantea, llega a ver, adivina o vislumbra el futuro de Mónica. Esto ocurre mientras bailan, en la semioscuridad de la discoteque, en una penumbra encubridora. En ese leve ocultamiento que permite la oscuridad aparece un rastro de esa verdad oculta que opera como segundo relato, cuya cada aparición se torna siniestra.

De paso por el invernadero de la casona, Mónica y el narrador se encuentran en un lugar un poco hostil para pertenecer a la discoteque: "el sitio era un poco asfixiante bajo esos vidrios sucios, encerrado en un olor a tierra muerta" (68). Desde ese momento se augura la sensación que tendrán los presos más tarde. La misma "Dulcinea Encantada", estatua de bronce que agradaba a Antonio por transmitir "el temblor de un cordero asustado" (69) representa la precariedad o fragilidad de esos presos y así también el rebaño acarreado por el pastor, cuyo ojo alcanza y atraviesa a todos generando temor. Este temor advertido tempranamente se materializa, con los años, en el centro de tortura.

La represión era un arte que existía desde la lucha bíblica entre los ángeles y que tenía como móvil hacer del sujeto lo que se deseara hasta el grado de que, como una vez presenciara, ciertas detenidas habían sido obligadas a posar como modelos con ropa de otras, usando unos



tablones como pasarela, en un desfile organizado por Basclay Zapata Reyes, alias el Troglo, uno de los perros que más se carcajeaba en los interrogatorios (102).

En esta escena grotesca de abuso el poder juega a los simulacros de realidad. Se lleva el mundo del espectáculo a una pasarela improvisada. La degradación de los sujetos torturados se traduce en deshumanización, se tornan, particularmente las mujeres, objeto de fetichización para el disfrute de los soldados. Resulta interesante que antes de ser un centro de tortura, mientras la piscina del lugar estaba operativa, había mujeres tomando sol en bikini, posando, como el reverso de la imagen que propicia el "Troglo". Una imagen del pasado que se reactualiza de manera degradada, como rémora o residuo de otra vida. Como plantea Bieke Willem, "el autor logra captar el núcleo de sentido encerrado en el recinto de Villa Grimaldi: que en medio de la tranquilidad y la belleza de una casona donde vivía una familia feliz, puede surgir la crueldad más inconcebible" (115).

El relato de Marín nos dirige necesariamente hacia la degradación y la muerte: "la residencia que deificara en la primera adolescencia, cuando me invitaba Antonio, había caído en una absoluta degradación, convertida ahora en un antro del dolor donde rivalizaban los agentes del recinto secreto montados sobre el lomo de las víctimas" (Marín 103). Poco a poco los lectores se van haciendo partícipe de este proceso mientras se internalizan y conocen lo vedado, el relato oculto de este espacio que colinda con la realidad. Es esa posibilidad de encuentro con lo externo es lo siniestro. El afuera es familiar, cotidiano, real, mientras que dentro ocurre lo impensable, lo inenarrable, una fantasía de horror próxima al infierno. El torturado incluso dentro no sabe del todo lo que pasa. Los nuevos corderos en "La Venda", como también se hacía llamar al recinto, debían "soportar la tira permanentemente, incluso en el calabozo, pues, aparte de evitar que conociera a sus captos, la falta de visión ayudaba, según las ideas de María del Carmen, a profundizar las aprensiones" (103). El no ver activa la imaginación y lo ominoso. El oído se agudiza y escucha los lamentos de los compañeros, pero también ese afuera que aterra de tan próximo.

Ante la limitación de la mirada y la imposición de la venda, el oído asume el protagonismo. "Villa Grimaldi era la casa de Chile donde nadie dejaba de reírse ni de día ni de noche" (107). Ante los lamentos de los presos, la risa de los militares descollaba y ocultaba esos mismos gritos, el "Guatón Romo", Osvaldo Raúl Romo Mena, "no paraba de reírse de sus bellaquerías" (100). La risa, o el hocico abierto de las bestias, ahoga cualquiera quejido. Ante la representación animal tanto de los torturados como de los captos (perros, casi siempre), la risa caníbal, por seguir la nomenclatura de Aníbal Barba, se come al otro. "Sobre todo era común, a la hora de los postres y bajativos, invitar a algunos detenidos a aprovechar las sobras de la comida, en competencia con los perros, pues no había que perder la oportunidad en hacerles sentir la derrota" (109). Suspendida la condición de ciudadanía, los disidentes políticos del régimen pierden su estatuto jurídico definitivamente se consideran vida desnuda (*nuda vida*), animales vivientes. En tanto mera vida animal, se vuelven manipulables, sujetos al ejercicio directo del poder sobre ellos.



La falta de visión, dentro de un régimen particularmente racional y escópico, se concibe como pérdida del estatuto humano. El hombre ve, decodifica, piensa. Mientras que el animal huele, escucha, siente. Esa dicotomía sensorial, que es en definitiva la actualización de los binarios razón/pasión, civilización/barbarie, condice con el proyecto de destrucción de la dictadura. Solo el dictador, ese pastor, ve a su rebaño. Solo él vigila. Si a la falta de visión, sumamos el desaseo y la pérdida de la noción del tiempo, no hacemos más que reafirmar la animalización de los sujetos: "al entregarles algo de comer, no era difícil hallarlos transformados en otros seres" (112), "la victoria no consistía necesariamente en provocar la muerte del otro, sino en obtener la satisfacción de su aniquilamiento, tornándolo en un animal inofensivo, y en particular, dócil, mudo" (114). En definitiva, la deshumanización apunta a imponer sobre el otro una "zoé" sin "bios", siguiendo a Agamben, una mera supervivencia. Torturar, dejar con vida, es parte del proceso. El control sobre la vida del otro, esa potestad, es el fundamento oculto de la soberanía, el cuidado de ese cuerpo mayor que es la nación se sostiene en el aniquilamiento y castigo del cuerpo del otro.

CONCLUSIONES

La Dirección de Inteligencia Nacional indica que Villa Grimaldi no existe, que es un no lugar, no a la manera de Marc Augé, sino que desde la radicalidad de su aniquilación, la borradura de su existencia y la de quienes fueron torturados ahí. En otras palabras, la ceguera total, la venda impuesta del silencio; la inteligencia militar no ve, no quiere ver. Ante la pulverización de todo residuo, la negación o la borradura total, surge la resistencia del recuerdo, la necesidad de restitución y reconstrucción de escena, la búsqueda del otro, como en la película *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman. En ella, Pedro (Bastián Bodenhöffer) es un fotógrafo profesional, cuyo hermano forma parte de la lista de detenidos desaparecidos en 1983. El peso de tal recuerdo lo lleva a buscar la verdad de su muerte. Vagando por la ciudad, Pedro va encontrando a un país silenciado por el miedo. En su búsqueda llega a Villa Grimaldi, en la entrada la estatua de Nuestra Señora de Loreto ve a todos los que llegaron con los ojos vendados, fue la única testigo: "tiene que haberlos visto", dice para sí el protagonista. Alguien tiene que haber visto o escuchado algo.

La dictadura le impuso al país su visión. Solo algunos tenían una visión total de la realidad, el resto debía conformarse con retazos parciales del relato. Reconstruir esas versiones es parte del ejercicio de memoria y activación del recuerdo en el relato de Marín. Ante un país cegado es preciso mostrar, dar una visión de las cosas. Ante el discurso de inmunización y cuidado del cuerpo de la nación, hay que mostrar esos otros cuerpos amordazados, vendados y ocultos. De alguna manera *El palacio de la risa* nos abre las puertas para conocer sus secretos, y en dicha apertura sale a la luz el horror afirmando su condición de centro de tortura.



La negación de este espacio, el ocultamiento de información y la desaparición de los muertos son distintas formas que va adoptando la muerte. A los presos no solamente los esconden, no dejan verlos, sino que tampoco a ellos los dejan ver. Al no haber cuerpo que ver existe una pérdida de la relación con el otro, la ausencia y desfiguración del rostro. En este sentido, Marín se resiste a esa desfiguración, insiste en la reconstrucción y recuerdo de ese rostro. A pesar del miedo era preciso visitar el espacio del dolor, auscultar el territorio y la memoria: "llegar a la verdad del asunto me creaba el miedo que debe provocar entrever por una ventanilla las llamas del depósito de un crematorio" (94). En otras palabras, enfrentarse al dolor y a la muerte, mirarla directamente a los ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 1998.
- Bieke, Willem. "Lugares de maravilla y de horror." *Amerika*, núm. 3, 2010. <http://amerika.revues.org/1356>. Consultado el 18 abr. 2019.
- . "Lugares de memoria en *El palacio de la risa* de Germán Marín y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *Taller de Letras*, núm 53, 2013, pp. 109-125.
- Esposito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Herder, 2009.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Akal, 2002.
- Florescano, Enrique. *Memoria e Historia*. Presentación para la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. Universidad de Guadalajara, 2010. <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/Memoria%20e%20historia.pdf>. Consultado el 18 abr. 2019.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población. Curso del Collège de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila Editores, 1991.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Karmy, Rodrigo. "¿Qué es un compañero? Más allá de la amistad como paradigma político." *Revista Castalia*, núm. 32, 2019, pp. 85-104.
- Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Marín, Germán. *El palacio de la risa*. Random House Mondadori, 2008.
- Muhle, María. "Sobre la vitalidad del poder. Una genealogía de la biopolítica a partir de Foucault y Canguilhem." *Revista de Ciencia Política*, núm. 29, 2009, pp. 143-163.
- Nora, Pierre. "Entre memoria e historia: la problemática de los lugares". *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*. Traducido por Laura Masello. Trilce, 2008, pp.19-39



Salazar, Gabriel. *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova). Historia, testimonio, reflexión*. LOM, 2013.

Schor, Naomi, "Blindness as Metaphor." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, núm. 2, 1999, pp. 76-105.

Vieira, Patricia. *Seeing Politics otherwise: vision in Latin American and Iberian fiction*. University of Toronto Press, 2011.

Gastón Carrasco Aguilar es Doctor y Magíster en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente del Seminario de poesía chilena y del Seminario Literaturas Nacionales en la Universidad Alberto Hurtado y de los cursos de Narrativa hispanoamericana del siglo XIX y XX en la Universidad Finis Terrae. Entre sus principales intereses de investigación se encuentran la literatura popular y la narrativa social latinoamericana. Recientemente ha publicado el artículo "Muertos de pena: melodrama y pena de muerte en la lira popular" y el libro colectivo *¿Quién le teme a la poesía?* (2019).

ggcarrasco@uc.cl



*La representación de la experiencia del
cautiverio a través de la confrontación /
correlación simbólica entre espacio público
y privado en Frazadas del Estadio Nacional
de Jorge Montealegre*

por Maria Alessandra Giovannini

RESUMEN: Hacer memoria a través de la escritura, o sea, recomponer la propia experiencia personal como víctima del terrorismo de Estado en muchos países de América Latina a través de su representación literaria, conlleva, entre otras muchas consecuencias, a considerar lugares y objetos, normalmente pertenecientes a ámbitos semánticos diferentes, dentro de la óptica de la violencia y la desaparición. En 2003, Jorge Montealegre publica la novela-testimonio *Frazadas del Estadio Nacional*, donde reconstruye los meses vividos en cautiverio, desde los primeros días del golpe de Pinochet, el 28 de septiembre de 1973, en el Estadio Nacional de Santiago, junto a millares de prisioneros, hasta noviembre del mismo año, cuando el escritor fue trasladado a otro centro clandestino, Chacabuco, para luego ser expulsado del país, en julio de 1974. Ya desde el título, la obra de Montealegre atribuye a un espacio público deportivo –el Estadio Nacional– y a un objeto de uso cotidiano y familiar –la frazada– un valor connotativo que se añade a su significación ordinaria, convirtiéndolos en



símbolos de la experiencia traumática de la condición de detenidos en los campos de concentración clandestinos. El proceso de conversión de estos dos términos, reiterados dentro de las páginas de la novela, en signos de identificación del espacio simbólico del discurso testimonial, es el tema de mi intervención.

ABSTRACT: Making memory through writing, that is, recomposing one's own personal experience as a victim of state terrorism in many Latin American countries through its literary representation, entails, among many other consequences, considering places and objects, normally belonging to different semantic spheres, within the optic of violence and disappearance. In 2003, Jorge Montealegre published the novel-testimony *Frazadas del Estadio Nacional*, in which he reconstructs the months spent in captivity, from the first days of Pinochet's coup, in September 28th, 1973, in the National Stadium in Santiago, together with thousands of prisoners, until November of the same year, when the writer was transferred to another clandestine centre, Chacabuco, and then expelled from the country in July 1974. Right from the title, Montealegre's work attributes a connotative value to a public sporting space – the National Stadium – and to an everyday, familiar object – the blanket – in addition to their ordinary significance, turning them into symbols of the traumatic experience of the condition of detainees in clandestine concentration camps. The process of conversion of these two terms, reiterated within the pages of the novel, into signs of identification of the symbolic space of the testimonial discourse is the subject of my intervention.

PALABRAS CLAVE: narrativa chilena; testimonio; identidad narrativa; represión de Estado; topofilia /topofobia

KEY WORDS: Chilean narrative; testimonial novel; narrative identity; Estatal repression; topofilia / topofobia

Cuando nos referimos a las diferentes modalidades con las que se realiza la representación de sujeto narrante en la novela de testimonio, a las razones que impulsan a la escritura-transmisión de la propia experiencia traumática a través de la memoria, y a la relación entre historia individual e historia colectiva, resultan fundamentales algunos elementos de distinta procedencia, que entrelazan aún más lo real, lo biográfico, a su tranposición a la literatura. Escribir sobre su propia experiencia de sobreviviente a la detención clandestina y a la tortura es un imperativo que apremia no siempre enseguida después de volver a ser libre, como, por ejemplo, ocurrió a Hernán



Valdés,¹ cuando se exilió a Barcelona en 1974, publicando una novela testimonial donde la distancia entre tiempo de lo vivido y tiempo de la escritura, entre diégesis y narración, está reducida a lo mínimo. Muy a menudo se necesita un largo tiempo de olvido o de silencio, sea por exigencia personal, sea porque el momento histórico protende a una especie de amnesia nacional. Además, sabemos que mucha narrativa testimonial resulta de una sucesiva elaboración –mejor dicho, re-escritura– de informes de testimonios entregados a las varias Comisiones que se instituyeron para denunciar las violaciones de los derechos humanos y aclarar las responsabilidades penales de los que participaron como ejecutores de ellas. Algo similar ocurrió a Jorge Montealegre. La novela que nos ocupa, *Frazadas del Estadio Nacional* (2003), cuenta, después de casi treinta años de vivirla, de la experiencia de su autor durante la detención en el Estadio Nacional en Santiago de Chile que sufrió, a los pocos días del golpe que derrotó el gobierno de Allende, hasta su traslado al centro detentivo de Chacabuco, de donde salió para el exilio en julio de 1974.

Montealegre había publicado ya su testimonio –en clave informativo-judicial–, *Chacabuco*, en Roma en 1974, en una edición mimeográfica que llegó ante la Comisión Investigadora de los Crímenes de la Junta Militar Chilena en México, en 1975. Pero la necesidad de escribir una novela autobiográfica sobre la experiencia traumática de su detención se manifestó mucho más tarde, al volver en el lugar donde todo ocurrió.² Siendo *Frazadas...* una novela en que juega mucho el aspecto metanarrativo, es el mismo narrador que en el noveno capítulo de la quinta parte de la obra,³ “En blanco y negro”, cuenta el momento en el que se dio cuenta de que su historia iba más allá de lo personal para adquirir un valor de testimonio colectivo:

Noviembre de 2001. Asisto al estreno de un documental sobre el Estadio.⁴ (...) Ahí estamos: hacinados en el desconcierto. Espectantes. Espectrales. Desastrados. Algunos heroicos, otros, menesterosos y patéticos. Así éramos y así nos vieron. Algunas son imágenes de los despachos periodísticos oficiales. La misma pantalla compartida por los presos inermes y el reportero infame. Todos más jóvenes. ¿Dónde estaba yo? Por ahí, en blanco y negro (Montealegre 172).

¹ Con respecto a la polifacética matización con que se ha desarrollado la modalidad con que se produce, en la novela testimonial, el legado autobiográfico, dependiendo en gran medida del tiempo que intercorre entre diégesis y narración, hago referencia a algunos trabajos míos sobre diferentes ejemplos de representación del yo autobiográfico, heterodoxos con respecto a la definición canónica de Lejeune. Véase: Giovannini “Narrar”, “Lo vivido”, “La representación”, “Lengua”.

² No voy a detenerme sobre la diferente naturaleza de los dos escritos de Montealegre –el testimonio de 1974 y la novela que estoy analizando– que relatan su experiencia de cautiverio, porque, como afirma Pollack (2006) y parafrasea Jelin, “hay distintos contextos de producción del testimonio: el judicial, el documento para la ‘historia’, la entrevista de investigación, la autobiografía. En ellos varía el control que el sujeto tiene sobre su propia palabra” (Jelin 142).

³ La novela está organizada en cinco partes, denominadas respectivamente: I. Días de Escuela (que consta de doce capítulos); II. Frazadas del Sueño (de catorce capítulos); III. El Pan Nuestro (de nueve capítulos); IV. Bajo la Frazada (de ocho capítulos); V. De la Frazada al Saco de Dormir (de once capítulos). Recurre, sea en el título de dos de las partes que en el de la mayoría de los capítulos, el término ‘frazada’.

⁴ *Estadio Nacional*. Dirigido por Carmen Luz Parrot. Fundación Ford/Corfo/Fondart, 2001.



La pregunta que se hace el yo que cuenta en 2001 –¿Dónde estaba yo?– es esencial para el sobreviviente, porque se da cuenta de ser un testigo fuera de una narración que es también suya, como lo es de los demás. El paso sucesivo es participar a otro documental,⁵ donde “me veo visitando el Estadio con mi hermana” (172):

Ante la cámara los sobrevivientes contamos lo que otros ya no pueden contar. Hablamos de nosotros, pero sabiendo que estamos ilustrando un momento colectivo. Hablamos por otros. Somos todos y nadie. Y contamos lo nuestro con urgencia, porque los sobrevivientes de cualquier tempo somos naturalmente una especie en extinción. Pero los documentales nos sobrevivirán maravillosamente. En ellos somos los de ayer y los de antes de ayer. Pedazos de espejos haciendo señales al futuro (172-173).

Hay un pasaje gradual desde la condición de ‘testimonio insuficiente’ (166);⁶ a no querer llevar la marca de sobreviviente (168-169);⁷ luego, a la conciencia de no estar, mejor dicho, no ser, no existir (172), sin la asunción de su papel de testimonio (173) y de necesitar de la escritura como medio para re-construir su identidad, más bien, sus pedazos de identidad, recomponibles solo en cuanto identidad narrativa.

El lugar donde eso ocurre es el Estadio Nacional.

Es precisamente la confrontación dialéctica entre dos espacios –el constituido por el Estadio Nacional y el definido y/o delimitado por la frazada– el punto de partida de toda una serie de implicaciones que cooperan en la construcción del relato de la experiencia autobiográfica de su autor. Imprescindible, pues, hacer referencia al trabajo de Leonor Arfuch sobre las diferentes declinaciones del concepto de espacio y su relación con la memoria autobiográfica del testimonio. Si los lugares donde se perpetraron violaciones de los derechos humanos por parte del Estado, son espacios físicos bien reconocidos por formar parte de un tejido urbano en continua reorganización de la vida social de la ciudad, esos mismos lugares pueden ser considerados –en cuanto espacios cerrados donde se consuma la experiencia de la detención forzada y clandestina– como una enclave, una ciudad dentro de la ciudad misma, donde una micro-sociedad se estructura según las reglas del terror y de la violencia.

⁵ *Chacabuco, memoria del silencio*. Dirigido por Gastón Ancelovici. EQUINOX INTERNATIONAL, 2001.

⁶ “Me era difícil no comparar mi situación con la de mis vecinos de frazada. Entre las más dramáticas estaba la de aquellos compañeros que tenían su esposa, madre o hija presa en el mismo Estadio. Ellos y ellas eran utilizados como rehenes durante el interrogatorio de la pareja” (Montealegre 166).

⁷ “Son admirables, pero en mi opción no quiero llevar un cartel que hable por mí con palabras de otros. Reconozco un celo por una historia que siento personal, pero entiendo que es colectiva; que es de todos y de nadie. También me doy cuenta cuando nos utilizan y me molesta. Desdoblado, no me veo como un sobreviviente” (Montealegre 169).



El espacio de detención, pues, puede leerse como sinédoque de espacio urbano, "(...) como lugar de encuentro con el Otro en su más rotunda otredad" (Arfuch 30), donde una multitud de seres humanos convergen y conviven bajo las mismas restricciones, diferenciando por edad, procedencia social, grado de instrucción, activismo políticos o criminal; al mismo tiempo que la ciudad se considera como "trama textual, narrativa, donde metáforas, metonimias, hipérbolos y sobre todo oximoron se articulan sin cesar" (30). Así que el espacio –sea ciudad/centro detentivo, sea construcción del espacio simbólico de la escritura– se define como 'espacio biográfico' que coopera en la construcción de 'identidades narrativas':

Fluctuaciones entre lo mismo y lo otro, lo que permanece y lo que cambia. [...] Pensar en la relación entre espacio y subjetividad –la ciudad como autobiografía– también supone esa fluctuación, una temporalidad disyunta de pasados presentes, una trama social y afectiva, configurativa de la propia experiencia, una espacialidad habitada por discontinuidades, tanto física como de la memoria (31).

Estas identidades narrativas, evocadas por la memoria, incluso ella 'lugar' habitado por discontinuidades, se estructuran en formas representativas cada vez diferentes, donde el evento traumático vuelve y se da continuamente transformado en un tiempo que guarda:

[...] la condición metafórica de una temporalidad no sellada: inconclusa, abierta entonces a ser reexplorada en muchas nuevas direcciones por una memoria nuestra cada vez más activa y desconforme (Richard 13).

Si el tiempo de la memoria se define como tiempo no sellado, continuamente abierto a la revisitación y a los ajustes de ella, también el concepto mismo de identidad narrativa induce a reflexionar sobre su estatuto. Paul Ricoeur define identidad narrativa como "aquella identidad que el sujeto humano alcanza por la *mediación* de la función narrativa" (Ricoeur, *La identidad* 341). Pero es el mismo concepto de identidad a ser problemático porque nos remite a la paradoja de alguien que permanece inmutable no obstante el paso del tiempo, aunque el tiempo lo haya convertido, al mismo tiempo, en otro. Es el lenguaje mismo que nos otorga esta conjuntura de discordancias, porque el lema 'idéntico' guarda en sí los dos significados de los términos latinos *-idem* e *-ipse*, es decir, lo que es siempre igual no obstante cambie en el tiempo. Entregarse al poder de la escritura para construir un entramado en el que los aspectos durativo y evolutivo del yo puedan coexistir, conlleva la realización de una identidad narrativa, que, al fin y al cabo, guarda siempre una naturaleza ficcional.

La novela de Montealegre se construye a través del diálogo/ósmosis entre las dos facetas de su yo narrativo –sus 'yoes'–, entre lo que queda inmutable de su identidad y lo que se ha transformado a lo largo de los treinta años que han pasado de los acontecimientos materia del contar.



Como el tiempo, así el espacio, bajo el poder de la memoria, no es meramente un elemento geométrico. Incluso en su vertiente física, el espacio adquiere el poder de reiterar el recuerdo de la experiencia traumática –por eso la necesidad de convertirlo en espacio de memoria (Violi), para que lo que allí ocurrió no se olvide y no vuelva a repetirse– y, al mismo tiempo, provocar el proceso de hacer memoria de dicha experiencia, en cuanto al volver el testimonio al lugar de detención, reactualiza su pasado. Bachelard habla de topofilia y de topofobia con respecto a las connotaciones –positivas o negativas– que unos espacios adquieren, en el imaginario del ser humano, por reflejar las sensaciones que el mismo espacio produce en el sujeto. Escribe Bachelard:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra *ser en* el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado. Por otra parte, los espacios de hostilidad, [...] [e]sos espacios del odio y del combate solo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de apocalipsis. [...] Y en lo que concierne a las imágenes, se observa bien pronto que atraer y rechazar no dan experiencias contrarias. Los términos son contrarios. [...] Pero las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes (22).

Entonces, la representación de espacios que afectan emotivamente al sujeto que rememora y traduce sus recuerdos en imágenes en la escritura, es necesariamente ambigua y compleja. En la novela de Montelegre, la dicotomía entre -filia y -fobia con respecto al lugar donde se perpetuó la experiencia traumática no es siempre nítida y maniquea, sino fluida y dialéctica.

Beverly nos recuerda que, por estas implicaciones afectivas, emotivas –y, añadiría yo, ficcionales–, es decir, por su valor subjetivo del espacio y el tiempo, otorgado por la memoria del sobreviviente, el estatus mismo del testimonio lo imposibilita en garantizar la veridicidad de la experiencia rememorada y contada:

Recordando la distinción aristotélica entre poesía y historia en *Poética*, el testimonio no es *historia* en el sentido de una mera aglomeración de particulares; aspira a *ser ejemplar* en su especificidad. [...] (De hecho, por la misma naturaleza del lenguaje o los códigos semióticos, ningún discurso es o puede ser coincidente con lo real; toda narración se desarrolla en parte en un registro imaginario) (492).

Quizás sea esta la paradoja de toda voluntad testimonial: intentar convertirse en ‘Historia’, siendo, en cambio, ‘la historia de uno que cuenta en nombre de todos’, sujeta a las posibles ‘falsificaciones’ de la memoria, al mismo tiempo que cada testimonio cabe dentro una pluralidad de relatos que constituyen cada uno la única pieza de un *puzle* colectivo.



En efecto, la ida y vuelta entre lo subjetivo y lo colectivo, por la estrecha relación que estos dos ámbitos entretienen, entre intrahistoria e Historia, es indicativo de la constante dialéctica entre contrarios que construye la novela de Montealegre, a todos los niveles: emotivo, simbólico, espacial, hasta interesar las diferentes voces que se ocupan de testimoniar el relato. Allí se entremezcla la primera persona del singular –la persona que asume la responsabilidad de contar la experiencia que había vivido poco más que adolescente, después de treinta años de los acaecimientos– a una tercera persona que viene interpelada a menudo para confirmar lo que la memoria propone, el ‘lolo’ Montealegre callado y ciego bajo la frazada.

El narrador autodiegético ordena la narración y lo sobreentiende todo, incluso cuándo se dirige al ‘lolo’ Montealegre: organiza los diferentes planos temporales, añade informaciones de varia naturaleza –histórica, literaria, política, personal–, sobre los treinta años que intercorren entre tiempo de la experiencia y tiempo de la narración, utilizando las notas a pie de páginas⁸ como ‘narración adicional’ para integrar al relato testimonial de la experiencia traumática vivida por el joven Montealegre, aportaciones del hoy en día de la escritura, corroborando incluso la reflexiones *a posteriori* que el narrador adulto ha elaborado acerca de aquel tiempo lejano.⁹

En la narración de Montealegre, pues, se engloban los dos significados que caben en el término ‘testimonio’ sobre los que reflexiona Agamben:

In latino ci sono due parole per dire il testimone. La prima, *testis*, da cui deriva il termine testimone, significa etimologicamente colui che si pone come terzo (**terstis*) in un processo o in una lite tra due contendenti. La seconda, *superstes*, indica colui che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza (15).

El narrador es, al mismo tiempo, el que presencia como testigo –como si fuera otro– de la experiencia de cautiverio y tortura vividos en el Estadio Nacional por su yo

⁸ “En *Frazadas* se integra una gran cantidad de documentación de origen muy diverso. El modo fluido en que estos materiales se conectan con la voz principal del relato es un aspecto que merece más desarrollo y elaboración. De manera preliminar apunto que la riqueza del archivo documental que se atrae al libro indica una factura lenta desplegada a través del tiempo, aun cuando la redacción final se diera de forma concentrada y rápida. Se podría pensar que las prolijas notas al pie de página están fuera de lugar en un relato regido por la memoria íntima de las experiencias vividas, pero me parece que al anotar las fuentes se manifiesta la voluntad de hacer del acopio documental un material compartido, tal como la experiencia personal mantiene una clara dimensión social. La dedicatoria del volumen así lo afirma: “A los autores de cada testimonio, voces de una historia de todos, que me he permitido citar” (Fischer 294).

⁹ Me parece que la reflexión de Elisabeth Jelin, con respecto a esta doble focalización temporal del testimonio, puede utilizarse incluso en el caso de la novela que nos ocupa: “Las entrevistas fueron veinte años después de los acontecimientos narrados, y la experiencia posterior –con más informaciones y con una distancia temporal considerable– les permitís reinterpretar y dar nuevos sentidos a lo vivido, aunque no de manera unívoca. Estas búsquedas de sentido posteriores varían según las etapas del curso de la vida, el tiempo biográfico” (144).



adolescente, recordada por la memoria; y es también el superviviente que ha sobrevivido a dicha experiencia violenta y puede testimoniarla.

Ya desde la primera página de la obra, en la introducción, Montealegre aclara el intento del por qué escribir de su experiencia traumática, después de 30 años de los acontecimientos padecidos, utilizando, de forma reiterada, el término 'frazada' para construir un espacio metafórico y simbólico que se define, desde el principio, como una puerta espacio-temporal que va a marcar una diferenciación y una distancia cronológica entre el yo protagonista de la experiencia vivida en 1973 y el del hoy de la escritura, de la recordación a través de la memoria de aquellos acontecimientos.

El uso de la anáfora con respecto al término 'frazada' coopera en reiterar el desdoblamiento del yo a través de la actitud dialógica del narrador, donde el yo poco más que adolescente se convierte en un tú ausente, es decir, en un él lejano en el espacio y el tiempo que, pero, al mismo tiempo, es imagen presente delante de la memoria del yo maduro que se asume la autoría de la *narratio*, ocultado bajo la tela, ocupado en vivir en el miedo enmudecedor de aquella experiencia inconcebible. El superviviente le habla al testigo casi para protegerlo de las vejaciones que va a sufrir, y al mismo tiempo, para darle la posibilidad de tener conciencia del valor paradigmático –para sí mismo y para los demás– de su experiencia de cautiverio, a través de la sabiduría adquirida con los años y el conocimiento de lo que habría ocurrido después. Todo eso produce la sensación de encontrarnos, más que delante de una novela testimonio, delante de un poema.

Montealegre poeta se asoma a la narración para entregarnos una visión casi onírica, repleta de sobresentidos, como solo los poemas pueden crear.¹⁰

Después de la introducción poética, empieza el relato de los meses vividos allí y, más allá de las evidentes referencias realistas que todo relato testimonial requiere y quiere, es más, cuanto más precisión realista adquiere la recordación del pasado a través de la escritura, tanto más los dos términos que Montealegre eligió para titular su novela –*frazada* y *Estadio Nacional*– se cargan de significaciones simbólicas.

La presencia del Estadio como objeto de la narración no está reducida a su conotación negativa, por ser el lugar dónde se perpetró la violencia de Estado. De ese lugar se cuenta su historia: su edificación; su función de espacio de diversión deportiva, colectiva; su definitiva conversión en espacio de Memoria, Monumento Histórico. Estas evoluciones en el tiempo del sitio le restituyen la conotación positiva para la que el Estadio había sido construido, marcando aún más cuánto la dictadura había operado para convertirlo todo en terror y muerte. Pero en otros momentos de la narración, el Estadio adquiere otras significaciones, enseñando su función topofílica, cuando le

¹⁰ Escribe Montealegre en la última página de su introducción, "Dictados de la memoria": "Comienzo. me cuesta escribir o reescribir estas líneas. La memoria duele. Demora la escritura, con sus recuerdos de recuerdos. Es regresar. Y me pregunto si vale la pena, zigzagueando entre el escepticismo y la esperanza. Pero no volver sería abandonarlo de nuevo. Estoy viendo a ese chiquillo tratando de respirar bajo la frazada. Me ahoga su imagen, que es tan parecida a la de tantos que estuvieron con él. Que respiren. Que no se queden para siempre bajo una frazada" (15).



llegan a la memoria al yo unos recuerdos personales, con fuerte carga emotiva que en alguna manera, contrasta la referencia topofóbica predominante de dicho espacio: el Estadio es también donde el pequeño Montealegre vio jugar a Pelé; donde el 5 de noviembre de 1970, Salvador Allende, nuevo Presidente de la República, habló a todos los chilenos; y es el 'protagonista' del documental que en verlo, le devolvió al escritor la imagen de su experiencia, como si fuera un espectador, para luego decidir asumirse el papel de testimonio. Y la identidad polifacética del Estadio, sus distintas facetas recompuestas a través de la escritura, viaja al lado de la lenta adquisición de la identidad narrativa del protagonista, donde caben todas sus '*ipsidades*'.

No obstante, la experiencia vivida por el adolescente Montealegre, contada por su yo maduro, no puede prescindir en reforzar la conotación terrorífica del Estadio: la perversa lógica de la dictadura lo convierte en lugar de sufrimiento colectivo. Las diferentes partes en que estaba pensado el lugar –camarines, escotillas, piscina, el velódromo– para las diversas actividades deportivas, se les utilizan para amontonar los presos, mezclados con delincuentes comunes, para aterrorizarlos, para torturarlos, para matarlos. El Estadio es el lugar de la masificación del Terror de Estado, donde, paradójicamente, la voluntad de aniquilación del sujeto revolucionario, a través de los diferentes tipos de tortura –no solo la, digamos, canónica, ya inigualable corporal y psicológicamente, sino la cotidiana: el hambre, el frío, la reducción del espacio vital, la imposibilidad de realizar cualquier actividad–, de alguna manera, fracasa por persistir, no obstante todo, formas de humana sobrevivencia y solidaridad entre los cautivos.

Además, con respecto al discurso sobre el desdoblamiento del yo –el 'lolo' Montealegre y el yo que narra– el Estadio es el espacio narrativo que pertenece a ambos, es telón de fondo del yo en sus diferentes tiempos, se moldea siguiendo sus '*ipsidades*', cooperando a la construcción de su identidad narrativa. La frazada, en cambio, es un espacio referido solo al yo que experimentó en su tiempo la violencia, la tortura, y el miedo. La frazada es el límite que el narrador no puede superar, el lugar donde él no puede acceder, el espacio que pertenece únicamente al lolo callado donde el silencio y la ceguera impiden la transmisión de la experiencia. El lolo Montealegre aún queda allí, inmóvil, bajo la frazada, ocultado, mudo, ciego, sin poder decir, ni escribir, ni contar lo que sufrió. Y el yo que cuenta intenta encontrarlo, buscándolo en la memoria.¹¹ La frazada es el lugar de la imposibilidad del testimonio, pero es el lugar de la Historia, de la experiencia vivida por el joven preso en aquellos meses de finales de 1973.

El yo que cuenta no quiere quitarle la frazada a su yo adolescente, se substituye a este con la palabra, la memoria, el compromiso ético, desde el único espacio compartido por los dos: el Estadio.

¹¹ "Me investigo a mí mismo. Retrocedo en el recuerdo para encontrarme y muchas veces no me encuentro. No me escucho. Y sé que estoy por ahí, arrinconado. Soy un pésimo testigo ocular de mi propia historia" (Montealegre 61).



Es evidente que el papel que desempeña la frazada en la economía total de la novela de Jorge Montealegre es fundamental para el discurso llevado al cabo en este estudio, sobre la contraposición/confrontación/integración de los diferentes elementos que cooperan en la realización de la narración, y, por supuesto, del testimonio.¹²

El poder conotativo de la frazada está directamente conectado con su carga evocativa. La frazada es, en primer lugar, un objeto; además, de uso común, doméstico, de por sí sin ningún particular valor semántico, fuera de su ámbito: al principio de la narración, el joven Montealegre se despierta en su cama, bien calentito bajo la manta el 11 de septiembre, ignorando todavía que ese es el día del golpe (Montealegre 19). Cuando le cautivan y le llevan al Estadio, la frazada, como objeto, adquiere nuevas conotaciones, y su referencia está relacionada al aspecto real de la experiencia de la detención: las frazadas constituyen el único equipaje, junto a la taza, del detenido. Podemos afirmar que la mayoría del tiempo pasado en cautiverio es vivida por los cautivos debajo o sobre o envueltos por la frazada. Es incluso espacio frío e inhóspito, substitutivo del colchón, de la cama, una cama puesta al suelo que puede ampliarse cuando alguien deja la frazada, así como deja su espacio vital, en las escotillas. Dicho de otra manera: a nivel de la narración estrictamente realista de la experiencia vivida por los detenidos en el Estadio, la manta es el objeto esencial del preso con todas sus implicaciones.¹³ La escasez del número de frazadas con respecto al de los detenidos es prueba del intento aniquilador del poder militar: la frazada constituye ese espacio mínimo vital individual, negado a los cautivos como se les niega la comida. De eso están plenamente conscientes los torturadores, como se puede detectar de las declaraciones del Colonel Espinoza en la conferencia de prensa del 22 de septiembre de 1973, con respecto al buen trato reservado a los detenidos:

“El desayuno se sirve entre las 8 y las 10:30 horas. Consiste en café con leche y pan. Luego al medio día, reciben una taza de leche de la Cruz Roja. El almuerzo consiste en porota con tocino, o frijoles con arroz y verdura, y pan. A las 19 horas se da una sopa, o café con pan. Lo encuentran rico, pero con gusto a poco. [...] Todos duermen en colchones de moltoprén, *con una o dos frazadas*” (Bonneyoy Miralles 24).¹⁴

¹² Nótese la recurrencia del término ‘frazada’, tan solo en las cinco partes y en los capítulos en los que está estructurada la novela, sin contar su presencia dentro de la narración. En el título de las Partes: II Parte (Frazadas del Sueño); IV Parte (Bajo la Frazada); V Parte (De la Frazada al Saco de Dormir). En un capítulo de la II Parte (Frazada al hombro); en un capítulo de la III parte (Frazadas para la piscina).

¹³ Para profundizar el discurso sobre las implicaciones conotativas del objeto ‘frazada’, véase Scarabelli.

¹⁴ Cita de *La Tercera*, 23 de septiembre de 1973, reportada en Bonneyoy Miralles. Las cursivas son mías.



A nivel simbólico, la frazada se identifica con el preso –nótese la imagen de la cubierta de la novela¹⁵–: es la imagen que lo sustituye, quitándole, por ocultarlo, la identidad, la subjetividad, pero, al mismo tiempo, y gracias a esta identificación, la manta vehicula también las infinitas matizaciones de la emotividad del cautivo. La frazada es también espacio íntimo, de la ensoñación, del miedo, del recuerdo, de la esperanza. Se contrapone, como espacio personal, al espacio colectivo, connotado por el Estadio: si el Estadio es, sobre todo, espacio de violencia, de atropello, de terror y muerte masificados, la frazada es espacio de resistencia, de sobrevivencia.

Además, la frazada se hace metáfora de la tarea imposible para el narrador, el yo del hoy de la escritura, de contar su experiencia vivida treinta años atrás a través del recuerdo, si no solo como discurso reportado, interpretación de una experiencia ajena, de otro. Porque la frazada es el espacio acogedor que guarda todo lo vivido íntimamente por el yo adolescente, que continúa allí, en un espacio y un tiempo parados, ocultado, mudo, inaccesible al logos.

Frazadas del Estadio Nacional es la novela que cumple con el deseo, la necesidad del sujeto narrante, Jorge Montealegre en 2003, de recobrar su propia identidad a través del hilo conductor de la escritura, dando voz a su yo juvenil que treinta años atrás había vivido la experiencia traumática de la detención forzada y la tortura. Al mismo tiempo que decide salir del silencio para contar su historia, asume el papel de sobreviviente, de testigo, de testimonio. Y su historia personal se convierte en ejemplar, por ser una de las múltiples modalidades con que se consigue transmitir el horror colectivo, vivido por las víctimas del terrorismo de Estado, bajo la dictadura pinochetista. Un horror contado por los que sobrevivieron y que prestan su voz a quienes no pueden ya contar lo indecible, a todos los 'lolos', bajo su frazada, que murieron en silencio.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e la memoria. Homo sacer*, III. Bollati Boringhieri, 1998.

Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

Beverly, John. "El testimonio en la encrucijada." *Revista Iberoamericana*, núm. 164-165, 1993, pp. 485-495.

Bonnefoy Miralles, Pascale. *Terrorismo de Estadio. Prisoneros de guerra en un campo de deportes*. Ed. Latinoamericana, 2016.

¹⁵ La imagen de la cubierta es una fotografía de Peter Hellmich, tomada del libro *Operación silencio*, Verlag der Nation.



Fischer, María Luisa. "Poética de la mirada en *Frazadas del Estadio Nacional* de Jorge Montealegre." *Confluenze*, vol. 4, núm.2, 2012, pp. 288-296.

Giovannini, Maria Alessandra. "Narrar lo 'indecible': la construcción retórica en tres novelas testimonio de ex-desaparecidos: *Tejas verdes* (Hernán Valdés), *Decidme cómo es un árbol* (Marcos Ana) y *2922 días memoria de un preso de la dictadura* (Eduardo Jozami)." *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, editado por Laura Scarabelli y Serena Cappellini. Ledizioni, 2017, pp. 95-110.

----. "Lo vivido y lo narrado en las autobiografías de testimonios. Algunas reflexiones acerca del género autobiográfico: de Pilar Calveiro a Eduardo Jozami." *Letterature d'America. Rivista trimestrale*, año XXXVIII, núm. 168, 2018, pp. 99-114.

----. "La representación del yo autobiográfico en *Aparecida* de Marta Dillon: entre búsqueda, recuperación de un pasado personal y aceptación del propio legado histórico." *Letteratura testimoniale e costruzione della Storia, Salerno (Italia), 9-11 maggio 2018, Giornate di chiusura del XL Convegno Internazionale di Americanistica*. Oèdipus, 2019, pp. 373-386.

----. "Lengua de la militancia, lengua del recuerdo: memorias autobiográficas de una hija de Montoneros, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". *Lenguajes de la política. Más allá de las palabras*, editado por Maria Alessandra Giovannini y Francesca di Cesare. Ed. UniorPress, 2019, pp. 253-267.

Jelin, Elisabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veinuno de España, 2002.

---. "Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes." *Clepsidra. Revista interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, núm 1, mar. 2014, pp. 140-163.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975.

Montealegre Iturra, Jorge. *Frazadas del estadio Nacional*. LOM, 2003.

---. "Cenizas de la memoria. Testimonio sobre censuras, autocensuras y desobediencia." *Revista Anales*, VII serie, núm. 6, jun. 2014, pp. 199-210.

Pollock, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. Al Margen, 2006.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Seuil, 1985.

---. "L'identité narrative." *Revue des sciences humaines*, año LXXXV, núm. 221, ene.-mar. 1991, pp. 35-47.

Richard, Nelly. *Las insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y políticas de la crisis)*. Cuarto Propio, 2000.

Santos-Herceg, José. *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. USACH, 2019.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno, 2005.

Scarabelli, Laura. "Las frazadas en la memoria de la dictadura chilena: el caso de Jorge Montealegre." *Kamchatka*, núm. 16, 2020, pp. 349-361.

Tuan, Yi-Fu. *Topofilia*. Melusina, 2007.



Valdés, Hernán. *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Taurus, 2012.

Violi, Patrizia. *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo sazio, la storia*. Bompiani, 2014.

Yúdice, George. "Testimonio y concientización." *Revista de Crítica Latinoamericana*, año XVIII, núm. 36, 1992, pp. 211-232.

Zó, Ramiro Esteban. "El Chile intramuros de las narrativas de encierro." *Revista do programa de Pós-Graduação em Letras*, vol. 23, núm. 1, ene.-mar. 2020, pp. 181-192.

Maria Alessandra Giovannini es Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad degli Studi de Nápoles "L'Orientale", Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati. Su campo de investigación abarca varios ámbitos: la literatura española contemporánea, el teatro del Siglo de Oro, la traducción de obras literarias, la narrativa catalana contemporánea, la literatura testimonial en las autobiografías de prisioneros políticos durante las Guerra Civil española, el Franquismo y el Terrorismo de Estado perpetrado por las últimas dictaduras del Como Sur.

magiovannini@unior.it



El guión como escritura comunitaria: Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld¹

por Mónica Barrientos

RESUMEN: La finalidad de este artículo es analizar el trabajo colaborativo de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld de *Dos guiones*, específicamente la obra “¿Quién viene con Nelson Torres?”. Se trata de una obra-instalación con piezas de videos de montaje artesanal que tiene como hilo conductor la fragmentación de una obra mayor. Al tratarse de las primeras incursiones visuales y textuales, se puede ver el inicio de lo que será la puesta crítica, teórica y estética que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld desarrollarán en el transcurso de los años en diversas propuestas de exhibición y trabajo en común. Este artículo elaborará una propuesta crítica de tres aspectos fundamentales para la crítica de la imagen y texto en “¿Quién viene con Nelson Torres?”. En primer lugar, se observará la politicidad de la imagen a través del montaje como forma política de aparición y exhibición. En segundo lugar, se analizarán aquellas figuras que quedan fuera de la partición para exponer a “los sin nombre” a través de una postura política y estética. Finalmente, se ingresará a los conceptos de espacialidad y comunidad en la obra para comprender el proceso de dislocación del espacio que es ocupado por una multiplicidad de singularidades que conformar una comunidad.

¹ Esta investigación ha sido patrocinada por el FONDECYT de Iniciación N° 11170556 “Visualidad, imaginarios territoriales y cuerpos comunitarios: hacia nuevas prácticas textuales de escritoras chilenas contemporáneas”.



ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze the collaborative work of Diamela Eltit and Lotty Rosenfeld from *Dos guiones*, specifically the play "¿Quién viene con Nelson Torres?". It is a work-installation with pieces of handcrafted video montage that has as its thread the fragmentation of a larger work. As these are the first visual and textual incursions, one can see the beginning of what will be the critical, theoretical and aesthetic setting that Diamela Eltit and Lotty Rosenfeld will develop over the years in various proposals for exhibition and joint work. This article will elaborate a critical proposal of three fundamental aspects for the critique of the image and text in "Who comes with Nelson Torres? Firstly, the politicization of the image will be observed through the montage as a political form of appearance and exhibition. Secondly, we will analyze those figures that remain outside the partition to expose "the unnamed" through a political and aesthetic stance. Finally, the concepts of spatiality and community in the work will be introduced to understand the process of dislocation of the space that is occupied by a multiplicity of singularities that make up a community.

PALABRAS CLAVE: Diamela Eltit; Lotty Rosenfeld; comunidad; visualidad; Chile

KEY WORDS: Diamela Eltit; Lotty Rosenfeld; community; visuality; Chile

El tiempo no es una cuerda que se pueda medir nudo a nudo, el tiempo es una superficie oblicua y ondulante, que sólo la memoria es capaz de hacer que se mueva y aproxime.
(Saramago 142)

El trabajo colaborativo en el arte y la cultura tiene una larga historia de amores y desamores, polémicas y amistades, pero en general con grandes resultados. La dictadura chilena, a pesar de la crueldad y el horror practicado sistemáticamente durante su periodo, fue un momento de concreción de lazos de supervivencia entre artistas, escritores, trabajadores, de una gama variada de personas que intentaron sobrevivir y sobrellevar esos tiempos oscuros.² Hablar de memorias es hablar del

² Nelly Richard ha sido una de las investigadoras pioneras con su trabajo sobre la Escena de Avanzada en *Márgenes e Instituciones*. Sin embargo, desde la última década, hay un rescate de estudios sobre las comunidades que pudieron sobrellevar la dictadura, tanto en el exilio como el insilio. Quiero rescatar algunos de los más recientes que han puesto la mirada en el trabajo de redes literarias e intelectuales: *Archivo CADA. Astucia, práctica y potencias de lo común* (2019) de la Red Conceptualismos



presente. A pesar de los obstáculos que se han impuesto a su ejercicio, “ubicar temporalmente la memoria significa traer el espacio de la experiencia” al presente, que contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (Jelin, *La lucha* 14).

En el proceso de construcción de la memoria, encontramos un ámbito bastante gris que ha sido doblemente suprimido por las políticas de la postdictadura. Me refiero a la participación de las mujeres y sus redes en los distintos ámbitos de lo social y cultural. Se trata entonces de un gesto de doble censura; por un lado, de la memoria oficial y por otro, de la participación política de las mujeres, teniendo como resultado, en cualquiera de los casos, la invisibilización de la condición de sujetos históricos. Por consiguiente, es necesario comprender que las memorias son procesos subjetivos e intersubjetivos, anclados en experiencias, en “marcas” materiales, simbólicas y en marcos institucionales, lo que implica necesariamente ingresar en el análisis de la dialéctica entre individuo/subjetividad y sociedad/pertenencia a colectivos culturales e institucionales.

Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld pertenecen precisamente a esta zona de redes omitidas en el campo cultural de la oficialidad y que han desarrollado una intensa labor para buscar nuevas interpretaciones del pasado. Su búsqueda ha sido un trabajo de la memoria que se inserta dentro de un fenómeno literario amplio que persigue inscribir el trauma y reactivar luchas en el debate cultural, porque el presente, como afirma Elizabeth Jelin, “contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (*Los trabajos* 46).³ Esta construcción es lo que debemos “poner a trabajar” para promover el debate y la reflexión activa en todo el ámbito cultural, artístico y académico.

Eltit y Rosenfeld son artistas, intelectuales y escritoras con una vasta trayectoria en Chile y América Latina. Su colaboración y propuestas artísticas muestran que su compromiso político no queda sólo en la letra, sino también en la vida, como afirma Eltit sobre los inicios del trabajo colaborativo con Rosenfeld: “Ahí nos volcamos a pensar la relación entre arte y política a partir del diseño de una serie de intervenciones urbanas en las que se interrogaba críticamente tanto el soporte tradicional como, a su vez, la violencia infligida por la dictadura sobre el cuerpo chileno” (*Signos Vitales* 266). Esta relación entre arte y política tiene tres pilares que me parecen fundamentales y que analizaremos en este estudio, como son la politicidad de la imagen, la exposición de los “sin nombre” y la creatividad comunitaria.

del Sur; *Mayo feminista. La rebelión del patriarcado* (Faride Zerán, ed. 2019); *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)* (Nora Strejilevich, 2019); *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina* (César Zamorano, ed. 2018); *El relato testimonial chileno: 1973-1989* (Norberto Flores Castro, Adolfo Bisama Fernández, 2017), entre otros.

³ Jelin sostiene que para evitar la fijación del recuerdo y separarse de esa búsqueda del objeto perdido, es importante entender la memoria como “trabajo”: elaborar y actuar en lugar de re-vivir: “Ello implica un pasaje trabajoso para la subjetividad: la toma de distancia del pasado, “aprender a recordar”. Al mismo tiempo, implica repensar la relación entre memoria y política, y entre memoria y justicia” (50).



El trabajo colaborativo de Eltit y Rosenfeld tiene una larga data, iniciándose en el Colectivo de Acciones de Arte CADA⁴ donde se encuentran sus trabajos más conocidos.⁵ Sin embargo, también realizaron trabajos paralelos que no han tenido la misma recepción crítica como es el caso de *Zonas de dolor* (1980). Se trata de un trabajo más personal e íntimo que tenía como intención salir a la calle a recoger cierta “energía cultural y artística y estética” (Morales 164) que incluía, al igual que las acciones del CADA, fotografía, música y video. Nelly Richard, en su lectura de esta acción de arte, rescata la “resomatización de la palabra” que instala la voz, “exacerbada en el grito” como un desplazamiento de “la función comunicativa del signo a texturas no lingüísticas, llevando la palabra hasta su disolución fonética y gramatical” (85).

Junto a esta obra, las artistas elaboran otros trabajos que no han sido recogidos por la crítica. En el 2017, la editorial Sangría publica *Dos guiones* que incluye dos cortometrajes realizados en por Eltit y Rosenfeld: “La invitación, el instructivo”⁶ y “¿Quién viene con Nelson Torres?”⁷. La publicación también contiene un texto de reflexión crítica que elabora Diamela Eltit para esta edición, donde se percibe la mirada dada por el tiempo y la insistencia política de la colaboración. En “La violencia sin fin” texto que acompaña a “La invitación, el instructivo”, la autora afirma que con en esta instalación ingresa al terreno de “la memoria trágica, aquella anclada en las víctimas de la dictadura chilena” (“La violencia” 37) que nos vuelve el recuerdo de nuestros muertos en la dictadura y la búsqueda de los nombres. La invitación a una cena es recibida por los personajes con terror y desesperación, ya que no se puede eludir. El mensajero insiste que deben asistir “con las manos limpias y vestimentas impecables, sentarse en el asiento que se les ha asignado y no hacer el menor comentario” (Eltit, *Dos guiones* 24). “¿Quién viene con Nelson Torres?” es un cortometraje sobre un joven adicto al neoprene y su madre que relata la infructuosa labor con su hijo. La instalación está atravesada por fragmentos de un *striptease* de una mujer madura, imágenes de saqueos, segmentos de ecografías de mujeres en estado de embarazo avanzado, una mujer sorda que lee frente

⁴ No nos detendremos en la importancia del CADA en el arte chileno bajo dictadura porque amerita un análisis mucho más extenso. Sin embargo, es necesario destacar el trabajo de la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur) que elaboró un registro online de su documentación. El archivo se encuentra en el Museo de la Memoria y Derechos Humanos en plataforma digital en www.archivomuseodelamemoria.cl y disponible para consulta en el Centro de Documentación. La mirada y la elaboración de este archivo se funda en la idea de *nociones comunes* como “la potencia del encuentro y la composición. Las múltiples composiciones forman a su vez un diagrama en el que se entrelazan los cuerpos, los afectos y los conceptos. Las nociones comunes componen y recomponen por tanto la comunidad” (84).

⁵ Acciones de arte más conocidas son “Ay Sudamérica”, “Inversión de escena”, “Para no morir de hambre en el arte”, “No +”, “Viuda”, entre otros.

⁶ Escrita en el 2000 mientras residía en Argentina e incluida en la instalación *Cuenta regresiva* dirigida por Lotty Rosenfeld en el 2006.

⁷ Escrito en 1985 y presentado en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en el 2001.



a un micrófono fragmentos de la obra *Kaspar* de Peter Handke⁸ y dos imágenes de pies desnudos en el agua. El video tiene una duración aproximada de quince minutos y se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en mayo de 2001. Según Rosenfeld fue pensado inicialmente como un proyecto que recogería a personajes y realidades sociales marginales.

Estas acciones de arte de Eltit y Rosenfeld muestran piezas de videos de montaje artesanal donde la fragmentación es precisamente el hilo conductor de una obra mayor. Por lo tanto, estamos frente a una acción de arte en dos niveles: la acción misma en la calle y la elaboración del video como una obra en devenir. Frente a estas acciones, nos preguntamos ¿de qué forma contribuyen al proceso de formación de una subjetividad que se resiste políticamente a la individualidad y deviene comunitario? La pregunta se dirige, por lo tanto, a la relación entre el lenguaje, el cuerpo textual, la estética de la marginalidad y el sentido comunitario como una posición política de “hacerse en las periferias”, puesto que observamos rostros marginales y un espacio residual que otorga un encuadre al paisaje derruido, pero también la concentración de sus rostros, la cooperación entre ellos y un montaje visual donde ya no hay cabida para la victimización.

LA POLITICIDAD DE LA IMAGEN

Dos guiones son textos y propuestas visuales de videos de montaje artesanal donde la fragmentación es precisamente el hilo conductor de una obra mayor. A tratarse de las primeras instalaciones, podemos ver el inicio de lo que será la puesta crítica, teórica y estética que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld desarrollarán desde diferentes formas de exhibición de esa parte de la realidad que no desea ser mimética, sino creativa. Para este artículo, nos centraremos en el análisis de “¿Quién viene con Nelson Torres?”⁹, que viene acompañado por el texto “Una aventura sin contorno, interminable”, en el cual Eltit afirma que este guion fue escrito como una práctica literaria:

Ese era el espacio que me propuse: un guion planteado como escritura literaria. [...] Una obra que viajaba desde lo prelingüístico hasta el aprendizaje y la inclusión social, pero que también escenificaba lo opaco y la estela represiva de la pasión por clasificar, dominar y, especialmente, la necesidad de generar normativas naturalizadas a partir de la “verdad” de las codificaciones (“Una aventura” 79-80).

⁸ Obra estrenada en Frankfurt en 1968, inspirada en Kaspar Hauser, un joven abandonado que aparece repentinamente en una ciudad alemana, sin poder hablar ya que, al parecer, fue criado sin contacto con los humanos.

⁹ El cortometraje se puede ver en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/46079010>



El cortometraje está pensado desde su gestación como un movimiento desde lo corporal, con la inclusión de la ecografía materna, hasta la biopolítica médica en el tratamiento de un adicto. Las imágenes fragmentadas que conforman el video son una obra en devenir, haciendo del cuerpo una condición material y urgente para que la escritura toque al cuerpo por medio de artificios, generando un cuerpo lingüístico como resultado del exceso debido a la imposibilidad de representar el mundo en forma mimética. El abigarrado montaje de las escenas, así como el guion escrito, muestran una disposición que intenta desorganizar esa aparición como un “choque de heterogeneidades” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 77) que se muestra sólo desmembrando.¹⁰ Al inicio del guión encontramos una clave: “La medida del tiempo es sólo una aproximación, una posibilidad entre otras” (Eltit, *Dos guiones* 45), advirtiendo que el movimiento y la politicidad de las imágenes tienen diversas formas, presentándose como el campo de una lucha siempre indeterminado en la pura inmanencia visual: la politicidad de la historia es siempre anacrónica y se desarticula en una complicada estratificación de tiempos en tensión imposibles de totalizar.



Fig. 1 Eltit, *Dos guiones* 76

¹⁰ Didi-Huberman propone *dys-poner* las cosas como una forma de comprenderlas dialécticamente: “el artista del montaje fabrica heterogeneidades para *dys-poner la verdad* en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino de las “correspondencias”, [...] de la “afinidades electivas”, [...], de los “desgarros” [...] o de las “atracciones” (85).



Fig. 2 Eltit, *Dos guiones 77*

Como espectadores y lectores ¿qué observamos en las imágenes? En ambos registros –audiovisual y textual– vemos que las secuencias narrativas y visuales comparten el movimiento de las imágenes como deseo colectivo que conforma su carácter político, el cual se caracteriza por su estructura de aparición y la experiencia de lo singular.

Lo político como estructura de aparición es una forma de exposición. La imagen no se presenta para la mirada o el consumo pasivo, sino que acciona al lector/espectador que intenta seguir un hilo que ya está dislocado por el montaje mismo. La única secuencia que recorre todo el cortometraje es el *striptease* de la bailarina madura que se alterna por medio de movimientos rápidos con la ecografía, los saqueos y las figuras de Nelson Torres, su madre y una intérprete de señas. La instancia del aparecer o de la exposición se convierte en una experiencia singular, ya que enlazan lo político de manera intrínseca e inmanente con la estructura de la imagen y con la facultad de la imaginación que activa al lector/espectador. Lo político es el aparecer público de la acción, es el exponerse de la acción particular a su afuera, el darse a otro en el *médium* de la imagen, abriendo el espacio de la política como encuentro contingente y singular entre las vulnerabilidades expuestas en su reciprocidad. Por ello, el cortometraje mantiene la contingencia al exhibir el consumo en diferentes modalidades: el cuerpo de la mujer en el baile nudista, la ecografía como discurso ginecológico, el saqueo como metonimia de los cuerpos y la pobreza, la drogadicción de Nelson y el habla de la madre.

El carácter político se presenta no por la disposición explícita de las imágenes, sino porque su conformación estética es política, puesto que sugiere un modo distinto de



repartir el espacio sensible y de conformar una relación con el todo de la comunidad. Sin embargo, es necesario subrayar que la relación estético-política y la configuración de subjetividades no se desarrolla en un espacio de consensos, ya que siempre hay un lugar de enunciación que queda fuera, como son los espacios y subjetividades que se muestran en este guion y cortometraje que se representan por medio de la metáfora de los saqueos. A pesar de que las imágenes hurgan y visibilizan las ruinas y desperdicios de la sociedad, no pretenden integrar en forma protectora a los que quedan fuera del orden, sino más bien exponer a través de la materialización audiovisual la disputa como un espacio de ficción donde se cuestiona la forma de las distribuciones de lo sensible por medio de "un guion planteado como escritura literaria" (Eltit, "Una aventura" 79).

LA EXPOSICIÓN DE LOS SIN NOMBRE

La literatura y el arte en general trabaja con retazos de lo real. Con espacios elaborados dentro de la técnica realista, como en el caso del guion trabajado en este artículo, y que expone en la representación audiovisual entrevistas, ecografías, imágenes de saqueos y la especie de testimonio de una madre y su hijo adicto. Son imágenes y escrituras que, a pesar de mostrar restos de lo real, no pretenden mostrar la realidad real desde un principio estructurante. Se trata de una obra que propone una noción de escritura que desarma la obra, la hiere, y además, cuestiona la posibilidad de contenerla. Es la persistencia de la escritura y la imagen que se expone a la mirada y la escucha de los otros, como sucede con la voz en off del texto de Handke que se inicia en la escena 4: "Otral...aquiz...quienor...severa...levo..." (Eltit, *Dos guiones* 48). La voz ha sido alterada y el significante dislocado para armarse lentamente, como un organismo vivo, hasta llegar a la formación de la frase. En la escena 5, la voz del texto Handke se reconfigura: "La frase realmente hiere y no te hiere porque todavía no sabes que la frase es la frase, pues no sabes que es frase y te hiere porque tú no sabes que es una frase y que te hiere" (49), mientras el encuadre muestra la cara de la madre de Nelson. La imagen entonces no convoca naturalmente al texto, sino que lo perturba. Se trata de un "campo de conflictos" en el que hay que resistirse al uso explotador de la lengua: "No abandonar al enemigo la palabra -es decir, la idea, el territorio, la posibilidad- de que él intenta apropiarse, prostituyendo, a sabiendas o no, su significación" (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 20).

La aparición del rostro de la madre va y viene fragmentariamente en este montaje, junto a una situación prelingüística hasta llegar a una especie de testimonio o relato de la adicción de su hijo. En la escena 19, la madre de Nelson relata: "No sé señorita. Yo le he dado harto cariño, harto amor ha sido al que le he tenido más lástima. Y le converso al Nelson: yo me voy a morir y que vai a hacer si me muero primero. Y él llora y me dice: no mami, yo me voy a ir primero" (Eltit, *Dos guiones* 64). Las intensidades de los usos de la voz, como aquella de la escena 2 donde se escucha el grito altísimo de la voz de la



madre de Nelson: "Estaba en el Barros Luco yo"¹¹ (46), emergen abruptamente y están cargados de su sentido propio. Son casi como una vivencia paralela al texto donde la historia o situación junto al texto leído de Handke, se auto sustenta en la materialidad-cuerpo y se expande por el espacio llegando en forma de vibración a los cuerpos de cada uno de los "espectadores-oyentes" como algo anterior a "lo que se dice". Por ello, es necesario preguntarse ¿Cómo entendemos la exposición política de estos cuerpos y rostros en esta obra?¹² Didi Huberman nos da luces de una respuesta basándose en cuatro paradigmas de Hannah Arendt. El primero se refiere a la exposición de los rostros no como abstracciones, sino como cuerpos que hablan y actúan. El segundo se refiere a las multiplicidades como una sumatoria de singularidades;¹³ la aparición de las diferencias en cuanto a comunidad y reciprocidad de seres diferentes; y finalmente, pensar el espacio político como una red de intervalos que empalman las diferencias¹⁴ para conquistar, pese a todo, una "parcela de humanidad" (25).

Exponer los cuerpos, principalmente a aquellos sin nombre, ha sido una de las propuestas que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld se han planteado desde los orígenes de su trabajo. Se trata, como se ha mencionado previamente, de una postura política y estética, como afirma Eltit en una entrevista: "A mí me han interesado esas estéticas menos consensuadas y ahí sí hay un compromiso político, pero no en el sentido de tener que escribir desde una posición política determinada, sino que se trata más bien desde qué estética produces, ver el texto a qué estética te está afiliando. Eso es una posición política" (Solorza 157). Esta afirmación muestra uno de los aspectos esenciales de la propuesta artística de las autoras que es cómo representar las subjetividades marginalizadas, invisibilizadas a partir de su localización y no desde una mirada paternalista o sobreprotectora. Se trata de una multiplicidad de marginalidades que se encuentran atravesadas por la violencia, la enfermedad, la precariedad, como son la madre de Nelson que debe luchar por la atención en el sistema hospitalario para su hijo drogadicto, la bailarina madura que debe exponerse frente a mínimo público como modo de subsistencia, las imágenes de los saqueos a supermercados. Entonces, frente a este montaje de escenas nos preguntamos ¿Cómo "hacer hablar" a estas subjetividades?

La voz, junto a la exposición de múltiples imágenes, van conformando una interrelación de subjetividades que requieren de un continuo reconocimiento del sentido de interdependencia que nunca dejan de proliferar. Para Fred Evans:

¹¹ El Barros Luco es un hospital público de Santiago donde se atienden mayoritariamente gente de escasos recursos.

¹² Ver Figura 1.

¹³ Esta idea está relacionada directamente con el concepto de singular/plural de Jacques-Luc Nancy y que veremos más adelante.

¹⁴ "Ciertos hombres, ciertas mujeres se singularizan -en el ejercicio del arte, del pensamiento, de la historia o de la política- al hacer de los rostros, las multiplicidades, las diferencias y los intervalos su propia inquietud de *humanitas*". (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 24)



Voice also has the unique property of pointing simultaneously to the ethereal and the mundane dimension of our existence. On the one hand, voice is the conveyor of discourse, of our thoughts and dreams. The logic of a discourse, moreover, provides us with a trajectory. On the other hand, voice consists of sounds made by our bodies (61).

El concepto de “voz” se refiere a una idea múltiple que incluye a individuos, culturas y a la civilización completa (82), por lo tanto, la naturaleza heterogénea del ser humano se somete a un diálogo constante con él mismo y con los otros:

when we wake, we are already involved in an exchange that will continue throughout the body, switching interlocutors and topics, but always pulling us along in its train. To break from all dialogue would literally mean our disappearance as self-aware being, as existences ‘for ourselves’ (60).

Estas voces, que pueden ser individuales o sociales, siempre están interconectadas y producen lo que Evans llama “carácter elíptico de la identidad” donde el individuo “is always considered more than her/his mere present utterances” (145), ya que seguimos siendo arrojados a nuevas formas dialógicas, incluso cuando el discurso se interrumpe. Evans plantea la disrupción como un “discourse can affect what we do and are able to perceive, often opening up a space for new perception” (142). De esta forma, es necesario centrarse en la “disrupción” o la “disonancia” como partes constitutivas de la identidad y, por lo tanto, del discurso, como el grito agudo de la madre de Nelson en la escena 2, la lectura del texto en off de Hankle que se mantiene como fondo en toda la obra, el ruido de la ecografía, el baile nudista y los saqueos, que aparecen en forma intermitente y distorsionada. Esta secuencia vertiginosa finaliza en la escena 27, después de una pausa, un silencio:

- a) De pronto el cuerpo de la bailarina estalla, se destroza,
- b) Se destroza la cara de Nelson,
- c) Se destroza la cara de su madre,
- d) Se destrozan las panzas de las embarazadas,
- e) Se destroza la imagen de Carola Mujica.

Las únicas imágenes completas son los saqueadores corriendo. Se aísla la figura de uno de los saqueadores en movimiento.

- f) La ecografía rota copa la pantalla (Eltit, *Dos guiones* 73-74).

Volviendo a la pregunta de cómo se “hace hablar” a estas subjetividades en “¿Quién viene con Nelson Torres?”, una posible respuesta es que, a pesar del estallido de cada una de las series de imágenes, se exhibe la condición de humanidad de residuo expuesto que se niega a desaparecer. Aunque la imagen final quede destrozada, el encuadre congelado del saqueo en movimiento permite mostrar la resistencia, junto con la voz y los gritos histéricos de Nelson Torres. La imagen queda detenida para exponer a un personaje en movimiento que ha saqueado una tienda, por lo tanto, lo



que se expone es un lugar común donde el tiempo se paraliza y se reitera, ya que, como espectadores, identificamos esa imagen tan conocida en nuestra historia chilena y latinoamericana. Sin embargo, no se trata de mostrar un estereotipo para juzgar un acontecimiento, sino de subrayar una responsabilidad política por medio de la voluntad de la mirada para “no dejar languidecer el lugar de los común en cuanto cuestión abierta en el lugar común como solución prefabricada” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 99). Dicho de otra manera, la imagen no debe leerse desde “el sentido común” tan mal usado en contextos de crisis, sino de observar la sociedad desde una perspectiva “concreta”, como son los acontecimientos, para generar una actitud crítica y activa, siempre problemática, exponiendo los puntos críticos, los intersticios, los desórdenes.

ESPACIALIDAD Y COMUNIDAD

La experiencia estética, en tanto situada en lo sensible, puede traducirse como tal en un ejercicio de construcción de subjetividad localizable en diversos órdenes de las prácticas sociales. También a la inversa, la estética primera de la política indica una instancia sensible, de reparto, visibilidad y decibilidad que solo se da en la comunidad. El pensamiento estético se refiere no tanto al objeto, como a la lógica de aprehensión y comunicación de cualquier objeto, siempre que estén situados en el orden de lo sensible, “el modo estético del pensamiento es mucho más que un pensamiento del arte. Es una idea del pensamiento, ligada a una idea de división de lo sensible” (Rancière, *El desacuerdo* 8). Por ello, la exposición puede mostrar a los sin nombre y, por lo tanto, a la comunidad. Para Jean Luc-Nancy, la comunidad es entendida como algo que se revela al otro y que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro: “No es el espacio de los “mí-mismo” –sujetos y sustancias, en el fondo inmortales–sino el de los yo, que siempre son otros” (*La comunidad desobrada* 35). Entonces la “comunidad” es un “estar-en-común” no bajo una esencia, sino como un lugar desde donde comparecemos y nos exponemos al otro. Nancy afirma que *estar-en-común* es ser *plural/singular*, un lugar donde la inclinación hacia el otro¹⁵ se produce no por sus características en común, sino por lo que les falta, lo que carecen, por lo tanto, los seres singulares están constituidos ocupan un espacio, es decir, están *espaciados* y definidos los unos a los otros por la dislocación.¹⁶

La coexistencia de las imágenes del guion de Eltit y Rosenfeld no tienen jerarquización, sino más bien son un tejido de voces que existen porque se presentan en la contigüidad del montaje para nuestra mirada. Esto es la comparecencia, la exposición compartida de la comunidad. Por esta razón el título nos apela como

¹⁵ “Hace falta una inclinación o una disposición del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro” (*La comunidad desobrada* 17)

¹⁶ “Estos ‘lugares de comunicación’ ya no son lugares de fusión, aunque se pase de uno a otro; están definidos y expuestos por la dislocación. Así, la comunidad de la partición sería esta dislocación misma” (*La comunidad desobrada* 51).



espectadores, ya que la respuesta a la pregunta ¿Quién viene con Nelson Torres? es nosotros, en singular y plural. El “con” conforma comunidad y allí estamos como copresencia, como un “ser-juntos” frente a la repartición de esos encuadres tan específicos y cercanos.

Lo poético del texto provoca una hendidura en esa puesta en escena. Esta grieta es la distancia necesaria de la que nos habla Jacques Rancière (*El espectador*) y que permite que el espectador se emancipe y se convierta en un sujeto activo. Y es en este punto donde se parodia la construcción estética de la imagen, ya que sus rostros no producen lástima, sino indignación de parte del lector/espectador, por lo que mirar es también actuar. Al tachar la mediación, el espectador se transforma en actor y el escenario se traslada a la calle en forma de protesta, como las imágenes que se congelan al final de la obra. Por ello, el cuerpo es el lugar donde dicha existencia acontece: “un cuerpo es estar expuesto. Y, para estar expuesto, hay que ser extenso” (Nancy, *Corpus* 109), es decir, pensar la extensión en su tensión de modo que ser-cuerpo es una forma de estar en el mundo, como se puede observar y escuchar en la escena 21 donde hay una toma de los pies en el agua, barrigas de embarazadas, fragmentos de ecografías en montaje y la voz en *off*, leyendo el texto de Handke: “Cuando al fin pude aprender a decir la palabra yo los otros me tuvieron que llamar durante mucho tiempo por la palabra yo porque no sabía que la palabra tú quería decir yo” (Eltit, *Dos guiones* 66).

Se trata entonces de pensar en nosotros de una forma paradójica, ya que ese “con” no significa buscar un sentido último a la comunidad, sino en la repartición de ese lugar común por medio de la cercanía de los cuerpos: “Una despropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar.” (Esposito 31) La obra escrita y visual muestran justamente esas singularidades en común sin un fin teleológico, sino solo compartiendo un lugar en común en el momento en que se desarrolla la obra y que produce un corte en la cotidianidad plana, tanto de los lectores como de los espectadores. Esto es lo único común entre ellos, el espacio compartido.

Finalmente, la propuesta de “¿Quién viene con Nelson Torres?” provoca la desapropiación que se mencionaba previamente, ya que el potencial político no se encuentra en el mensaje, sino en las palabras, en “la frase que hiere y no te hiere”, para pensar otros modos de distribución por medio de este montaje que compila diversas formas de fragmentos y sonidos para que pueda aparecer el espacio como su fondo común. Se trata de producir una energía para la acción, pero fuera de la lógica de transmisión de un saber en que el sujeto, que es singular plural, traduce lo que observa para unirlo a su experiencia intelectual de vida que los vuelve semejantes a los otros, aunque perciban diferentes. Es por esto que nuestra propuesta de lectura de *Dos guiones* se aleja de la mirada victimizada porque se intenta cambiar la mirada de esos cuerpos marginales –torturados, hambreados, abyectos, locos– hacia un cuerpo creador, con ideas y no a la víctima esclavizada por el sufrimiento como objeto de



consumo. La imagen del rostro de Nelson Torres, de la madre, de la bailarina y las ecografías no son rostros individuales, sino una "comunidad de rostros" mostrando "la ambivalente gestión institucional de una paz social bajo control, que explota los cuerpos y censura la visibilidad de ciertos estados de vida marginados por su propio *pathos*" (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 51), como son el control de la vida, la adicción, la fragilidad social, la anormalidad en general. Por lo tanto, el valor político, tan modesto y radical como es la misma obra por su carácter experimental, es que el montaje de estas imágenes –en palabras de Didi-Huberman– *toman posición* sobre lo real modificando de manera crítica las posiciones correspondientes de los discursos, las imágenes y las cosas.

La imagen entonces como exposición da cuenta no solo de su descentramiento, sino también de su vulnerabilidad, de la fragilidad que la habita y que ella expone, dejando abierto su propia potencia. La comunidad del montaje se sabe sensible, es decir, tramada por una *praxis* que no es solo discursiva, sino que está traspasada de afecto, como afirma Eltit cuando reflexiona años después sobre esta obra: "Pensé en los saqueos producidos en Latinoamérica como un momento culminante de la expresión y la explosión social. Pensé en el desnudo como metáfora" (Eltit, "Una aventura" 82). Este afecto es lo que con-mueve a las artistas y las une en una comunidad para exponer el conflicto y encarar, así, mostrando los rostros, la resistencia como supervivencia. Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld se han fusionado en una comunidad en acto que está allí expuesta para que nosotros, los espectadores que podamos ver un espacio de humanidad: "En el territorio siempre activo de las asimetrías que porta el mundo cultural chileno y acaso latinoamericano, que somos dos mujeres que por décadas hemos colaborado, hemos persistido. Y hemos, especialmente, resistido" (81).

BIBLIOGRAFIA

Archivo CADA. *Astucia práctica y potencias de lo común*. Editado por Carvajal, Fernanda, et al. Ocho Libros, 2019.

Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia* 1. A. Machado Libros, 2008.

---. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial, 2014.

Eltit, Diamela. *Dos guiones*. Sangría Editora, 2017.

---. "La violencia sin fin." *Dos guiones*. Sangría, 2017, pp. 37-40

---. *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

---. "Una aventura sin contorno, interminable." *Dos guiones*. Sangría, 2017, 79-82

---. *Zonas de dolor*. Performado por Diamela Eltit. Video, Santiago de Chile, 1980.

Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, 2003.



Evans, Fred. *Multivoiced Body: Society and Communication in the Age of the Diversity*. Columbia University Press, 2008.

Jelin, Elizabeth. *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI, 2017.

---. *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos-IEP, 2012.

Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Cuarto Propio, 1998.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, 2003.

---. *La comunidad desobrada*. Arena Libros, 2001.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, 1996.

---. *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.

Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales Pesados, 2007.

Saramago, José. *El Evangelio según Jesucristo*. Alfaguara, 1998

Solorza, Susana Paola. "Una literatura no consensual. Cuerpo, lugares border y resistencia." *No hay armazón que la sostenga. Entrevista a Diamela Eltit*. Editado por Mónica Barrientos. Editorial Universidad de Talca-Chile, 2017, pp. 155-68.

Mónica Barrientos es docente investigadora de la Universidad Autónoma de Chile y miembro del Grupo de Investigación de Literatura y Escuela (LyE). Ph.D en Hispanic Languages & Literature de la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos y editora de *Catedral Tomada. Revista de Crítica literaria latinoamericana* de la Universidad de Pittsburgh y presidenta de la SOCHEL, Sociedad Chilena de Estudios Literarios. Entre sus publicaciones se encuentran: *La pulsión comunitaria en la obra de Diamela Eltit* (2019), LARC-LASA, *No hay armazón que la sostenga. Entrevista a Diamela Eltit*, Editorial Universidad de Talca. Actualmente trabaja en una investigación FONDECYT centrada en escritoras chilenas de la postdictadura.

monbarrientos@gmail.com



Antes de perder la memoria: *testimonio, amistad y epistolario*

por Constanza Vergara

RESUMEN: Este artículo analiza el libro *Antes de perder la memoria* (2015), escrito en coautoría por las chilenas Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo. Ambas fueron militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y experimentaron la clandestinidad, la prisión política en Villa Grimaldi y Tres Álamos, la pérdida de compañeros y amigos, el exilio en Francia, y el posterior retorno a Chile. El libro relata todos estos hitos en la vida de las autoras y presenta sus testimonios de una forma novedosa, ya que está escrito como un intercambio epistolar entre dos amigas, lo que enfatiza la experiencia compartida y su punto de vista como mujeres militantes. A lo largo de la rememoración de 40 años de amistad y compromiso político, Ana María y Teresa construyen una mirada retrospectiva que contiene una fuerte perspectiva de género. Tres son las particularidades que me interesa explorar en este escrito: el carácter epistolar que tensiona el testimonio, la amistad como eje afectivo del intercambio y estrategia para la recepción del texto, y el amplio marco temporal que aborda el texto, que incluye un relato sobre la vivencia del miedo en la década de los '80.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

104



ABSTRACT: This paper analyzes the book *Antes de perder la memoria* (2015), co-authored by Ana María Jiménez and Teresa Izquierdo. Both women were militants of Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) and experienced clandestinity, political imprisonment in Villa Grimaldi and Tres Álamos, the loss of comrades and friends, exile in France, and the subsequent return to Chile. The book relates all these milestones in the authors' lives and presents their testimonies in a new way, since it is written as an epistolary exchange between two friends, which emphasizes the shared experience and their point of view as militant women. Throughout the commemoration of 40 years of friendship and political commitment, Ana María and Teresa build a retrospective look that contains a strong gender perspective. In this article I will explore the following three issues: the epistolary nature of the testimony; the idea of friendship as a mode of affective exchange and reception, and the broad temporal framework of the text, which narrates the experience of fear during the 80s.

PALABRAS CLAVE: testimonio; correspondencia; amistad; militancia

KEY WORDS: testimony; correspondence; friendship; militancy

Al finalizar el recorrido por el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) en Lima se encuentra un muro con citas de diversos testimonios que dan cuenta de la violencia sexual ocurrida durante los años del Conflicto Armado Interno. Un poco más allá, cerca de las exposiciones temporales, otro muro que no es parte del proyecto curatorial original alberga información sobre el Proyecto Quipu, un documental interactivo y sitio web que recolectó denuncias y testimonios sobre las masivas esterilizaciones forzadas llevadas a cabo durante el gobierno de Alberto Fujimori. Es decir, en ese guion museográfico, la perspectiva centrada en la vivencia específica de las mujeres es lo último que se ha anexado al relato de los años de la violencia.

Si comienzo con esta mención al LUM en Perú es porque quisiera que este artículo dialogue con un marco más amplio de investigaciones que realizan una re-lectura en clave de género a los años de dictadura y violencia en nuestros países latinoamericanos o que adoptan una perspectiva de género para analizar la producción cultural en torno



a temas de memoria.¹ También, al mencionar a otras investigaciones y autoras, estoy imitando uno de los gestos principales del libro que me interesa comentar, porque el diálogo y el intercambio son el procedimiento clave de este texto: en *Antes de perder la memoria* Ana María Jiménez y Teresa Izquierdo narran, a través de un intercambio epistolar previamente acordado, más de 40 años de amistad, los que coinciden con el comienzo de su militancia en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y las consecuencias vitales y personales que eso ha tenido durante la dictadura y la postdictadura. Se cuenta el pasado, sí; se narran las experiencias de cada una, sí; pero al centro está la amistad: una amistad que ha sobrevivido la prisión, la tortura, el exilio y múltiples duelos por compañeras y compañeros muertos y desaparecidos.

En este artículo me interesa proponer que, a diferencia de otras memorias de exmilitantes (fundamentalmente hombres), en *Antes de perder la memoria* no hay un discurso renovado, sino un compromiso actualizado tanto con el colectivo como con la denuncia de las atrocidades e injusticias cometidas durante los 17 años del régimen de Augusto Pinochet. En efecto, a través de este libro escrito en co-autoría, Teresa y Ana María ensayan distintas estrategias para salir de la vivencia individual y seguir imaginando un colectivo, así como también para empatizar con las injusticias y arbitrariedades cometidas contra otros, especialmente durante la década de los ochenta. En este sentido, si bien estas ex militantes del MIR comparten un itinerario vital similar al de otros testimoniantes (militancia, clandestinidad, prisión política, tortura, exilio), en este texto se ofrece una perspectiva singular, ya que tan importante como la denuncia de estas situaciones, es el detallado relato de la experiencia de vivir el miedo durante la década de los ochenta.

LAS DÉCADAS DEL SETENTA Y OCHENTA

Ana María Jiménez, alias la Chica Lucía, fue detenida en 1975 y luego de sobrevivir casi un mes en Villa Grimaldi, fue trasladada al campo de prisioneros de Tres Álamos y posteriormente al de Cuatro Álamos, donde pasó casi dos años. Una vez fuera de prisión se fue al exilio a Francia y luego a Cuba, donde siguió cumpliendo funciones como militante del MIR. Escribe Ana María:

¹ Estas iniciativas se llevan a cabo desde las Humanidades, las Ciencias Sociales y las Artes e incluyen, en el caso de Perú, el proyecto ya mencionado de María Ignacia Court (Chile) y Rosemarie Lerner (Perú), además de los escritos críticos de Rocío Silva Santiesteban y Francesca Denegri; en Argentina, los aportes de Alejandra Oberti o Mariela Peller, entre otras; y en Chile, los proyectos de Tamara Vidaurrázaga y la compilación de Nubia Becker llamada *Mujeres en el MIR. Des-armando la memoria*.



Debo recordar que viví mi embarazo en París, con el apoyo del padre de mi hijo y el tuyo, mi amiga. ¿Recuerdas que tenía síntomas de pérdida y de anemia, secuelas de la tortura, y para que mi hijo pudiera nacer tuve que estar seis meses en cama? No era precisamente una situación feliz después de dos años de prisión. Más todavía porque desatinadamente la dirección del partido decidió que, ya que estaba con reposo en cama, podían entregarme la tarea de revisar el informe que cada compañero escribía respecto de su paso por la tortura y ver cuál había sido su nivel de fortaleza o debilidad, para que ellos resolvieran la futura asignación de tareas. O sea, yo leía diez horas al día historias de horror y por la noche intentaba dormir y soñaba con lo que yo había pasado, mezclándolo con lo que otros compañeros contaban (114).

Es así como se practicaba el aspecto sacrificial del ideal del hombre nuevo, el militante dispuesto a dejar las comodidades por la causa del partido y la revolución. A juicio de Alejandra Oberti, quien ha estudiado la participación de las mujeres en las organizaciones de los setenta y la construcción de la subjetividad revolucionaria en el caso argentino, “esta politización de la vida cotidiana y las relaciones personales no implicó la revalorización de los espacios privados, sino, por el contrario, la subordinación de estos a la política armada” (“Lo personal” 904). Tal como sostiene Tamara Vidaurrázaga:

El hombre nuevo nunca contempló entonces lo que para las mujeres militantes significaría asumir estos desafíos contruidos para militantes varones; tampoco contempló lo que implicaría para la vida privada de quienes militaban, especialmente de las mujeres que -según el mandato del sistema sexo género (ssg) hegemónico- deberían poner la mayor parte de su esfuerzo e interés en que este espacio de sus vidas sea exitoso, además de ser evaluadas socialmente por ello (70).

Esa crítica con perspectiva de género asoma en varios momentos a lo largo del texto, ya sea para discutir órdenes de la cúpula del MIR, como la que acabamos de leer, o para comentar los espacios para la vida afectiva y de pareja que aparecían en medio del horror. Jiménez e Izquierdo aprovechan su visión retrospectiva para evaluar sus comportamientos tomando en cuenta no solo su militancia y compromiso, sino también sus experiencias amorosas y de maternidad. Dice Teresa en una de sus cartas:

Nuestros hombres eran revolucionarios de la casa para afuera y algunos, después de las cárceles, cuando se reencontraban con sus mujeres, no entendían que hubiesen cambiado. ¿Cómo no íbamos a cambiar si rescatando a nuestros compañeros nos habíamos convertido en una fortaleza personificada ocupándonos de todo? Muchas parejas se quebraban y todos sufríamos bastante (127).

Izquierdo supo de ese sufrimiento desde varios frentes: estuvo tres semanas presa en 1976 y luego logró salir al exilio a Francia. Un año antes, en febrero de 1975 habían tomado detenido a Hugo Daniel Ríos Videla, el Peque, su pareja y padre de Manuel, su hijo mayor. En julio de ese mismo año, apareció la noticia en el diario *La Segunda*, con el



infame titular “Exterminados como ratones”, en cuya lista aparecía el nombre del Peque como una de las supuestas víctimas de falsos enfrentamientos en el extranjero, en lo que hoy se conoce como Operación Colombo o Caso de los 119. Como tantas otras mujeres, Izquierdo sobrellevó el sufrimiento desde sus distintas experiencias vitales: como viuda, madre, militante, exprisionera política y exiliada. Entre el duelo por su pareja, el deseo de darle una familia a su pequeño hijo y el dolor de las propias secuelas de su paso por prisión, Teresa decidió regresar a Chile en 1979, donde al poco tiempo comenzó a colaborar con la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y a trabajar como secretaria en la revista *Análisis*.²

Es desde ese lugar que narra en las últimas cartas la experiencia del miedo en la década de los ochenta en Chile. Si bien ella se movía en un entorno laboral de crítica al régimen, también ese era un lugar desde donde se experimentaban la censura, los continuos allanamientos y la abierta intimidación a los periodistas. Asimismo, ese fue un lugar donde se investigaron crímenes y se dieron a conocer situaciones de violencia extrema.

Loreto López ha realizado una exhaustiva investigación de la experiencia del miedo en la sociedad chilena durante la dictadura. A su juicio, no se debe olvidar que las estrategias represivas estaban destinadas a enviar un mensaje de terror a toda la sociedad (131), por lo tanto, hay que considerar de qué manera el miedo estaba presente en la cotidianidad de los ciudadanos:

Las entrevistas han revelado que el miedo constituye un recuerdo con transversalidad social, que se da al margen de la valoración de la dictadura y que remite a diversas experiencias cotidianas, como la presencia de “sapos y delatores” en espacios sociales barriales, laborales e incluso familiares y de camaradería; a los reiterados “toques de queda” que se decretaron como parte de estados de excepción a lo largo del tiempo; a la inhibición de ideas y comportamientos -indeseables, a ojos del nuevo orden y sus censores- que se pudieran vincular con el marxismo, ideología declarada enemiga por la Junta Militar (135).

Este recuerdo del miedo durante la última década de la dictadura cobra especial relevancia cuando se leen los sucesos relatados por Izquierdo. Entre ellos se encuentran muertes de colegas y amigos y crímenes de especial violencia y notoriedad: el asesinato en 1981 de Verónica Cienfuegos, una querida amiga del exilio parisino y también militante del MIR; el asesinato de Tucapel Jiménez, dirigente sindical en 1982; la muerte de Genaro Flores el '83; el caso degollados en 1985; el caso quemados en 1986; el asesinato del periodista José Carrasco Tapia (colaborador de *Análisis* y vecino de Teresa) en ese mismo año, poco después del fallido atentado a Pinochet; la matanza de Corpus Christi en 1987; largos periodos de Estado de Sitio y condenas de reclusión nocturna

² Revista opositora al régimen, que circuló entre 1977 y 1993, fundada por el Cardenal Raúl Silva Henríquez. En ella colaboraron destacados periodistas como Juan Pablo Cárdenas, María Olivia Monckeberg, Fernando Paulsen y Pamela Jiles. De allí se originó también el proyecto de noticiero alternativo *Teleanálisis*.



para periodistas como Juan Pablo Cárdenas, editor de la revista y jefe directo de Teresa. Sobre este último, se narran dos recuerdos que subrayan la continua sensación de inseguridad y vulnerabilidad:

Así se nos iba el tiempo, querida amiga, acompañando a Juan Pablo en esa terrible doble vida que significaba ser libre de día y preso por la noche, asustados de que lo mataran cualquier día en una fría madrugada a la salida del penal y organizando comités de amigos que lo iban a dejar o a buscar a la cárcel (235).

En tres ocasiones a Juan Pablo le quemaron la casa, en una también el auto. Lo peor fue cuando le avisaron de un accidente que habrían sufrido sus hijos. Finalmente, la familia optó por irse de Santiago a vivir más tranquilamente en el campo, pero fue ahí donde le quemaron dos veces su casa (240).

Frente a estas situaciones de violencia, las autoras contraponen reacciones que dan cuenta de estrategias de sobrevivencia ligadas a la solidaridad y muestras de humanidad: desde esconder conocidos en casa, o ayudar a asilarse a perseguidos, hasta la organización de un coro de expresas políticas, dirigido por Jiménez. Como afirma José Santos: “sobrevivir siguiendo la ruta de la comunidad tiene la virtud de que no apunta simplemente a mantenerse en la vida, o con vida, sino que implica que pese al infierno por el que se transita, efectivamente se logre conservar la humanidad” (“Comunidad” 73).

LA AMISTAD Y LO EPISTOLAR

Antes de perder la memoria se publicó el año 2015 y está organizado como una recopilación de cartas entre amigas que coloquialmente se reconocen como la Chica y la Terucha. Estos apodos cariñosos dan cuenta de la intimidad y cercanía en el trato entre ellas. Este ir y venir de misivas reproduce un ir y venir entre distintas épocas: al mismo tiempo que se escribe, se releen cartas antiguas y se repasan momentos del pasado, especialmente, como hemos visto, de las décadas de los setenta y los ochenta. Este rasgo reflexivo e inclusivo es muy particular en esta narración, porque permite contextualizar, evaluar y, a veces, incluso reconciliarse con las decisiones tomadas.

Esta perspectiva reflexiva sobre el pasado establece un diálogo con lo que Teresa Basile ha descrito como “memorias perturbadoras”, que serían aquellas narraciones con una perspectiva autocrítica que surgen desde el mundo de izquierda y que:

revisan críticamente ciertos núcleos ideológicos en torno al empleo de la violencia armada como vía de transformación político-social y ponen en cuestión ciertas perspectivas de la guerrilla, tal como: [...] el verticalismo y autoritarismo de los cuadros dirigentes y su falta de diálogo interno, el desprecio por el mundo de la vida privada, la familia, los afectos y emociones frente a la valoración de la militancia.



Lo curioso es que, para el caso chileno, más que la autocrítica, lo que ha primado es un relato arrepentido sobre los comportamientos del pasado. En un artículo sobre las memorias de Max Marambio y Eugenio Tironi, Michael Lazzara afirma que en estos libros publicados durante la década del 2000, el yo “a menudo se normaliza de acuerdo con las pautas de la sociabilidad neoliberal [...] el antiguo ser revolucionario se vuelve fetiche o cita, se rechaza, se critica, se rehúsa o es renegado bajo los signos de la resignación o el arrepentimiento” (169). Asimismo, muy cercano a lo que John Beverley identifica como el “paradigma de la desilusión”, describe en estas narrativas una “subjetividad ahora enteramente normalizada y acomodada al patrón neoliberal” (172-73). De acuerdo con Lazzara, el arco narrativo de estas memorias va de la adolescencia romántica a la madurez biográfica, bajo la forma de una novela de aprendizaje en la cual se produce una marcada escisión entre el sujeto arrepentido del presente y el revolucionario del pasado (173).

A diferencia de lo que sucede con esas memorias renovadas, las cartas de *Antes de perder la memoria* intentan estrechar el tiempo pasado entre el “entonces” de la militancia y el “ahora” del presente de la escritura. Si bien hay espacio para la crítica y la autocrítica, se observa en ambas autoras una voluntad por construir una subjetividad que otorgue continuidad a las distintas experiencias narradas. Dice Izquierdo:

Esos años de la Unidad Popular me marcaron. Todo parecía posible cuando estabas participando de esas enormes concentraciones populares. Sentía que el pueblo estaba tomándose su merecido espacio y fui muy feliz cantando y desfilando por esa Alameda llena de colores el día que Allende fue elegido. Cuando veo los ojos curiosos de mi pequeña nieta, me imagino lo lindo que sería que ella pudiera participar en una sociedad unida y movilizad (41).

Un solo párrafo contiene más de 30 años, en los cuales se condensa una experiencia social y política que se desea recordar y, más importante aún, transmitir a las nuevas generaciones. Por su parte, Jiménez, ya desde la primera página, sugiere la relación entre épocas:

Nuestros sueños e ideales por ahí andan rondando, todavía muy vivos en nosotras. Aunque buena parte de la energía que nos queda se nos vaya en ocuparnos de nuestros hijos y nietos, no nos dejan indiferentes las cosas que suceden a nuestro alrededor. Nos siguen conmoviendo las luchas de los estudiantes por cambiar el sistema de educación, eliminar el lucro y acceder a una educación gratuita para todos. La causa mapuche [...] que ha puesto a muchos al borde de la muerte peleando por la recuperación de sus tierras y sus derechos ancestrales arrebatados hace siglos, continúa siendo nuestra. O los desfiles variopintos de los miles de chilenos que predicán –y a veces practican– el respeto a la diversidad. Y siempre por los derechos humanos. Nuestros compañeros desaparecidos. Nunca más. Nunca más (13-14).



Al contrario del paradigma del militante desilusionado o arrepentido, Jiménez e Izquierdo construyen una narrativa vital en la que la memoria de las últimas décadas les otorga una perspectiva política para la lectura del presente. En este sentido, a lo largo del texto se puede leer una combinación entre las preocupaciones éticas y políticas, en un ejercicio de “recuperación de ciertos impulsos e ideales sesentistas, pero no para hacer la revolución, sino para construir nuevos modos de la militancia” (Basile y Chiani 12).

En fragmentos como este también se observa el uso de la primera persona plural (“nuestros sueños, nuestros compañeros”) como una de las estrategias para señalar la co-autoría del texto: esta es una historia que se cuenta a dos voces (a veces claramente diferenciadas, otras veces unidas en un “nosotros”) y en la cual no hay una sola protagonista; es más, las amigas/autoras emprenden un relato coral, lleno de nombres y menciones de personas que admiran, que ya no están o que las han acompañado. En este gesto me parece que persiste el compromiso con lo colectivo, ya que se buscan distintas formas de salir de la idea de una subjetividad única e irrepetible. Por ejemplo, si bien la experiencia de prisión política de Izquierdo es notablemente particular (“caso extremo” de nomadismo, lo llama Santos, *Lugares* 113), es descrita junto con la de Jiménez y en un contexto en el que lo relevante no son las particularidades sino los patrones de injusticia e ilegalidad.

La apertura y porosidad de los sujetos es especialmente significativa en el uso de intertextos culturales: a lo largo de la narración las letras de canciones y los poemas de autores como Ángel Escobar muchas veces servirán para expresar las sensaciones y texturas del pasado y del presente, como si las propias experiencias fueran descritas más certeramente por otros. En ese ejercicio de citar a distintas fuentes, el diálogo escrito de Jiménez e Izquierdo va ampliando el sentido de la palabra *correspondencia*: ya no se tratará solo de cartas, sino también de la relación simétrica o complementaria entre los sujetos.

Así como en *Santiago-París, el vuelo de la memoria*, Mónica Echeverría y Carmen Castillo entrelazaban sus relatos autobiográficos para contar sus vidas a dos voces, en este caso ya no son madre e hija, sino amigas y compañeras de partido quienes emprenden la tarea de contar una vida que es también la de tantos otros. En este caso, el discurso epistolar será la estrategia más usada para salir de la memoria individual y conectarse con el colectivo.

Para Carolina Pizarro, “es posible sostener que el testimonio, más que un género híbrido, es un género omnívoro, que se apropia de distintos subgéneros literarios, de alcance acotado, para generar significaciones asociadas a diferentes matrices de pensamiento” (23). La crítica no se refiere a la apropiación del género epistolar como una de las formas narrativas del testimonio, justamente porque es una práctica poco común para este tipo de textos. *Antes de perder la memoria* se organiza en 37 fragmentos, de los cuales 34 se inician con un “Querida Chica” o “Querida Teruchita” o



“Tere querida”. Los últimos 3 fragmentos son dirigidos de Ana María a Teresa a modo de reflexión final; siguen siendo textos apelativos, pero ya no con forma de carta. Llama la atención que si bien el discurso apelativo se mantenga durante todo el intercambio y la mayoría de las veces se incorpore el saludo propio de las misivas, ninguna de ellas tenga despedida. Esto hace que se acentúe la sensación de conversación e inmediatez, así como el intercambio de papeles: lo que importa es hablar con la amiga e instalar los temas, más que llegar a conclusiones o cerrarlos.

Desde la teoría literaria, el género epistolar es descrito como una suerte de diálogo diferido en el tiempo y el espacio: ya que los interlocutores no están en el mismo sitio, deben conversar por escrito. Esta distancia constitutiva de lo epistolar es atenuada a través de estrategias que simulan y recrean la cercanía, de esta manera, las palabras cariñosas, los apelativos cercanos y las descripciones cotidianas van estrechando la distancia. Patrizia Violi señala que el verdadero valor del intercambio epistolar es crear la relación entre los interlocutores, porque muchas veces no es tan importante lo que se cuenta, sino el gesto performático de querer hacerse presente frente al otro (91). Esta manera de narrar hace que los lectores, entonces, nos sintamos cercanos a las autoras: no solo presenciamos el intercambio entre Ana María y Teresa, sino también nos involucramos como confidentes, somos interpelados ante las preguntas que plantean y compartimos ese espacio de intimidad en el que nos han dejado entrar. Como señala Bacci, “Los testimonios son también cincelados por las condiciones de lo decible en cada momento, en términos de sus objetivos explícitos inmediatos (denunciar, saber, homenajear, reflexionar sobre ciertos hechos) tanto como de la escucha social disponible” (129). En este caso, la forma del texto diseña su propia situación de recepción.

“¿Desde quién y para quién se producen estos relatos? ¿de quién es la iniciativa? ¿quién anima el proyecto de memoria?” pregunta Oberti en uno de sus artículos (“Potencia” 486). En este caso, las autoras afirman explícitamente que ha sido una iniciativa propia dedicada a las nuevas generaciones. Fuera de las instituciones museográficas o de memoria, así como lejos del circuito judicial y de la historia partidaria, Jiménez e Izquierdo pueden desplegar un relato reflexivo y marcado por la experiencia afectiva y de género.

Dos militantes cuentan su amistad en un contexto de dictadura y postdictadura. Dos mujeres cuentan su historia personal a lo largo de las décadas. Parecen dos historias diferentes, pero ambas se entrelazan en este libro. *Antes de perder la memoria* es un recuento histórico escrito dando lugar a las emociones: tantas veces postergadas por el modelo del hombre nuevo o por las órdenes del partido, el recuento de la Chica y la Tere hoy deja espacio para expresar el miedo, las dudas, el cariño, el compañerismo y el amor en tiempos de urgencia. Un libro a dos voces que intenta hacer espacio para el colectivo y los gestos de solidaridad, que no resuelve, sino que plantea reflexiones para ver gestos e injusticias del pasado en el presente. Dos ex militantes que no presentan



un discurso renovado, sino reflexivo e íntimo; dos amigas que construyen la escena de escucha de su relato, para que nosotros digamos con ellas “nunca más”.

BIBLIOGRAFÍA

Bacci, Claudia. “El trabajo del tiempo: Género y generaciones en algunas escenas testimoniales.” *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*, compilado por Teresa Basile y Miriam Chiani, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2020, pp. 122- 149

Basile, Teresa. “Memorias perturbadoras/memorias autocríticas: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya.” *Alter/nativas*, núm. 5, 2015. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/basile.html>. Consultado el 23 sept. 2019.

Basile, Teresa y Miriam Chiani. “Introducción. Avatares del testimonio en el Cono Sur.” *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*, compilado por Teresa Basile y Miriam Chiani, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2020, pp. 8- 31

Jiménez, Ana María y Teresa Izquierdo. *Antes de perder la memoria*. Cuarto Propio, 2015

Lazzara, Michael. “Pensar entre épocas: Escrituras de vidas y transformación subjetiva en el Chile post-Pinochet.” *Cuadernos De Literatura*, vol. 18, núm. 36, nov. 2014, pp. 166-83

López, Loreto. “Recordar la dictadura chilena a través de los miedos cotidianos.” *Pasados Contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*, editado por Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson, Iberoamericana/Vervuert, 2019, pp. 129- 146.

Oberti, Alejandra. “Potencia y acción: el testimonio en América Latina.” *Revista Cambios y Permanencias*, núm. 6, dic. 2015, pp. 479 – 499.

---. “¿Lo personal es político?: repensar la historia de las organizaciones político militares.” *Revista Estudios Feministas*, vol. 23, núm. 3, sept.dic. 2015, pp. 893–911

Pizarro Cortés, Carolina. “Formas narrativas del testimonio.” *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, editado por Laura Scarabelli y Serena Cappellini, Ledizioni, 2017, pp. 23-42

Santos Herceg, José. *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Editorial USACH, 2019

---. “Comunidad en medio del horror. Construir vínculos como modo de resistir y sobrevivir.” *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, editado por Laura Scarabelli y Serena Cappellini, Ledizioni, 2017, pp. 61-75



Vidaurrázaga, Tamara. "¿El hombre nuevo?: Moral revolucionaria guevarista y militancia femenina. El caso del MIR." *Revista Nomadías*, núm. 15, jul. 2012, pp. 69-89

Violi, Patrizia. "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar." *Revista de Occidente*, núm. 68, 1987, pp. 87-99

Constanza Vergara es académica del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado. Sus investigaciones giran en torno a la literatura latinoamericana contemporánea y la relación entre cine y literatura. Ha publicado sobre cine documental y memoria en las revistas *Meridional* y *Anales de Literatura Chilena*, así como en el libro *Pasados Contemporáneos. acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (2019). Con Betina Keizman editó el libro *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. (2016).

cvergara@uahurtado.cl



¿Cómo decir la infancia desde el exilio? De Lejanías, de Rosalba Campra, y la ironía poética de la memoria

por Elena Ritondale

RESUMEN: El trabajo que aquí se propone tiene como objetivo el estudio de la poética del exilio realizada por Rosalba Campra en su texto *De lejanías* (2017). En particular, se quiere llevar a cabo un análisis de la representación de la infancia por parte de la autora. En sus versos, la "infancia" y la "memoria" no son solo las humanas, sino, también, las de los lugares; coinciden con un pasado compartido o imaginado, que vuelve presente a través de la palabra que sigue creándolos. Tal objetivo principal conlleva una reflexión más amplia sobre cómo es posible narrar el exilio desde la infancia o desde la narración que de esta se produce en la edad adulta, y qué función tiene la elección de dicha perspectiva, así como el recurso constante a la ironía en la obra de Campra. Así, en el análisis que se propone se sitúa el texto lírico de la autora en el marco más amplio de relatos publicados en los últimos 10 años sobre la experiencia del desplazamiento infantil. En particular, se compara la representación de la niñez presente en el trabajo de Campra con el estudio autobiográfico llevado a cabo por Marisa González de Oleaga, Carolina Meloni González y Carola Saiegh Dorin, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de la memoria* (2019).



ABSTRACT: This paper aims to study the poetics of exile by Rosalba Campra in her text *De lejanías* (2017). We want to carry out an analysis of the representation of childhood by the author. In her verses, "childhood" and "memory" are not only human ones, but also those of places; they coincide with a shared or imagined past, which becomes present through the word that continues to create them. This main objective involves a broader reflection on how it is possible to narrate exile from childhood or from the narration that is produced about it in adulthood, and what role does the choice of this perspective have. The constant recourse to irony in Campra's work is studied, too. Thus, in the proposed analysis, Campra's lyrical text is placed within the broader framework of stories about the experience of children displacement that have been carried out in the last 10 years. In particular, the representation of childhood present in the author's work is compared with the autobiographical study carried out by Marisa González de Oleaga, Carolina Meloni González and Carola Saiegh Dorin, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de la memoria* (2019).

PALABRAS CLAVE: exilio; Rosalba Campra; memoria; *De lejanías*; testimonio poético.

KEY WORDS: exile; Rosalba Campra; memory; *De lejanías*; poetic testimony.

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de la poética del exilio en *De lejanías* (2017), de Rosalba Campra. Además, quiere llevar a cabo un análisis de la representación de la infancia por parte de Campra, ya que esta se narra en el texto como un tiempo vinculado con un espacio "otro". Este objetivo conlleva una reflexión más amplia sobre cómo es posible narrar el exilio *desde* la infancia –o desde el relato que de esta se produce en la edad adulta– y qué función desempeña la elección de dicha perspectiva.

Por otro lado, Campra escribió el poemario en una época y en un lugar caracterizados por otros desplazamientos –que ya no estamos acostumbrados a definir exilios sino migraciones, incluso cuando se producen por razones políticas y una evidente vulneración de derechos humanos– e incluye en parte estas 'memorias migrantes' en sus versos, escritos desde Italia, en el medio del Mediterráneo. Dicho elemento pone su texto en relación con *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de la memoria* (2019), también escrito por tres autoras argentinas –Marisa González de Oleaga, Carolina Meloni González y Carola Saiegh Dorin– quienes afirman haber vuelto a su memoria del exilio a partir de las imágenes de los niños migrantes de hoy.



Cada vez son más los menores no acompañados que cruzan fronteras y llegan a las puertas de Europa o de Estados Unidos. Basta con hojear un periódico o escuchar las noticias para reparar en esta tendencia. La llegada de niños y adolescentes solos es un reto importante para nuestras sociedades. [...] Nuestra aportación, nuestro trabajo testimonial, va en esa dirección. Porque la infancia/adolescencia es también un lugar, necesita ser visitado y sus habitantes visibilizados, consultados y acompañados, no solo dirigidos (González de Oleaga, "Introducción" 13-14).

Aunque desde la ficción y la no ficción, respectivamente, las obras de Campra y de las tres investigadoras argentinas comparten varias características y puntos de vista, y por esto, en algunos momentos del presente trabajo, se compara la representación de la infancia en ambos textos. En este sentido, ya que la obra de Campra fue escrita hace pocos años, aquí se propone que la experiencia representada por el yo poético en *De lejanías*, adoptando un enfoque que no se detiene solo en la experiencia del exilio de los argentinos (y de los latinoamericanos más en general) en la segunda mitad del siglo XX, se puede resignificar –en parte y en ciertos momentos– a la luz de las migraciones de hoy.

Una de las hipótesis de la presente lectura es que, en los versos de Campra, la "infancia" y la "memoria" no se refieren solo a las de hombres y mujeres, sino también a las de los lugares, remitiendo entonces, a menudo, a momentos de la historia, a un pasado compartido o imaginado que vuelve presente a través de la palabra que sigue creándolo. Finalmente, se sugiere que la ironía cumple un papel central en la estética de Campra, ya que resulta ser una de las herramientas a través de las cuales la autora propone una lectura personal del testimonio y del exilio.

Rosalba Campra (Córdoba, 1940) es narradora, poeta, académica e investigadora. Hablando de su experiencia personal, durante mucho tiempo ha matizado el uso del término "exilio", debido al hecho de que su desplazamiento de Argentina a Europa se produjo por razones de estudio, por una elección personal. Aun así, sin embargo, tal como aconteció por otros autores e intelectuales argentinos, el golpe hizo que no pudiera volver a su país hasta tener un pasaporte italiano, debido a los riesgos que hubiera llevado un regreso del extranjero durante la dictadura con un documento argentino. "*Come mi dovrei definire?*" se pregunta la autora y nosotras nos preguntamos también, a la hora de acercarnos a su obra que habla de lejanías, de lugares del tiempo y de la memoria que solo se pueden recuperar *en y con* la escritura.

Publicado en 2017 por Alción Editora, *De lejanías* es una colección de poesías divididas en las secciones: "Lejanías", "Tratado de la persistencia", "Álbum", "Este es el Sur", "Cantigas de ausentes", "Autorretratos desde extranjerías" y "Manual para transeúntes". En la interpretación de María Cecilia Graña, Campra juega con las distintas formas de "escritura del yo" y, según Marie-Alexandra Barataud:

Cada título de las partes anuncia ya el programa: el recorrido geográfico y temporal de los recuerdos de la autora. Deja así entrever los diferentes niveles de presentación de los recuerdos de la poeta: el nivel íntimo y el colectivo que se unen en las imágenes, los lugares y las historias del recorrido cartográfico y temporal vital que puebla su memoria (177).



Sin embargo, discrepamos un poco de esta última perspectiva, que tiene la tendencia a identificar completamente el yo poético con la autora. Aunque a menudo las vicisitudes contadas en los versos remiten efectivamente a la experiencia personal, no se puede olvidar el elemento ficcional, fundamental en el libro. El análisis de Silvana Serafin, en cambio, reconoce la especificidad del lenguaje poético. Este crea, de acuerdo con Serafin, un sistema de signos y de símbolos en el texto que:

rimanda a un ordine assai diverso da quello geometrico-topologico indicato dalle carte geografiche, in quanto, attraverso uno sguardo multiplo dove sono comprese le contraddizioni della coscienza, esso si apre a considerazioni metafisiche (179).

Serafin destaca, además, la relación del yo poético con el pasado y con esas presencias que, lejos de ser fantasmas, perduran; así, nos parece que halla una de las características fundamentales de la obra: la de borrar los límites entre tiempo(s), espacio(s) y sujeto(s).

Por su parte, queremos recordar las palabras de Nelson Specchia, porque sintetizan muy acertadamente la compleja relación entre el yo lírico y la autora, entre la función testimonial de ciertos poemas y la naturaleza ficcional del conjunto de la obra. Destacando la importancia de "Narración" dentro de las poesías recogidas en el volumen, Specchia escribe que las que se pueden leer en *De lejanías* son "Historias ajenas, historias propias, historias de aquí y de allá, sucedidas o imaginadas".

INFANCIA, ADOLESCENCIA Y TESTIMONIO POÉTICO

¿Se pueden definir entonces las poesías de Rosalba Campra como un testimonio? ¿Cuál es el pacto de referencialidad que sus palabras establecen con la realidad? Para contestar a esta pregunta adelantamos que lo que se propone aquí es que los textos de Campra tienen a menudo una *función* testimonial, aunque se alejan de la estética del testimonio entendido como género literario¹ en sentido estricto.

¹ No podemos reseñar las diferentes perspectivas teóricas que, a lo largo de más de 2000 años, han acompañado el debate sobre la existencia de los géneros literarios y su estudio y definición. Sin embargo, indicamos aquí las referencias de Tzvetav Todorov, "The Origin of Genres" (1970), de Paul Hernadi en *Teoría de los géneros literarios* (1978), de Jean-Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?* (2006) y de Ferdinando Pappalardo en *Teorie dei generi letterari* (2009). Además, nos parece muy útil la perspectiva propuesta por Fernando Ángel Moreno en su *Teoría de la literatura de ciencia ficción*, capítulo 2. Entre todas estas aportaciones, recordamos aquí en particular la perspectiva propuesta por Schaeffer. Poniéndose del lado de las concepciones relativistas alrededor de los géneros literarios, Schaeffer afirma que la lógica genérica es múltiple: "una obra literaria, como todo acto discursivo, es una realidad semiótica y pluridimensional" (56), pero también la "realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos" (56). Las características de cualquier texto dependen por lo tanto de elecciones intencionales y del contexto donde la obra llega a la luz y donde vuelve a ser leída. La operación llevada a cabo por



Por razones de espacio -y por no ser objetivo de este trabajo- no ahondaremos en los estudios teóricos sobre el testimonio. A nivel general, mencionamos el trabajo de Agamben en *Lo que queda de Auschwitz...* con respecto a la figura del testigo. Agamben recuerda la doble etimología del término "testigo" y propone que el origen de dicha palabra puede proceder tanto de *testis* como de *superstes*. En el primer caso, tal como observa Alelí Jait, el testigo (*testis* o *terstis*), es el que se queda afuera de una situación que involucra a otros dos sujetos o entidades. En cambio, la otra etimología posible, "superstes", se refiere al protagonista directo de un acontecimiento, que ha vivido de principio a fin y que por esto puede ofrecer su relato al respecto. Jait observa:

Las categorías testimoniales, derivadas de sus génesis lingüísticas, adoptarían dos modos de ser: uno subjetivo, quien padece en sí el proceso; y otro objetivo, que se sitúa en el margen del proceso y lo narra.

El testigo es entonces alguien que puede hablar de un hecho o bien por haberlo vivido en primera persona o por haberlo conocido desde una posición "externa". En un caso, añadimos, la posibilidad del testimonio se rige en el yo, en la garantía de una subjetividad protagonista; en el otro, justamente, en una objetividad que surge de no haber sido involucrado en los acontecimientos y poder así ofrecer una narración "neutral". En el caso de Campra se da una doble posición: el yo lírico habla desde un "yo" o un "nosotros" directamente involucrado (*dentro del* discurso lírico). Sin embargo, la autora crea este yo lírico para dar voz a experiencias que conoce a nivel extratextual, aunque a veces trascienden su vivencia personal. ¿Cómo medir la distancia entre yo poético y yo autorial, en este caso? ¿En qué yo se basa el elemento testimonial del poemario? De acuerdo con Benveniste, quien escriba o diga "yo" se refiere:

[a] algo muy singular, que es exclusivamente lingüístico: yo se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa. *Es un término que no puede ser identificado más que en lo que por otro lado hemos llamado instancia de discurso, y que no tiene otra referencia que la actual. La realidad a la que remite es la realidad del discurso. Es en la instancia de discurso en que yo designa el locutor donde éste se enuncia como 'sujeto'. Así, es verdad, al pie de la letra, que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua. [...] no hay otro testimonio objetivo de la identidad de un sujeto que el que así da el mismo sobre sí mismo* (182-183; el énfasis es mío)

Estamos en el discurso, entonces, y en este marco se establecen las normas de referencialidad, tanto para los textos ficcionales como para los no ficcionales. No se afirma aquí, por otro lado, que el objetivo del poemario de Campra es siempre y solo testimonial; tampoco, como se ha dicho, queremos olvidar la existencia de un género literario conocido como testimonio, al que el trabajo de Campra no pertenece.

Schaeffer trata de conjugar así, en el estudio de los géneros literarios, el estatuto teórico y la morfología histórica de los géneros, y resulta útil en el caso de este trabajo porque permite destacar el papel de la audiencia y de la recepción en la atribución de un valor testimonial al texto lírico.



Insistimos, sin embargo, en el hecho de que, cuando el yo poético da voz al exilio, a la experiencia de los sin papeles o a los naufragios en el Mediterráneo desempeña una función testimonial. Nos parecen sugerentes las palabras de Todorov al respecto, citadas también en el trabajo de Jait antes mencionado:

Cuando la historia sirve al poeta de punto de partida para sus ficciones, puede tomarse libertades en relación con el desarrollo exacto de los hechos, pero sólo con la intención de revelar su esencia escondida: aquí estriba la superioridad de la poesía sobre la historia. (Todorov, *Frente al límite* 278).

Del valor testimonial de la poesía se ha escrito mucho, en particular con respecto a contextos violentos, y tal vez sería suficiente recordar las palabras de Adorno sobre la posibilidad de la poesía después de Auschwitz. Sin embargo, nos parece que el acercamiento de Campra a la poesía, en este texto específico, tiene puntos en común con el trabajo de Gloria Anzaldúa. En su constante hibridación entre narración, ensayo y poesía, en *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*, Anzaldúa pone en diálogo constante autobiografía, ficción y memoria colectiva, el testimonio poético y la autohistoria. Lo hace a partir del concepto de frontera -y de exilio de una patria- pero, además, desde un concepto más amplio de "fronteras", que implica también su función formal y epistémica.

El otro elemento semántico del texto de Campra en el que nos centramos es, como se ha adelantado, el de infancia (y su connotación extendida, como se explica a continuación). A nivel teórico, como he indicado también en trabajos anteriores, Deleuze y Guattari (*Kafka, para una literatura menor; Capitalismo y esquizofrenia*), pero sobre todo Foucault (*Los anormales, Historia de la sexualidad*) y luego Agamben (*Infancia e historia*) dedican páginas a la infancia, como recuerda María José Punte en su texto *Topografías del estallido. Figuras de la infancia en la literatura argentina* (2018).² En los últimos años –en particular en América Latina, en el marco de los estudios sobre posmemoria– destacan, sin embargo, enfoques que vinculan justamente la infancia con la memoria de las dictaduras de Chile y Argentina, esto es, re-situando de alguna forma la infancia en el marco de la historia y del espacio público. En particular, hay que recordar trabajos como *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, de Andrea Jeftánovic, María José Navia, María Belén Pérez y Lucía Sayagués (2011), el estudio de María José Punte, ya mencionado, y el trabajo de Lorena Amaro, entre otros. No podemos ahondar, además, por razones de espacio, en

² En el presente trabajo uso "infancia" y "niñez" a veces como sinónimos, aunque sería correcto marcar la diferencia entre estos dos términos. Por un lado, entendemos aquí la "infancia", según Punte reseña en la introducción de su trabajo, citando a Philippe Ariés, como una construcción histórica, surgida en particular a partir de los siglos XVII y XVIII. A la infancia se le atribuyen distintas características y connotaciones, entre todas, la incapacidad de hablar, la falta de palabras y la atribución del espacio privado como propio. "Niñez" se tendría que entender, en cambio, como un periodo específico en la vida de las personas.



las investigaciones que se están llevando a cabo sobre la niñez y juventud migrante en las obras contemporáneas de México y Centroamérica.³

Tal como se ha adelantado, sin embargo, de las diferentes obras publicadas a partir del 2000, en Europa, sobre la relación entre las dictaduras en el Cono Sur y la infancia, nos parece que una atención particular tiene que brindarse a *Transterradas*...por varias razones. Las autoras dedican cierto espacio a una reflexión sobre el concepto algo despectivo de infancia y de adolescencia en nuestras sociedades occidentales, a partir de la etimología, haciendo hincapié en el hecho de que los dos términos remiten a la idea de algo "incompleto", a lo que le "falta algo", dentro de una óptica evolucionista (12). En cambio, ellas defienden otra perspectiva y proponemos que esta es la que resulta más productiva también a la hora de investigar el significado del término "infancia" en la obra de Campra:

Pero la infancia/adolescencia también podría ser considerada como un lugar, a la manera en que la entendía Walter Benjamin. Como un lugar de memoria al que volver, al que visitar a través de los objetos que lo definen. De esta forma la infancia/adolescencia no sería un tiempo anterior sino un espacio otro, diferente, en el que poder reconocernos y encontrarnos con los que fuimos. Así, todos los juicios de valor sobre la ignorancia o la inconsciencia de esos años quedarían suspendidos (González de Oleaga *et al*, *Transterradas*. 12-13).

La infancia como lugar de la memoria es un elemento en común entre la perspectiva de Campra y de González de Oleaga, Meloni y Saiegh, pero sugerimos que existen otros. En primer lugar, queremos hacer hincapié en la mirada "desde el presente" que se reactiva sobre la infancia de las autoras (en el caso de *Transterradas*...) o del yo poético (en *De lejanías*). Además, destacamos el papel que objetos y artefactos de distinta naturaleza desempeñan justamente de cara a dicha reactivación infantil *a posteriori*. En tercer lugar, subrayamos la común elección de un lenguaje "híbrido" (en los respectivos géneros y disciplinas, claramente) y la apuesta por formas no miméticas de testimonio. En el caso de González de Oleaga, Meloni y Saiegh, este último aspecto se realiza a partir de una forma nueva de historiografía, definida historiografía poética:

No es la capacidad mimética de nuestros relatos lo que creemos que interesa en este diálogo entre los transterrados de ayer y los desplazados de hoy. No es la historiografía como maestra de vida o como ese saber que nos permite entender cómo es el mundo. No. A nosotras nos interesa la diferencia, porque es la diferencia la que permite iluminar esos costados de la experiencia humana que de otra manera corren el riesgo de quedar en la sombra. Nuestro propósito no es confirmar que hay elementos comunes entre nuestra experiencia del desplazamiento y la forma de vivirlo de los niños y migrantes de hoy. Sino rescatar las diferencias. Porque son esas diferencias las que permiten desnaturalizar y poner en turbulencia lo sabido y lo conocido. Esta forma de enfrentarse al pasado, esta manera de dialogar con las

³ Junto con Tania Pleitez, hemos tratado de reseñar algunas de las pautas y tendencias más relevantes al respecto en el dossier titulado "¿Herida o abrigo? Infancia, juventud y frontera en las literaturas contemporáneas publicadas en México, Centroamérica y Estados Unidos (1990-2019)", en prensa por *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*.



experiencias de los otros, en la que no es la apropiación la que opera –la traducción o conversión de la diferencia en identidad– sino la fricción, la podríamos llamar historiografía poética. Historiografía porque es una escritura y reescritura de las experiencias del pasado, y poética porque trabaja más como inspiración que como asimilación. Uno se puede asomar a esos relatos intentando encontrar regularidades sobre cómo funciona el mundo o se puede acercar a ellos como lo hacen los lectores de poesía. [...] Muchas veces los lectores de poesía buscan ecos, reflejos, de esa otra experiencia en la propia (12-13).

Es el debate sobre las fronteras y las identidades desplazadas e híbridas de hoy que lleva a una reflexión sobre el exilio de las tres autoras argentinas; nos llama la atención el hecho de que, exactamente como acontece en la escritura de las chicanas, el estudio sobre la memoria lleva consigo un cuestionamiento de las barreras entre los géneros literarios normalmente pensados para esta reflexión (historia, autobiografía, lírica, testimonio).

DE LEJANÍAS O EL LUGAR DE LA MEMORIA

¿Desde qué lugar y voz Campra aborda la infancia? El debate sobre la apropiación de la voz de los niños, especialmente en los últimos años, ha acompañado las mayores publicaciones sobre migración infantil. El yo lírico en el texto de Rosalba Campra mira a la niñez desde el presente, y a través del recuerdo y de la nostalgia que esto conlleva. A menudo la cercanía entre yo lírico y autora es más evidente, pero no hay que equivocarse ya que, en muchas otras ocasiones, esta cercanía se cancela. Además, en las páginas del poemario la idea de “infancia” se hace metáfora, símbolo poético y no coincide siempre exclusivamente con un tiempo de la vida humana. Cuando el yo lírico no remite a *su* infancia, escribiendo por ejemplo de niños “otros”, habla de ellos o con ellos, pero nunca toma su lugar de enunciación, nunca se apropia de sus voces. La autora, como se ha dicho, escribe entonces del pasado desde el presente. Sin embargo, la actualidad del pasado es algo que a veces emerge en sus versos, como en “Desde una caja” o en “Traspiés de juventud”. De la primera, leemos:

¿Y será esa la foto de un antepasado?
Un antepasado de los que bajaban
de los barcos dejando atrás
la familia la miseria
el sol emergiendo entre montañas
o era un escollo
entre la espuma:
por las fotos no es posible
deducir la pérdida.
Un señor de mirada transparente
–como la del abuelo,
te habrás dicho–
la barba blanca la sonrisa



burlona
haciendo una reverencia de teatro.
Tal vez está por puro azar
en la misma caja de los otros,
nada que ver ese pasado
con el tuyo,
demasiado burlona la sonrisa
que ahora te dirige.
Un inmigrante de sainete
un intruso cualquiera
pero tan decidido a tomar parte
que vas ya mismo
a pegarlo en el álbum
donde inventar
una historia de familia
aunque nunca puedas saber
quién era,
saber por qué,
para quién
la suntuosa reverencia
o cuándo (45-47).

Cajas, fotografías y objetos son protagonistas también del proyecto de González de Oleaga, Meloni y Saiegh:

No son muchas las fotografías que hemos conservado del exilio. Entre ellas, solo en una aparecemos los tres: mi abuelo Juan, mi madre y yo. Un día de invierno, a juzgar por nuestras ropas, entramos con paso decidido al zoológico de la Casa de Campo de Madrid. Nosotras, cogidas fuertemente de la mano, con rostros alegres y ansiosos. Yo, con mi ponchito montonero traído directamente de tierras gauchas para la envidia de las grisuras europeas (112).

Fotografías, cajas de maní con chocolate, postales...puertas que se abren a ese territorio que fue la infancia o que, en el caso de Campra, crean ese territorio, lo evocan en el presente. Abuelos que pueden ser de una o no, bigotes que puede que hayan pertenecido a familiares o a desconocidos, pero que hablan de algo que nos parece cercano, *nuestro* también. Esta presencia del pasado, este derrumbarse de la frontera temporal se vuelve a leer en "Traspiés de juventud". Campra escribe:

En la foto él es un niño
que advierte:
yo soy otro.
¿Un caballero del siglo dieciocho?
Lo hace sospechar
el peinado raya al medio
el descuido elegante
la mano que levanta la solapa
de lo que ha de ser una *redingote*,



como corresponde a un caballero
de ese siglo.
¿O está jugando a que es un espía?
[...]
Como sea, da por descontado
que quien mire la foto
jugará su juego.
[...]
Sólo un cachorro, por ahora.
Pero soy yo el que sabe,
anuncian esos ojos.
Puede intuirse que se rehúsa
a la sonrisa.
Un modo de pretender
complicidad, un modo
de avisarnos
que no nos toma en serio.
Morirá antes de cumplir
diecisiete años (58-59).

En la poesía citada de Campra la muerte es el contrapunto de la ironía utilizada por la autora en otras páginas. Es la herramienta a través de la cual la poeta otorga profundidad temporal a su poema y le posibilita no sólo situarse, sino moverse en el tiempo. En este caso, como en otros, la muerte es, simplemente, el futuro de la infancia, de cada infancia. Las preguntas sobre el tipo de muerte, sobre su ser condición existencial y común a todos, pero, también, su depender de diferentes coordenadas y situaciones históricas, es, en cambio, lo que permite una lectura "situada". En todos casos, la niñez en un territorio del tiempo al que se mira con añoranza, como se puede leer en "Chico sentado en un cerco":

No hay ningún motivo
para deducir que eso es un cerco.
Un tronco, simplemente. Tal vez.
Un confín. Sin duda.
Entre qué territorios,
sólo es posible imaginarlo.
O inventarlo.
O desearlo. Tal vez.
Entre la niñez
y los años venideros. Por ejemplo.
Entre lo conocido
y el mundo tan vasto
porque aún por explorar.
[...]
Puro presente esa foto,
la demasía de las siestas,
eso es lo que dibuja
su misterio, un alrededor



donde no hay nada,
sólo la luz sólo el espacio
el resplandor
que no tiene otro borde
sino un marco
y más allá las cuatro
direcciones del pasado
es decir la pared, un corredor
donde las fotos son ahora
alusiones
a lo que dejó de estar (60-61).

Lo que el lector encuentra en el poemario no es una transcripción histórica o cartográfica, sino una adaptación escritural y poética, pasando por elementos de historia personal que son comunes a los de la Historia.

Así también en el poemario de Campra se halla la presencia de lo que Meloni, Saiegh y González de Oleaga investigan, y que se puede sintetizar como una relación entre los lugares de la memoria y la memoria de los lugares. Vinculado con los lugares y con el tiempo, encontramos en Campra otro eje de lectura, esto es, la doble naturaleza del concepto del viaje, su dimensión física o metafísica que, a su vez y en ciertos momentos del poemario, remite a una faceta personal y/o colectiva. En el nivel de lectura que alude a una connotación subjetiva, la presencia de objetos, sonidos y fotos lleva el lector a hallar huellas de la experiencia del yo poético. En este mapa de la memoria, destaca, por supuesto, la casa. Se vea, al respecto, "Silencios", donde la narradora recuerda su infancia y su lugar de origen:

Regreso a la casa
de la infancia.
Un ángel ciego abre
la puerta (y se va).
En el patio una fuente,
la de entonces, persiste.
Si me miro en esa agua
yo me veo alejándome.
Lo que quería, en cambio,
era encontrarme, eso
es lo que uno espera
del regreso, ¿no es cierto?
[...]
¿Allí alguien se ha perdido?
Me siento ya cercana
a transformarme en una
antepasada,
yo también en silencio.
Tal vez no he regresado.
Puede haber sido un sueño.



[...]

A quién le habrá dolido este pasado (113-114).

Sin embargo, algunos temas –como el doble, cierta inquietud cortazariana al estilo de un cuento como “El axolotl”– son señales que nos obligan a interpretar el relato poético de la narradora en el marco más amplio de la tradición literaria argentina, su *casa*. Por otro lado, el exilio (aunque voluntario, según lo que ya se ha matizado al respecto) ha contribuido a la formación de la memoria de la autora, dándose en el yo poético de su texto la que, según las palabras de Meloni, Saiegh y González de Oleaga en un artículo sobre su proyecto común, sería “cierta reconfiguración de una subjetividad heterogénea y apátrida, que hizo del exilio su hogar y su razón de ser” (González de Oleaga, *et al.* 11).

Siguiendo en este recorrido por la doble posibilidad de lectura del poemario de Campra, por su dimensión a la vez subjetiva y colectiva, “personal” e histórica, se nota cómo algunos lugares funcionan como “reactivadores” de la memoria. En casos como los de los poemas “Desde Santo Domingo”, donde el narrador es un “nosotros”, o “En busca de la Isla Grande” podemos entender cómo la autora interpreta el sentido de la lejanía y del exilio como algo arraigado en el origen mismo de América y cómo, al hablar de “ausencias”, remite también, a nivel histórico, a la ausencia de los indígenas del Continente:

No sabemos qué acá es este.
Todavía esta tierra
no ha llegado a los mapas.
En el agua de colorines
se contonea todavía
la sombra de las carabelas.
[...]
Este no es nuestro acá
pero los mapas son los nuestros.
[...]
Aquí la Universidad
este el Fuerte
la Catedral
la Calle de las Damas.
De quién será la sangre
que eso cueste (9-10).

Esa sangre es la de los nativos, los grandes “ausentes” del hoy americano o, mejor dicho, de ese hoy contado según la historia oficial. Campra vuelve sobre esa infancia continental y recuerda esa ausencia en “En busca de la Isla Grande”:

Y el sarampión. La ropa.
Se acabaron de a poco. Un día
hubo uno que fue el último.



A lo que recuerdo, una mujer.
–Me pregunto si existe una palabra
para explicar la razón de tanta ausencia (16).

Destaca el tema de la distancia. Esta puede ser física y/o interior. En todo caso, marca una separación. El espacio llega a ser, entonces, tiempo, tanto a nivel personal como colectivo. Según Marie Alexandre Brataud algunos poemas presentan dimensiones metafóricas:

en una orientación geográfica diferente del 'desde donde': el lugar metafórico personal o colectivo como en 'Ronda del exilio', 'Desde otra orilla' o 'Regresos'; o en la dimensión temporal del viaje y del recuerdo con alusiones al transcurso del tiempo (178).

El exilio y el desplazamiento resultan, entonces, experiencias comunes y los exiliados son, según la propuesta de Nancy, la comunidad de los que no tienen comunidad. Campra interpreta la última experiencia del exilio argentino (o penúltima), con la herramienta de la ironía, sobre todo en un texto como "Ronda del exilio", donde habla otra vez desde un nosotros:

Éramos los exiliados.
Qué condición prestigiosa.
Un prestigio doloroso, es cierto,
por más que consintiera
compensaciones, por ejemplo
benevolencia de las universidades
exposiciones conferencias
mimos de damas no sólo
de la izquierda.
*Los que fuimos heridos
hasta la más honda médula,
los que éramos viajeros casuales
y aprovechamos el envión para quedarnos,
¿habremos olvidado
que por igual medrábamos?*
Pero los exilios duran demasiado
dónde mi biblioteca
mi jacarandá en un jardín
los amigos de entonces qué se hicieron.
Tan lejos mi país
nuestros países lejos (12-13; el énfasis es mío).

Aquí es evidente el intento de Campra de sintetizar la heterogénea identidad colectiva de los exiliados, identidad que tiene, tal vez, en el exilio mismo y en ciertos referentes literarios sus pilares mayores. ¿Cómo interpretar este "nosotros", entre las analogías y diferencias del yo lírico y autorial? Pero, sobre todo, ¿es importante hacerlo? O, más bien, siguiendo la propuesta de González de Oleaga, Meloni y Saiegh, ¿el



elemento testimonial no surge necesariamente de la analogía y de la mimesis y, en cambio, de “la fricción”? El yo de la narradora es una parte de ese “nosotros”; el yo lírico es contrapunto de un nosotros irónico y consciente de su potencialidad histórica. Aquí se escucha la voz de la autora, desde su “exilio-no-exilio-pero-sin-posibilidad-de-regreso”, como se ha explicado. En los versos subrayados arriba se percibe algo como una polémica, pero también una confesión, una provocación o un recuerdo entre sonrisas y que, aun reconociendo las diferencias entre experiencias de vida, se atreve a construir ese “nosotros” con palabras:

Pero los exilios duran demasiado
sobre todo para el país que te recibe.
“La musica andina che noia mortale
sono più di tre anni che si ripete sempre uguale”.
A lo mejor era verdad
que al fin los aburrimos
a lo mejor ellos también creían
que la ironía sirve para algo.
De cualquier modo,
instalados en nuestras canciones
como quien planta una bandera
con qué si no con las palabras
íbamos a darle forma a la memoria.
Porque eso sí
de tan largo vivir en tierra ajena
nos convertimos en latinoamericanos (13-14).

Ironía que la autora matiza, por ejemplo, cuando se refiere directamente a Argentina. Es el caso de un texto como “Brújula: Mitologías del cielo austral” – construido con frases de canciones escolares– donde la ironía se dirige al concepto de Patria. Aquí el exilio que duele no es el de la Patria, sino el de *su(s) patria(s)*, concreta(s) e inmaterial(es), compuesta(s) por fotografías, por recuerdos de la infancia, pero, también, por símbolos literarios, por su hogar de elección: la literatura. Tangos, laberintos, espejos, son el mundo de la autora, su educación sentimental:

Aquí está la bandera
¿idolatrada?

Pero por qué no hablaste
de las siestas de enero

Del sol nacida
¿en dónde impera?

de las sierras fragantes
del peso de la nostalgia
o de los tangos



Alta en el cielo
un águila guerrera
en vuelo
¿triumfal?

en fin de las verdades
Viento del Sur, Pampero, Zonda,
Sudestadas

Audaz se eleva
¿Y la patria esclavizada?
¿Y las Provincias Unidas del Sud?
¿Y los libres del mundo?

Todo el pasado ¿es eso? (67-68)

Parece ser, casi, que su infancia particular (la de la narradora en primera persona) es un lugar tranquilo y la memoria algo que le permite conectarse con esa tranquilidad. El diálogo, o la dialéctica, aquí se da entre el pasado personal y nacional y su hacerse estereotipo, pedazo para museos. Y, sin embargo, la narradora está consciente de que su propio relato es esto: ficción, discurso. Las referencias a la dictadura son pocas y sutiles, pero presentes. En "País del Sur" vuelve esta dialéctica entre el espacio personal, el país de uno/una, y el país como lugar de la Historia. La mirada subjetiva, la autoficción del pasado busca crear otro espacio, narrar sus propios mitos, héroes y tradiciones. Pero a veces choca con la realidad que la narración personal no puede olvidar. Es como si el testimonio de la historia de Argentina, en Campra, se diera a partir del esfuerzo por no limitar el país y el pasado a esa dimensión trágica:

–Allí
los hombres se abrazan
y se dicen "hermano"

–Allí
me vendaron los ojos
me empujaron por una escalerilla
me empujaron

Desde entonces espero
esperamos
somos tantos

¿No nos oyen bajo el bramido de la corriente?

[...]

–Allí
me habían confiado las llaves de la casa



y yo la abrí para que se llevaran
a alguien que era de mi sangre

¿Llamarán traición a esta desgarradura?
¿Alguien dirá "Tu quoque?" o "¿Pero, che...?"

–Allí los hombres
se abrazan
y se dicen
"hermano"

[...]

Es un país como cualquier otro
es mi país
además lo amo (77-78).

El dolor de la historia es como algo en que la autora tropieza, una piedra en un camino que no puede hacer otra cosa que pasar por ahí. Una y otra vez. La historia se repite, el dolor de cierta(s) historia(s) se repite. Y esta experiencia compartida del exilio, esta idea se fortalece porque el yo poético se sitúa en la que podríamos definir una historia de exilios de ida y vuelta; la narradora deja una Argentina que, a su vez, es tierra de migrantes. El destino de los abuelos se cruza, pero en dirección opuesta, con el de los nietos, por ejemplo, en "La travesía".

Aquí se sugiere entonces que para los desplazados la infancia es, también, la de sus países y comunidades de pertenencia. A nivel subjetivo, la infancia es territorio de la nostalgia, de lo lírico; pero, en este otro nivel metafórico, presente en diferentes autores desplazados, migrantes y transfronterizos (por ejemplo, en Javier Zamora y en Balam Rodrigo), remite al pasado de sus comunidades, a la dimensión histórica y política, a ese conjunto de coordenadas que determinaron el desplazamiento.

Y el tema de la memoria va más allá de los confines de Argentina o de su experiencia personal; incluye Italia y la celebración del día de la memoria, el 27 de enero. La autora sigue tropezando en el recuerdo de la violencia. Esta vez, se trata de las piedras (*le pietre di inciampo*) que se encuentran en la calle donde vive en Roma y que evocan el destino de los judíos masacrados durante la última guerra: otros desplazados, hasta Auschwitz o Birkenau. La comunidad de los exiliados, de los desplazados, entonces, no supera solo los límites geográficos, sino también los temporales. El exilio resulta en la obra una condición histórica y existencial a la vez.

Volviendo a una de las hipótesis de lectura de este texto, se propone que, como González de Oleaga, Meloni y Saiegh, Campra no puede hacer otra cosa que incluir a los nuevos desplazados en esta elegía del nosotros. En este caso, no deja espacio para la ironía. Esta es una herramienta que la autora parece usar solo cuando sus narradores se refieren a vivencias que la involucran directamente. Aquí el narrador es una madre que



habla a su hijo y la elección de este punto de vista hace que la ironía poética no sea un recurso viable:

¿Ves ese punto niño mío?
Es allá hacia donde vamos.
[...]
No, no quiero que aprendas
la palabra "nafragio".
Allá quizás nos espera
una casa, sin duda.
¡Qué tonto! ¿Cómo va a ser
la misma que teníamos?
[...]
"Guerra" es una palabra
que te deja sin patrias.
Ah mi niño mi niño.
Ya no tiene importancia.
Qué vamos a hacer si ahora
todo se ha vuelto oscuro.
Ese era el punto adonde íbamos
todos los que íbamos
hacia alguna parte
cualquier parte
donde volver a ser.
Pero ya no vamos.
Pero ya ninguno de nosotros
Es (19-20).

Campra marca la dimensión histórica de los naufragios en el Mediterráneo, aunque también recuerda su repetirse en el tiempo, trágicamente. En una nota final, en el libro, escribe:

18 de abril 2015 es sólo una entre muchas fechas posibles para recordar los naufragios en el Mediterráneo de los prófugos de la guerra y la miseria que emprenden una travesía incierta esperando hallar asilo en Europa. En esa ocasión murieron alrededor de ochocientas personas: situación y cifras que se repiten con regularidad desoladora hasta sumar millares de víctimas, a las que por lo general no ha sido posible asignar una identidad (122).

Es en estos casos donde la función testimonial de su poemario se hace más evidente y donde hallamos una voluntad de resituar o releer su propia experiencia de lejanía en el marco más amplio de los desplazamientos contemporáneos. En este caso, la imagen es la de una infancia negada y ninguneada, y no la de una infancia "lejana", símbolo de un pasado feliz. Campra, entonces, sitúa su experiencia en el marco de los desplazamientos que siempre han acompañado al hombre y la ironía es el medio que usa para referirse a su historia personal, que la hace reconocible, tal vez por las condiciones subjetivas e contextuales que la determinaron. Esto acontece, por ejemplo,



cuando el yo poético del texto "Indocumentados", toma las distancias de esta expresión de "sans papier" que un policía le dirige. No es presunción, creemos que es respeto:

Sans papiers sans papiers
¿dónde están sus papeles?
¿dónde están?

¿A mí me dice?
¿Sin papeles yo?
Tengo en mi haber
tres novelas
cuatro libros de cuentos
relatos en antologías prestigiosas
ensayos a granel.

Ah no vale no sirve
muy por el contrario
no abona en su favor
Si es usted misma quien lo afirma
¿esa, qué garantía puede ser?
Una de tantos indocumentados
eso es lo que es usted.
¿Permesso di soggiorno?
¿Conto in banca? (98)

¿Pero, a qué comunidad de exiliados pertenece Campra? ¿A qué comunidad de extranjeros? ¿Cuál es finalmente su nosotros de pertenencia? Una respuesta es su pertenencia a la condición de "extranjera en todos lados", como se puede leer en "Narración":

Partió, y quiso
contar el mundo
que había dejado: el mundo suyo.
Pero esa era otra lengua.

Volvió, y quiso
contar las cosas
que en lejas tierras le habían sucedido.
Pero esta, ahora, era otra lengua.

O quizás fuera ella misma
quien, ahora, era otra.
También, quizás, los otros lo eran.

Pero como solo
lo que es contado existe
–bien lo sabe quien no tiene
la palabra–, ahí está,



en busca de una voz.
No se pregunta ya en qué lengua,
en dónde y para quién,
desde qué yo, y cuenta (107-108).

La palabra es la patria de esta voz narradora desterrada que pronuncia “yo” o “nosotros”. En este marco se puede leer una hipótesis de interpretación diacrónica, que se refiere al destino humano en su conjunto, más allá de los límites impuestos por el tiempo y la historia. Es el tiempo de los mitos, que Campra conoce y que incluye en el poemario. La función de estos mitos es, justamente, a través de la metáfora, la de iluminar la condición humana, pero, también, la de situar a la autora en otra patria compartida: la de la literatura universal, la de Borges. En este sentido, pertenece es la comunidad poética de su tradición de origen: laberintos, el sur, el tango, bibliotecas.

La lejanía está relacionada con el tema de la memoria, pero en un sentido muy amplio (con el mito, las fundaciones, el pasado compartido). Esta dimensión más abstracta es la que se vincula con lo poético. En “La Biblioteca”, por ejemplo, se hace evidente cómo lo universal y lo histórico se cruzan, se solapan y el laberinto llega a ser símbolo de una identidad colectiva, un pasado compartido que es el de la literatura. La memoria es lo que queda, más allá de la experiencia personal y del tiempo; por esto Campra entrega sus múltiples visiones del desplazamiento, su nostalgia para la infancia propia y de la humanidad, al mito, a lo inmortal. Dioses griegos, estrellas, galaxias y sus mitos literarios, entre todos, el sur. El sur como símbolo del pasado, el pasado como territorio del sur. La autora juega constantemente con las coordenadas, para sabotear los lugares comunes sobre el exilio a partir de su uso, del énfasis que pone en estos. Por ejemplo, en “Este es el sur”, se lee:

Este es el Sur
donde dejé
tu corazón
o el mío

orilla irremediable
invención de los tangos
de algún verso de Borges
o maquinación de la nostalgia (71).

De lejanías se puede leer como un libro sobre el tiempo (dimensión del recuerdo) o el espacio (dimensión del viaje); es a la vez tanto un texto sobre una condición personal y colectiva. Por un lado, la nostalgia, la ausencia, vinculadas con la infancia de la narradora, con objetos personales y familiares, con fotografías, con su cartografía existencial; por el otro, la Historia. Finalmente, se puede interpretar el desplazamiento desde una perspectiva diacrónica o sincrónica, histórica o existencial. Por esta razón, la infancia llega a ser metáfora del pasado colectivo y humano, un pasado poblado por mitos, arquetipos, visiones que ya no caben en el presente cruel que nos toca vivir.



BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo, 2007.

--- *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo, homo sacer III*. Pre-Textos, 2002.

Amaro Castro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro. Relatos de filiación en la literatura chilena reciente." *Literatura y lingüística*, núm. 29, 2014, pp. 96-109.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands. La Frontera*. Traducido por Carmen Valle. Capitán Swing Libros, 1999.

Barataud, Marie-Alexandre. "Rosalba Campra: *De lejanías* y otras posturas de la memoria con dudas." *Les Ateliers du SAL*, núm. 12, 2018, pp. 176-180.

Benveniste, Emile. "De la subjetividad en el lenguaje". <https://linguisticaunlp.files.wordpress.com/2011/08/benveniste-de-la-subjetividad.pdf>. Consultado el 12 ago. 2020.

Campra, Rosalba. *De lejanías*. Alción Editora, 2017.

Deleuze, Gilles y Guattari Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, 1975.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. 1976. Traducido por Ulises Guiñazú. Siglo XXI, 2010.

---. *Los anormales*. Traducido por Horacio Pons. FCE, 2007.

González de Oleaga, Marisa. "Introducción." *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de la memoria*. Trenenmovimiento, 2019.

González de Oleaga, Marisa, et al. *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de la memoria*. Trenenmovimiento, 2019.

Graña, María Cecilia. "Cercando un yo en fuga: *De lejanías* de Rosalba Campra." *Altre Modernità*, núm. 21, 2019, pp. 177-188.

Hernadi, Paul. *Teoría de los géneros literarios*. Bosch, 1978.

Jait, Alelí. "Poesía y testimonio." V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008. <https://www.aacademica.org/000-096/51.pdf>. Consultado el 12 ago. 2020.

Jeftánovic, Andrea, et al. *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Cuarto propio, 2011.

Meloni González, Carolina, et al. "Transterradas: lugares de memoria y memoria de los lugares en tres infancias exiliadas." *Alternativas*, núm. 7, 2017, pp. 1-31.

Pappalardo, Ferdinando. *Teorie dei generi letterari*. Edizioni B.A. Graphis, 2009.

Punte, María José. *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Ediciones Corredor, 2018.

Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Traducido por Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Akal, 2006.



Serafin, Silvana. "Campra, Rosalba (2017). *De lejanías*. Alción Editora". *Rassegna iberistica*, vol. 41, núm. 109, 2018, pp.179-182.

Specchia, Nelson. "De lejanías de Rosalba Campra." *Hoy día Córdoba*. <http://www.hoydia.com.ar/magazine/de-lejanias-de-rosalba-campra>. Consultado el 30 jul. 2020.

Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. Siglo XXI, 2004.

---. "The Origin of Genres." *New Literary History*, vol.8, núm.1, The John Hopkins University Press, 1976, pp.159-170.

Elena Ritondale es doctora en Filología Española y profesora asociada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Es también miembro del equipo editorial de *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, y del grupo de investigación del proyecto "Pedagogías de Género. Educación, literatura y cultura en México (s. XIX-XX)" del IISUE – UNAM (México). Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Enseñanzas, figuras e historias de género y educación en México (s. XIX y primera mitad del XX)*, Mauricio Zabalgoitia Herrera, Elena Ritondale y Erick Vallejo Grande (coords.) (2020); "Modelos de feminidad atípicos en el México posrevolucionario: mujeres y soldaderas en Nellie Campobello y Elena Poniatowska" IISUE-UNAM (2020); "Mayra Luna y la escritura como sanación en una autora fronteriza" (2019), *Iberoamericana*; "Juvenicidio, sistema neoliberal y narco: ¿una generación "culpable" de su muerte? Las crónicas de Javier Valdez Cárdenas y Diego Enrique Osorno", en Ainhoa Vásquez (ed.), *Narcocultura de norte a sur: Una mirada cultural al fenómeno del narco*. 2017; "Ni ciudad maldita ni no lugar: la Tijuana Fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite", en *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, Raquel Crespo-Vila y Sheila Pastor (eds.), Biblioteca Nueva, 2017; "Cuerpo social y cuerpo individual: canibalismo y territorio en *Al otro lado* de Heriberto Yépez", 2016. Sus líneas de investigación principal son: estudios fronterizos, la representación literaria de la violencia, la literatura del desplazamiento, la crónica hispanoamericana contemporánea y la "narcoliteratura".

elenaritondale@gmail.com



*Testimoniar el vacío más
allá de la catástrofe lingüística.
Conjunto vacío de Verónica Gerber Bicecci*

por Federico Cantoni

RESUMEN: El presente ensayo se propone analizar la novela *Conjunto vacío* (2015) de la artista visual argenmex Verónica Gerber Bicecci, indagando las estrategias que la autora elige para testimoniar el trauma del exilio argentino en México después de la última dictadura cívico-militar. A partir de una reflexión sobre la identidad argenmex, se mostrará como el exilio se convierte en “catástrofe lingüística” (Gatti) al quebrar las posibilidades representativas de la palabra, imponiendo un vacío de sentido que la palabra siempre intenta llenar. Para dar cuenta de este vacío, Gerber Bicecci recurre a la teoría matemática de los conjuntos, debido a su capacidad de concebirlo sin correr el riesgo de llenarlo de sentido, cuyas categorías entran en el texto a través de su representación gráfica, o sea diagramas de Venn dibujados por la autora. El alcance universal del código gráfico permite la abstracción de las vivencias de la protagonista de la novela de este marco representativo, en el que encajan las experiencias de cada sujeto que sufrió el exilio, configurando así una verdadera ‘comunidad del vacío’, que analizaremos a través de las propuestas del filósofo italiano Roberto Esposito. Finalmente, el estrecho vínculo entre palabra escrita y representación gráfica motivarán la calificación de *Conjunto vacío* en términos de ‘testimonio multimedia’.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

136



ABSTRACT: This essay aims to analyze the novel *Conjunto vacío* (2015) by the argenmex visual artist Verónica Gerber Bicecci, investigating the strategies chosen by the author to testify the trauma of Argentine exile in Mexico in the aftermath of the last civic-military dictatorship. Starting with some considerations about the argenmex identity, it will be shown how exile turns into a “linguistic catastrophe” (Gatti), due to the representational impossibility it imposes on the word. The problem roots in the void of sense imposed by the exile trauma, which the word always tries to fill. To give account of this void, Gerber Bicecci recurs to the mathematical theory of sets, due to its ability to conceive the void without risking filling it. The mathematical categories of sets enter the text through their graphic representations: Venn’s diagrams drawn by the author. The universal reach of the graphic code allows the abstraction of the novel’s protagonist’s experience from this representational frame, which fits for the experience of every subject who suffered exile, creating a ‘community of exile’, which we will analyze through the theoretical proposals of the Italian philosopher Roberto Esposito. In the end, the tight link between written word and graphic representation will justify the qualification of *Conjunto vacío* in terms of ‘multimedia testimony’.

PALABRAS CLAVE: testimonio multimedia; argenmex; exilio argentino; literatura de los hijos; literatura y arte visual

KEY WORDS: multimedia testimony; argenmex; Argentine exile; hijos’ literature; literature and visual arts

La última dictadura militar argentina (1976-1983) es tristemente conocida por la ejecución de los opositores políticos, los ‘subversivos’, a través de la práctica de la desaparición forzada. Sin embargo, el accionar represivo del gobierno militar tuvo también otras caras, y entre estas una de las más significativas fue el exilio.

El dramático impacto del fenómeno hizo que ya durante la dictadura, y especialmente en los años de restauración democrática, la temática del exilio entrara poderosamente en el corpus de obras testimoniales escritas por víctimas directas de la represión. Unos de los ejemplos más contundentes son las novelas *259 saltos, uno inmortal* (2001), escrita por Alicia Kozameh,¹ y *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora

¹ La novela de Kozameh relata del exilio estadounidense de la autora tras su detención en la cárcel de Villa Devoto (experiencia relatada en otra novela testimonial, *Pasos bajo el agua* de 1987). Kozameh construye el texto al rededor de 259 fragmentos –los ‘saltos’ del título– de los cuales emerge una constelación de temáticas vinculadas a la experiencia exiliar: la dificultad de adaptación al nuevo lugar,



Strejilevich.² Se trata de dos entradas, sin duda destacadas, de un corpus mucho más amplio de autores y autoras que sufrieron el trauma exiliar, y que comprende voces cuales la de Jacobo Timermann (*Preso sin nombre, celda sin número*, 1981), Miguel Bonasso (*Recuerdo de la muerte*, 1982) y Alicia Partnoy (*La escuelita*, 1986), solo para citar otras tres. La considerable extensión y la fructífera heterogeneidad de este corpus de testimonios 'exiliares' no solo garantizaron su inclusión en el más amplio cómputo de los testimonios de las víctimas dictatoriales argentinas, sino que aseguraron su continuidad en el tiempo. No sorprende, entonces, que la temática del exilio permanezca una de las principales vertientes de los testimonios de la generación sucesiva a la de las víctimas, aquella de los hijos.

Ya desde las primeras elaboraciones de estos sujetos –que empezaron a salir en los primeros años del siglo XXI– la cuestión del exilio aparece con fuerza entre las inquietudes que empujan los hijos a escribir. Muchos de los autores y de las autoras pertenecientes a esta generación tuvieron que dejar el país, a edades y con modalidades diferentes, y cuando se volvieron adultos advirtieron la necesidad de reflexionar sobre la influencia que este desplazamiento tuvo en su formación identitaria. Es el caso, por ejemplo, de Laura Alcoba, que después de tratar el tema de la clandestinidad en *La casa de los conejos* (2008), sigue narrando su historia de niña argentina en Francia en *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018), o de Patricio Pron, que en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) relata de su regreso a Argentina después de haber elegido mudarse a Alemania, así como Ernesto Semán en *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2012) cuenta de su vuelta desde Estados Unidos para asistir a su madre en sus últimos días de vida, durante los cuales irá reabriendo las heridas dejadas por la desaparición del padre.

En este corpus de segunda generación se encuentra una novela –*Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci, publicada en 2015– que resulta bastante excéntrica con respecto a las otras narraciones de los hijos, por razones que tienen que ver tanto con las características de la obra, como con la trayectoria biográfica y profesional de su autora. Empezando por este segundo aspecto, lo primero que se destaca es que Gerber Bicecci no es argentina, sino mexicana. Nacida en Ciudad de México en 1981, la autora es hija de una pareja argentina que eligió exiliarse del país inmediatamente después del golpe de 1976. Gerber Bicecci pertenece entonces a aquel grupo de sujetos que Mempo

el dolor que implica dejar a las compañeras atrás, la imposibilidad de un verdadero regreso a la patria, así como se la conocía, pero también las posibilidades que el desplazamiento entrega a la palabra para decir esta nueva libertad conquistada.

² Strejilevich relata en el texto su experiencia desde el secuestro en 1977, pasando por la detención en el Club Atlético de Buenos Aires y terminando en el presente del exilio. Así como Kozameh, Strejilevich elige una escritura fragmentada, que mezcla voces, tiempos, espacios y géneros, para construir un relato-palimpsesto en el que la voz de la autora funciona como esqueleto y *fil rouge* de la narración para dar cuenta de las múltiples caras del trauma de la desaparición y del exilio.



Giardinelli, en su novela *El cielo con las manos* (1981), muy eficazmente apoda 'argenmex'.³

La otra peculiaridad de Gerber Bicecci es que se trata de una "artista visual que escribe", como se define ella misma en su página web.⁴ La autora empieza su trayectoria en el campo artístico: se licencia en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado 'La Esmeralda' y consigue un máster en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de México. Sin embargo, terminada su formación artística, el trabajo de Gerber Bicecci siempre fue, y sigue siendo, orientado a desafiar las barreras entre arte y literatura, texto e imagen, autor y lector, para crear espacios artístico-narrativos híbridos y participativos.⁵

Origen argentino y formación artística constituyen las dos coordenadas esenciales para acceder a los significados de *Conjunto vacío*, primera obra literaria de Gerber Bicecci. La novela construye su entramado alrededor de la voz autodiegética de la protagonista Verónica, *alter ego* de la autora, y está constituida por varias y fragmentadas narraciones, cuyo núcleo temático es el vacío existencial dejado por el trauma del exilio y heredado por la generación de los hijos de las víctimas. Este vacío se concretiza en la desaparición (ambigua e inexplicable) de la madre de la protagonista, y desde esta herida primigenia irradian todas las narraciones que arman la novela, en un juego de huellas y espejismos paradójicos a través del cual el vacío se convierte en la presencia más engorrosa y agobiante en la vida de la protagonista. Frente a esta fuerza entrópica y amenazante, Gerber Bicecci arma un discurso que, en vez de escapar del vacío, lo acoge como cifra identitaria desde la cual pensar en un nuevo posicionamiento enunciativo que habilite estrategias capaces de volverlo un espacio habitable.

Sin embargo, para lograr esta tarea el lenguaje tiene que enfrentarse con sus límites. Es decir, ¿cómo se puede contar algo que, al ser tan traumático, quiebra la palabra y le quita cualquier posibilidad de representación? La respuesta de Gerber Bicecci es tanto sencilla como aterradora: no se puede. "Hay cosas [...] que no se pueden contar con palabras" (Gerber Bicecci 25) declara en un momento la protagonista. Sin embargo, en la aclaración "con palabras" se encuentra la peculiaridad de la novela, porque donde la palabra estalla otros códigos logran activar discursos capaces de decir

³ En realidad, se desconoce la paternidad del término, sin embargo Giardinelli fue el primero a emplearlo en un texto literario (Candia).

⁴ <https://www.veronicagerberbicecci.net/bio-bio>. Consultado el 30 dic. 2020

⁵ En este sentido se destaca el proyecto *La máquina distópica*, un "oráculo web", técnicamente un *bot*, que genera augurios formados por imágenes de la obra *La máquina estética* del artista Manuel Felguérez, citas de la obra literaria de Amparo Dávila y recortes de fotografías de agua contaminada vista desde lentes de microscopio. La particularidad de la obra es la apelación directa al espectador que, convirtiéndose en usuario, puede imposter tres diferentes valores para modificar el augurio generado por el *bot*, creando cada vez una nueva obra.

La instalación se expuso en la XIII Bienal FEMSA (2017-2019) en el estado de Zacatecas, y ahora es accesible en línea: <http://lamaquinadistopica.xyz/>. Consultado el 30 dic. 2020



el trauma más allá de la catástrofe lingüística (Gatti). Por esta razón Gerber Bicecci inserta en *Conjunto vacío* una serie de elementos gráficos⁶ –dibujados por la misma autora– que interactúan con la escritura para armar un discurso que logre superar las limitaciones de la palabra, y que tiene su origen en un ámbito disciplinar aparentemente lejano de la literatura o del arte: la matemática.

De hecho, la autora recurre a la herramienta de la teoría de los conjuntos para testimoniar su peculiar posición enunciativa, y logra hacerlo al servirse de su codificación gráfica, es decir los diagramas de Venn. Por esta razón en los próximos párrafos se propondrá una lectura analítica de la novela cuya brújula será precisamente la teoría de los conjuntos.⁷ El objetivo de la presente contribución será demostrar como las elecciones formales y temáticas de Gerber Bicecci logran formular un discurso testimonial capaz de hacerse cargo de la compleja tarea de decir este trauma, que condensa en la voz y en el lápiz de la protagonista la experiencia de tres generaciones afectadas por la experiencia exiliar.

AMBIENTE:⁸ ARGENMEX

Antes de empezar la reflexión sobre *Conjunto vacío* y sus significados cabe enfocar la atención en el marco histórico y social que enmarca la novela, es decir el fenómeno del exilio argentino durante el periodo dictatorial, la especificidad del caso mexicano y la formación del grupo identitario argenmex.

Aunque los exilios políticos han sido una práctica constante en la historia argentina, después del golpe de 1976 el fenómeno adquirió un alcance inédito. Frente a la violenta represión del Estado terrorista se produjo por primera vez un proceso colectivo que no involucró solo a los opositores políticos, sino que explotó en un caleidoscopio de exilios individuales y familiares. Cada experiencia tuvo sus especificidades (hubo exilios legales y clandestinos, elegidos e impuestos, incluso

⁶ La inclusión de elementos visuales en una novela no es de por sí novedosa en el corpus narrativo de los hijos –baste pensar en la extensa componente fotográfica de textos como *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te crees que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy o, más recientemente, *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte–, pero en todas estas obras el recurso al código visual siempre está de alguna manera subordinado a la palabra escrita, que interviene directamente sobre la imagen a través de sobreescrituras (Pérez) o que acompaña la inclusión de las fotografías a través de descripciones ecrásticas.

⁷ Según esta lógica, los títulos de los párrafos de este artículo están constituidos por términos que, en matemática, se emplean para nombrar las diferentes relaciones y operaciones algébricas entre conjuntos. Advertimos sin embargo que se trata de préstamos elegidos en virtud de su fuerza evocativa y no de su significado estrictamente matemático.

⁸ En matemática un ‘conjunto ambiente’ es un conjunto formado por todos los objetos de estudio en un contexto dado. El conjunto ambiente establece entonces el contexto de trabajo: es el conjunto en el que se enmarca una determinada teoría o problema, por esta razón empleamos este término para designar los marcos contextuales de la novela.



algunas detenciones fueron permutadas en expulsiones del país), sin embargo este proceso fue constante durante la segunda mitad de los años setenta y la primera de los ochenta (Yankelevich).

Las diferencias con respecto a la tradición exiliar argentina⁹ fueron el gran número de exiliados, la transversalidad social de los afectados y el carácter diaspórico del fenómeno, rasgos que vuelven extremadamente complejo cuantificar el número preciso¹⁰ de ciudadanos que dejaron el país en aquellos años.¹¹

A pesar de las dificultades apenas mencionadas, un dato que se puede rastrear más sencillamente es aquello de los destinos que eligieron los exiliados. Entre estos se destaca México, hasta tal punto que el número de argentinos en el país triplicó entre 1970 y 1983. Según Yankelevich se pueden detectar por lo menos cuatro factores que explican la peculiaridad de los exilios argentinos en México. En primer lugar, los exiliados percibían el país como un lugar particularmente propicio para preservar la libertad (y la vida), a pesar de que muchos argentinos consideraban México solo como un primer sitio transitorio de su exilio. En segundo lugar, los exiliados tuvieron una amplia inserción laboral en el país, especialmente aquellos que llegaron con título y experiencia profesional. En tercer lugar, el espacio cultural mexicano acogió a los exiliados y promovió la creación de puentes con el país de acogida.¹² El cuarto y último factor tiene que ver con el trato ambivalente de los argentinos hacia los mexicanos:

Ser extranjero, ser diferente entre diferentes es complicado, pero puede serlo más en una nación donde de manera permanente se remarca esa diferencia a partir de la tradicional pregunta: *¿usted no es de aquí, verdad?*, fórmula con la que el mexicano rompe el silencio cuando enfrenta a un extranjero. Sucede que en México, de manera contradictoria, convive la solidaridad hacia los perseguidos con una marcada reticencia hacia quien no ha nacido en su territorio (Yankelevich 189).

Si bien la población mexicana se enfrentó a los nuevos llegados con una mirada ambigua de solidaridad y reticencia, también la actitud de los argentinos frente a México fue bastante ambivalente. Por un lado, las comunidades de exiliados mostraron

⁹ Silvana Jensen señala como el exilio en Argentina ha sido “una práctica de control o eliminación del enemigo político de larga tradición” (3), reconstruyendo su empleo sistemático a partir de la fundación del estado-nación en 1810.

¹⁰ Algunas investigaciones señalan la cifra aproximativa de medio millón de ciudadanos emigrados desde Argentina en el periodo dictatorial, sin embargo Yankelevich alerta sobre la dificultad de encontrar fuentes ciertas que permitan separar los exilios políticos de otros tipos de salidas del país.

¹¹ Más aún, el carácter “poliédrico y móvil” (Jensen 1) de los exilios argentinos a partir de 1976 impone algunos desafíos metodológicos a la hora de abordar el fenómeno, que surgen de la necesidad de tener en cuenta distintas escalas de análisis (local, regional, nacional e internacional) y distintas perspectivas (de la sociedad expulsora y de aquella de acogida), sin olvidar que cada sujeto trae consigo trayectorias biográficas, políticas y culturales a veces muy diferentes y que determinan una fuerte “variabilidad intrínseca” (2) del fenómeno.

¹² Ejemplar fue el caso de la editorial Siglo XXI que dio cobijo a un grupo de exiliados (Basso).



una tendencia al encierro en especies de guetos como manera de preservar su propia identidad cultural. Sin embargo “esa fractura [el exilio] sólo en parte pudo ser contenida por el gueto, ya que, si bien el mundo de lo privado se estructuraba desde la argentinidad, el ‘afuera’ no podía ser más que mexicano”¹³ (320).

Pero mientras algunos exiliados vivían esta situación liminal entre clausura y encuentro con el entorno social, otros –en particular las generaciones más jóvenes– empezaron un proceso de construcción identitaria que iba en una dirección completamente diferente al aglutinar costumbres argentinas y mexicanas, y que luego se cristalizará en el *portmanteau* ‘argenmex’. Como ya mencionamos, el término aparece por primera vez en la novela *El cielo con las manos*¹⁴ de Mempo Giardinelli, publicada en 1981, y tuvo una difusión bastante temprana y rápida entre los exiliados argentinos en México. Según Yankelevich los “verdaderos argenmex” fueron los “que vivieron el exilio de rebote y México de primera mano” (340), es decir los hijos que llegaron con sus padres o que nacieron en el país. Se trata de sujetos que construyeron su identidad argentina a través de las costumbres familiares, mientras paralelamente aprendían la cultura mexicana en los espacios públicos de socialización, primero de todos la escuela. Esta generación cumplió un papel crucial de mediación cultural al traer la cultura mexicana en los hogares de sus padres argentinos y al facilitar su ingreso en la misma. Gracias a estos hijos que absorbieron la cultura de acogida de manera espontánea, sin prejuicios, el exilio mostró una cara inédita, productiva y transformadora. El resultado es una identidad difícil de anclar a un solo territorio, híbrida en el sentido que García Canclini otorga al término.¹⁵

En este sentido, la fórmula ‘argenmex’ denotaría la contracara positiva, salvadora y enriquecedora de la experiencia exiliar. El exilio aparece así en una dimensión bastante paradójica: “Por una parte, implica pérdida, condena, castigo, fractura. Por otra, salvación, libertad, enriquecimiento” (Jensen 3). Sin embargo, esta paradoja resulta fundamental a la hora de abordar los procesos de construcción identitaria argenmex, porque al permitir tener en cuenta de la convivencia de los rasgos positivos y negativos del fenómeno habilita una mirada crítica capaz considerar no solo los aspectos productivos de este proceso de hibridación, sino también los conflictos que intervienen en su desarrollo. Porque si bien la hibridez ambivalente de la identidad argenmex

¹³ No obstante esta tendencia a la polarización entre un ‘adentro’ argentino y un ‘afuera’ mexicano hubo algunos ámbitos de fuerte intercambio cultural. Fue el caso, por ejemplo, de la prensa y de las editoriales mexicanas, o también del cine y de la música: “quizás como en ningún otro país de destino, el exilio de intelectuales, escritores y artistas, personas del teatro y del cine encontró en México un amplio espacio donde continuar sus trabajos” (Yankelevich 268).

¹⁴ El término ocurre una sola vez en la novela: “Sucede como con el idioma, que de tantos mexicanismos se nos va diluyendo, a pesar de los esfuerzos por mantener la identidad argentina. De modo que hablamos una híbrida mezcla de argenmex o algo así” (Giardinelli 49).

¹⁵ “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini 14)



permite a estos sujetos moverse entre las dos pertenencias culturales sin cristalizarse en un polo u otro, al mismo tiempo en muchos casos genera una necesidad de pertenencia a algo que pueda funcionar como anclaje de (auto)representación identitaria (Basso 35).

DIFERENCIA SIMÉTRICA:¹⁶ REFLEJOS DE LA AUSENCIA

Gerber Bicecci construye *Conjunto vacío* alrededor de esta tensión, de esta necesidad de encontrar algo en que poderse aferrar contra el desarraigo impuesto por el exilio. La novela pone en manifiesto la dificultad de la protagonista Verónica al establecer vínculos con los otros personajes –su hermano, su padre, sus abuelos y sus parejas–, radicada en el trauma primigenio de la ‘desaparición’ de la madre, argentina exiliada en México, siete años antes del presente narrativo. Nada se sabe sobre las razones de este abandono, la mujer simplemente se fue, dejando atrás a sus hijos y su casa, en la cual Verónica regresa al comienzo de la novela tras una decepción amorosa.

La casa es lo único que queda de la madre, un hogar estático permanecido inalterado después de la desaparición de la mujer: “la casa se quedó suspendida en el tiempo. Seguía tal como el día que dejamos de ver a Mamá(M)” (Gerber Bicecci 11). La protagonista y su hermano la apodan “el búnker”, y en efecto Verónica se encierra en la casa después de la decepción amorosa, insiliándose en este lugar de parálisis y confusión (“en el búnker no hay ley física que se respete, más que la del caos” 129).

La ausencia de la madre se convierte en el núcleo de la novela, en la herida fundamental que irradia en todas las direcciones de la vida de la protagonista. A partir de este trauma Gerber Bicecci construye un “juego sutil” (Arfuch, *Vida* 103) que aborda el tema del exilio y de sus marcas perdurables en la subjetividad, que se manifiestan tanto en la ya mencionada fragilidad de los lazos amorosos de la protagonista, como en una indeterminación del rumbo de su vida.

La raíz de este trastorno se encuentra en una constante recurrencia, un verdadero movimiento circular, que siempre lleva a un mismo lugar, un principio y un origen que debería contener la plenitud del hogar:

Argentina. A veces me imagino tocando el timbre de casa de mi Abuela (A_B) y es Mamá (M) la que abre la puerta, como si hubiera estado ahí todo este tiempo. Las dos jugando a las escondidas en esa pequeña casita en un barrio de Córdoba (Gerber Bicecci 143).

¹⁶ En la teoría de conjuntos, la diferencia simétrica de dos conjuntos es una operación cuyo resultado es otro conjunto que contiene a aquellos elementos que pertenecen a uno de los conjuntos iniciales, pero no a ambos a la vez.



Sin embargo, este regreso a un origen idealizado es constantemente contradicho por la realidad de los hechos. También cuando Verónica decide volver físicamente a la casa de los abuelos en Argentina solo encuentra un hogar simétrico a aquello mexicano, un verdadero espejo del vacío del “búnker”:

La casita de la Abuela (A_B) está suspendida en el tiempo. También se estancó en el momento en que mis abuelos dejaron de ver a Mamá (M). La casita del barrio Iponá y el búnker: un par de espejos encontrados (181).

Pasado y presente se entrelazan en un imaginario de retorno, que sin embargo queda constantemente frustrado por la imposibilidad de volver a un momento anterior no tanto al abandono de la madre, sino a la verdadera partida, aquella del exilio, que cambió el destino familiar y que ahora deja a Verónica en un lugar intermedio entre un ‘aquí’ y un ‘allí’, ambos inalcanzables y vacíos.¹⁷

Las señales de este imaginario de retorno frustrado aparecen en el texto bajo la forma de imágenes textuales que componen una verdadera ‘constelación de la ausencia’. Un ejemplo particularmente elocuente se encuentra en la ya mencionada narración del viaje a Argentina cuando Verónica describe la casa de los abuelos:

La escalera que el abuelo construyó en la sala no lleva a ningún lugar. [...] Arriba tendría que haber un segundo piso. Mi Hermano (H) y Yo (Y) tendríamos que vivir [...] en el piso de arriba. Pero Mamá (M) se fue. Mi Abuela (A_B) dice que el abuelo intentó detenerla, pero no pudo. Mamá (M) y papá se subieron al avión el 24 de marzo de 1976. Nunca vivimos en esta casa que nunca se terminó de construir y en la que nunca le hicieron un segundo piso (178).

La escalera –que Durand incluye entre los símbolos de ascenso del “régimen diurno” de la imagen, caracterizado por la antítesis constante que encamina una lucha firme contra el tiempo y la muerte (117-136)– aparece aquí totalmente resignificada: la posibilidad de ascenso, de elevación contra el tiempo queda frustrada por el vacío que se encuentra encima de los peldaños.

El otro gran espejismo que estructura la novela es introducido por una segunda línea narrativa. Cuando Verónica regresa de su viaje a Argentina, para no volver a encerrarse en el búnker, decide aceptar un nuevo trabajo ofrecido por Alonso, un

¹⁷ Esta condición intersticial entre un ‘aquí’ y un ‘allá’ ha sido abordada teóricamente por Abdelmalek Sayad a través de la categoría de “doble ausencia”. Según el sociólogo francés el migrante vive una condición de ausencia tanto en el país de partida, como en aquello de acogida, que no lo reconoce ni lo integra: “La presencia inmigrada es siempre una presencia marcada por la incompletud, una presencia falible y culpable en sí misma. Una presencia desplazada en todos los sentidos del término: *desplazada* físicamente, geográficamente, es decir, espacialmente, pues la inmigración es en primer lugar un desplazamiento en el espacio, y *desplazada* en el sentido moral también, en el sentido en el que se habla, por ejemplo, de palabra o de discurso fuera de lugar” (391).



hombre que se convertirá también en su nueva pareja. Su misión es ordenar las pertenencias de la madre del hombre, Marisa Chubut, escritora argentina exiliada en México y recién fallecida.

Alonso está convencido de que entre las varias hojas dejadas por la madre se encuentre el borrador de una novela inédita. Por esta razón Verónica empieza un trabajo de reordenación del archivo de la mujer, con resultados inesperados. De hecho, la protagonista no encuentra la novela buscada por Alonso, sino una serie de documentos que muestran como el exilio quebró la vida de Marisa. Estos descubrimientos desencadenan un afán casi detectivesco en la protagonista: la reconstrucción de la vida de la escritora se vuelve una obsesión debido al claro espejismo que Verónica establece entre Marisa y su madre. Ambas mujeres padecieron el trauma del exilio, y Verónica empieza a sospechar que desentrañar las experiencias de la escritora pueda entregarle una clave interpretativa para comprender el abandono materno, definitivamente imputado a las marcas del trauma exiliar.

Sin embargo, lo único que encuentra son los restos: fotografías sacadas cuando Marisa todavía vivía en Argentina de las cuales ha cortado las personas y que dejan solo siluetas, cartas de amor escritas por un hombre anónimo y que relatan de una relación que de repente se cortó¹⁸ (quizás por la partida al exilio) y, especialmente, reescrituras de la única novela publicada en vida por la mujer, evocativamente titulada *Destierro*. El texto es la narración del viaje de vuelta de la autora en Argentina y del sufrimiento causado por la realización de la pérdida de cualquier anclaje a su pasado. Convencida de encontrar el entorno argentino así como lo había dejado, así como aparece en las fotografías con la siluetas cortadas, la realidad se vuelve insostenible para Marisa, y el dolor es tan fuerte que la autora decide huir otra vez del país frente al vacío devorador y aterrador de un presente desconocido:

Esos espacios a los que ella necesitaba volver ya no existen y en eso radica su tragedia: nada le pertenece. Al parecer las consecuencias de la dictadura surgen después, mucho después. El exilio es solo una forma de retardarlas. Tarde o temprano: FLURPPPP, una fuerza extraña te succiona, no hay escapatoria (Gerber Bicecci 113).

Después de este viaje Marisa vuelve a México y decide encerrarse en un hospital psiquiátrico, donde permanecerá hasta su fallecimiento y donde escribe su novela. El exilio se configura como un trauma tan impactante que condena la mujer al silencio, o más bien a la repetición obsesiva, al *acting out*¹⁹ (LaCapra), de la misma historia:

¹⁸ Las cartas de Marisa y el hombre (del cual solo se conoce la inicial "S.") configuran otro espejismo en la novela: la relación entre Verónica y Alonso está también narrada casi exclusivamente a través de las cartas que los dos se escriben mientras él viaja por razones laborales o mientras ella hace un recorrido en el sur de Argentina. Así como en las cartas de Marisa y S. asistimos al progresivo fracaso de la relación, lo mismo pasa con Verónica y Alonso.

¹⁹ Dominick LaCapra define "*acting out*" la repetición compulsiva de un acontecimiento traumático. Reflexionando sobre los sujetos que padecen un trauma, el historiador comenta: "They have a tendency



Todos sus manuscritos eran copias de lo mismo una y otra vez. Lo único que cambiaba era la letra, una caligrafía firme que se volvía más y más temblorosa, hasta volverse prácticamente ilegible. [...] las de Marisa (M_x) eran copias y copias «en limpio» de un libro, escrito a mano, que no lograba llegar al final. Que no tenía final. Ni título ni fecha, simplemente se quedaba sin palabras (100).

La *mise en abyme* de la novela de Marisa y de sus reescrituras obsesivas es el punto de llegada de la cadena de imágenes del vacío que Gerber Bicecci teje en la novela debido a su capacidad de desvelar de manera explícita la raíz del trauma identitario exiliar. Si, como señala Arfuch, “no hay [...] identidad por fuera de la representación, es decir de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo” (*Identidades* 24), el exilio se configura como quiebre de esta posibilidad de narrar(se) al derrumbar cualquier posibilidad de encontrar un anclaje, una pertenencia territorial, cultural e identitaria. Desde esta perspectiva cobra sentido todo el fragmentario entramado de *Conjunto vacío*: cada narración, desde las más largas hasta los pequeños episodios que la novela relata, se superpone en una estratificación de planos cuya cifra fundamental es esta imposibilidad de la palabra, este vacío representativo impuesto por la herida del exilio en la trayectoria biográfica y que sigue irradiando en la vida de los que padecen el trauma: “cuando un suceso es inexplicable se hace un hueco en alguna parte. Así que estamos llenos de agujeros, como un queso gruyere. Agujeros dentro de agujeros” (44). Otra vez Gerber Bicecci recurre a una imagen textual extremadamente evocativa, el “queso gruyere”, para dar cuenta de lo que comentamos y que, por su evidente carácter circular, otra vez remite a la idea de un retorno imposible a un origen perdido, del cual solo queda un agujero vacío. En este sentido hablamos de ‘diferencia simétrica’ en el entramado de *Conjunto vacío*, porque cada narración pone en evidencia las reverberaciones y los reflejos de un mismo trauma, de una falta de base, que desvela así su carácter omnipresente y transversal: “El reflejo se hace infinito. Y el infinito es un conjunto eternamente vacío” (181).

INTERSECCIÓN: NARRAR DE(S) EL VACÍO

Si bien la trama de *Conjunto vacío* encuentra su núcleo de sentido en la toma de conciencia de las reverberaciones infinitas del trauma exiliar, Gerber Bicecci logra al mismo tiempo proponer un contradiscurso en la forma que elige para hablar de las mismas. Las diferentes narraciones que la autora inserta dentro de la novela, especialmente la ya mencionada *mise en abyme* del texto de Marisa, solo muestran los fallos de la palabra. Por eso la mujer “simplemente se quedaba sin palabras” (100),

to relive the past, to be haunted by ghosts or even to exist in the present as if one were still fully in the past, with no distance from it. Victims of trauma tend to relive occurrences, or at least find that those occurrences intrude on their present existence” (LaCapra 142-143).



porque el lenguaje parece no tener las herramientas para decir el trauma. Esto no significa avallar una línea que remite a la nota tesis de Adorno según la cual “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (29), y que sugeriría la barbaridad de una narración después de la represión dictatorial o, más estrictamente, del exilio. En este caso el problema no es de orden moral, sino lingüística, como realiza Verónica en la novela:

[...] las cosas que no podemos ver no se ocultan en las mezclas grisáceas ni el blanco ni en el negro sino en la delgada línea que separa esas dos totalidades. Un lugar que ni siquiera podemos imaginar, un horizonte de no retorno. Es en los límites donde todo se torna invisible. Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras. Hay cosas que solamente suceden entre el blanco y el negro (Gerber Bicecci 25).

El exilio se configura a todos los efectos como catástrofe lingüística, en la medida en que supera a los instrumentos que dan y permiten entender el sentido e instala las cosas en lugares ajenos a él (Gatti 29). ¿Cómo se puede entonces representar algo que por su misma natura escapa al alcance del sentido? El problema radica en el mismo acto de representación:

La re-presentación supone la existencia de un algo anterior y externo (la ‘presentación’ inicial) que será ‘re’-presentado. ¿Cómo representar entonces los huecos, lo indecible, lo que ya no está? (Jelin y Langland 2).

Y, más aún, “¿cómo [...] hablar del vacío sin llenarlo?” (Gatti 31). La cuestión es de orden cognitiva y sociocultural: la mentalidad occidental, quizás legataria del *horror vacui*, es extremadamente intransigente con respecto al vacío al negarle un estatuto ontológico. Dicho de otra manera, el vacío ‘no es’ porque carece de lo que confiere sentido; por eso, frente a esta exuberancia cognitiva, solemos intentar llenar el vacío de sentido. Es la trampa de la representación, que siempre termina para insertar algo en el vacío, negando su existencia. El vacío no es representable porque no es presentable, lo único que se puede detectar son sus síntomas: calificamos algo como ‘vacío’ porque quiebra los instrumentos que deberían dar cuenta de él (Barel). Los síntomas son entonces la herramienta a través de la cual el pensamiento puede acercarse al vacío, aunque de manera indirecta, para representar la imposibilidad de representar. En este sentido el testimonio da fe de esta catástrofe del lenguaje al expresar el hueco en la capacidad de hablar y de contar (Gatti 36), sin comunicar entonces los hechos, sino la imposibilidad de comunicarlos. La problemática, otra vez, es de orden comunicativa: el lenguaje no puede ‘decir’ el vacío porque decirlo significaría atribuirle características que traicionarían su estatuto ontológico, llenándolo.



Para dar testimonio del vacío de sentido es entonces necesario encontrar una manera de 'deshacerse' de la palabra para no caer en la trampa de llenarlo.²⁰ Sin embargo, el riesgo es el extremo opuesto: la mudez, el encierro en el silencio de una palabra que rebota y se quiebra frente a lo que no encaja en sus posibilidades expresivas. Es el caso, en la novela, de Marisa, condenada a la repetición obsesiva de su trauma, y de la madre de Verónica, que nunca habló con sus hijos de su experiencia de exiliada. Gerber Bicecci se encuentra entonces frente a la tarea de lograr 'decir' el vacío sin cristalizarse en uno de estos dos polos. Lo comenta la misma Verónica en la cita al comienzo de este párrafo: "las cosas que no podemos ver no se ocultan en las mezclas grisáceas ni el blanco ni en el negro sino en la delgada línea que separa esas dos totalidades" (Gerber Bicecci 25). Blanco y negro, plenitud y oquedad, palabra y silencio se demuestran categorías ineficaces y maniqueas frente a la necesidad de representar y testimoniar el vacío de sentido.

Como afirma Gerber Bicecci en una entrevista "en la teoría del color, el blanco es la totalidad de la luz y el negro es la ausencia de la luz. Las palabras que faltan están ahí, la madre que falta está ahí" (Murcia): las palabras están en el mismo lugar donde se encuentra la madre, es decir el vacío. Sin embargo, el vacío no es un lugar de 'no existencia', sino de 'no visibilidad':

Tal vez si aprendiéramos a estar en dos lugares al mismo tiempo. Mamá (M) encontró la forma de quedarse justo en el medio, en un lugar donde nadie puede encontrarla (Gerber Bicecci 35).

Es en los límites donde todo se torna invisible (25).

Entonces, ¿cómo posicionarse en estos límites para testimoniar? Si la palabra no logra dar cuenta de la consistencia ontológica del vacío, es necesario buscar otro tipo de lenguaje capaz de hacerlo. Gerber Bicecci apela a su formación artística y encuentra en la representación gráfica la manera de 'rescatar' el vacío. Por esta razón en las páginas de *Conjunto vacío* a menudo aparecen dibujos realizados por la misma autora que dialogan con las partes escritas. Sin embargo, sería impropio pensar en *Conjunto vacío* en términos de 'novela ilustrada' o de *graphic novel* en virtud del tipo de representación gráfica y del papel que la misma cumple en la novela.

Frente a la necesidad de representar esta zona fronteriza, esta "delgada línea que separa [...] totalidades", Gerber Bicecci recurre a las herramientas de una disciplina que ha logrado transformar el vacío en una categoría operativa: la matemática, y, más precisamente, la teoría matemática de los conjuntos. En matemática se define

²⁰ Desde esta perspectiva cobran sentido los juegos lingüísticos que construyen las cartas entre Verónica y Alonso. Los pequeños mensajes que se comunican 'acróticamente' colocando las palabras que lo componen al comienzo de varias frases y las frases anagramadas aparentemente sin sentido son ambos intentos de la protagonista de escapar de las constricciones del lenguaje para abrir nuevos espacios de significación más allá de la catástrofe lingüística. Sin embargo, se trata de juegos que siempre se anclan al mismo lenguaje incapaz de decir la cifra fundamental de la vida de su hablante, el vacío.



‘conjunto’ la agrupación de elementos sobre la base de un criterio de pertenencia motivado por la presencia de características comunes compartidas. Sin embargo, la teoría de los conjuntos considera la existencia de un tipo particular de conjunto que no contiene elementos: el conjunto vacío. El hecho de que este tipo de conjunto se encuentre sin elementos no significa que no exista, sino que hay que considerarlo, simplificando, como un contenedor sin contenido. Los elementos no están, pero el conjunto que podría contenerlos sí.

Gerber Bicecci se sirve de la categoría de ‘conjunto vacío’ y de la teoría de los conjuntos como herramientas para lograr representar el vacío impuesto por la herida del exilio, sin correr el riesgo de traicionar su característica intrínseca, es decir sin llenarlo de sentido. Sin embargo, para servirse de este otro código hay que encontrar una manera de comunicarlo, y a esta necesidad responde la representación gráfico-artística. De hecho, Gerber Bicecci no incluye dibujos cualesquiera en la novela, sino diagramas de Venn.²¹ El recurso al código gráfico permite así presentar el vacío que el marco experiencial del exilio impone en la vida de la protagonista a través de un lenguaje capaz de representarlo sin volverlo una catástrofe para el leguaje.

La categoría fundamental que Gerber Bicecci toma de la teoría de los conjuntos es, como ya mencionamos, aquella de ‘conjunto vacío’, hasta tal punto que esta última llega al título de la novela. Sin embargo, alrededor de este núcleo conceptual la autora instala otras categorías: intersección, vaciamiento, unión y diferencia, solo para citar algunas. Estas funcionan como marco de la novela, pero también como prisma para entender los acontecimientos narrados: Verónica, al considerarse un conjunto vaciado por todas aquellas ‘partes’ que las varias ausencias de su vida le han quitado, muestra un constante deseo de contacto y de intersección con otros conjuntos, es decir otras personas, y la narración de estos momentos de encuentro, o de abandono, es casi siempre expresada a través de los diagramas,²² que permiten hacer inteligibles las dinámicas de estas relaciones interpersonales tanto para la protagonista, como para el lector. El código gráfico y aquello escrito, aunque tengan funciones diferentes en la novela, están estrechamente vinculados en movimientos diegéticos de ida y vuelta que configuran una narración cohesiva y que no encuentra su anclaje en un medio u otro, sino en la hibridación de ambos.

El extenso empleo de los diagramas permite además alcanzar un alto nivel de abstracción y habilita una representación del vacío que prescinde de las contingencias de la narración de lo que pasa a Verónica,²³ que abre sus mallas y contiene la totalidad

²¹ En matemática los diagramas de Venn son la representación gráfica de la teoría de los conjuntos.

²² Es el caso, por ejemplo, de la narración de una copulación con Alonso, o del final de la relación con su primera pareja. Ambos los episodios se cuentan casi exclusivamente a través de los diagramas, mientras la palabra escrita empieza progresivamente a enrarecerse (también a nivel tipográfico las pocas frases escritas aparecen en orden abierto en la página), hasta desaparecer y dejar la totalidad del espacio de la página a los diagramas y a su fuerza evocativa.

²³ Esto no significa que los dos niveles, aquello gráfico y aquello escrito, sean desconectados. Al contrario, ambos se vinculan indisolublemente en una forma híbrida y dinámica de textualidad. De



de la experiencia exiliar. Esta perspectiva implica una dislocación de los planos narrativos en la novela: si en la reconstrucción de la trama la historia de Verónica aparecía como un 'nivel cero' dentro del cual se insertaba la historia de Marisa, la presencia de los diagramas impone un replanteamiento de esta estructura.

De hecho, la capacidad de los diagramas de Venn de testimoniar el vacío sin traicionar su consistencia ontológica los convierte en los portadores de los significados más profundos de la novela, y la narración autodiegética de Verónica se revela a su vez, como la novela de Marisa, una *mise en abyme*. Dicho de otra manera: la temática fundamental de *Conjunto vacío* es la construcción de un sistema de representación que permita hablar del vacío desde el vacío, dentro del cual se inserta la narración de las vivencias de Verónica, que a su vez contiene la narración de la experiencia de Marisa.

Por esta razón es quizás fútil preguntarnos cuánto de autobiográfico se encuentre en la trama de *Conjunto vacío*: el objetivo de Gerber Bicecci no es testimoniar su propia experiencia, sino lograr construir un sistema de representación que pueda funcionar como marco representativo para cada historia de cada sujeto que padece el trauma exiliar, incluso la suya. Más allá de cuestiones teóricas sobre un supuesto pacto autobiográfico (Lejeune) traicionado, superando también la cuestión de la autoficción (Dubrovsky), Gerber Bicecci instala su novela en lo que Arfuch define "espacio biográfico", una "confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa" (*Espacio 49*) pensada "no como una simple acumulación de géneros afines, sino como un horizonte de inteligibilidad para dar cuenta [...] [de] una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea" (*Vida 30*). El acto testimonial de *Conjunto vacío* no se concretiza en la narración de las vivencias de su protagonista o de su autora, sino en su capacidad de construir un horizonte de inteligibilidad tanto para las mismas, como para otras narraciones, otras trayectorias identitarias parecidas.

Desde este punto de vista, la narración de las experiencias de Verónica funciona como puesta en escena del marco de la novela, como aplicación de las categorías de la teoría de los conjuntos –expresadas por los diagramas– que muestra su éxito en la tarea de dar cuenta del vacío de sentido que implica el trauma del exilio.

DISYUNCIÓN E INCLUSIÓN: COMUNIDAD DEL VACÍO

La presencia de los diagramas en *Conjunto vacío* configura entonces un horizonte de inteligibilidad para la falta de sentido que deriva del trauma exiliar. Esto no significa, sin embargo, que la operación de abstracción de las vivencias de Verónica borre el marco

hecho, los diagramas funcionan en algunos momentos como una brújula frente a la fragmentación de las porciones de texto escritas: permiten seguir mejor las varias narraciones y ayudan a dividir los personajes en varios grupos –o, mejor dicho, conjuntos (familiares, compañeros de la universidad, argentinos, mexicanos, novios, etc.)– especialmente a través de las letras en paréntesis que siguen cada nombre mencionado en el texto y que remiten deícticamente a los diagramas correspondientes.



histórico de la novela. Lo comenta la misma protagonista en su reflexión sobre los diagramas de Venn:

Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tiene ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, desaparecer. Tal vez es eso lo que les preocupaba, que los niños aprendieran desde pequeños a hacer comunidad, a reflexionar en colectivo para descubrir las contradicciones del lenguaje, del sistema (Gerber Bicecci 84).

Elegir un código prohibido por el discurso que fundó un trauma tanto individual como colectivo es entonces síntoma de la precisa voluntad de Gerber Bicecci de oponerse a esta lógica disyuntiva y reemplazarla por un acto enunciativo incluyente, abierto al contacto con el otro y finalizado a la creación de vínculos comunitarios. Ya lo comentamos en el párrafo anterior: el recurso a los diagramas configura un marco capaz de concebir el vacío sin traicionarlo, sino que lo reivindica como cifra identitaria. Un espacio de representación y narración abierto a la inclusión de las experiencias de otros sujetos que padecieron el mismo trauma y que plantea la creación de una verdadera 'comunidad del vacío'.

Resulta sin embargo interesante reflexionar sobre qué tipo de comunidad se construye a través de esta operación. O, en otros términos, parece necesario preguntarse qué significa 'comunidad' en este contexto, es decir en un marco experiencial cuya característica fundamental resulta ser la falta y la ausencia.

Una respuesta a esta compleja pregunta se puede encontrar en el pensamiento del filósofo italiano Roberto Esposito sobre el concepto de 'comunidad', formulado a partir de la etimología de la palabra misma. 'Comunidad' viene del latín '*communitas*', que a su vez se puede dividir en la raíz '*cum munus*'. '*Munus*' significa literalmente 'don', pero se diferencia del término '*donum*' en la específica acepción de 'don' que la palabra indica:

El *munus* indica sólo el don que se da, no el que se recibe. Se proyecta por completo en el acto transitivo del dar. No implica de ningún modo la estabilidad de una posesión [...] sino pérdida, sustracción, cesión: es una «prenda», o un «tributo», que se paga obligatoriamente. El *munus* es la obligación que se ha contraído con el otro (Esposito 28).

Vivir en comunidad –o, en palabras de Esposito, en *communitas*– significa entonces vivir '*cum munus*', en una dimensión de obligación hacia el otro, que no exige nada a cambio:

Communitas es el conjunto de personas a las que une, no una «propiedad», sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un «más» sino por un «menos», una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien está «afectado» (29-30).



Falta sin embargo entender cuál es el contenido del *munus* necesario a la creación de una *communitas*, qué es lo que se dona gratuitamente al otro. En la propuesta de Roberto Esposito lo que se entrega es la propiedad más importante del individuo, es decir su subjetividad:

El *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. [...] Un «deber» une a los sujetos de la comunidad [...] que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad [...] no es lo propio, sino lo impropio –o, más drásticamente, lo otro– lo que caracteriza a lo común (30-31).

Los sujetos de la *communitas* resultan ser entonces “No sujetos. O sujetos de su propia ausencia, de la ausencia de propio” (31), y en este sentido lo único que pueden hacer es ‘abrirse’, declarar y mostrar su falta en una dinámica que es siempre desde el interior hasta el exterior. La comunidad se impone así definitivamente como la “externalización del interior” (150), donde lo ‘interior’ que se externa es el *munus* –la subjetividad– al que se renuncia para establecer vínculos comunitarios con otros sujetos.

Las elaboraciones teóricas de Esposito muestran una fuerte resonancia con la operación realizada por Gerber Bicecci en *Conjunto vacío*. La construcción de un marco que permita expresar el vacío implica que la autora renuncie al anclaje a su experiencia personal, convertida en una *mise en abyme*, entregando así su subjetividad a los otros para que puedan ver como este marco –expresado por los diagramas– funciona para dar cuenta del peculiar posicionamiento identitario de los exiliados. A través de este acto de entrega, la voz narrativa de Gerber Bicecci, aunque no hable sino dibuje, se hace cargo de las experiencias de tres generaciones –la suya, aquella de los padres y de los abuelos– para proporcionarle un espacio de narración identitaria capaz de dar cuenta del trauma padecido y de reclamarlo como posicionamiento enunciativo y sin traicionar sus características intrínsecas.

Las reflexiones sobre el marco teórico de Esposito funcionan no solo para entregar significado al nivel narrativo de los diagramas, sino también para explicar la narración de los acontecimientos vividos por Verónica. Recordamos que los dos (o, si consideramos también la historia de Marisa, tres) niveles narrativos de *Conjunto vacío* están estrechamente vinculados entre sí. Al declararse un conjunto vacío Verónica, y detrás de ella Gerber Bicecci, busca el contacto y la intersección. La operación que realiza la protagonista en la novela es una constante apertura y afirmación del vacío que la constituye, una constante búsqueda de otros sujetos que compartan y comprendan su condición. En este sentido los diagramas se demuestran un código extremadamente eficaz, en la medida en que manifiestan a través de un lenguaje universal el cumplimiento de la obligación del *munus* que subyace a la posibilidad de establecer vínculos comunitarios.



El hecho de que la mayoría de estos lazos queden frustrados no socava mínimamente la operación realizada por Verónica, porque el destinatario de esta no son los sujetos con los que ella intenta relacionarse, sino el lector. La operación realizada por Gerber Bicecci, este “hacer comunidad” (Gerber Bicecci 84) contra la lógica disyuntiva de la dictadura que determina el trauma primigenio del exilio, se dirige directamente al lector para que este participe a la experiencia de la autora y, al hacerlo, se establezca un vínculo comunitario. Cuando habla de su trauma y de sus faltas, Verónica entrega al lector esta parte de su identidad, abriendo un espacio de intercambio comunitario, codificado por los diagramas. Por estas razones *Conjunto vacío*, pese a su extensa componente visual, no es considerable como una *graphic novel*. El fin de los dibujos no es tejer la narración, sino comunicar la intención que subyace a su concepción: reflexionar sobre la influencia que el pasado, individual e histórico, ejerce sobre el presente; oponerse a las lógicas que impusieron el trauma exiliar y hacer evidentes y manifiestos los efectos y los vacíos que este deja para volverlos categorías desde las cuales construir un discurso que, en vez de intentar borrarlos, los reclame y se apodere de ellos para repensar la propia identidad.

CONCLUSIONES: UN TESTIMONIO MULTIMEDIA

Hemos visto cómo en la novela el uso de elementos gráfico-visuales permite a Gerber Bicecci solucionar el problema de las limitaciones de la palabra frente al trauma. Sin embargo, esta dinámica, aunque parezca hacerlo, no jerarquiza los dos códigos, atribuyendo una valoración positiva a los diagramas y una deprecativa a la palabra: la cifra fundamental de *Conjunto vacío* se encuentra, como vimos, en el cruce de los dos lenguajes, cada uno con sus características. Ambos códigos concurren equivalentemente a armar un discurso que encuentra su valor no en la primacía de uno sobre el otro, sino en la zona gris e intermedia entre los dos. Desde este punto de vista los diagramas son el contrapunto de las palabras –y viceversa– porque ambos lenguajes construyen en conjunto una narración multifacética y llena de espejismos, fragmentada en varias historias singulares pero cohesiva en su marco histórico al remitir cada una de estas historias con minúscula a la Historia con mayúscula, es decir aquella del exilio.

En este sentido proponemos calificar la novela en términos de ‘testimonio multimedia’, porque su núcleo de sentido no se encuentra ni en el paradójico silencio de las palabras que no logran decir el trauma, ni tampoco en la ‘voz’ universal de los diagramas, sino en la dinámica dialéctica entre los dos códigos, que justifica la presencia de ambos en la novela sin que uno excluyera al otro, como resulta evidente en las ocasiones en las cuales los dos lenguajes actúan juntos en la página. La categoría de ‘testimonio multimedia’ surge de la observación de prácticas testimoniales a lo largo de todo el continente latinoamericano, y como señala Cynthia Milton



this combination of artistic forms of expression is of fundamental importance, for it allows a much broader swath of society to participate in the reconstruction and re-presentation of the past. [...] In societies where the written word may impede the narration of their experiences, and in the wake of severe violence when the ability to speak may be blocked, art may be one of the few modes by which people can recount the past (3-4).

La inclusión de varios medios expresivos en el abanico de prácticas testimoniales habilita así una serie de posibilidades que el recurso al solo texto escrito, a la literatura *strictu sensu*, de alguna manera preclude:

art may break old frameworks and build new ones. Because art is perhaps less tethered to the past and to facts than other media of truth-telling, art makes the “unimaginable” imaginable and provides new frames [...] with which to construct new narratives. Art does not necessarily result in a singular narrative or even a coherent one. Rather, art may inscribe and promote multiple memories and meanings and implicitly counters the homogenizing tendencies of institutional memories (18).

Abrir la categoría de ‘literatura’ a una textualidad más inclusiva habilita entonces nuevas prácticas que permiten lidiar con las dificultades que la palabra encuentra cuando intenta acercarse al trauma, como señalan Jelin y Longoni al sostener que es precisamente a través de la palabra y de la imagen que se puede superar los límites expresivos impuestos por las huellas de un acontecimiento traumático, aunque de manera incompleta o fragmentada. Es en este cruce, argumentan las estudiosas, que el lenguaje logra convertirse en “el triunfo de la palabra sobre el silencio de la ausencia” (Jelin y Longoni, XVIII).

Este es el caso de *Conjunto vacío*, una novela en la que significados y significantes se vinculan para armar un texto híbrido, tanto en la forma como en el contenido, que testimonia las huellas del trauma exiliar al situarse a medio camino, en una posición liminal, entre la dimensión individual y aquella colectiva, el pasado y el presente, la palabra y la imagen, encontrando en este cruce que implica todas estas diferentes perspectivas un espacio de enunciación.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Prismas*. Ariel, 1962
Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Fondo de cultura económica, 2007.
---. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo, 2005
---. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Edivim, 2018
Barel, Yves. *La société du vide*. Seuil, 1984
Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Edivim, 2019



Basso, María Florencia. *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata, 27 de mayo de 2016. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1341/te.1341.pdf>. Consultado el 10 feb. 2021

Candía, José Miguel. "Los argenmex: a 40 años del exilio argentino en México." *Estudios latinoamericanos*, núm. 40, julio-diciembre 2017, pp. 191-195

Cantoni, Federico. "Verónica Gerber Bicecci. *Conjunto vacío*." *Altre Modernità*, núm. 21, mayo 2019, pp. 401-412

De La Cruz, Nora. "Óptica sanguínea, de Daniela Bojórquez y *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci." *Casa del Tiempo*, núm. 23-24, diciembre 2015/enero 2016, pp. 66-68

Dubrovsky, Serge. *Fils*. Galiléé, 1977

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Taurus, 1979

Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, 2003

García, Victoria. "Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo." *Revista chilena de literatura*, núm. 93, noviembre 2016, pp. 73-100

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Paidós, 2001

Gatti, Gabriel. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)." *CONfines*, vol.2, núm. 4, agosto-diciembre 2006, pp. 27-38

Gerber Bicecci, Verónica. *Conjunto vacío*. Pepitas de calabaza, 2017

Giardinelli, Mempo. *El cielo con las manos*. B.S.A., 1987

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.

Jelin, Elizabeth y Victoria Langland. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Siglo XXI, 2003

Jelin, Elizabeth y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Siglo XXI, 2005

Jensen, Silvina. "Exilio e historia reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción." *Aletheia*, vol.1, núm.2, 2011. <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/exilio-e-historiareciente.-avances-y-perspectivas-de-un-campo-en-construccion>. Consultado el 13 feb. 2021

LaCapra, Dominick. "Interview for Yad Vashem (June 9, 1998)." *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 141-180

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul, 1994

Macho Stadler, Marta. "Cuando las palabras no son suficientes: *Conjunto Vacío*." *Cuaderno de cultura científica*, 16 de enero de 2019. <https://culturacientifica.com/2019/01/16/cuando-las-palabras-no-son-suficientes-conjunto-vacio/>. Consultado el 20 ene. 2020.



Milton, Cynthia E. *Art from a Fractured Past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Duke University Press, 2014, pp. 1-36

Sayad, Abdelmalek. *La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*. Anthropos, 2010.

Simón, Paula. "La representación del exilio en la narrativa testimonial concentracionaria argentina." *Il Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, noviembre 2014.

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/59674/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Consultado el 20 ene. 2020

Yankelevich, Pablo. *Ráfagas de un exilio, argentinos en México, 1974-1983*. Colegio de México, 2009

Federico Cantoni es estudiante de doctorado en la Universidad IULM de Milán con un proyecto de investigación sobre tramas intergeneracionales y caminos identitarios en la obra de hijos de desaparecidos argentinos. Forma parte del editorial staff de la revista *Altre Modernità* (Università degli studi di Milano), es miembro de *AISI – Associazione Italiana Studi Iberoamericani* y de *LaRed – Red de Literatura y derechos humanos*. Intervino en congresos internacionales en Madrid y Santiago de Chile y en seminarios en las Universidades de Milán y Padua.

federico.cantoni1@studenti.iulm.it



Restos, sueños y fantasmas: la fragmentariedad como estrategia para narrar la ausencia

por Andrea Cobas Carral

RESUMEN: El artículo aborda textos de Andrea Suárez Córica, Ángela Urondo Raboy y Mariana Perez para estudiar las estrategias de figuración del pasado reciente desde la perspectiva de las hijas de desaparecidos argentinos en los 70. Se analizan tres figuras relevantes en esos relatos fragmentarios: el resto, el sueño y el fantasma como zonas en las que se intersectan búsqueda, memoria y desaparición. La tensión entre el trabajo de búsqueda de las hijas para reconstruir una imagen de las madres y la aparición incontrolable, perturbadora y dolorosa de sus fantasmas revela la dimensión espectral de la desaparición. La lógica del fragmento permite mostrar la abrupta irrupción de esas presencias fantasmáticas que asaltan a la hija y exhibe la tensión entre la voluntad de reconstruir la vida de la madre y la imposibilidad material de pensarla como muerta. El resto –en tanto despojo corporal, retazo textual o resto diurno– liga ambas zonas: la de la búsqueda de un saber sobre la vida de la madre y la de la búsqueda de un saber sobre su muerte, búsquedas que ocurren en el mientras tanto de una visión fantasmática que reafirma su condición de presencia-ausencia fundada en la desaparición como enigma.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

157



ABSTRACT: This paper analyzes *Atravesando la noche* (1996) by Andrea Suárez Córica, *¿Quién te creés que sos?* (2012) by Ángela Urondo Raboy and *Diario de una Princesa Montonera* (2012) by Mariana Perez to explore the strategies of recovery of the recent past ligated with Argentina's last military dictatorship from the perspective of "desaparecido"s daughters. I focus on the analysis of three relevant figures in these narratives that are characterized by their fragmentation: the rest, the dream and the ghost as dimensions in which search, memory and disappearance intersect. The rest – in terms of mortal remains, textual fragment or remain of day – links two areas: the search for knowledge about the mother's life and the search for knowledge about her death, searches that occur in the meantime of a phantasmatic vision that reaffirms its condition of presence-absence based on disappearance as an enigma.

PALABRAS CLAVE: narrativa argentina; violencia de Estado; hijos de desaparecidos; sueños; restos; dimensión fantasmática

KEY WORDS: Argentinian narrative; state violence; second generation; dreams; remains; phantasmatic dimension

Dentro del corpus de la narrativa argentina que figura la última dictadura cívico-militar (1976-1983) se recorta una serie de textos escritos por hijas e hijos de militantes de los 70 que traman la experiencia de la desaparición de los padres y la búsqueda personal para reconstruir ese pasado roto por la violencia de Estado que aún reverbera en el presente. Algunos de esos textos eligen la fragmentariedad como procedimiento de construcción textual logrando narrativas con rasgos diferenciales dentro del conjunto. Nos detenemos en tres de ellos: *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio sobre el genocidio* (1996) de Andrea Suárez Córica, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy y *Diario de una Princesa Montonera. 110 % verdad* (2012) de Mariana Eva Perez para estudiar la presencia de restos, sueños y fantasmas como dimensiones en las que se intersecan búsqueda, memoria y desaparición.

La composición de un entramado textual formado por pequeñas piezas tiene dos implicancias significativas para el análisis. En primer lugar, la presentación de un texto misceláneo, fragmentario y heterogéneo problematiza la pretendida coherencia de las escrituras autobiográficas y hace explícita la "ilusión autobiográfica" (Gusdorf) que las sustenta. En segundo lugar, estos textos se acercan al polo de lo autoficcional al combinar su hibridez genérica con la problematización de las relaciones entre escritura,



ficcionalización y experiencia (Gasparini). A través de la mezcla genérica y de la presencia de materiales de diversa procedencia –relatos, fotografías, documentos judiciales, poemas, sueños– los textos indagan otras estrategias para construir la subjetividad, para poner en palabras el recuerdo, para lidiar con la desaparición y para presentar lecturas a contrapelo de las versiones del pasado reciente que reciben de los sobrevivientes y del Estado. No obstante, el patrón de mezcla de los textos no es aleatorio ni su sentido se resuelve en la mera sumatoria de fragmentos. Los textos dejan ver su lógica interna, pero obligan al lector a establecer relaciones múltiples entre sus partes que funcionan a un tiempo con autonomía y en conjunto. En la tensión entre el sentido específico de cada fragmento y el sentido que surge de la yuxtaposición y de los blancos que los escanden, los textos marcan un ritmo narrativo que replica en su materialidad los avatares de la búsqueda sobre el pasado de los padres y las características del proceso de reconstrucción de la memoria. Son textos que dicen y vuelven a decir, que cuentan y vuelven a contar. Textos que muestran un saber acumulado –aunque siempre incompleto– sobre la desaparición y la ausencia: en ellos no hay imagen total que recomponer una vez armado el rompecabezas. Sus fragmentos son restos trabajosamente reunidos en los que se inscriben las biografías de los padres desaparecidos y las angustias que atraviesan las hijas en sus búsquedas.

En estos textos la recuperación de la madre desaparecida asume muchas veces la forma de una ‘visión fantasmática’ entendida como la presencia que llena el lugar de la ausencia y que retorna en sueños, rememoraciones e invenciones. Mónica Cragnolini señala:

El fantasma resiste a la ontologización: a diferencia del muerto, que está situado y ubicado en un lugar preciso, el fantasma transita entre umbrales, entre la vida y la muerte. No habita, no reside, sino que asedia. El fantasma desafía la lógica de la presencia (en las figuras de los aún no nacidos y los ya muertos) y de la identificación. [...] El espectro [...] resiste a todo saber, se torna algo casi innombrable [...]. También resiste al dominio: el espectro es incontrolable, siempre empieza por regresar (41).

Para el análisis interesa, sobre todo, ese tránsito entre umbrales, ese habitar entre la vida y la muerte, en tanto vuelve al fantasma una figura significativa para pensar el estatuto de los padres desaparecidos en las narrativas de las hijas.

LOS SUEÑOS COMO REVISIÓN DE LO TESTIMONIAL EN LA ESCRITURA DE ANDREA SUÁREZ CÓRICA

Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio, de Andrea Suárez Córlica es el primer trabajo en el que una hija de militantes de los 70 cuenta su historia y



la de su madre Luisa Córca.¹ El breve libro se filia, desde su título, con el género testimonial, pero su organización en cuatro apartados permite pensar otros modos de articulación de sentido. En primer lugar, el libro inicia con la presentación seriada y cronológica de 79 sueños que dejan entrever su lógica diferencial, su modo específico de tramar la violencia, su inquietante manera de referir “lo real”. En segundo lugar, aparece una “cronología” de la vida de Suárez Córca que, parcialmente, superpone su temporalidad con la de los episodios que sugieren los sueños y que es una equívoca clave de lectura que desestabiliza el sentido de la primera parte. Sumando una tercera capa, se presenta el “testimonio” con la forma de un relato en el que Suárez Córca vuelve a contar, por tercera vez, su historia y la de su madre. El libro se cierra con fotografías de Luisa Córca y sus hijos y con la reproducción de la nota periodística que informa el hallazgo del cuerpo de la madre. Leídas las partes en su intersección, los sueños realimentan lo biográfico al tiempo que la cronología de la vida de Suárez Córca y la biografía de su madre dan a los sueños una referencialidad situada, pero siempre difusa.

Los sueños narrados en el primer apartado vuelven a decir los mismos espacios, a contar las mismas escenas, a referir a las mismas personas. Con una prosa sintética, contenida, de oraciones muy breves que no se detienen en el intento de reponer los nexos causales que la lógica del sueño quiebra, Suárez Córca avanza en el registro de sus sueños cuyo sentido más general emana del montaje. Casi siempre la sensación que acecha al sujeto en los sueños es la de un peligro pasado, pero que persiste en las huellas que se inscriben en objetos y personas, también un peligro inminente que obliga a quien narra a escapar y esconderse, y otras veces, la amenaza se materializa en el sueño forzando al sujeto a actuar. Ningún lugar es seguro en los sueños de Suárez Córca. La constante mención a edificios en los que irrumpen extraños o integrantes de fuerzas represivas va tramando una espacialidad opresiva que vuelve visible lo ominoso. En la misma línea, el espacio público es el territorio de la agresión: patrulleros que surcan las calles, policías que cachean y marcan a los transeúntes, individuos que persiguen para golpear o violar son los encuentros que se narran sueño tras sueño. Si los espacios de la intimidad y de lo público aparecen marcados por la violencia, los sueños también configuran un tercer lugar que entraña una lógica semejante: lagos, acantilados, playas son arrasados por el fuego o por fuertes vientos que producen olas gigantescas ante la mirada de un sujeto que los contempla y que es obligado a huir. Esos espacios se tornan peligrosos y se los liga con la metáfora del anegamiento: una naturaleza que se desborda y lo inunda todo devastando a su paso al sujeto que narra.

¹Luisa Córca nace en 1944. Separada y con tres hijos inicia la carrera de Filosofía en la UNLP donde milita en la Juventud Universitaria Peronista al tiempo que es delegada del Sindicato de Empleados del Hipódromo. En 1975 es secuestrada en la estación de trenes de La Plata y asesinada por integrantes de la Concentración Nacional Universitaria, parte de la Triple A. Su cuerpo es encontrado con signos de tortura y las manos atadas con alambre en la playa de Los Talas. Agradezco a Miguel Dalmaroni la generosidad de facilitarme una copia del inhallable libro de Suárez Córca.



En esos contextos quien narra parece estar condenada a ser la única en entender la gravedad de lo que pasa, la única capaz de percibir, incluso en sus mínimas articulaciones, el riesgo en todo aquello que la rodea. Sueño tras sueño, la narradora despliega múltiples alusiones a familiares y vecinos que no la entienden, que no se dan cuenta, que no ven. De a poco, los pequeños relatos de los sueños van armando una trama familiar y comunitaria que es puesta en tensión y de la que la narradora se diferencia y distancia, acentuando en ese gesto su soledad, su desamparo y su furia.

Los sueños en los que Suárez Córca menciona a su madre se vuelven doblemente significativos: por un lado, porque reponen esa figura ausente que es el motor del relato y, por otro, porque ayudan a urdir los sentidos en torno a la violencia de Estado y a sus interpretaciones en el presente de la escritura. Esa doble dimensión que es íntima y política comienza a construirse en el relato de los sueños y se consolida en las otras secciones del libro en una dinámica en la que lo testimonial y lo ficcional con sus regímenes específicos de significación confluyen para narrar el genocidio que el libro anuncia desde su título. El primero de esos sueños repone, actualizándola, una escena del pasado:

Mamá vive en el departamento de la calle 47. Voy a visitarla. Tengo miedo de que me abrace y que al hacerlo se convierta en fantasma [...] Mamá está muy contenta, flaca y de minifalda. Su habitación está arriba, yo la veo subir y bajar por la escalera. Veo su cama desprolija. Abajo hay más gente. Mis hermanos. Mamá está rubia y muy risueña (Suárez Córca 14).

El sueño permite condensar las temporalidades y situar en el presente el recuerdo del tiempo pasado en el departamento que es –como Suárez Córca consigna en la cronología– el último lugar en el que los hijos viven con su madre. El sueño recupera un tiempo de ‘normalidad’ anterior a la violencia de Estado, sin embargo, ese ‘pasado presentizado’ en la dimensión onírica convive en el relato con el presente de la hija que observa su entorno consciente de que su madre a la que está por abrazar está muerta. Esa dualidad paradójica, esa suerte de lúcida vigilia enquistada en el sueño, establece un hiato entre las temporalidades superpuestas en el relato en tanto desarma la ilusión del reencuentro del tiempo interrumpido de la infancia y hace de esos sencillos gestos de la cotidianeidad narrados una reactualización lacerante de la ausencia. Suárez Córca registra otro sueño emparentado en sus sentidos con el anterior. La narradora ve en la calle una camioneta: “Hay una mujer igual a mi mamá, rubia, con el pelo atado, con un extraño traje de novicia. Es ella. No freno pero sé que es ella” (36). Otra vez, la visión fantasmática de la madre que aparece siempre muda en los sueños paraliza a quien narra: el contacto es imposible y se sostiene en la contemplación de una presencia incapaz de decirle aquello que quien sueña ignora, es decir, la trama fina de la militancia materna, eje en el que, para la narradora, se cifra la clave del asesinato de la madre. El sueño fechado el 17 de junio de 1996 avanza en esa dirección hegemónica luego en el apartado testimonial: “Estoy en una habitación oscura [...] Alguien encuentra un arma de fuego en el lugar donde mataron a mi mamá. Según las características, es del tipo



que usaba la Triple A" (38). El sueño despliega como respuestas cuestiones que la sección testimonial incluye como preguntas: quién mató a la madre, por qué, dónde lo hicieron. Esos interrogantes para los que Suárez Córca no encuentra respuesta ni en las escuetas versiones familiares sobre la militancia materna, ni en el *Nunca más* que no incluye el caso de la madre, ni en los testimonios de compañeros de militancia de Luisa vuelven en el sueño para llenar de manera difusa el vacío constitutivo de su historia.

En el apartado "Testimonio", estas tensiones que los sueños muestran aparecen explicadas. Desde el relato en primera persona en el que Suárez Córca recorre su vida, se fundamentan y despliegan las razones que la impulsan. En el testimonio, la dimensión familiar es central como primer espacio en disolución tras el asesinato de la madre: luego del hallazgo del cuerpo, los hijos cambian de residencia; empiezan a llevarse mal; de a poco, los cubre una espesa capa de silencio en torno de la madre, su militancia y su muerte. El testimonio registra el pasaje entre la niñez y la adultez que encarna en un cambio de posición ante el silencio impuesto: si en principio se designa la obligatoriedad de mentir en el colegio o de callar las circunstancias del asesinato de la madre, paulatinamente se narra la lucha de la hija por recomponer la historia obturada en los relatos familiares. En ese sentido, es fundante la Jornada en Memoria de estudiantes desaparecidos que en 1995 se hace en la Universidad Nacional de La Plata, encuentro que es el origen de la agrupación H.I.J.O.S.:

Mi tío materno es un viejo militante radical que sostiene la idea del ya pasó [...] cuando le llevé la invitación para la Jornada de Memoria [...] donde reivindicábamos a Luisa [...] me dijo que no correspondía, que no se sabía por qué la habían matado, que a mí me estaban usando. Mi tía me dijo que mi vieja "era muy peronista pero usaba jeans importados". Les expliqué que si yo tenía que recurrir a testimonios fuera de la familia era porque ellos jamás la habían nombrado [...] Me desarmé llorando y nadie me abrazó [...] Desde ese día nunca más los vi (50).

El testimonio contextualiza lo que los sueños sugieren. Aquí, la negativa a hablar sobre la madre, la crítica a su militancia, la exclusión de su muerte de la esfera de lo político, el mandato de olvido tiene enunciadores concretos y reconocibles. La pérdida de la afectividad en el núcleo familiar y la ruptura de la subjetividad expresadas en la frase "Me desarmé llorando y nadie me abrazó" condensan las problemáticas en torno a las que pivotea el texto. La fragmentariedad constitutiva del libro y el efecto de recursividad filiado con el multiperspectivismo que establecen los sucesivos apartados, por un lado, replican en la materialidad textual las alternativas de la búsqueda que la hija emprende y exhibe la inestabilidad de los saberes sobre la historia que la narradora reúne y relata, y, por otro lado, ponen en texto la desintegración subjetiva que erosiona en el relato la "ilusión autobiográfica" al mostrar una identidad lábil en continuo proceso de reconstrucción. En ese sentido, es la agrupación H.I.J.O.S. el marco en el que la memoria, la identidad y la narración de la propia vida convergen como modo de acercamiento al pasado reciente, pero también como impulso hacia el porvenir:



Lo que pasó con mi mamá no fue una cuestión familiar. Estoy en HIJOS porque quiero compartir mi historia. Si yo tengo que luchar por la memoria de mi vieja no lo puedo hacer sola porque están todos mis compañeros en el mismo camino [...] Cuando tenga hijos les quiero contar quién fue su abuela (55).²

Restituyendo a la historia de la madre su dimensión política y colectiva, Suárez Córlica pone su búsqueda y su relato en serie con los de otros hijos, compañeros en los que reencuentra contención afectiva y la posibilidad de formulación de una nueva militancia. El “trabajo por la memoria” que el texto atestigua es también la recuperación de esa historia silenciada que permitirá no solo decir ante una sociedad que elige la impunidad sino también recomponer la línea de transmisión intergeneracional quebrada por la violencia de Estado.

El efecto reparador asociado a la narración de su historia como hija y a la de su madre como militante encarna en el texto de Suárez Córlica en la figura de la muñeca rota que, poco a poco, se rearma. El último sueño dice: “Tengo una muñeca. Desde hace muchos años le falta una pierna. De repente la encuentro y se la pongo” (38). Esa imagen alude al esfuerzo por integrar los fragmentos sueltos que desestabilizan historia y subjetividad. *Atravesando la noche* permite ver en acto a un sujeto en constante proceso de construcción en el relato. La noche como espacio del sueño y como metáfora de lo que no puede ser visto, de lo que no puede ser dicho ni escuchado, de la oscuridad que sobreviene tras la catástrofe, materializa el tránsito que debe hacer el sujeto: atravesar la noche, atravesar el territorio de la pesadilla es también asediar a través de la escritura el enigma de una identidad fracturada, aunque en constante proceso de religación que se constituye como testimonio del exterminio y de sus huellas en el presente. Los sueños que perturban, pero que también permiten entender, se imbrican con el testimonio y, aun manteniendo su especificidad discursiva, reconfiguran por contacto la retórica del testimonio: apelando a los sueños como recurso más bien convencional que desestabiliza sin salirse de los límites de lo posible, el relato se organiza en dos planos que se implican y se resignifican recortando lógicas privativas y reconocibles. La compleja recuperación de la experiencia de la pérdida al apelar a sueños, pesadillas y visiones fantasmáticas opera como revés y revisión de lo testimonial.

²Ya en la parte de los sueños, la agrupación HIJOS aparece como red de contención que transforma el tono de lo narrado y propone otra percepción del espacio público al presentar un entorno comunitario alternativo al entramado familiar: “Es de noche. Me abrazo con algunos compañeros de HIJOS. Vamos a un bar. Caminamos” (31).



LOS SUEÑOS COMO BÚSQUEDA Y REPARACIÓN EN LA ESCRITURA DE ÁNGELA URONDO RABOY

En *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy los sueños ocupan un lugar relevante en la organización textual.³ Nos detenemos en sueños que, como los de Suárez Córca sobre la madre, podemos llamar “de aparecidos”: sueños en que los padres vuelven como fantasmas, sueños que simbolizan la pérdida y el no saber, pero en los que se reafirma la posibilidad de hacer un cierre.⁴ Los sueños que integran este grupo se narran principalmente en el apartado final “Conclusiones (palabras interiores)”, pero no pueden ser leídos por fuera de los sentidos que se tejen en el resto del relato. Por su significación y sus resonancias sobre el conjunto, nos detenemos en los fragmentos “In conclusiones” (Urondo Raboy 213-216) y “Alumbrada” (234-237).

En “In conclusiones” se replica, en el orden de los sueños, el itinerario “sanador” que suponen en otras series identificables en el relato los juicios de lesa humanidad y de “desadopción”. La tensión entre lo concluso y lo inconcluso le permite a Urondo Raboy mostrar el principio de un duelo. “De todas las historias sin final, creo que la primera es la de mi madre, secuestrada frente a mis ojos, desaparecida para siempre” (213): recobrase como testigo del secuestro materno le permite en el sueño desandar el largo itinerario de veinte años de pesadillas inentendibles y ubicarse nuevamente en el CCD D2 para intentar recobrar algo de lo perdido. El relato propone una doble temporalidad para ese sueño recurrente: en el pasaje de la niñez a la adultez el sujeto que sueña adquiere un saber que va a modificar de manera determinante lo soñado:

Muchísimos años después de perderla [a mi madre], durante un sueño psicodélico, volví en el tiempo, volví de regreso hasta ese lugar en el que me atrapaba mi pesadilla infantil más recurrente [...] observé los gestos de las caras desconocidas, buscando esa cara que no aparecía; esa cara difusa que, sin ser la mía, me pertenecía. Cuando era una niña, y ése era solo

³Ángela (28 de junio de 1975) es hija de Francisco Urondo y Alicia Raboy, militantes de Montoneros. En junio del 76, el auto en el que viajan es interceptado en Guaymallén en un operativo represivo en el que Urondo recibe golpes que le causan la muerte. Alicia escapa con Ángela y se esconden en un corralón del cual son secuestradas y llevadas al Centro Clandestino de Detención D2 (CCD D2). Ángela es luego dejada en la Casa Cuna donde la encuentran su abuela y su tía. Unos meses después, la abuela materna la da en adopción a una prima de Alicia, en ese punto cesa el contacto con la familia paterna quienes pierden el rastro de la niña luego de la modificación de su apellido. Ángela tiene dos hermanos, Claudia y Javier, del primer matrimonio de Urondo. Claudia, responsable de Información de Montoneros, es secuestrada en diciembre de 1976. Javier y Ángela se reencuentran en 1995. El juicio en el que se juzga el asesinato de Francisco Urondo y la desaparición de Alicia Raboy concluye en Mendoza en 2011. Paralelamente, Ángela hace un juicio de desafilación para recuperar su verdadera identidad. Alicia Raboy y Claudia Urondo siguen desaparecidas.

⁴ En el libro también se narran sueños recurrentes durante la niñez de Ángela que se resignifican cuando vuelve a transitar por Mendoza y reconoce los espacios soñados. Así dejan de ser pesadillas inmotivadas o terrores nocturnos para convertirse en recuerdos de su primer año de vida encubiertos en el sueño.



un sueño, siempre me despertaba en ese punto, desesperada y sin saber cómo explicar [...] tanta angustia (214).

Cuando ese “era solo un sueño” sin referencialidad, la niña buscaba sin saber qué buscar. El rostro vagamente familiar que se intuye reflejado en otros rostros desconocidos dice tanto sobre la desaparición como sobre el enigma de la identidad y de la filiación. En el sueño de niñez el final siempre es el mismo: despertarse sin saber qué se busca ni de dónde viene la turbación: la descripción de un sueño para el que el sujeto no tiene claves que le permitan descifrarlo y que, por lo tanto, retorna sin cesar.

esa vez fui un paso más allá: me arrastré hasta el final del pasillo y con mi manito empujé la última puerta. Ella estaba ahí: *Ma-Má*, parada al final de los finales. Solo cuando la vi supe que la había estado buscando toda la vida, que ella era *el vacío*, la incógnita, el nudo en el estómago. La desesperación. Estiré los brazos y me abracé a su cuello [...], perdida en su abrazo imposible. Imposible. Imposible. Imposible. *Im po si ble*. A la velocidad *divinorum* de la savia, mi madre se deshace en el abrazo (214-215).

En una inflexión llamativa, el relato pone a quien sueña al mando de la acción y allí donde la costumbre clausuraba el sueño, la voluntad lo continúa para lograr una conclusión de otro orden. El sueño que ya no se percibe como sueño sino como memoria recobrada se convierte en el territorio del reencuentro entre la madre y la hija que aún se sueña siendo niña. La madre aparece “al final de los finales”, una vez recorridos todos los velos, para intentar llenar con su presencia fantasmática la orfandad de esa niña desamparada. Pero allí donde Suárez Córca se detiene, Urondo Raboy avanza soñando el abrazo largamente demorado. La imposibilidad de esa experiencia aun en el plano del sueño disuelve el fantasma de la madre y la retorna al lugar de desaparecida. Urondo Raboy continúa el relato: tras permanecer despierta por unos segundos, vuelve a dormirse y a soñar otra vez el mismo sueño. Pero esta vez, no se demora en vacilaciones y busca directamente a su mamá:

Ya no nos acercamos por miedo a romper la magia. Contenemos el momento, quieto. Hablamos con los ojos. Nos despedimos. Hasta luego. Conservo su calor para siempre conmigo, haciéndome menos huérfana. (Seguramente esta despedida fue el principio del fin de todas las inconclusiones) (215).

Asumida la imposibilidad del abrazo, el sueño opera como el momento mudo en el que la hija puede despedirse al fin de su madre desaparecida. En el sueño compensatorio, el encuentro en el plano de lo onírico permite iniciar el camino de la conclusión, de un cierre para la búsqueda de la hija. La narración de este sueño múltiple -de un sueño que cita un sueño que cita un sueño- se enmarca en un tipo de sentido que encuentra en la alucinación psicodélica que produce la “savia *divinorum*” un modelo de experiencia que sirve para poner en texto su encuentro con la madre.



En "Alumbrada" se completa el proceso iniciado en "In conclusiones". La narración muestra un pasaje en el sujeto que sueña y relata: "Ahora ya no soy más chiquita" (234). El sueño se inicia narrando una procesión en la que participa sin saber muy bien por qué o adónde va. Urondo Raboy recupera la ceremonia tradicional de la alumbrada -que se realiza la noche del 1 al 2 de noviembre, días de todos los santos y de fieles difuntos- como rito en el que se vuelve a velar a los muertos. En el sueño, mientras camina dejándose llevar por la gente que va a su lado alguien la llama "la alumbrada" (234). La llegada al cementerio pone a la narradora ante la necesidad de decir quién es y a qué va. En la puerta, "una señora huesuda, de pelo llovido y vestida con un batón larguísimo" (235) la interroga. Ante esa personificación de la muerte que custodia su recinto, la narradora explica que es el cumpleaños de sus padres. El cruce del umbral es el pasaje de un estado a otro, de la alumbrada a la que alumbrada, es la posibilidad de recuperar un dolor que puede empezar a sanar: "Estamos en el cementerio y siento en el pecho un dolor antiguo, madurado. Reconozco voces conocidas, acentos únicos. Diálogos silenciosos, encuentros" (235). Como la mujer del umbral, otra persona le pregunta si eso es un entierro, la narradora le responde: "que no, 'es la alumbrada de mis padres' [...] comprendo que alumbrar es iluminar, pero también es dar a luz, dar vida. 'Como venir a parir a los padres' digo" (235, énfasis en el original). La polisemia de "alumbrar" permite ligar las tensiones que se inscriben en el rito funerario, pero que a la vez se proyectan sobre la trama total del libro. La bóveda familiar deviene en el relato "casita familiar" (236) en tanto aloja los restos de una afectividad que persiste y se reconstruye a pesar de la violencia de Estado:

Parece una casita de juguete, con lugar solamente para una persona [...] no hay mucho allí. Ninguna magia. Dos concretas camillas de mármol. Una tiene una campana, como una enorme quesera encastrada a la camilla. "Ahí adentro debe estar papá", pienso. "Claro, si mamá no está..." (236).

A diferencia de "In conclusiones", ahora ya no aparece la figura de los padres recobrada desde una fantasmagoría sustentada en la mirada infantil. La "magia" que la hija teme romper en el encuentro onírico con la madre, aquí aparece desplazada por la contemplación de la concreta materialidad que rodea la muerte. Los restos del padre y la ausencia de desaparecida de la madre se vuelven palpables en esa "casita familiar" que contiene los vestigios de lo que alguna vez fueron y que le permite, finalmente saber quién es: "Duermo en el sueño, cuando en realidad, despierto" (237).

El intrincado camino biográfico que Urondo Raboy narra en *¿Quién te creés que sos?* encuentra en el relato de este sueño un modo de conclusión que se vincula con el cierre que permiten los juicios de lesa humanidad y de reafiliación. "Se cierra la etapa de las batallas épicas. A partir de ahora, presente, futuro" (186) dice Ángela cuando por fin lleva legalmente el apellido Urondo Raboy. De manera complementaria, la recuperación en el sueño del rito de la alumbrada le permite operar ese cierre en otra dimensión. En el espacio ínfimo en el que confluyen los restos de Paco Urondo, la ausencia persistente



de la desaparecida Alicia Raboy y la presencia doliente de la hija adulta que los recuerda se configura el punto intersticial que permite -hasta donde es posible- la reconstrucción de la memoria y la recuperación de la identidad. Como en Suárez Córca, despertar, alumbrarse es en este sueño de Urondo Raboy una pulsión hacia el porvenir.

EL FANTASMA DE MAMÁ EN LA ESCRITURA DE MARIANA EVA PEREZ

Como en Suárez Córca y Urondo Raboy, los sueños son relevantes en la organización de *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad*, de Mariana Perez.⁵ La Princesa Montonera que protagoniza el relato sueña todo el tiempo. Los fragmentos de sueños se van entretejiendo con otras reflexiones y, como en Suárez y Urondo, van cobrando densidad en relación con el conjunto del que se recortan o en el que se integran de manera más o menos explícita según el sueño. Los fragmentos "Paty es un fantasma" (Perez 111-113), "Restos" (185) y "En la RIBA" (200-201) permiten analizar cómo se articula la recuperación onírica de la madre. De estos sueños, "Paty es un fantasma" es el que reúne de modo más claro el repertorio de configuraciones señaladas para los sueños "de aparecidos", pero Perez, por momentos, las retoma en clave casi humorística: la madre aquí es una presencia que flota cerca de los techos, que aparece en momentos insospechados y que habla y habla solemne:

aparece flotando en el living [...] En cada una de sus apariciones, Paty dice algo muy importante. Baja línea. Tira una papa atrás de otra, sobre mi vida, sobre el sentido de las cosas. Sería. No recuerdo una sola palabra. En el sueño pienso: ahora que escuché la voz, cuando deje de aparecer, voy a poder recordarla. Me parece una idea maravillosa. Me hace feliz haberla visto, pero creo que ya no quiero que se me aparezca más. Me deleito en el recuerdo anticipado, pero no sé qué hacer con ella cuando aparece en el momento menos pensado y empieza a hablar (111).

La ambivalencia entre la alegría por verla y la desazón que produce ese retorno siempre impredecible es una buena muestra de cómo opera la dimensión espectral de la desaparición. Fantasmas que toman por asalto al hijo, que siempre vuelven, que dicen aunque lo único que de eso se entienda es que están diciendo su propia desaparición. El relato continúa y se narra, con formato de libreto teatral, un diálogo entre la Princesa Montonera, su hermano y el fantasma flotante de su madre. La escena, entre equívocos y cuchicheos, bien podría ser sacada de una comedia de enredos. El sueño termina

⁵Mariana Perez (1977) es hija de José Manuel Perez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, militantes de Montoneros, desaparecidos en octubre del 78 y llevados al CCD la Regional de Inteligencia de Buenos Aires (RIBA). Su madre embarazada de 8 meses es trasladada a la ESMA para dar a luz. El bebé es apropiado por un integrante de la Fuerza Aérea y Patricia Roisinblit es llevada otra vez a la RIBA. El hermano de Marina Perez recobra su identidad en 2000. José Manuel Perez Rojo y Patricia Roisinblit siguen desaparecidos.



reafirmando la prohibición de contacto casi como parte del protocolo del encuentro con fantasmas: "Paty no nos toca en ningún momento, a ninguno. No puede, no se puede" (113). Este relato que participa de la intensidad paródica que tiñe otros fragmentos de *Diario*, permite un acercamiento por contraste a los otros sueños que se apartan por completo de ese registro. En "Restos", Paty ya no es un fantasma, sino que la presencia fantasmagórica de la madre se instala en el centro más doloroso de la desaparición: el sueño imagina el hallazgo del cuerpo materno. Este sueño se narra sin decir que lo es y comienza: "Me llaman del Equipo Argentino de Antropología Forense. Aparecieron los restos de Paty" (185). Ese inicio que descoloca en tanto es imposible saber si los restos fueron hallados o no es una marca que permite pensar la erosión de los límites entre biografía e invención en la autoficción: a esta altura del relato, el lector no puede saber bajo qué régimen de significación leer el fragmento en el contexto de un libro que, justamente, instala su sentido más evidente en esa tensión. El propio avance de la narración muestra que se está contando un sueño:

La doctora me muestra que Paty está momificada, la piel oscurecida y arrugada, algo encogida pero no demasiado [...] La sientan en la camilla. Le digo a Jota: Es hermosa. La toco, con la familiaridad con la que algunos viejos tocan o besan a los muertos. La doctora me hace notar la ropa que tiene puesta: un top azul francia de duvet, con detalles en celeste, blanco y rojo, y un pantalón chupín azul francia y brillante. Muy trendy" (185)

La completud del cuerpo reencontrado le permite a la hija hacer lo que no puede en "Paty es un fantasma": tocar a la madre que ya no es un fantasma sino un cuerpo momificado. Los relatos de otros hijos sobre el hallazgo de los restos paternos narran las indicaciones que el EAAF hace sobre lo que se puede leer en ellos: huesos quebrados, agujeros que atestiguan un tiro de gracia, marcas que certifican la maternidad. Por el contrario, en "Restos", la médica señala la ropa que de la descripción surge descolocada respecto de la moda de los 70. En el vestuario "trendy" de chupines y brillos se materializa el cruce de temporalidades que liga los restos maternos con el presente de quien sueña. En el último sueño de la serie, ese cruce temporal se resuelve como síntesis directamente en la identificación entre madre y soñadora: "En la RIBA" la narración se inicia con un "Soy Paty" (200): esta vez el tránsito entre umbrales lo hace la hija.

Soy Paty [...] La puerta se abre. Entra otro milico [...] cargando sobre la espalda a Jose. Pienso: es una pesadilla, me quiero despertar. Pienso: no, quiero ver a Jose aunque sea en sueños y aunque no pueda caminar de tan destrozado por la tortura. El milico acerca a Jose hasta donde yo estoy. Me lo pasa. Jose se apoya en mí [...] No puedo seguir. Me despierto (200-201).

La identificación con la madre le sirve para ubicarse en el CCD y encontrar al padre. La percepción de estar teniendo una pesadilla se contrapone con el deseo de ver y tocar a su padre aun en ese punto en el que el sueño le devuelve la imagen de Jose destrozado por la tortura. El sueño permite figurar al padre haciendo resurgir en el plano onírico los retazos de saber -narrados en otros fragmentos- hallados en fotografías, en



testimonios, en libros. Como en Suárez y Urondo, en Perez quien sueña tiene una lucidez que le permite saberse soñando, aunque ese saber se torne al final insoportable y la devuelva a la vigilia. Pero será, como en "In conclusiones" de Urondo, una vigilia breve: "Me duermo y vuelvo a la RIBA. Soy Paty otra vez. Estoy sentada frente a un tazón de loza blanca con leche [...] Pienso: es un mensaje. El café con leche es el Río de la Plata. Están en el Río de la Plata. Me da bronca y me despierto" (201). En la confluencia temporal inscrita en el desdoblamiento de quien sueña y narra -es Paty y es la Princesa- el sueño revela un posible destino de los cuerpos de los padres y muestra la impotencia de la hija al traer al texto bajo el régimen de lo onírico la pregunta nodal que atraviesa la biografía de todos los hijos de desaparecidos. A diferencia de Urondo, en Perez estos encuentros oníricos no habilitan un cierre. Es en el anteúltimo fragmento de *Diario*, ya desligada da la matriz de los sueños como la venimos analizando, que la presencia de los padres toma cuerpo al modo de una ensoñación en la que la hija imagina para su casamiento una escena imposible de final feliz para la tragedia familiar y colectiva:

Vuelven y no dan demasiadas explicaciones. No es momento. Lo importante es que están vivos, que volvieron y que aún se aman. Y no se traicionaron; eso también es importante. No se pasaron de bando, ni estaban en París. / No entregaron la guita / ni a nadie. / Orgullo, / fueron capaces del milagro, / resistieron a la máquina irresistible, / resistieron al dolor, / al terror, / son geniales / re buenos papás / y mejores guerrilleros / y ahora vuelven / lo lograron [...] Ella aprieta nerviosa el brazo de su padre y avanzan (205).

Este fragmento aún los ejes centrales de sentido de *Diario*: la búsqueda de un saber sobre los padres a través de nuevos modos de decir se liga con la crítica desacralizadora de los discursos hegemónicos sobre la militancia y la violencia de Estado.⁶

CONSIDERACIONES FINALES

En los textos de Andrea Suárez Córca, Ángela Urondo Raboy y Mariana Perez la elección de la fragmentariedad como principio constitutivo del relato les permite narrar la búsqueda de un saber sobre los padres desaparecidos recuperando en la materialidad textual las alternativas de un proceso de indagación que muestra tanto su complejidad como su incompletud. Los fragmentos heterogéneos que proceden de diversos ámbitos discursivos permiten pensar estos textos en tanto *archivos* (Badagnani, Arfuch), pero estos son siempre "archivos narrados", archivos que se muestran como sistema en tanto dicen en la especificidad de cada fragmento, pero dicen también en la trama que con ellos se arma. La foto, el testimonio, la carta, el objeto perteneciente a los padres se muestra, pero también es leído, es interpretado y resignificado en un procedimiento

⁶ No me detengo en esta cuestión central en los textos de Urondo y Perez ya que lo he estudiado en otro lugar (Cobas Carral).



que los desacraliza, que los saca del territorio de lo atesorado y los hace recircular en el plano del presente de la hija en el que se cargan con nuevos sentidos que los textos hacen explícitos. Como textualidades que narran la búsqueda de los padres, pero que al mismo tiempo narran la vida de las hijas, podemos ver funcionando la tensión con la autobiografía como género con el que se da cuenta de una historia de vida y de una subjetividad. En los libros de Urondo Raboy y de Perez se puede advertir con mayor nitidez una recuperación de la imaginación como constructora del recuerdo, rasgo que los acerca al polo de la autoficción y a sus procedimientos de reconfiguración de la subjetividad. No obstante, en los tres aparecen estrategias de armado y narrativas que empujan -erosionándolos- los límites genéricos de los relatos testimoniales.

Si bien en todos los textos de hijos –en el arco genérico que componen entre el testimonio y la autoficción– aparecen sueños, restos y fantasmas como parte de las tramas, es en estos textos fragmentarios en los que se puede ver un funcionamiento diferencial de esos elementos. La tensión entre el incesante trabajo de búsqueda que hacen las hijas para reconstruir una imagen de las madres y la aparición incontrolable, perturbadora y dolorosa de sus fantasmas muestra la dimensión espectral de la desaparición. La lógica del fragmento permite focalizar en la abrupta irrupción de esas presencias fantasmáticas mostrando en los relatos la tensión entre la voluntad de reconstruir la vida de la madre y la imposibilidad material de pensarla como muerta. Entre la vida y la muerte, la desaparecida persiste como fantasma que desconcierta e interroga. El resto -como despojo corporal, como retazo textual o como resto diurno- liga ambas zonas: la de la búsqueda de un saber sobre la vida de la madre y la de la búsqueda de un saber sobre su muerte, búsquedas que se desarrollan en el mientras tanto de una visión fantasmática que reafirma su condición de presencia-ausencia fundada en la desaparición como enigma.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor. "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura." *Kamchatka*, núm. 6, 2015, pp. 817-834.

Badagnani, Adriana. "La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos." *Actas VI Jornadas de Filología y Lingüística*, UNLP, 2013. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3839/ev.3839.pdf. Consultado el 13 jul. 2020.

Cobas Carral, Andrea. "Desacralizar el pasado reciente." *Revista Iberoamericana*, núm. 263, 2018, pp. 485-496.

Cragolini, Mónica. "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida." *Escritos de Filosofía*. Academia Nacional de Ciencias, núm. 41-42, 2002, pp. 235-345.



Gasparini, Phillippe. "La autonarración." *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por A. Casas, Arco, 2012, pp. 177-209.

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía." *La autobiografía y sus problemas teóricos*, editado por Angel G. Loureiro, Anthropos, 1991, pp. 9-17.

Perez, Mariana. *Diario de una Princesa Montonera. 110 % verdad*. Capital intelectual, 2012.

Suárez Córica, Andrea. *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio sobre el genocidio*. De la campana, 1996.

Urondo Raboy, Ángela. *¿Quién te creés que sos?*. Capital intelectual, 2012.

Andrea Cobas Carral es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Doctoranda (UBA) con un proyecto de tesis sobre la narrativa de hijas e hijos de militantes argentinos de los 70. Investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH-UBA). Enseña Literatura Argentina y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Su línea principal de investigación se centra en el estudio de las formas de figuración de la violencia de Estado en la narrativa reciente del Cono Sur.

acobascarral@filo.uba.ar
acobascarral@unsam.edu.ar



El testimonio afectado: Declaraciones de los hijos e hijas de desaparecidos en los juicios de lesa humanidad

por Ramón Inama

RESUMEN: El presente trabajo pretende abordar la figura del testimonio en el caso de la llamada segunda generación en la Argentina. Es decir la que abarca a los hijos e hijas de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar, su propia experiencia traumática, la memoria construida a partir de dicha experiencia y de la recolección de otros objetos de la historia (fotografías, anécdotas, libros, documentos, ropa). Esos relatos ponen en cuestión el modelo clásico del testimonio del testigo sobreviviente. Se arman a partir de imágenes precarias, recuerdos incompletos, todas piezas de un rompecabezas que se exhibe explícitamente para dar cuenta de su forma de construcción y la finalidad de su objetivo: la justicia. La incorporación de estos testimonios en los llamados juicios de lesa humanidad en la Argentina representa una novedad con respecto a procesos similares desarrollados en el pasado (juicio a las juntas, juicios por la verdad). Por un lado, aportando desde lo subjetivo a la reafirmación de la identidad en cada uno de esos hijos e hijas que logran rescatar el sentido ante la elaboración del testimonio. Y por el otro, en un plano más social y colectivo, sirviendo de prueba en los juicios, sobre el secuestro, tortura y desaparición. Entre estos dos elementos se pretende indagar sus nuevas configuraciones e implicancias.



ABSTRACT: The present work tries to approach the figure of the testimony in the case of the so-called second generation in Argentina. That is, the one that includes the sons and daughters of detainees who disappeared during the last military dictatorship, their own traumatic experience, the memory built from that experience and the collection of other objects of history (photographs, anecdotes, books, documents, clothes). These accounts call into question the classic model of the surviving witness's testimony. They are assembled from precarious images, incomplete memories, all pieces of a puzzle that is explicitly exhibited to account for its form of construction and the purpose of its objective: justice. The incorporation of these testimonies in the so-called trials against humanity in Argentina represents a novelty with respect to similar processes developed in the past (trial of the boards, trials for the truth). On the one hand, contributing from the subjective to the reaffirmation of identity in each one of those sons and daughters who manage to rescue the meaning before the elaboration of the testimony. And on the other, on a more social and collective level, serving as evidence in trials, about kidnapping, torture and disappearance. These two elements are intended to investigate their new configurations and implications.

PALABRAS CLAVE: testimonio; memoria; imagen; construcción; afecto

KEY WORDS: testimony; memory; image; construction; affection

“El cuaderno de notas estaba abierto en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía ‘¿a partir de qué edad se puede empezar a torturar a un niño?’”: Estas son las primeras palabras de la novela *Dos veces junio* de Martín Kohan (12) que quiero utilizar a manera de epígrafe, ya que condensan en su sentido y en su significado gran parte del tema que analizo en el presente trabajo.

PALABRAS PRELIMINARES: ¿QUÉ TESTIMONIOS Y CUÁLES TESTIGOS?

Podríamos decir que en Argentina, desde la vuelta a la democracia en 1983, la figura del testigo y el término testimonio han sido asociados casi indefectiblemente a los sobrevivientes de la última dictadura militar, iniciada el 24 de marzo de 1976. Entendiendo dentro de este grupo a militantes políticos, familiares y/o amigos pertenecientes todos ellos a la denominada primera generación. Es decir, la que recibió



en carne propia los efectos directos de la represión ejercida por parte del terrorismo de estado.

Ese lugar pareció estar relacionado siempre, con la idea de portar un saber a partir de la experiencia, que se tradujo en su participación en los “juicios a las juntas” primero, y los denominados “juicios por la verdad” unos cuantos años después. En ambas instancias el testimonio era una pieza invaluable para poder intentar llegar a algún tipo de esclarecimiento sobre lo sucedido con los miles de detenidos-desaparecidos. Era un relato en apariencia sin fisuras, y que aportaba por primera vez la posibilidad de articular un discurso, que venía a ocupar ese lugar de vacío y silencio que representaba la figura del desaparecido.

Así pues, mientras de manera unívoca las primeras generaciones parecían ocupar el lugar del testigo y detentar el saber del testimonio, nos preguntamos ¿Qué ocurre con las segundas generaciones? Aquellas que contienen fundamentalmente a los hijos de esa primera generación golpeada. Estos nuevos actores, ya adultos, y que fueran a lo largo de todo este tiempo espectadores de lo testimoniado, irrumpen en la escena judicial aportando un nuevo testimonio: el propio. Porque mantienen un estrecho vínculo con la experiencia traumática, una conexión vital, un conocimiento incorporado. Entonces puede preguntarse ¿cuál es la memoria de los hijos en Argentina? A pesar de su precariedad y de sus lagunas, de su punto de partida muchas veces desde la más profunda intimidad del vínculo, ¿pueden sus testimonios ejercer una torsión al modelo ideal hasta ahora establecido?

Todos estos interrogantes interpelan de manera directa a la intervención que vienen llevando adelante, los hijos e hijas de los detenidos-desaparecidos, en el marco de los juicios denominados de lesa humanidad. Desde sus inicios en el año 2006 estos procesos contienen una particularidad que es cada vez más frecuente y numerosa: la presencia e inclusión como testigos de los hijos de las víctimas por las que se reclama justicia. Este hecho novedoso desde el punto de vista jurídico, también tiene implicancias en lo personal, en lo colectivo, y en lo narrativo. Todos estos aspectos se ven atravesados por la intimidad y la afección que produce la incorporación de este *nuevo* relato. Ya que de nuevo no tienen nada, solo su forma y el lugar en el que se enuncia. Porque se trata en realidad de hechos en muchos casos ya relatados dentro del seno de las familias, incluso en el marco de la justicia, pero que han sido silenciados o no han prosperado en su recepción.

En la declaración testimonial de un hijo, se describe, se exhibe de manera explícita la operación llevada a cabo para obtener la información que se aporta. La tarea casi detectivesca de su investigación (en ausencia de la del estado) se manifiesta a veces como forma de aclaración, para señalar la proveniencia de los datos que se están testimoniando, o incluso como reclamo ante el tribunal, sobre la responsabilidad estatal para recolectar toda esa información. Tengamos en cuenta que estos testimonios están elaborados a partir de diversas fuentes: la experiencia directa en los casos en que se presenciaron y vivenciaron los operativos de secuestro, torturas y/o asesinatos de sus padres, el anecdotario familiar, los aportes de compañeros de militancia, de trabajo,



amigos, ex detenidos sobrevivientes, notas periodísticas, otras causas judiciales, fotografías, restos óseos y sus pericias posteriores en los casos de identificación. En fin, un sinnúmero de elementos que como piezas de un rompecabezas se fueron complementando a lo largo de muchos años para armar (siempre de manera incompleta) ese período de historia de cada detenido-desaparecido.

En este sentido, y ante la cuestión sobre qué tipo de memoria, de qué testimonio y qué testigo se está hablando en estos casos, nos proponemos plantear distintas categorías para abordarlo. Por lo tanto, y a los efectos de relacionar esta situación novedosa con el imaginario testimonial, del que se nos invita a reflexionar en este congreso, es necesario reponer algunas cuestiones primero.

A modo de aclaración, cabe señalar que como el análisis de estos testimonios en su conjunto abarcaría un trabajo mucho más extenso, ya que se encuentra en permanente ampliación, acotaremos el estudio a una serie de relatos recogidos durante el denominado "Juicio de la Cacha" llevado adelante durante los años 2013-2014, conocido de ese modo por el nombre del centro clandestino de detención (CCD) del que se desprendía la investigación.

LA MEMORIA COMO IMAGEN

Si como al decir de Didi-Huberman "no puede haber imagen sin imaginación" (9), y entendiendo a la imaginación no como fantasía, sino al contrario a partir de su "capacidad de *realización*, su potencia de realismo" (9) sobre la imagen, entonces podemos animarnos a pensar en este artefacto del testimonio de los hijos, como un conjunto de piezas, de restos, de fragmentos que solo pueden verse si se transforman en imagen. Según el filósofo es absurdo, desde un punto de vista antropológico oponer las palabras y las imágenes. Motivo por el cual, el relato verbal que se registra cada vez que un testigo declara, va conformando una arqueología de imágenes (es decir un imaginario) que reponen los hechos de la memoria traumática contenidos en cada testimonio. Ejemplo textual de ello es la palabra de Leticia Baibiene, testigo que al momento de su testimonio expresa: "Cuando nosotros tuvimos contacto con los sobrevivientes de la Cacha, pudimos ponerle imágenes a ese lugar, en donde la vida y la muerte están ahí en el mismo punto".¹

Ser oyente en estos juicios es también ser espectador del despliegue ante el estrado de una verdadera reconstrucción de un pasado común para todos los presentes. Los jueces, los acusados, los abogados defensores y las querellas, los testigos y el público, todos atravesados por un mismo trauma colectivo. Porque más allá de lo necesario e importante del proceso legal allí establecido, lo que se presencia además es

¹ Leticia Baibiene es hija de Elba Leonor Ramirez Abella y Arturo Baibiene, secuestrados y desaparecidos en abril de 1977. Tenía 3 años al momento del operativo del que mantiene intacto el recuerdo. Dio testimonio en el juicio de lesa humanidad denominado "La Cacha" el 28 de febrero de 2014.



la recuperación de la trama narrativa, la posibilidad de poder decir lo indecible, de reponer sentido. Si la violencia genera crisis de representación, destruye la trama; la memoria es un mandato que pretende reparar, recuperar los mecanismos que hacen a la construcción del relato. Entendiendo a la memoria como aquello que tiene que ver con lo pendiente (la reparación), y no con el pasado (trauma).

Será por eso entonces que la característica más repetida en los relatos de estos hijos es la apelación al efecto reparador de estar en ese lugar dando testimonio. Frases como "hoy yo vengo a declarar porque ellos no están, porque elijo estar acá", "estoy contenta de hoy poder contar esto que repetí una y otra vez toda mi vida", o "yo me siento privilegiado de estar en este lugar, porque en el camino han quedado muchos familiares".² Ideas de continuidad en el camino de la búsqueda de justicia, o la de reafirmar esta instancia como una marca en la vida de quienes declaran como testigos. Son solo algunos ejemplos que permiten dimensionar el aporte a la memoria personal y colectiva que ofrecen. Ya no se corre el riesgo al olvido, ahora existe este traspaso generacional, por un lado. Y ya no se concurre a la justicia como un objeto de prueba (como en el caso de los sobrevivientes), sino como un sujeto portador de una verdad, que en carácter de víctima reclama al estado la reparación necesaria.

Poniendo en contexto, hay que tener en cuenta que cuando se realizaron los primeros juicios la situación era otra, y la capacidad de aceptación de los testimonios por parte de la sociedad, limitada. Era muy común la dificultad de los sobrevivientes para ser escuchados. ¿Cuánta verdad soporta una sociedad? Es también parte de un proceso que se modifica con el tiempo y de acuerdo al contexto. Sin ir más lejos, cuando se inicia el primer juicio de lesa humanidad en 2006,³ el presidente del tribunal de aquel entonces juez Carlos Rozansky se dirige al testigo Julio Lopez inquiriéndolo con la frase "pare de recordar".

En cuanto a la estructura que componen estas declaraciones de los hijos, hemos referido su carácter eminentemente fragmentario, hecho prácticamente de pequeñísimas piezas recolectadas a lo largo de toda la vida, combinando los mayores o mínimos recuerdos con los relatos de terceros, e infinidad de objetos. Aunque se sabe de antemano que no se tiene todo, se busca siempre dar cuenta de un cuerpo. Si hay anécdota, servirán para poner vida en ese cuerpo. Si hay restos, aunque no sean el conjunto, remarcan su presencia allí donde está lo que falta, lo que no está. Porque para armar todo esto es necesario el montaje, el corte y ensamblado subjetivo de las partes. Esta herramienta (la del montaje), dice Didi-Huberman "hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada persona, cada gesto" (21). Ese es el espacio que se crea en las audiencias

² Notas de testimonios de diferentes hijos e hijas de desaparecidos tomadas en la audiencia del 28/02/2014 en el juicio de lesa humanidad denominado "La Cacha".

³ Luego de la derogación de las leyes de Obediencia debida y Punto final, se instruye en la ciudad de La Plata el primer juicio denominado de lesa humanidad, que tiene entre sus acusados al ex comisario Etchecolatz, y contra el que testifica el albañil Jorge Julio Lopez, quien al día de hoy permanece desaparecido.



de los juicios a partir de estos nuevos testimonios. Donde el pasado se hace imagen y trata de estar allí en ese escenario del presente. Esa es una verdadera temporalidad contradictoria: la disputa entre los que detentan el argumento de que el tema de la dictadura y sus efectos ya fue, versus ese conjunto de hombres y mujeres que en nombre de sus padres vienen a sacudir esa amnesia pretendida. En una reciente entrevista, la licenciada Fabiana Rousseaux⁴ dice al respecto: “somos responsables como sociedad que no podemos olvidar” por un lado, y aclara además que “a partir de los hechos traumáticos es imposible olvidar” (en Aguirre).

LA TEORIA DEL AFECTO

Según la teoría del denominado giro afectivo, cualquiera que pretenda comprender el pasado, por más distante que este sea, tendrá que pasar de un momento inicial de reconocimiento de la alteridad de ese pasado a un intento de entender, aproximarse y penetrar aquello que ha sido. Y tomando en cuenta el postulado filosófico que plantea que nuestra relación con las cosas primero es afectiva y después es racional, que las cosas, las experiencias, de algún modo nos afectan, disponen en nosotros estados de ánimo, encontramos allí, desde lo afectado, el punto de partida del testimonio de los hijos.

Precisamente, para reconstruir el pasado, edifican sobre ruinas, para traer ese pasado a la vida, persiguen los cuerpos de muertos fugitivos. En esa tarea ya está dada la afección, lo que genera ese contacto, y ese lugar de contacto es el que le da validez a su testimonio. Así lo describe Julián Axat sobre su propia experiencia: “Nuestros cuerpos percibieron o sintieron esto que hicieron las patotas. Si yo tenía siete meses y lloré, el solo hecho de haber estado ahí me hace ser un testigo legítimo. Y ello revalida la posición de los hijos en este juicio” (10).

La reconstrucción de los hechos aberrantes por los que pasaron los desaparecidos, en la voz de sus propios hijos, afectan “cada persona” de los que asisten, “cada gesto” de los mismos perpetradores que deben escuchar una y otra vez estos relatos. Otra vez la licenciada Rousseaux aporta experiencia en ese sentido:

los procesos [juicios] desde dentro del Estado produjo el efecto de inserción y participación directa en un sector [el judicial] que se pretendía al igual que gran parte de la sociedad desvinculados totalmente de los hechos [...] el manto protector de la justicia se vio impotente ante este testimonio. Los propios jueces se vieron afectados, tuvieron pesadillas, angustia, tuvieron problemas (en Aguirre).

⁴ Fabiana Rousseaux es psicoanalista, directora del programa TeCMe (Territorios Clínicos para la Memoria) y fue coordinadora del equipo de asistencia psicológica a los testigos de causas de lesa humanidad.



El testimonio de los hijos e hijas se inscribe en la escena de manera novedosa. No es el discurso de los sobrevivientes, ni la voz de las Madres o las Abuelas. Es la propia voz, que se ha venido construyendo desde el mismo momento en el que la violencia represiva irrumpió en sus vidas, y las cambió para siempre. La marca de este testimonio serán los efectos. Como lo expresa la abogada querellante Guadalupe Godoy en una de las audiencias: "Preguntarle a un hijo de desaparecidos cual fue la afectación a las secuelas que tiene, tiene que ver con la dimensión del daño".⁵ Es tan sorprendente el contenido de estas nuevas voces, que los abogados de los represores se sienten confundidos, las niegan de plano por formalismos jurídicos, pero son esas voces las que vienen a dar mayor cantidad de información, más ordenada y dentro del contexto social en el que se ubican las vidas de los detenidos- desaparecidos por los que se brinda el testimonio. En otro pasaje de su intervención, la abogada ya mencionada justifica de manera muy contundente las razones de estas declaraciones:

Si este juicio se hubiera hecho hace 37 años, cuando correspondía, la doctora B. no tendría que haber estudiado abogacía para estar presente acá representando a sus padres; ni hubiera tenido que declarar porque hubiera estado viva su abuela, su tío, los vecinos y sobre todo M. Q., la testigo que ella misma entrevistó y que no va a estar acá.⁶

Es tan fuerte la figura de ese hijo/a testigo testimoniando sus experiencias para conseguir su relato que Julian Axat los denomina con la figura de *detective de la historia*. Para este abogado, poeta y testigo la tarea detectivesca es la de encontrar una identidad, porque según dice "Nuestra identidad es el conjunto de piezas sueltas que patearon las botas de los milicos al irrumpir en nuestras casas" (11). De allí que el reordenamiento que se exhibe a la hora de declarar ante la justicia, reviste un doble carácter vital, reordena la historia personal y reorganiza la estructura simbólica de la catástrofe social.

Didi-Huberman lo expone de forma muy bella cuando dice que "Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza" (9). Los restos de los que están hechos estos testimonios son una especie de memoria ceniza, que trae del horror esa imagen imposible, que arde al contacto con lo real, con el presente de las audiencias judiciales. Y en ese momento, cuando se enuncia esa verdad ocultada por la impunidad y el silencio de los perpetradores, se funden ambas realidades: la del pasado traumático y la del presente hasta ese momento dominado por el olvido. Ya nada será igual desde entonces. Ninguno de los presentes saldrá igual después de estos testimonios. Así se lo pregunta Axat: "¿Qué se hace con lo que se escucha?" (13), después de oír a este tipo de testigos se "nos convoca a la pregunta

⁵ Respuesta de la abogada querellante Guadalupe Godoy a la defensa de los acusados, que planteaban la no incumbencia de los testimonios de los hijos de desaparecidos, durante el juicio de La Cacha llevado adelante en el período 2013-2014. Notas tomadas en audiencia del 28 de febrero de 2014.

⁶ Idem anterior.



sobre la consecuencia ética de escuchar estos relatos” (13). Así lo dice la testigo antes mencionada Leticia Baibiene:

Quando uno sabe la verdad, por más terrible que sea, uno la tiene ahí. Y la mira, se aleja, vuelve, y hay un momento en que uno la puede procesar, digerir y hacer algo. Pero no saber qué, es la angustia más terrible y dolorosa, [...] siempre la imaginación es mucho peor. Entonces me parece que saber, debería ser un derecho para todos nosotros.⁷

NUEVAS FORMAS, NUEVOS DEBATES

Como venimos diciendo, el impacto de la aparición de estas nuevas formas del testimonio, incluso la configuración de un nuevo tipo de testigo, ha provocado en sí mismo un debate acerca de sus límites, su implicancia social. Se puede afirmar que han generado tensión, efectos directos e indirectos en distintos planos. Aunque cabe la pregunta sobre la magnitud de dichos efectos, y en qué esfera los producen.

Ya hemos analizado los aspectos formales y no formales del testimonio de los hijos en los juicios. Sus efectos en los otros y en ellos mismos. Ahora podemos retomar la frase inicial utilizada de epígrafe. Aquella que nos plantea, nos coloca inevitablemente ante lo imposible de imaginar: la pregunta sobre la edad a la que puede empezar a torturarse a un niño. Y tomo esa frase precisamente por eso mismo, porque son palabras, solo eso. Pero palabras que componen un texto por igual terrible y legible.

Podemos preguntarnos entonces ¿acaso no eran niños estos hijos e hijas hoy adultos, cuando sucedieron los hechos que relatan? En efecto sí, eran niños, algunos de los cuales pasaron por algún tipo de padecimiento físico más o menos directo. Pero en todos ellos la violencia sucedió, irrumpió en sus vidas. Y las secuelas podemos hallarlas por ejemplo en algunos fragmentos que allí, en el testimonio, se describen. Son imágenes creadas por palabras que remiten a algún objeto que puede asociarse al dolor, al reencuentro, al silencio, y que al igual que la frase de la novela citada son parte indiscutible de un nuevo imaginario, el testimonial.

Para dar cuenta con ejemplos concretos sobre esto último, valgan las palabras de Laura Bogliano, quien relata en su testimonio que ante el terror que significó la desaparición de sus padres, ella “todas las noches temblaba, temblaba, temblaba. Mi abuela me hizo un almohadón de plumas de gallina, no sé, repesado, para que yo no temblara...ahora ya no tiemblo más”. O en el caso de Camilo Cagni, quien manifiesta que “en la desesperación mi abuelo paterno llegó a escribir cartas al ministro del interior o al mismísimo presidente, el general Videla, esas cartas volvieron intactas, ni siquiera fueron abiertas”, cartas como objeto, como marca del silencio que deja huellas, declara Camilo “mi herida está en mi corazón y en mi cabeza, hay gente que lo que tiene son

⁷ Otro fragmento de la declaración testimonial de Leticia Baibiene del 28 de febrero de 2014.



marcas en el cuerpo, de lo que ha pasado”.⁸ Y por último y quizá el más contundente ejemplo de objetos simbólicos, sea el relato de Leticia cuando dice:

Patricia dice que un día hablando en el cautiverio, se intercambiaron los aritos, y entonces Patricia salió de La Cacha con los aritos de mi mamá. Y veintidós años después ese arito llegaba a nuestras manos. Y creo que a partir de ese arito fue como si me hubiesen dado realmente una parte del cuerpo de ella. Y como empezar a hacer un duelo y ponerle un fin a esa espera no. Fue muy lindo eso.⁹

Una distinción clara frente a la figura de los testigos de la denominada primera generación, es el marco judicial en el que los testimonios son pronunciados. Desde el advenimiento de la democracia en 1983 y el juicio a las juntas, hasta el año 2005-2006, todas las intervenciones en pos de lograr una condena se vieron obturadas por las leyes de Obediencia debida y Punto final primero, y los indultos después. La reapertura de los juicios y la caracterización de los mismos como de lesa humanidad, *habilitó* otro tipo de presencia en los estrados. El testigo tiene hoy otra categoría, su palabra tiene un efecto: la del juicio y castigo tanto tiempo reclamado y hoy efectivo.

El tiempo transcurrido entre los momentos señalados, las muertes de muchas madres, abuelas, hermanos y compañeros sobrevivientes de los detenidos-desaparecidos, han sido recuperadas por la voz de los hijos e hijas que hoy dan testimonio. Según palabras de Axat se trata de un colectivo “compuesto por sujetos que han elaborado una cierta experiencia normalizada de la catástrofe” (7). Y precisamente a partir de esa elaboración personal, única y subjetiva de cada uno de ellos, se puede aportar a la recuperación de una *narratividad* en crisis como se venía padeciendo. Los relatos de los hijos exhiben sus lagunas, sus suturas, su imagen de memoria agujereada. Pero en lugar de ser una debilidad, en eso radica su fortaleza. Es un testimonio que no se ve afectado por el mandato de la memoria intacta, que no tiene el temor de no recordarlo todo. Porque su fundamento se encuentra en los efectos de la dictadura sobre sus vidas. ¿Cómo puede exigirse la verdad total, si su experiencia traumática nace a partir de la ausencia, de la desaparición, de la falta? Es allí donde se marca una clara diferencia en el tipo de afectación con respecto a los testimonios de los sobrevivientes, los cuales tuvieron que cargar con el peso de los posibles olvidos, de los relatos incompletos o inexactos, que tanto en lo jurídico como en lo social, eran exigidos a dar cuenta de la totalidad de lo padecido. Como si de ello, dependiera la valoración de lo ocurrido como verdadero e inapelable, como prueba.

Se ha mencionado ya que el contexto de la aparición de los testimonios de los supervivientes fue de hostilidad y de no lugar a la escucha. Estaba presente la mirada

⁸ Laura Bogliano es hija de Susana Leiva y Adrián Bogliano, secuestrados junto a ella y su hermana y desaparecidos en agosto de 1977. Las niñas fueron dejadas en el domicilio de su abuela. Camilo Cagni es hijo de Julio César Cagni y Nora Silvestri, ambos estudiantes de Psicología y desaparecidos en junio de 1977. Tanto Laura como Camilo declararon el mismo día en el juicio de “La Cacha”, el 28 de febrero de 2014.

⁹ Pasaje del testimonio de Leticia Baibiene en el juicio y fechas ya mencionados



social, que estigmatizaba a éstas víctimas otorgándoles un manto de sospecha, por haber sobrevivido. Lo cual generaba un efecto en la recepción de dicho discurso, que relativizaba su veracidad. O bien, como se podría observar desde la teoría de los afectos, no había un marco en aquel entonces para las declaraciones desde el orgullo y la reafirmación, sino por el contrario, un acento en lo pasivo y un desempoderamiento, desde el lugar exclusivo de víctimas, al que eran reducidas las experiencias de los sobrevivientes.

Por lo tanto, otro aspecto a destacar en estas nuevas declaraciones que estamos analizando, es el carácter *performático* de las mismas en el espacio público. El lugar en la escena de los juicios es reafirmado por estos hijos, como se señalara anteriormente en sus propias palabras. Hay una sensación de lugar al que se ha llegado finalmente, lugar al que se esperaba llegar: “Yo quise llegar acá y dejar de ser víctima. Voy a hablar, voy a contar. Por fin soy testigo” (9) dice Julián Axat en su propia declaración. En este aspecto hay algo que señalar y que tiene mucho de reparación simbólica: lo que se buscaba y parece haber encontrado es un poco de justicia, no de venganza. El efecto por añadidura que modifica a quien declara y quien escucha es que dar testimonio y hablar de la experiencia traumática vivida, devuelve sentido, genera sentido a su narración. Y allí la *performatividad* la hallaremos en los nuevos discursos, las nuevas narrativas que surjan alrededor de estos nuevos paradigmas y sus repercusiones en los ámbitos artísticos y culturales. Ese sentido recuperado podrá desviarse, parodiarse, discutirse, pero a partir de su puesta en valor a través del testimonio, no antes.

Obras de teatro como “Mi vida después” de Lola Arias (2009), o la performance “Campo de Mayo” de Félix Bruzzone (2014) son deudoras en alguna medida de este legado afectivo- testimonial. Sus producciones contienen, se nutren de todos los restos, objetos e imágenes recolectados. El propio Bruzzone, en una entrevista define su labor como “un proyecto permanente de narración incompleta” (Yaccar 20). *Aparecida* (2015) de Marta Dillon es quizá el libro que de mejor manera cataloga este conjunto: las fotografías de su madre, la recuperación de sus restos, el vínculo con los retazos de ropa encontrados con el cuerpo y su propia experiencia vital conjugados en un mismo relato poético-biográfico. Y así podríamos seguir con las escrituras de Raquel Robles con sus *Pequeños Combatientes* (2013), Angela Urondo Raboy que desde su blog “Pedacitos” derivó en el libro *Quién te crees que sos* (2012), o Mariana Eva Perez y su célebre *Diario de una Princesa Montonera-110% verdad* (2012). Ya desde la forma en que las autoras han decidido titular sus obras, nos sumergen en territorio simbólico. Detenernos en su análisis particular es materia de otro trabajo, del que existe bastante producción crítica. Lo que nos interesa aquí es tratar de dar cuenta de que dichas creaciones dialogan implícita o explícitamente con el discurso testimonial. Se *habilitan* a partir de éste y no dejan de seguir apareciendo.

Una nueva forma de representación ha surgido, y junto con ella una nueva narrativa de memoria. La diversidad de producciones artísticas en el teatro, el cine o la literatura al calor de la evolución de las causas de lesa humanidad, son más que elocuentes. Y otra vez de la mano de los hijos e hijas de desaparecidos, que han sabido



atravesar tanto la esfera jurídica como la artística con las mismas herramientas: el archivo incompleto y siempre en transformación de sus propias novelas biográficas.

Esta breve enumeración de trabajos similares sobre la memoria de un pasado traumático, nos sirve de ejemplo para concluir sobre algunas cuestiones particulares del suceso que representó la emergencia de los hijos, ya sea como artistas o como testigos, en las representaciones culturales y los nuevos debates teóricos. Podemos concluir sin lugar a dudas que nos encontramos ante un nuevo corpus jurídico político y cultural de magnitud aún no dimensionada. En estas escasas líneas pretendimos trazar algunas ideas al respecto, pero un trabajo más minucioso se plantea necesario. Clasificar los tipos de testimonio, teorizar sobre los alcances del mismo y la figura innovadora del hijo-testigo, relacionar las implicancias que puedan observarse en las nuevas producciones artísticas. Son algunos posibles abordajes. Por otro lado, y a modo de conclusión teórica, se puede afirmar que de la misma manera que la dictadura pretendió borrar de la historia no solo a los desaparecidos sino también a su legado (sus hijos), durante mucho tiempo las imágenes de aquel entonces parecieron perdidas para siempre, las escasas palabras contenidas en los testimonios de los sobrevivientes, caídas en el olvido o en aparente agonía a partir de la muerte de sus portadores. Sin embargo y pese a todo, las imágenes imposibles fueron posibles, la palabra recuperada y la impronta de los hijos para llevar esa tarea adelante, marcada como una huella generacional imposible de borrar.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo, 2004.

Aguirre, Eduardo. "Entrevista." *Radio Kermes* 2019. www.radiokermes.com/noticias/537-la-entrevista-de-aguirre-a-rousseau. Consultado el 20 sep. 2019.

Axat, Julián. "Tiempo Futuro Pos-memoria, poesía y justicia." *El niño rizoma*, 2017. <https://elniniorizoma.wordpress.com/2017/06/10/tiempo-futuro-pos-memoria-poesia-y-justicia/>. Consultado el 20 sep. 2019.

Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes, 2013.

Kaufman, Susana G. "Testimonio y violencia social. Apuntes sobre subjetividad y narrativas." *Telar*, núm. 13-14, 2015, pp. 82-95.

Kordon, Diana y Lucía Edelman. *Por-venires de la memoria*. Madres de Plaza de Mayo, 2007.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI, 2005.



Macón, Cecilia y Mariela Sosana. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Recursos editoriales, 2015.

Yaccar, María Daniela. "Me interesaba explorar lo cotidiano." *Página 12*, 25 may. 2016. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-38951-2016-05-25.html>. Consultado el 20 sep. 2019.

Ramón Inama (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de La Plata): es integrante colaborador del Proyecto de investigación "Violencia, literatura y memoria en el campo latinoamericano de las últimas décadas" dirigido por Teresa Basile y Miriam Chiani. Ha participado en el "X Seminario internacional: Arte, memoria y política" (2017) en el Espacio de memoria Ex-Esma. Hijo de Daniel Alfredo Inama (detenido desaparecido) y miembro fundador de HIJOS La Plata. Columnista literario en el programa de radio "HIJOS de 30.000" de Radio Universidad de La Plata.

ramoninama@gmail.com



*“No sabes de cuántas armas disponen los cuerpos que destrozás”: tortura y resistencia en *El ruido del tiempo* de Claudio Jaque¹*

por Macarena Areco

RESUMEN: Este artículo trata sobre los modos de representación de la tortura en la novela de ciencia ficción del escritor chileno Claudio Jaque *El ruido del tiempo* (1987), poniendo especial atención en el análisis de los modos diversos y proliferantes que, en el marco de una revuelta contra un régimen totalitario, desarrollan los rebeldes para resistir los tormentos y lograr vencer al poder.

ABSTRACT: This article deals with the modes of representation of torture in the science fiction novel by Chilean writer Claudio Jaque *El ruido del tiempo* (1987), paying special attention to the analysis of the diverse and proliferating modes that, in the framework of a revolt against a totalitarian regime, the rebels develop to resist the torments and succeed in defeating power.

PALABRAS CLAVE: narrativa chilena; ciencia ficción; tortura

KEY WORDS: Chilean narrative; science fiction; torture

¹ Proyecto Fondecyt 1171124.



La representación de acontecimientos límite, que, más literariamente, se ha llamado “el horror”² y, dentro de ello, en particular, de la tortura como técnica de producción del subhumano, el homo sacer, la nuda vida (Agamben, *Homo* 11 y 18), ha sido uno de los problemas más abordadas en los últimos años por la filosofía y los estudios literarios y culturales, a partir del conocimiento generalizado de la Shoah y más recientemente de las gravísimas y sistemáticas violaciones a los derechos humanos practicadas por las dictaduras de los sesenta en adelante en el Cono sur.³ Contra la muy conocida advertencia de Adorno, según la cual sería un acto de barbarie escribir poesía después de Auschwitz (afirmación que el filósofo revisó posteriormente), los modos de representación de aquello que “no debería haber pasado”, como dijo Hannah Arendt,⁴ no han hecho sino proliferar en las últimas décadas, en un arco que podríamos dibujar desde la poesía fragmentaria y oscura de Paul Celan hasta los filmes hollywoodenses que apuntan a emociones y significados más básicos.⁵

Dentro de estos modos, pueden enumerarse diversas posibilidades de enunciación. En un listado que no pretende ser exhaustivo, sino solo entregar una muestra de la variedad que se abre, podríamos mencionar el testimonio inaugurado por Primo Levi en *Si esto es un hombre*, el balbuceo del lenguaje en los poemas de Paul Celan, el realismo crítico del *Doctor Fausto* de Thomas Mann, la novela híbrida a lo *Matadero 5* de Kurt Vonnegut y la ciencia ficción de *El hombre en el castillo* de Phil Dick, solo por dar

² Me estoy refiriendo a las tan citadas palabras de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*.

³ Ver, por ejemplo, el libro de Burucúa y Kwiatkowski que aparece en la bibliografía, en que se discute este problema y se distinguen cuatro modos de representación: la animalización de las víctimas, el martirio, el infierno y actualmente una nueva forma en gestación que se basa en figuraciones como la duplicación y el doble.

⁴ La cita completa es: “Esto no debería haber pasado. Y no me refiero sólo a la cantidad de víctimas: me refiero al método, a la industrialización de cadáveres y todo lo demás... no preciso entrar en detalles. Esto no debería haber pasado. Allí pasó algo con lo que no nos podemos reconciliar” (en Agamben, *Lo que queda* 243).

⁵ En el ya mencionado libro de Burucúa y Kwiatkowski se sintetiza la discusión acerca de la irrepresentabilidad versus la conveniencia y la necesidad de la representación. Ver también lo planteado por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*, quien es partidario de mostrar para ayudar a imaginar lo ocurrido: “Para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos -puesto que es verdad-, no podemos hacerlo, que no podremos hacerlo hasta el final. Pero ese imaginable tan duro, se lo debemos. A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos deportados arrebataron para nosotros a la realidad horrible de su experiencia. Así pues, no invoquemos lo inimaginable. Era mucho más difícil, para los prisioneros, sustraer del campo esos pocos fragmentos de los que actualmente somos depositarios, con el agravante de soportarlos de una sola mirada. Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles. Así pues, pese a todo, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio, debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a todo, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria” (17).



algunos ejemplos. En el caso de Latinoamérica es notable cómo en los últimos años una serie de “novelas nazis” exploran el tema, entre ellas *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, *Amphytrion* de Ignacio Padilla y “La parte de Archimboldi” de 2666 de Roberto Bolaño, en lo que a mi modo de ver puede entenderse como un desplazamiento de la representación de la violencia estatal y las violaciones a los derechos humanos en el subcontinente, según lo cual se establece un rodeo para decir palimpsesticamente la propia historia reciente.

En Chile, abordando las distintas modalidades explicitadas y en particular el tema de la tortura, es posible referirse, solo a modo de muestra, al temprano testimonio de Hernán Vidal *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile* (1974) y los más tardíos de Luz Arce y Alejandra Merino, respectivamente, *El infierno* y *Mi verdad*, ambos de 1993. En la década pasada entregaron nuevas informaciones sobre el funcionamiento de la tortura y el exterminio en Chile los libros de investigación periodística de Javier Rebolledo, *La danza de los cuervos: el destino final de los detenidos desaparecidos* (2012) y *El despertar de los cuervos. Tejas Verdes, el origen del exterminio en Chile* (2013), entre otros. En poesía está el caso de *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita⁶ y en el teatro, es muy conocida la obra de Ariel Dorfman *La muerte y la doncella* (1990). En la narrativa si bien hay algunos relatos de los noventa, como el cuento “De noche y boca arriba” de Hernán Rivera Letelier, del libro *Donde mueren los valientes* (1999), es ya avanzados los dos mil cuando la representación de esta temática se expande, en novelas donde tiene distintos grados de centralidad en la trama, como *Cadáver tuerto* (2010) de Eduardo Labarca, *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime, *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine, *El Cristo gitano* (2016) de Nicolás Cruz, *El insoportable paso del tiempo* (2016) de Francisco Rivas y *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández.

Dentro de esta serie incompleta, una de las obras que más temprana y profusamente describe la tortura, y, a mi modo de ver lo hace con más complejidad, es *El ruido del tiempo* de Claudio Jaque, una novela poco conocida y reconocida, publicada en Santiago en 1987, que, quizás por su pertenencia al género de la ciencia ficción y por lo poco que fue leída en el momento de su aparición, situación que continúa hasta ahora, escapó tanto a los censores como a los académicos.⁷ En lo que sigue analizo este

⁶ Ver el análisis sobre la tortura en este poemario en el artículo de María José Barros indicado en la bibliografía.

⁷ José Promis y Rodrigo Cánovas han sido la excepción. El primero la ubica en un grupo de novelas contestatarias, que se perciben como instrumento de lucha contra el régimen militar y que buscan “entregar una imagen de la interioridad individual, buscando allí los efectos producidos por la política autoritarista: fractura o destrucción de la personalidad [...], de las relaciones familiares [...], de los vínculos humanos fundamentales”. Sobre la obra señala: “Claudio Jaque utiliza la ficción científica como metáfora de la opresión en *El ruido del tiempo*”. Por su parte Cánovas, le dedica el siguiente párrafo: “Existe un escritor chileno, Claudio Jaque, que ha escrito una novela de ciencia ficción y una novela de espías, según el concepto del best-seller, teniendo muy presente la inventio, atmósfera, motivación y el trenzado de la trama propios de las series de cine y televisión dedicadas a los viajes interplanetarios a los conflictos entre potencias y sus ramificaciones con el terrorismo internacional. Son novelas muy bien escritas, con



relato a partir de cómo en él se representan los tormentos infringidos a los rebeldes contra el poder de un régimen totalitario y, muy relevantemente, cómo se detallan los modos de resistencia que estos van desarrollando.

REBELIÓN, TORTURA Y RESISTENCIA

Si levantamos la capa de extrañamiento que cubre *El ruido del tiempo*,⁸ producto de la indeterminación espacio-temporal y los nombres inusuales (Cinac, Coridra, Rik, Ange, etc.), se puede percibir la realidad histórica subyacente, pues justo en los años en que la dictadura de Pinochet se acerca a su fin, en la novela se narra la rebelión llevada a cabo por los "inactivos", habitantes de la ciudad gueto de Cinac, esterilizados y confinados,⁹ contra la ciudad de los poderosos, Coridra y su Bunker.¹⁰ La revuelta resulta exitosa, salvo que cinco de los insurrectos, que poco antes habían sido confinados en una cárcel espacial, no pueden regresar a la tierra sino cuarenta y nueve años después del triunfo. Se trata de Long, Hono, Solt, Exos y Nuria, quienes en el primer periodo luego de su captura, hasta que logran tomarse la nave, son sometidos a diferenciadas, intensas y sofisticadas torturas. Estas corresponden a cada uno de los tipos que aparecen en el Informe Valech: golpes, electricidad, aislamiento, privación de comida, incomunicación, inmovilidad, oscuridad, drogas, colgamiento, vertimiento de ácido en las heridas, violaciones, torturas con animales, mutilaciones. Todas estas formas son descritas en la parte de la novela que se dispone como uno de sus centros,¹¹ en la cual se relata la suerte de los rebeldes en la cárcel espacial.

intrigas y personajes que lograr otorgar una dimensión compleja del mundo presentado, en un lenguaje de complejidad mayor al esperado en un libro ligado a la producción industrial en serie. La imaginación folletinesca parece aquí desplazada por una máquina de contar historias ligadas a una memoria visual reciente" (56).

⁸ Recordemos que Darko Suvin define a la ciencia ficción como una combinación de conocimiento y extrañamiento.

⁹ Cinac es una representación, antes de que el concepto se hubiese terminado de formular, de la biopolítica. Una suerte de campo de concentración *light*, donde se dispone de comida aceptable, cerveza, sexo y movilidad libres dentro de los límites de la ciudad. Al respecto recuérdese la conclusión de Agamben en *Homo Sacer* de que es el campo de concentración y no la ciudad el mayor representante de la modernidad. Cinac sintetiza ambos. En ella también está representada la sociedad del espectáculo, pues una programación especial de música y televisión es preparada para los cinacianos.

¹⁰ Es este uno de los pocos indicios referenciales del texto, que reduce el distanciamiento de su trama, ya que el bunker que construyó Pinochet fue un tema relevante en los ochenta. El otro es la matanza realizada en el estadio de Coridra luego de una rebelión, que trae a la mente al Estadio Nacional, lugar de detención en los primeros tiempos después del golpe de estado. También la importante acción de la Iglesia contra las violaciones a los derechos humanos puede verse expresada en el compromiso del Padre Franzo en la rebelión.

¹¹ El otro es la narración de la guerra subterránea, llevada a cabo en los túneles del metro, dirigida por Rik, y del triunfo, relatado 49 años después, cuando el gobierno de los cinacianos está completamente establecido.



Para comenzar, está la “bienvenida eléctrica” (Jaque 180) con la que son recibidos:

Les retiraron las esposas y les entregaron unos mamelucos azules y zapatillas de tela. Una vez que estuvieron vestidos, hicieron sentarse a los hombres en una banqueta de metal y los esposaron de una mano a una cañería [...]. De pronto una descarga eléctrica atravesó la cañería, y los cinacianos se retorcieron de dolor, temblaron, sufrieron, y cuando la descarga cesó, se miraron, los ojos desorbitados, tiraron de las esposas que no aflojaron, y el instinto de escapar pareció traer la nueva descarga que los pegó a la banqueta y les *desbocó* todos los gritos que tenían atragantados. Frente a ellos, Nuria se cubrió los ojos aterrorizados. Exos vomitó. Se le *desencajó* el rostro de *falso adolescente*, botó espuma y un fluido que tenía hasta el color amargo y que él *jamás habría sospechado que llevaba en el cuerpo* (99-100, las cursivas son mías).

Aparte de la técnica descrita, una de las más usadas, como se sabe, la aplicación de corriente, y de la representación del dolor que ella produce, destacan en esta descripción varios aspectos: el devenir animal generado por la tortura, en la adjetivación de los gritos, que se dice se desbocan como caballos; el papel de espectadora al que es obligada Nuria, el cual, como se ha establecido (Informe Valech 244), es en sí ya una forma de tortura; la fragmentación del rostro de Exos y el borramiento del papel que mediante él se había construido de “falso adolescente” y el desconocimiento del propio cuerpo. Muy importante también me parece el paso de lo grupal a lo individual: primero los protagonistas son los cinacianos, luego es Nuria convertida en espectadora hasta que finalmente el relato se focaliza en el individuo Exos, cuya expresión y pensamiento nos acercan al “deshacerse”, que, en palabras de Elaine Scarry, provoca la experiencia del dolor extremo (en Avelar, sin n/p).

Esta descripción es un primer indicio de cómo la representación de la tortura, en lo que sigue, se diferenciará, se desglosará, se matizará y se subjetivizará, según como la experimenta cada una de las distintas víctimas. Como si a cada uno se le diese lo suyo, lo que le es más difícil de soportar. Pero, al mismo tiempo, es también fundamental el que a cada castigo se le van asociando posibilidades particulares, a veces infinitesimales, de resistencia. Es este segundo aspecto el que quisiera destacar en la novela de Jaque, del que he buscado dar cuenta con la cita con que título este artículo: “No sabes de cuántas armas disponen los cuerpos que destrozas” (128), la cual expresa la relevancia que adquieren los distintos modos de sobreponerse a los tormentos que van generando los personajes en el relato.

Así a Exos, un joven homosexual descrito como muy valiente y también como curioso, se lo confina al lugar más violento de la cárcel, donde es violado numerosas veces. Y, si bien termina recuperándose, es castigado, por tocar sin permiso al joven Alfo de quien se enamora, primero con perros emasculadores, que no logran su cometido, aunque en un castigo final, le sacan los ojos. Parecido es el caso de Nuria, quien, luego de ser violada por los guardias que la reciben en la cárcel espacial, es enviada al burdel de la prisión, donde, en un comienzo, desnuda y en una jaula, es puesta a disponibilidad de los guardias. Más sofisticadas son las torturas a que se somete a Solt, Long y Hono. El primero es enviado al sector de los viejos, que casi no se mueven y no le hablan. El



segundo, herido en una pierna, es tratado por una enfermera en apariencia muy amable que supuestamente lo cura:

Periódicamente, en lo que parecía una rutina precisa, veía entrar a una enfermera [...], y aunque jamás hablaba, era gentil y servicial [...] antes de partir apretaba un poco más el torniquete en la pierna herida de Solt: para la cicatriz, le había dado a entender.

Un día inesperado, la enfermera le golpeó suavemente la cabeza. Para Solt fue como despertar [...] imprevisiblemente ella habló:

-Vamos a ver –dijo, y desató el nudo que amarraba el tobillo de la pierna herida a la baranda de la camilla. Vamos a ver. Vamos a ver.

Las palabras acariciaron melódicos los oídos de Solt. Luego la enfermera se acercó al torniquete, miró a Solt como obsequiándole sus ojos azules y, con un movimiento brusco, giró la palanca. La pierna cayó al suelo de metal y Solt se enteró de que la había perdido por el ruido de campana que inundó la pieza [...]. Solt, desesperado, intentó mirarse, pero las ligaduras se lo impidieron. Entonces, sudando, con los ojos desorbitados, gritó, gritó tan fuerte que vibraron las paredes; fue un alarido que no parecía venir de él y que, de hecho, cuando la voz se le agotó, siguió resonando esclavo de los muros metálicos.

De los parlantes emanaban todos los gritos de horror de todos los tiempos (109-112).

En lo que inicialmente parece el fin de sus tormentos, los guardias le dan comida caliente y lo envían a repartir su ración a los presos, lo cual es una nueva trampa, pues estos lo desprecian y maltratan, por considerar que en esta nueva función está siendo un traidor.

En tanto, Long, el líder de la revuelta, es dejado al cuidado del Doc, un científico que experimenta con su cuerpo y su psique infringiéndole las más diversas formas de tortura, desde impedirle dormir y comer y mantenerlo en la oscuridad, hasta colgarlo y drogarlo, todo esto por más de dos años ininterrumpidamente.

A pesar de todas estas crueldades, la capacidad de resistencia de los cinacianos no logra ser destruida, sino que más bien se potencia en la medida en que ellos irán encontrando nuevos modos de soportar los tormentos. Así Exos se salva al enamorarse de Alfo, a pesar de que se le prohíbe consumir su amor y Solt fortalece su cuerpo con ejercicios y en su recorrido entregando comida va marcando el espacio y se va reencontrando con sus compañeros. El modo en que Nuria logra revertir su situación es el más significativo, pues hace posible la rebelión. La joven aprovecha el enamoramiento del teniente Arso que luego se convertirá en el coronel de la nave, para aprender el manejo de esta y, en un momento propicio, asesinarlo y tomar el control. Sobre esto el narrador dice: "El camarote no solo fue escenario de pasión. Allí, con geometría de araña, Nuria tejió su red [...]. / Una vez que Nuria comprendió todo el poder que encerraba la pantalla, el micrófono y las teclas, se propuso conocer su manejo" (180).

En la novela se aborda con complejidad el problema de las mujeres que se vincularon emocionalmente con sus victimarios, describiendo las ambigüedades y vacilaciones de la cinaciana:



Después de manipular la pantalla, Nuria daba órdenes, feliz de que ya no le fuera necesario refrendarlas por el coronel, porque los guardias le contestaban: sí, mi coronela, como mande, mi coronela; a sus órdenes, mi coronela, al rato aprecian las bandejas repletas de las exquisiteces que ella hubiese encargado. Entonces sí que reposaba. Se tiraba en la cama, se cubría con velos, y a veces lloraba hasta que volvía Arso, él traía tan buen ánimo, tanto deseo, que ella llegaba a estimarlo, y la ambigüedad la dejaba perpleja y asustada. Se sentía como esas luciérnagas salvajes que de niña había domesticados en Coridra dentro de los enormes faroles de plástico. Al comienzo los bichos no se iluminaban, y se azotaban contra las paredes de su prisión, pero después, el dolor de las alas y el alimento fácil los amansaban y brillaban mejor que afuera, y si les abrían el farol se negaban a partir (184).

El caso de Hono, ingeniero antes de ser enviado a Coridra, es una muestra de los delicados matices con que en *El ruido del tiempo* se describen las formas de resistencia. Incomunicado en el pabellón de los viejos, aquellos que cavaron su propia tumba al construir la cárcel, encuentra una mosca, insecto inexistente en Coridra: “Una mancha negra, un lugar con alas, un meteorito en el interior de la esfera” (125). El lector puede dudar de la realidad de este encuentro, e incluso el ingeniero lo hace, pero eso no es lo importante, sino el que pueda contar con una compañía: “Y si no pasó, a Hono le daba igual, él la veía. Una simple mosca que se elevó en un vuelo súbito. De un manotón, él la cazó y la sintió debatirse en su puño. Al fin alguien” (125). Hono amaestra a la mosca, con lo cual genera una línea de fuga:

A veces la mandaba escapar de la esfera, y la mosca viajaba hasta Coridra, se introducía en los circuitos de las máquinas con las que Hono había compartido tan buenos momentos, los memorizaba y, al retornar, le zumbaba lo que había visto [...]. Hono revivía. Después la mosca bailaba frente a él los trayectos de la corriente de los circuitos (130).

Finalmente, el personaje consigue descubrir el lenguaje de las arrugas que los viejos desarrollaron para comunicarse luego de que las palabras, solo recriminaciones, no les servían,¹² después de lo cual termina siendo integrado al grupo y aprendiendo la arquitectura de la nave, lo que le permitirá más adelante ayudar a Long a controlarla.

¹² El orden que han creado los viejos y el lenguaje de las arrugas son también formas de resistencia, de manejar la culpa y mantener la esperanza: “Hemos inventado un orden de docilidad para que no nos destruyan los guardias. Un lenguaje carente de agresiones para no liquidarnos entre nosotros. Nos odiábamos tanto. Nos acusábamos los unos a otros de haber cedido más. Las palabras se hicieron insoportables, y debemos sobrevivir, mantener vivas la esperanza; es lo único que justifica haber cavado nuestras tumbas. Es el mérito del arquitecto: un orden de los metales para que la esfera no se destruya. Un orden de la carne para que no se pudra. Algunos hasta hemos olvidado los delitos que cometimos” (132-133).



“YO NO SÉ CUÁNTAS PARTES TENGO”: SUBJETIVACIÓN Y PODER

Más compleja es todavía la narración de lo ocurrido con Long, el líder, quien se divide en dos para soportar la tortura: el Long niño y también el joven, que fuera catedrático antes de ser enviado a la ciudad gueto, y el Long de Cinac. El primero es una suerte de núcleo subjetivo, que se vincula con momentos de felicidad, pero que no le sirve para sobrevivir:

Entonces pensó en la muerte que le aguardaba a manos de ese Doc. Pensó en todas las cosas que había amado ahí abajo y que jamás volvería a ver. Se miró hacia adentro y sintió que el Long de las risas y de los juegos, el Long que gustaba de fornicar en la violenta dulzura de los amores callejeros, el Long niño que había corrido en el parque, el Long catedrático de Coridra, ese Long no resistiría ni el dolor de la tortura ni la humillación ni el encierro ni la amenaza de muerte inminente (104).

Surge así el *Long de Cinac*, la cáscara gruesa debajo de la cual el yo más débil se esconderá para soportar:

Exploró hondo. Debía refugiar al Long que tenía algo que perder, adormecerlo en el arrullo del tiempo, en el paso de cada segundo para que solo emergiera Long de Cinac. El sí que resistiría los sufrimientos sin lágrimas. Aun en la oscuridad, Long de Cinac no perdería de vista los horizontes. Cerró los ojos para provocar su propia oscuridad y hundió a Long en el mar indolente del tiempo. Abrió los ojos y vio frente a él un desierto sin horizonte que conducía a Coridra. Se dispuso a atravesarlo (104-105).

En el cautiverio que busca llevarlo a la locura, Long se niega a todo, es esa su estrategia. Por ejemplo, cuando una voz le pide retractarse:

¿Volver a Cinac a hablar de sus errores? ¿Cuáles? Dime, Doc, ¿Cuál error? Prefiero los gritos, no admitiré ningún error aunque me ofrezcas volver a Cinac ¿Cuál error? No pensar. ¿Lo olvidaste, Long de Cinac? No pensar en nada. Mejor gritos que consejos Griten. Griten. Quéjense. ¿Me quejo yo? ¿se queja Long de Cinac? ¿Gritos? Son música. Anda, Doc, dame más música. No pestañear. No pensar. Si al menos pudiera tenderme. Los ejercicios. Debo hacer mis ejercicios. Un pie. Arriba. El otro. Arriba. Suenen, cadenas. Los dos pies. Abajo. ¡Ay! Arriba. Abajo. Arriba. Te estás engañando, Long de Cinac. Ni siquiera los mueves. Los dedos de las manos. Un, dos. Un, dos. Un, dos. La sangre circula. La oigo raspar las venas. El corazón, oigo el corazón. No estás solo, Long de Cinac. ¿Cuándo vendrá la mujer? Tengo hambre, sed sueño. No como. No bebo. No duerno. Te estoy venciendo, Doc (113).

Si Long abandona la tentación de la locura es porque el Doc lo conmina a rendirse y algo así como la porfía o el orgullo se lo impiden: “Dejarse ir. Perderse en su propio laberinto. Qué fácil sería. Tan suave como una anestesia. Y lo habría hecho de no ser porque el Doc lo provocó. Le pidió una rendición” (114). Frente a esta presión surge la resistencia: “¿Tenía sueño? Viva el insomnio. ¿Le bramaban los parlantes el terror de los milenios? Viva la música de los parlantes. ¿No le daban de comer? Viva el sonido de las



tripas. ¿Le dolía el cuerpo? Ejercicios, ¿Lo torturaban derramando ácido en las heridas de las nalgas? Apretar los dientes y silencio” (114).

Es la escisión subjetiva y el diálogo lo que genera y mantiene la resistencia de Long, quien piensa que el Doc le propone y él responde. La estrategia dialógica inunda toda esta parte, partiendo por la conversación consigo mismo -“Desmáyate si quieres y ven a conversar, aquí dentro tuyo” (166)- y la imaginaria con su torturador: “Doc, no sabías cuanto podía conversar conmigo” (115).

A lo anterior se suma la conversación con otros que lo “visitan”, como el sacerdote que participó en la lucha contra el búnker: “El padre Franzo habría rezado: Padre nuestro que estás, ¿dónde está, padre Franzo? Siéntese aquí [...]. Padre nuestro que estás, pídele que nos saque de aquí, que nos devuelva a Cinac, Padre nuestro que estas en el cielo. ¿Cree que me ayude un padre nuestro? Hábleme al oído...” (115).

Y si para Elaine Scarry en *The Body in Pain*, la tortura culmina en la pérdida de la voz (57), en *El ruido del tiempo* se trata de mantener una voz permanente en diálogo consigo mismo y con los otros, a través del cual resistir y vencer. Y es que, más que deshacerlo, la duplicación y la fragmentación del yo -“Yo no sé cuántas partes tengo” (164)- es para Long una forma de agencia.¹³

Todo esto podría parecer un poco fantasioso a la luz de los testimonios reales en los que el quebrarse y la destrucción suelen ser la tónica. Por ejemplo, en la siguiente explicación de la psiquiatra, especialista en el tratamiento de víctimas de la tortura, Paz Rojas:

la dimensión desestructurante de la tortura en la persona no es tan sólo por la destrucción de su identidad, sino que es también por la ruptura del vínculo con otro ser humano. En efecto, es otro hombre el que en forma lúcida y consciente le provoca la paralización, la desintegración, la pérdida de la autoestima, la herida, ‘la demolición’, el aniquilamiento, transformándolo en

¹³ En *El ruido del tiempo* también es importante la representación del torturador, el Doc, un hombrecillo que siempre es visto desde afuera, que incluso usa una máscara de porcelana blanca que lo esconde y con el cual Long pacta, una vez que ha controlado la nave, para que trabaje en alargar la vida. Como torturador, es un virtuoso: “Imagina que gran matemático del cuerpo humano es el Doc. Cómo calcula, cómo dosifica” (165). Como científico, el Doc busca por sobre todo poder avanzar en sus estudios, para los cuales la observación del hombre sufriente es fundamental: “A los gerentes les apuraba su rendición. Para mí, mientras más soportara, mejor” (249). En “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, Idelber Avelar postula cinco tesis: 1) el vínculo ineluctable entre tortura y representación; 2) las relaciones entre voz y torturador, tomadas del libro de Elaine Scarry *Body and Pain*, contra el cual plantea la necesidad de romper el binarismo que condena al torturado al silencio; 3) el cuidado respecto de las narraciones sobre el trauma, ante el aviso de Žižek contra las narrativas sin fisuras; 4) las relaciones entre tortura y confesión y la abyección de la mujer que esto presupone, a propósito de la película *La muerte y la doncella*, cuya experiencia debe ser confirmada por la confesión del otro, el torturador, el único racional del triángulo (así como la mujer es una histérica, el marido es un idiota que no entiende nada), poseedor de una familia normal; y 5) acerca de las relaciones entre tortura y verdad, basadas en una concepción de esta última como encarcelada (opuesta a una visión épica de la verdad en que esta es producto de una lucha) en un cuerpo otro que es solo un continente (el esclavo y la mujer), la cual debe ser extraída muchas veces con dolor. Todos estos aspectos se corresponden con la visión del torturador en la historia de Jaque.



un objeto, en algo infra humano, haciéndolo perder, según Paúl Ricoeur la 'singularidad insustituible de la persona' (Rojas, "Algunas reflexiones").

No obstante, como señala la misma Rojas: "Hemos comprobado que no todas las personas torturadas sufren trastornos y que, aunque para ellas el haber vivido esta experiencia representa siempre un sufrimiento, muchas han revalorizado la vida y han afirmado aún más sus íntimas convicciones" ("La tortura en Chile").

Esta segunda posibilidad es la que elige representar Claudio Jaque en su novela de 1987, un tiempo ruidoso en que la ciudadanía se organizaba contra la dictadura de Pinochet y en que las fuerzas de resistencia eran lo relevante. No obstante, en su historia, hay un más allá que se vislumbra como problemático y que es el futuro de la rebelión, en que Long se convertirá en el líder autoritario de la nave espacial y los dirigentes en Ganam, la ciudad creada por los triunfadores en la Tierra, representados en la novela por el otro caudillo rebelde, Rik, construirán un hombre artificial que, por medio de implantes, superará la complejidad que representan los sentimientos y "administrará" la nueva sociedad y al hombre nuevo. Esto, que podría estar anticipando la posdictadura y, en cierta medida, lo que hemos vivido hasta el estallido social de octubre de 2020, es lo que la novela problematiza al relevar, en contraposición, "el ruido del tiempo".

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 2010.
---. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-Textos, 2002.
- Avelar, Idelber. "La práctica de la tortura y la historia de la verdad." *El préstamo es la ley*, 28 jul. 2008. <http://elprestamo.es/la-ley.blogspot.cl/2008/07/avelar-la-prctica-de-la-tortura-y-la.html>. Consultado el 15 sept. 2020.
- Barros, María José. "'Chile país torturado': la herida en canto a su amor desaparecido de Raúl Zurita." *Revista de Humanidades*, núm. 34, 2006. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3212/321249341008/index.html>. Consultado el 15 sept. 2020.
- Burucúa, José Emilio y Nicolas Kwiatkowski. *Como sucedieron estas cosas". Representar masacres y genocidios*. Katz, 2014.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*. Universidad Católica de Chile, 1997.
- Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Punto de lectura, 2001.
- Informe Valech. "La Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura." Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2011.
- Jaque, Claudio. *El ruido del tiempo*. Galinost, 1987.



Promis, José. "20th Century Prose Fiction: Chile." *HLAS Introductory Essays*, vol. 52. <http://lcweb2.loc.gov/hlas/hum52lit-promis.html>. Consultado el 15 sept. 2020.

Rojas, Paz. "La tortura: causas, efectos y tratamiento." *Persona, Estado, Poder. Estudios sobre salud mental Chile 1990-1995, vol.II*, editado por CODEPU, 2002. <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/poderII/cap6.html>. Consultado el 15 sept. 2020.

---. "Algunas reflexiones sobre rehabilitación a personas torturadas." *Persona, Estado, Poder. Estudios sobre salud mental Chile 1990-1995, vol.II*, editado por CODEPU, 2002. <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/poderII/cap11.html>. Consultado el 15 sept. 2020.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1985.

Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia-ficción*. Fondo de Cultura Económica, 1984.

Macarena Areco es periodista, licenciada, magíster y doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado alrededor de sesenta artículos y capítulos de libro sobre narrativa chilena e hispanoamericana del siglo XX y reciente. Actualmente es Profesora Asociada de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Directora de Extensión y Educación continua y Directora del Centro UC de Estudios de Literatura Chilena (CELICH). Es autora de los libros *Cartografía de la novela chilena reciente* (2015), *Acuarios y fantasmas. Imaginarios de espacio y de sujeto en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente* (2017) y *Bolaño constelaciones: literatura, sujetos territorios* (2020) y co-editora con Patricio Lizama de *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal* (2015).

mareco@uc.cl



*Imaginarios testimoniales en escritoras
argentinas contemporáneas
(Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada,
Belén López Peiró)*

por Miriam Chiani

RESUMEN: Además de explorar los modos en que *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* de Selva Almada y *¿Porqué volvías cada de verano?* de Belén López Peiró renuevan los rasgos del testimonio y/o géneros afines, me interesa aquí, por un lado, revisar de qué manera los imaginarios de violencia sexual machista por ellos desplegados entran en conexión con el universo de hechos y relatos setentistas; por otro, identificar las imágenes diferentes de resistencia que configuran – vinculadas a un desmarcarse de la mujer del lugar de la víctima– en relación al desarrollo de los discursos político, sociales y jurídicos en torno a la problemática de género en Argentina.

ABSTRACT: In addition to exploring the ways *Le viste la cara a Dios* by Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* of Selva Almada and *¿Porqué volvías cada de verano?* of Belén López Peiró they renew the features of the testimony and / or related genres, I am interested here, on the one hand, to review how the imaginaries of sexist sexual violence displayed by them enter into connection with the universe of seventies events and stories; on the other, to identify the different images of resistance that they form – linked to a detachment of the woman from the place of the victim – in relation to the development of political, social and legal discourses around gender issues in Argentina.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

195



PALABRAS CLAVE: escritura de mujeres; violencia; memoria

KEY WORDS: women's writing; violence; memory

En la narrativa argentina escrita por mujeres durante la última década en Argentina se destaca una zona dominada por formatos genéricos como testimonios diferidos (ficcional), crónicas, non fiction, autoficciones, o narrativas con giros testimoniales, en los que de diferentes maneras se replantea la tensión entre literatura/política, ficción/testimonio, invención/verdad, para hacer foco en la violencia de género.

Virginia Ducler (1967), Gabriela Cabezón Cámara (1968), Selva Almada (1973), Ariana Harwicz (1977), Dolores Reyes (1978), Luciana de Mello (1979), Claudia Aboaf (1979), Belén López Peiró (1992), son algunos de los nombres que –desde distintas poéticas, con un trayecto ya hecho o inaugurando proyectos escriturarios– recorren los terrenos de la trata, los femicidios y el abuso. Si la literatura escrita por mujeres de alta calidad caracteriza la llamada “nueva narrativa argentina” (Chiani y Sánchez, “Chicas” 44), las condiciones de posibilidad de emergencia en torno a estos temas específicos, están sin duda ligadas a los movimientos de mujeres y a la progresiva institucionalización de sus luchas en Argentina (con leyes, organismos, organizaciones) que acompañaron la creciente oleada de violencia contra ellas.¹

Le viste la cara a Dios (2011) de Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada y *¿Porqué volvías cada de verano?* (2018) de Belén López Peiró, representan fases de una línea particular en el mapa de textos sobre violencia de

¹ Entre esos fenómenos marcan hitos sobresalientes la modificación del artículo 80 del Código Penal, en 2012, cuando se tipificó judicialmente el femicidio; la modificación, ese mismo año, de la ley de trata, reglamentada finalmente tres años después; el nacimiento en 2015 del Colectivo #NiUnaMenos y la consecuente creación por parte de la Corte Suprema de Justicia de la Nación de un Registro de datos estadísticos de las causas judiciales por muerte violenta de mujeres cis, mujeres trans y travestis por razones de género (RNFJA, Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina); la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito; la sanción en 2018 de las llamadas Ley “Brisa” –por la que se otorga una reparación económica para hijas e hijos víctimas de femicidios– y Ley “Micaela” –que establece la capacitación obligatoria en la temática de género y violencia contra las mujeres para quienes se desempeñen en los tres poderes del Estado; la creación de Colectivos de mujeres en relación al arte como Nosotras Proponemos (Asamblea Permanente de Trabajadoras Feministas del Campo Cultural, Literario e Intelectual), una red de artistas, curadoras, investigadoras, directoras de museos, escritoras y galeristas que se conformó en noviembre de 2017 para instalar prácticas feministas y exigir igualdad de oportunidades en el medio artístico, con un llamado a la acción, un manifiesto y un compromiso, que logró reunir más de 3000 firmas de profesionales de todo el mundo.



género: a la vez que –enlazados a la inmediatez del presente de su enunciación– efectúan de distintos modos torsiones al testimonio, establecen vínculos con la violencia política de los '70 y las narrativas posdictatoriales que la fueron recuperando, poniendo así de manifiesto que las reivindicaciones de género y de disidencias son parte de los derechos humanos.

La militancia que enlaza derechos humanos, feminismos y disidencias sexuales se hace explícita en '#Ni una menos', del que participan estas tres escritoras. Mientras en su Carta orgánica el Colectivo se reconoce en las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y en las mujeres revolucionarias que fueron sus hijas, el Manifiesto del 21 de marzo de 2019 titulado "Las guerrilleras son nuestras compañeras", se cerraba con la siguiente consigna

"Nosotras, nosotres, como las guerrilleras en fuga de todos los mandatos, también queremos cambiarlo todo. Somos, como ellas, amantes, tirabombas, madres y xadres, amigas, indias, negras, marikas, que militaron con y por sus ideales, con un deseo que era tan claro como es hoy nuestro deseo: romper un sistema injusto, opresor, asesino, patriarcal, racista y colonial. Compañeras guerrilleras: ¡Presentes! Presentes en la memoria y en el cuerpo. Hoy más que nunca: Ni olvido ni perdón: rebelión!

Juicio y castigo

Son 30 mil, fue genocidio ("Manifiesto #24")

La apelación a la militancia y a la lucha armada se conecta con la voluntad también expresa del colectivo de "transformar el duelo en potencia", de correrse del lugar de víctima y transformarse en "Sujetas de creación", en "Sujetas políticas".

Además de explorar los modos en que *Le viste la cara a Dios*, *Chicas muertas* y *¿Porqué volvías cada de verano?* renuevan los rasgos del testimonio y/o géneros afines, me interesa aquí, por un lado, revisar de qué manera ingresa en los imaginarios de violencia sexual machista por ellos desplegados esta conexión con el universo de hechos y relatos setentistas; por otro, identificar las imágenes diferentes de resistencia que configuran –vinculadas a este desmarcarse de la mujer del lugar de la víctima– en relación al desarrollo de los discursos político, sociales y jurídicos en torno a la problemática de género en nuestro país.

LE VISTE LA CARA A DIOS

Le viste la cara a Dios (2011) de Gabriela Cabezón Cámara cuenta la historia de una mujer en situación de trata, cautiva en un puticlub del Conurbano bonaerense.² La protagonista, denominada Beya, se encuentra en condición de encierro y privación de su libertad, su cuerpo pasa a merced de otros que lo entrenan y lo disponen para la

² Cabezón Cámara explota con la expresión "verle la cara a Dios" el sentido latente que ésta tiene para el hablante rioplatense: el contacto sexual.



violación sistemática y permanente.³ La experiencia es espeluznante y atroz: agresión física y verbal por parte de quienes regentan el puticlub, laceración de su cuerpo en manos de los clientes. Su subjetividad atraviesa un proceso de transformación-aprendizaje, continuamente tensada entre la adaptación al mal, la sobrevivencia y el impulso de rebeldía. Desplegando ciertas tretas del débil, y luego de pasar un importante rito de iniciación cuando el Rata Cuervo, dueño del burdel, la incita a dispararle al cuerpo ultrajado y casi muerto de una compañera, logra integrarse a la banda y convertirse en la favorita del antro. A partir de ese momento, además de que el cashio empieza a alternar sus piñas con regalitos y se abren algunas, aunque mínimas, posibilidades de negociación –trabajar menos cantidad de horas diarias, pasar a la sección sadomaso–, Beya intensificará su potencia de transformación, atravesando un proceso de empoderamiento que culminará en su venganza-liberación. Este desenlace se hace posible porque López, oficial de la policía bonaerense y cliente habitual, se enamora de ella y le facilita los elementos necesarios para su fuga. Beya, vestida con el uniforme de sadomaso, con la Miniuzi –ofrenda que le legó el oficial – dispara ráfagas de su ametralladora a Medina, el Rata Cuervo, los vigilantes y el juez, cómplices del negocio, en una “escena memorable” de cuerpos trozados y litros de sangre regando el puticlub infecto. Finalmente, con pasaporte y pasaje conseguidos por el mismo López, consigue salir del país hacia Madrid.

La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De allí procede, según Ricoeur, la fórmula tipo del testimonio “yo estaba allí”, emplazada en el uso de un triple deíctico: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí respecto al aquí (211). Esa autodesignación, además, se inscribe en un intercambio que instaura una situación dialogal: el testigo pide ser escuchado y ser creído (212). Considerando estos parámetros, el relato de Beya no puede sino ser un testimonio anómalo, que implica la dislocación de los modos discursivos y del pacto de persona para realizar un relato de su experiencia, transitar un distanciamiento que lo libere del sí mismo, que le permita ver la situación extrema como si la estuviera viviendo otro, o el propio yo en otro momento y lugar, devenido extraño y ajeno. Este desacoplamiento del yo, que funciona en sentido inverso al dispositivo de autodesignación que postula Ricoeur, puede pensarse en continuidad con esos momentos en que la protagonista experimenta un desdoblamiento como modo de neutralizar el sufrimiento: una especie de bilocación, ese fenómeno del ámbito de la literatura eclesiástica con orientación mística, de carácter sobrenatural o divino, según el cual una persona u objeto estaría ubicado en dos lugares diferentes al mismo tiempo.

³ Esta *nouvelle* fue publicada inicialmente por la editorial virtual española Sigue leyendo como parte de la colección “Bichos”, una serie de relatos clásicos infantiles reversionados para adultos. A Gabriela Cabezón Cámara le fue asignada una versión de “La bella durmiente”. De ahí el nombre de la protagonista que traduce la característica pronunciación del español rioplatense de la “ll” como “y”. El nombre del cuento además alude al sueño provocado por el suministro constante de drogas.



La voz que testimonia es una segunda persona que interpela a Beya haciendo el relato retrospectivo de su vida en cautiverio. La situación dialogal también se complejiza porque el interlocutor es, en la instancia más inmediata, la misma Beya, y luego los lectores por ubicarse en situación de empatía y proximidad con la protagonista cuando es interpelada por la voz narradora.⁴ La voz en esta segunda persona, lejos de las condolencias de una víctima, se construye como un decir logorreico y exacerbado que no da respiro, que se permite las mixturas más impertinentes. Lo culto y lo popular, el lenguaje cuidado y el más prosaico, lo coloquial y lo hiperescrito, todos los registros, todas las zonas de la cultura, todos los matices participan en el tramado de este testimonio cantado que arrastra un impulso de afrenta y dolor. La voz narradora no remite a una ubicación fija –“la mención del allí respecto al aquí” que formula Ricoeur– es una voz fuera de foco y lugar, que ha podido verlo todo, que esboza ciertas caracterizaciones con tono de generalidad –por ejemplo las del torturador y del torturado–, que puede hacer saltos temporales y anticipaciones del devenir de los acontecimientos, que sabe más que la protagonista al momento de los hechos porque ha logrado atravesar la vivencia y transformarla en historia. Para consumir el relato y dar testimonio del horror ha sido necesario dejar de ser tan yo –la chica de clase media de pueblo convertida en Beya durmiente, en víctima, en prisionera, en torturada–, renunciar a los roles prefijados, a las discursividades pautadas y a la subjetividad en lo que tiene de compacta; pasar por esta posibilidad del sujeto desujetado, locuaz e irreverente. Un sujeto que ha visto la cara del mal en los ojos fantasmales de sus compañeras zombis, que ha visto de frente al musulmán temiendo convertirse en él, intuye que la experiencia solo puede ser contada por un habla impura, atrozmente descarriada.

Como se ha reconocido, con una poética neobarroca la nouvelle dispara diferentes sistemas de referencias (literarias, cinematográficas, cultas o populares, religiosas o pornográficas); establece lazos literario/políticos con textos fundantes de la literatura argentina –como *La cautiva* y *El matadero*–, toda la tradición de novelas de la carne y de la prostitución y trata de mujeres; y exhibe registros y resonancias de la poesía gauchesca y la poesía mística (Bianchi; Domínguez, “Movimientos ficcionales”).

Por otro lado, es clara la intención de trazar líneas de continuidad entre la situación de trata y los campos de concentración-extermio en el nazismo; visible ya desde el inicio del texto con el uso de un epígrafe de *La escritura o la vida* de Jorge Semprún, sobreviviente de Buchenwald,⁵ recorre todo el texto y se reactiva especialmente cuando se imaginan las modalidades en situación de encierro y violencia: la vida a disposición del torturador, la inminencia de la muerte como destino manifiesto, la posibilidad del ser humano de adaptarse al mal, la increíble tendencia de

⁴ Esta segunda persona invoca, exhorta, registra cada acto de la mujer objeto de trata y de tortura para anticiparle lo que viene, poner en palabras lo que vive, instruirla en el odio.

⁵ “Durante las cortas noches en las que nuestros cuerpos se empeñaban en revivir –oscuramente, con una esperanza tenaz y carnal que la razón desmentía en cuanto había amanecido.”



la situación extrema a convertirse en hábito. Las metáforas, las imágenes y los nombres que sirvieron para contar los horrores de la Alemania nazi transmigran para decir la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, eclipsando la distancia histórica. Pero también repercute, en la experiencia afectiva y vivencial de la trata, en los prostíbulos del presente, la violencia de la última dictadura cívico-militar argentina. La asociación se vuelve explícita en las sucesivas ediciones posteriores⁶ que incluyen como epígrafe una réplica de la consigna de lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo: “Aparición con vida de todas las mujeres y niñas desaparecidas en manos de las redes de prostitución y juicio y castigo a los culpables”. La cláusula inscribe el texto en el espacio y debate público, en la dinámica de la marcha y resistencia política, ligándolo directamente al contexto de su producción, al resonante caso de Marita Verón –una joven de veintitrés años, secuestrada en 2002 con fines de trata de personas para la prostitución– judicializado en 2012, luego de una intensa búsqueda y recopilación de evidencias, donde se descubrió parte del entramado de la red de trata para explotación sexual en nuestro país.⁷

Cabezón Cámara, con estas asociaciones y reenvíos, no solo establece semejanzas y continuidades entre el funcionamiento del prostíbulo y el campo de concentración como por otra parte, ya ha sido señalado (Moreno, Maradei); equipara, pone en paralelo, o da la misma entidad a las víctimas de trata y a la figura del desaparecido, haciendo en relación a las primeras también responsable y cómplice al Estado. Si las compañeras zombis de Beya –pura carne lacerada, sin conciencia ni impulso ni voluntad–, probablemente hayan perdido el poder de observar, de recordar o de expresarse, o hayan muerto todas, Beya se empoderará: sobrevive y huye para dar testimonio del horror y para vengarse, hacer justicia por mano propia donde se licuan los sistemas de legalidad, y el Estado ausente no protege.

⁶ El texto es reeditado en el año 2012 en formato impreso, en la editorial independiente La isla de la Luna. El año siguiente, un año después de promulgada la ley de trata, reaparece en la editora Eterna Cadencia una versión en novela gráfica (comic) y de autoría compartida con Iñaki Echeverría como autor de las imágenes. Una nueva edición es incluida en la colección Bicentenario de la Biblioteca Nacional Argentina en una antología llamada *Sacrificios* (2015).

⁷ La madre de Marita Verón, Susana Trimarco, tras una ardua investigación, demostró la existencia de redes de trata en todo el país que gozan de protección policial y judicial lo que posibilitó la apertura de un juicio en el año 2012, el mismo de la segunda edición de *Le viste la cara a Dios*. Luego de conocerse el fallo del proceso judicial por el que quedaron en libertad los 13 imputados fue aprobada la Ley Nacional 26.842 de trata de personas. Gracias a la organización y la presión popular, el caso se reabrió: los imputados recibieron condenas de entre 10 y 22 años. Susana Trimarco, no pudo encontrar a su hija, pero logró que el caso se convirtiera en un emblema y permitió realizar un mapa de la trata de personas. En 2007 impulsó la Fundación María de los Ángeles que brinda asistencia integral y gratuita a familiares y víctimas de la trata de personas y que ha logrado liberar a varios miles de mujeres.



La transmutación permite pensar la subjetividad de la protagonista, el derrotero por el que deviene justiciera. La iniciación en el puticlub implica un ablandamiento del cuerpo a fuerza de golpes, un aprendizaje del trabajo a partir de la violación reiterada, pero también un bautismo y un nuevo nombre:

Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro y te hicieron el ablande: ahí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido y te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija y así empezaste a saber que en el centro de ese antro lo que sos iba a ser muerto (Cabezón Cámara, *Le viste 6*).

El disciplinamiento del cuerpo implica arrebatarse la subjetividad tal como es narrada. “La tortura tiene diccionario propio” (7), se dice en la nouvelle: los modos de contarse del torturado comienzan a ser minados por la voz del torturador y el nombre de cada cosa se enferma de podredumbre. La violencia aquí no funciona únicamente como motivo de testimonio, o como tema-objeto de ficcionalización, es un dispositivo de lenguaje que se inscribe en los cuerpos con efectos concretos sobre las subjetividades. Despojada la identidad de ciertos atributos permanentes que permitirían reconocerla, la protagonista se ve impulsada al suceder constante de múltiples mutaciones. Así se vuelve “medio transformer” (11): vegetal, madre, monstruo, sadomasoquista, heroína cinematográfica, santa peregrina. Un momento central y bisagra es cuando tiene un alumbramiento divino, “ve la cara de Dios” en un instante de luz que condensa la energía radiante de todas las cosas buenas, donde la propia vida se le presenta en escenas que aparecen y refulgen. Si bien se entera de que esa experiencia recibe el nombre de epifanía y tiene una explicación científica, –una sensación bioquímica totalmente desligada de la intervención celestial, dada por el aumento del dióxido de carbono cuando se sufre un paro cardiorrespiratorio– Beya se burla de esta interpretación –“Qué pedazos de boludos”, se dice. Esa experiencia mística y su relación con Dios derivará en la devoción a San Jorge –el soldado mártir que con una lanza y montado a caballo mató a un dragón–, en el éxtasis mesiánico que le permitirá salvarse y consumir su venganza en un montaje de santa guerrera y de heroínas pop como *Kill Bill*.

Te diste vuelta, tiraste una ráfaga más y ahí ya no quedaba nadie que se animara a pararse y saliste así nomás, vestida de sado maso y con la metra en la mano y te fuiste caminando a la iglesia de San Jorge y te metiste ahí adentro y le sacaste la ropa a una Virgen de Luján así que quedaste linda con tu capa símil cuero y el vestido celestito que suele usar la patrona y te escondiste ahí adentro y en eso llegó Ramón: te desmayaste en sus brazos (25)

La trayectoria impredecible de Beya pone en primer plano el poder de cambio y la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, diferente a cada momento, y que ensaya la transmutación como ejercicio de sobrevivencia. La misma trasmutación que encarnan los diferentes movimientos, formatos, transposiciones, adaptaciones y acciones experimentadas o convocadas por el texto (del ebook a la versión impresa, el



comic, el mural, o el teatro);⁸ formas de producción que tienden a ir más allá de la representación y del objeto libro para aliarse a otras manifestaciones del arte contemporáneo, abiertas a contigüidades de todo tipo con la vida (Ríos).

CHICAS MUERTAS

En *Chicas muertas* (2014) Selva Almada se aventura a la non fiction, abordada por primera vez en "A esta nena la mataron" (2013), una crónica sobre el asesinato de la joven Ángeles Rawson.⁹ Aquí lo hace sobre los crímenes no esclarecidos de tres adolescentes, ocurridos en el interior del país durante la década del ochenta: María Luisa Quevedo, violada y estrangulada, en Sáenz Peña (Chaco) en 1983, cuando recién comenzaba a trabajar como empleada doméstica; Andrea Danne, asesinada en 1986 en San José, un pueblito de Entre Ríos, de una puñalada en el corazón mientras dormía en su casa y Sarita Mundín, una joven que después de encontrarse con su amante, desaparece de Villa María (Córdoba) en 1988, se supone sometida a la trata de personas.¹⁰

Sin la esperanza, después de tantos años, de hallar nuevas pistas, o de encontrar la verdad; sin el intento de apostar por alguna hipótesis, o de focalizar en un posible culpable por sobre otros, lo que parece impulsar la investigación sobre estos casos y la escritura de esta crónica es otras cosas. En primer lugar, ir contra el olvido, desempolvar casos cerrados que han sido opacados en los medios por otros acontecimientos coincidentes más espectaculares –las fiestas del advenimiento de la democracia, los Juicios por los crímenes del terrorismo de estado–, y oscurecidos también por la intervención de una policía con los vicios todavía de la dictadura y de una justicia condicionada por la presión de los poderosos.¹¹ Pero fundamentalmente lo que se

⁸ Cabezón Cámara y Echeverría promueven con *Beya* acciones de intervención pública. Realizan en el marco de la Feria del libro del año 2013 un mural de 10 metros y convocan al público a pintar y escribir en contra de la trata de personas. El mural, dividido en dos partes –de un lado gráficos y párrafos de la novela; del otro, textos y dibujos de la gente que pasaba–, fue el primero de otros tantos realizados en distintos barrios de la ciudad. Por otro lado, en el 2016, Marisa Busker realiza una adaptación para teatro de la novela gráfica.

⁹ Ángeles Rawson, de 16 años, fue asesinada en junio de 2013. Se trató de un ataque sexual que, por la resistencia de la víctima terminó en homicidio. La joven fue estrangulada y luego arrojada a la basura: su cadáver se halló en la cinta transportadora de una planta de residuos en la localidad bonaerense de José León Suárez. El caso que conmocionó al país fue, como otros, emblemático por su final: la reducción literal de la mujer al resto, residuo, basura.

¹⁰ Sobre el crimen de Andrea Danne ya Almada había escrito el relato "Una chica muerta", incluido en el volumen *Una chica de provincia*.

¹¹ El texto, dedicado "A la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita" va a subrayar la persistencia de las redes de poder vinculadas al aparato represivo del estado en los años setenta: connivencia de la justicia con el poder empresarial, corrupción y complicidad política y policial ya en los crímenes, ya en la imposibilidad de resolver los casos. Así, por ejemplo, con relación a Sarita Mundín, Almada señala los lazos entre prostitución y sistema político: la joven "de yirar en la ruta pasó a tener una cartera de clientes del



intenta es replicar estas muertes y la impunidad que las rodea en la miles de muertes posteriores, cuando ya sí pueden llamarse femicidios –de las que se mencionan, apenas iniciado el texto, las que fueron noticia en diarios de circulación nacional y luego, en el Epílogo, las últimas diez acaecidas tan solo en el primer mes del año en que Almada termina su crónica.¹² Enumeraciones con nombres y apellidos de las víctimas al principio y al final del texto, a las que van sumándose a lo largo del relato otras muertes incidentales: la referencia a un cuerpo aún sin identificar, confundido inicialmente con el de Sarita Mundín; la inclusión de conversaciones que evocan otros crímenes; un minirrelato sobre “Rosa, la polaca”, tomado del libro Crímenes de la crónica policial; una síntesis de los femicidios más recientes cometidos en la ciudad de Villa María; la alusión al cuerpo de una joven hallado en el mismo sitio donde fue encontrado el cadáver de María Luisa Quevedo. Así el texto provoca un doble movimiento o efecto: particulariza; reconstruye la singularidad de las historias de las tres jóvenes en detalle (contexto familiar, condición social, relaciones afectivas, características físicas, situaciones previas a su muerte, etc.); y a la vez, diluye esa singularidad; borrona y confunde los contornos de las tres historias en la multiplicación de esas otras similares, con la que se da cuenta de la vulnerabilidad que rodea a toda/cualquier mujer por ser tal.

Almada conforma una estructura lábil de constantes deslizamientos entre la historia de su propia investigación contada en presente (viajes, trabajo de campo, diálogos) y la de las jóvenes. Pero además la presentación de los casos y sus desarrollos no se organizan por separado (en una serie de capítulos cada uno): se van dando en forma conjunta y alternada; se retoman desde distintos ángulos abriendo coincidencias entre ellos (edades, situación social);¹³ y exponiendo datos y reflexiones a partir de

Comité Radical. Ella y su amiga Miriam García eran militantes del partido, dos muchachas jóvenes y lindas que enseguida acapararon la atención de los señores mayores, de buena posición social y doble discurso” (Almada 57).

¹² En 2014, según el Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, 225 mujeres fueron víctimas de femicidios, de las cuales el 42 por ciento tenía entre 21 y 40 años, siendo el 75 por ciento asesinada por algún allegado. El año siguiente, con un promedio de un femicidio cometido cada 30 horas y aún sin estadísticas oficiales, nació el 26 de marzo #NiUnaMenos. a través de una maratón de lectura – de la que participó Selva Almada– desarrollada en la Plaza Boris Spivacow, en Buenos Aires, con el objetivo de visibilizar la problemática. El 10 de mayo de 2015, fue encontrado el cuerpo de Chiara Páez una adolescente de 14 años en Rufino, en Santa Fe, embarazada y asesinada por su novio. Este hecho llevó a las organizadoras a realizar otra convocatoria, esta vez una concentración frente al Congreso. La marcha que tuvo lugar el 3 de junio de 2015 teniendo como principal punto de encuentro la Plaza del Congreso en Buenos Aires, repercutió en varias ciudades de Argentina. A la misma asistieron más de 300.000 personas apoyadas por grupos de derechos de las mujeres, sindicatos, organizaciones políticas y sociales.

¹³ *Chicas muertas* pone en evidencia el cruce entre género y clase. María Luisa Quevedo, Andrea Danne y Sarita Mundín comparten además de sus destinos finales y una edad semejante una misma condición social: pertenecen a clase media baja y baja. El texto resalta esta condición que auspicia el crimen y la impunidad, una falta de acción debida al hecho de que eran mujeres pobres. María Luisa era mucama, Sarita era prostituta y Andrea, de clase media baja, tampoco tenía importantes medios económicos.



distintos tipos de fuentes: expedientes, informes de autopsias; fotos, entrevistas y cuestionarios a familiares y amigos; testimonios de vecinos, impresiones de visitas a los lugares donde ocurrieron los hechos, o encontraron los cuerpos, a cementerios, pasajes de notas periodísticas. De este modo narración, elementos de archivo, voces múltiples en indirecto libre se yuxtaponen a pasajes de observación etnográfica que identifican costumbres, ciertos comportamientos o conductas sociales donde se respira la prostitución solapada y/o la violencia.

Visitar a un hombre solo que a cambio ayuda con plata es una forma de prostitución que está naturalizada en los pueblos del interior. Como la de la empleada doméstica que fuera del trabajo se encuentra con el marido de la patrona y esos encuentros le arriman unos pesos más al sueldo (Almada 58-59).¹⁴

Pero, además, una fuerte implicación subjetiva domina la crónica: estas historias, fuentes y registros diferentes se enmarcan y enriquecen con trazas de la experiencia personal de la escritora. Por una parte Almada inscribe los casos en el terreno de su propia vida: relata cómo y cuándo se entera de los hechos y el impacto que le ocasionan; también, revela los vaivenes de su relación particular con la muerte. Desde una relación natural por lo cotidiana en un ambiente de provincia –el contacto constante y directo con las muertes de los animales, o los accidentes en las rutas–, pasando por la distancia y el pánico hasta una especie de reconciliación con ella que logra alcanzar trabajando en este texto; finalmente da cuenta de las situaciones de peligro que ella misma vivió, vió o escuchó. Chicas muertas se abre en primera persona para describir cómo un contexto familiar y tranquilo, el suyo –un domingo, un asado, su padre, su gata pariendo a los pies de la cama– se torna ominoso con la noticia de que habían asesinado a una adolescente mientras dormía, en su cama, en una casa como la suya. Se abre con una identificación reveladora: “mi casa, la de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte” (17). A partir de allí en forma desordenada se incluirán otros recuerdos/materiales de tipo personal (el susto cuando hacía dedo con una amiga y el conductor manoseó a su amiga; la imagen del fisgón incorregible del pueblo; las historias que le cuenta su madre acerca de raptos y violaciones, la confesión de su tía sobre un primo cuarentón que pretendió someterla). Éstos refuerzan la idea de proximidad, cercanía constante, o convivencia real con el riesgo de muerte, la idea de precariedad, como condición compartida; comprueban que el silencio, o una minimización naturalizada envuelven estos episodios; traducen, en definitiva, la certeza de que vive, de que escribe por milagro o azar. Almada reconstruye así su propia historia como la de una sobreviviente

¹⁴ Otra “costumbre” o “juego” es el “becerro” practicado por un grupo de varones: uno de ellos inicia la seducción a una chica siempre de clase baja para, después de unos días de jugar al novio y con el pretexto de invitarla a un baile, subirla a un auto, desviarse y llevarla a un lugar solitario donde espera el grupo. “La chica tenía que pasar con todos. Mejor dicho, se la pasaban de mano en mano. Después le daban plata para que se quedara en el molde” (Almada 66).



este libro comenzó a escribirse en 1986, cuando la chica muerta se cruzó en mi camino. Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte" (182).

Además de esta fuerte proyección autobiográfica que perturba los límites de la crónica policial Selva Almada va a explotar la condición inestable, propia de los géneros no ficcionales (las tensiones entre realidad/ficción; o entre literatura/historia, periodismo, etnografía), con la inserción de otra fuente: un sostén sobrenatural dado por los aportes de una vidente, tarotista, astróloga y médium, llamada en el texto "La Señora", a quien efectivamente, según reconoce en entrevistas, consultó: Silvia Promeslavsky.¹⁵ Esta dimensión proyecta el género hacia una zona aún más indecisa: somete los datos duros, "la verdad" de los hechos a la adivinación, al conjuro por el que se invocan los espíritus para que se hagan presentes; y su ordenamiento lineal/horizontal, al pasaje de doble vía vertical: de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. La señora le relata a Almada la leyenda de la Huesera: "una vieja, muy vieja que vive en algún escondite del alma" (50) cuya tarea consiste en recoger huesos de animales, especialmente lobos, recolectar y guardar lo que corre peligro de perderse; cuando termina de juntar y colocar todas las piezas en su sitio y logra armar el esqueleto del animal, canta y mientras lo hace éste resplandece, va cubriéndose de carne, cuero, pelos para cobrar vida, y finalmente transformarse en una mujer que sale corriendo libre hacia el horizonte riéndose a carcajadas.¹⁶ Así bajo la figura del conjuro y la leyenda de la huesera –cuyo papel parece asumir Almada– la escritura de la crónica, contra cualquier forma de olvido, deformación o injusticia, se impone un impulso mágico: rearmar, dándoles vida, liberándolos, cuerpos y subjetividades.

Como sostiene Celeste Cabral, con estas historias, Almada rescata lo que Michelle Pollak llamó "memorias subterráneas", aquellas versiones sobre el pasado que sectores minoritarios de la sociedad no logran incluir en la memoria colectiva en disputa. Estos recuerdos "indecibles", "vergonzosos", que no encuentran en su momento condiciones de audibilidad, se conservan y transmiten por vías alternativas en el ámbito privado, mientras esperan el contexto propicio para emerger. "Si los testimonios de las víctimas del terrorismo de estado lograron tempranamente ubicar su relato en el lugar de la

¹⁵ Si bien ésta es una práctica común en el interior del país, que, por lo demás, su literatura de provincia suele presentar –en este texto, por ejemplo, a través de la figura del curandero, la gitana o las menciones a supersticiones, y a las consultas realizadas a videntes por los mismos familiares de las chicas muertas–; según constata la escritora la idea de incluir a una vidente surge de la lectura de un libro de Francisco Mouat, –el cronista chileno, quien también consulta a una médium por una muerte (Abdala).

¹⁶ La historia que le relata La Señora remite claramente al mito de la loba recogido por Clarissa Pinkola Estés en *Mujeres que corren con lobos*, el famoso texto donde desde la óptica psicoanalítica junguiana se recogen tradiciones, mitos, cuentos que alientan a recuperar el arquetipo de la mujer salvaje, a desarrollar la fuerza, el instinto y el poder históricamente arrebatados.



memoria hegemónica e impulsaron exitosamente la causa de las vulneraciones en materia de derechos humanos, por el contrario, fue necesario un período de tiempo mucho más prolongado para que las memorias sobre los femicidios encontrarán condiciones de escucha social y obtuvieran un lugar en la memoria colectiva. Pero la inexistencia de espacios colectivos de familiares y allegados a las víctimas de femicidio durante esos primeros años tiene su explicación en las propias condiciones de exclusión social de estos sectores en el marco del sistema patriarcal” (Cabral).

POR QUÉ VOLVÍAS CADA VERANO

A diferencia de *Le viste la cara a Dios* y de *Chicas muertas*, *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró es una novela testimonio de un abuso sufrido por la propia escritora. Se aleja de ellos también (tampoco presenta como ellos los otros textos) porque no presenta registros más o menos explícitos de asociación entre violencia sexual/femicidio y terrorismo de estado.¹⁷ Sin embargo, es su carácter autoficcional lo que habilita otra relación posible con los Setenta, lo que permite pensar lazos con la posición y la producción de Hijos de desaparecidos, en torno a dos núcleos de cuestiones compartidas: el problema o tema de la identidad –me refiero, en el caso de los Hijos, al conflicto que manifiestan ante la posibilidad de reducir sus vidas exclusivamente a ese vínculo filial, es decir, limitarse a ser sólo HIJO y al único deber de testimoniar–, lo que se vincula a su vez con la tensión valor político/valor estético de sus producciones –la pretensión de ser reconocidos como artistas/escritores y de que sus obras valgan más allá de su función comunicativa/política/testimonial, es decir que sean consideradas arte o que valgan en sí mismas no por ser de un Hijo).¹⁸ La situación de Peiró y su texto conducen también a este orden de problemas.

¹⁷ En *Le viste la cara a Dios*, recordamos, se establece una relación de asociación por semejanza (metafórica) entre genocidio y trata; en *Chicas muertas*, una relación de contigüidad (metonímica) entre los vicios de las instituciones durante la dictadura y su continuidad en los primeros años de la democracia cuando se cometen los femicidios.

¹⁸ En los Hijos de desaparecidos se agudiza la dimensión ético-política de la memoria: el elemento imperativo que se impone y se suma al trabajo de duelo, sentido subjetivamente como obligación (lo que Ricoeur llama el deber de memoria, el deber de justicia, de hacer justicia mediante el recuerdo). A partir de esta especial exigencia, se plantea el problema de la identidad y de la herencia: se pone en cuestión la posición exclusiva de ser hijo, de reducirse a ser una especie de detective a la búsqueda de los padres y de sus historias manteniéndolas vivas. Es decir, se plantea la tensión entre la posibilidad de construir un proyecto de vida propio y la fijación en el pasado: cómo dejar de ser hijo sin traicionar a los padres. Nicolás Prividiera, por como señala Emiliano Tavernini despliega en forma paradigmática variantes de “qué hacer con el legado de los padres, siendo hijo de desaparecidos. En el texto que lleva por título el irónico “Los hijos del fierro” el autor plantea una conceptualización acerca de las distintas maneras en las que un Hijo puede soportar el peso de ese legado. Ejemplo de esta tensión, como señala Emiliano Tavernini, se ve en *Restos de Restos* de Nicolás Prividiera: “En el texto que lleva por título el irónico “Los hijos del fierro” el autor plantea una conceptualización acerca de las distintas maneras en las que un Hijo puede soportar el peso de ese legado” (Tavernini). Por un lado, están los que el autor considera hijos replicantes “que



Por qué volvías cada verano nace en el marco de un taller coordinado por Gabriela Cabezón Cámara en el que –dice López Peiró replicando el deseo de los Hijos– “mi palabra no era ni más ni menos importante por ser abusada; lo que escribía se evaluaba por su literatura, por la cadencia de la prosa y no por la gravedad de la historia, así me sentí habilitada para contar lo que me había pasado, pero a la vez para apropiarme de las herramientas literarias y hacer una no ficción [...] más allá de que sea una historia autobiográfica antes que nada es literatura” (Saidón). Nace, más precisamente, como respuesta a una convocatoria organizada por Abuelas de Plaza de Mayo para armar una antología con relatos de autores inéditos que hablaran sobre lo que para ellos era “identidad”. Si bien finalmente el pasaje propuesto por Peiró se rechazó ya que por lo osado de su lenguaje resultaba inconveniente para el público adolescente al que estaba destinada la antología, fue la palabra identidad lo que impulsó la escritura del abuso con el apoyo de Cámara y otras compañeras de taller. “Lo que más me llamaba la atención era la palabra identidad. Leí y releí la consigna una y otra vez, pensando que yo no tenía nada para aportar a esa antología ya que no tenía familiares desaparecidos ni había vivido tan de cerca las consecuencias de la dictadura militar y su sinfín de violencia, de vulneración, de violación de derechos humanos. Fue en ese momento, cuando escuché esa palabra, violación, cuando de pronto delante de mí abrí una hoja de Word y empecé a escribir y no paré” (López Peiró, “Paro”). Si la escritura literaria le permite en una primera instancia reconocer, asumir la violación/abuso como parte inescindible de su identidad, también será el camino para cuestionar esa identificación, para no reducirse a ser solo víctima, un resto, una sobra. “yo no empiezo ni termino en un abuso. No quiero acabar ahí. Y mi literatura tampoco” (López Peiró, “Paro”).

Es precisamente el sistema que conforma la noción de identidad con el par víctima / abuso lo que será objeto de operaciones deconstructivas en *Por qué volvías cada verano* para dar cuenta –con la ira y la violencia expuesta, franca, de la lengua de la abusada–, de la violencia discreta que se oculta en los eufemismos de las categorías del lenguaje, y en el uso ciego de una barbaridad naturalizada que revictimiza:

“Llamarlas víctimas es volver las *garcharlas* otra vez. Y otra vez Es convencerlas de que les cagaron la vida, de que su historia empieza y termina ahí, con el tipo adentro. Les hacen creer que son a partir de él, que su identidad se construye a partir de la violación, que sus derechos fueron vulnerados y que ya nadie les va a garantizar que no se las vuelvan a coger” (López Peiró *Por qué volvías cada verano* 91). “Hasta cuando les ponen nombre te cojen. Llamarlos a ellos abusadores es hacerles un favor. Es reducir su locura, su perversión, a una minúscula muestra de negligencia. Es ponerles una etiqueta

repite las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre” (Privedera 51), por otro lado, los hijos frankensteinianos “que pretenden escapar a ese mandato negándose a ese destino hamletiano de encarnar la Historia” (51). Como síntesis de estos dos polos se encontrarían los hijos mutantes “que asumen su origen, pero no quedan presos de él” (51), estos hijos sin negar su pasado buscan nuevas respuestas para nuestro presente, pero también para el futuro, intentando “construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio, bajo la forma más inesperada” (52). Para un examen completo y exhaustivo de la producción de Hijos, sus variantes autoficcionales ver Basile.



presentable a psicópatas que no sólo se cojen a pibas por la fuerza o las desvirgan con sus dedos hasta sangrar, sino que también las golpean y les dan masa hasta volverlas polvo" (106).¹⁹

Ésta como *Le viste la cara a Dios* es una novela donde la violencia se refracta en violencia verbal. Como ella impacta el testimonio con el juego de la voz, en este caso por su carácter coral, polifónico. El abuso no es narrado solo por la voz de la víctima en primera persona. Junto a la suya el libro va compilando múltiples voces no identificadas que el lector deberá ir descifrando; se compone de fragmentos de discursos en segunda persona de un interlocutor en situación de diálogo omitiéndose el destinatario (su tía, sus primas, su ex novio, su madre, su padre, el novio de la madre, su hermano, su abogado, el fiscal, el pediatra, la ginecóloga, la psicóloga, y su tío, el victimario, un comisario de la policía bonaerense que pasaba por ser un buen hombre de familia en un sistema patriarcal de un pueblo del interior de la provincia). Así se sitúa el abuso intrafamiliar en contexto, se ponen al descubierto sus complejidades (las dudas, confusiones y miedos), y las dificultades y el sufrimiento que acarrea hablar: la descomposición de la familia, la red de impunidad que protege al victimario, la legitimación por parte de las mujeres del orden patriarcal pero también la posibilidad de su cuestionamiento y su ruptura.

El libro tiene huellas también del proceso que acompañó su escritura, el de la denuncia, ratificada en 2015, después de la gran marcha del 3 de junio de *Ni una menos*. Intercaladas con las voces en vivo, la novela adjunta distintas partes del expediente judicial de una causa todavía abierta: la fórmula denuncia, las declaraciones testimoniales, las pericias psicológicas hechas a ella y a su tío, la postulación de incompetencia del juzgado de Capital Federal. En gran medida sustituye la representación por la recolección y la presencia del documento, exponiendo claramente lo que se ha reconocido como "giro documental" (Garramuño 59) y que en nuestra literatura ya explotaban en parte Marta Dillon con *Aparecida* y Selva Almada en *Chicas muertas*. ¿Qué valor, qué sentidos, que política acarrea esta masa importante de material de archivo?

Si Gabriela Cabezón Cámara transforma la figura de la víctima en una vengadora al estilo *Kill Bill* ante el vacío y/o la complicidad institucional y la ausencia de un estado protector, y Selva Almada –para subrayar la precariedad, las rutinas del abuso y la impunidad–, se configura en una sobreviviente a salvo por azar que rescata la memoria de otros cuerpos vulnerados, López Peiró, –en vez de recurrir a los imaginarios trascendentes/místicos en los que se apoyan los textos anteriores (el contacto con dios o con las muertas a través de la tarotista– cede espacio al discurso judicial, a la lengua neutra del archivo; y lo hace –no tanto para incluir una fuente de mayor información que la que ofrecen las voces o dar una garantía de verdad–, sino sobre todo para tensar

¹⁹ Garchar, derivado de garcha (pene), es una 'expresión malsonante' o vulgar que se usa en Argentina como sinónimo de 'coger' (tener relaciones sexuales).



la voz herida de la víctima con la voz empoderada ante la ley y su legitimación en los estrados:

Deshacelo con *palabras*, acabalo en un punto y garchátelo entre *comas*. Así sin más. Sin más pena, sin más dolor, sin más de vos (López Peiró *Porqué* 117, comillas mías).²⁰

BIBLIOGRAFÍA

Abdala, Verónica. "Entrevista a la escritora Selva Almada." *Revista Cabal*. www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada. Consultado el 29 nov. 2019

Almada, Selva. *Chicas muertas*. Random House, 2014

Almada, Selva y Federico Schirmer. "A esta nena la mataron." *Revista Anfibia*, 2013. www.revistaanfibia.com/cronica/a-esta-nena-la-mataron/. Consultado el 29 nov. 2019

Bianchi, Paula. "Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski." *Orillas*, núm.4, 2015. www.orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/03Bianchi_rumbos.pdf. Consultado el 15 nov. 2019

Butler, Judith. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales." *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, núm.3, septiembre-diciembre 2009, pp. 321-336

Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de Hijos*. Eduvim, 2019.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. Sigueleyendo, 2011

---. *Le viste la cara a Dios*. La isla de la luna, 2012.

---. *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Eterna Cadencia, 2013.

Cabezón Cámara, Gabriela y Carolina Cobelo. "La lengua del abuso." Entrevista a Belén López Peiró. *Página 1/2*, 20 abr. 2018. www.pagina12.com.ar/109058-la-lengua-del-abuso. Consultado el 30 may. 2020

Cabral, María Celeste. "Chicas muertas de Selva Almada: Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina." *Orbis Tertius*, vol. 23, núm. 28, 2018. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9337/pr.9337.pdf. Consultado el 10 oct. 2020

Carta orgánica. Ni una menos, junio de 2017. <http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>. Consultado el 30 may. 2019

Chiani, Miriam y Silvina Sanchez. "Chicas del '70. Las narradoras hoy." *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana*, núm 11/12, sept. 2014, pp. 44-76.

²⁰ La fuerza de la frase parece un legado de Beya: recuerda esa voz en segunda persona que dirigida a sí la exhortaba al empoderamiento.



Domínguez, Nora. "Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres." *Aletria Revista de Estudios de Literatura*, vol. 23, núm.1, abril 2013, pp. 137-147. www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/5192. Consultado el 20 oct. 2019

---. "Capturas. A propósito de *Beya* de Gabriela Cabezón Cámara." *Escritores del mundo*, 2013. www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html. Consultado el 13 abr. 2019

Garramuño, Florencia. "De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea." *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 59-77.

López Peiró, Belén. *Por qué volvías cada verano*. Madreselva, 2018.

---. "Paro internacional de mujeres *Por qué volvías cada 8 de marzo*." *Revista Anfibia*, 2019. <http://revistaanfibia.com/cronica/volvias-8-marzo/>. Consultado el 24 mar. 2020

Manifiesto #24. Las guerrilleras son nuestras compañeras. Ni una menos, 21 de marzo de 2020. <http://niunamenos.org.ar/manifiestos/las-guerrilleras-nuestras-companeras/>. Consultado el 15 jun. 2020

Maradei, Guadalupe. "Ficciones posdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara." *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, editado por Dieter Ingenschay, Iberoamericana-Veuvert, 2018. www.academia.edu/26762862/Ficciones_posdictadura_la_trilog%C3%ADa_oscura_de_Gabriela_Cabez%C3%B3n_C%C3%A1mara. Consultado el 15 jun. 2019.

Moreno, María. "La bella doliente." *Eterna cadencia*, 22 May 2013. www.blog.eternacadencia.com.ar/archives/28685. Consultado el 23 abr. 2019

Nosotras proponemos literatura. *Nosotras proponemos*, abril de 2018. <http://nosotrasproponemos.org/np-literatura/>. Consultado el 24 abr. 2019

Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con lobos*. Zeta bolsillo, 1993

Prividera, Nicolás. *Restos de restos*. De la talita dorada, 2012.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura económica, 2013

Rios, Marina Cecilia. "Literatura y arte, cuerpos figurados, cuerpos excritos." *Grumo*, 2016. www.salagrumo.com/single-post/2016/09/13/Literatura-y-arte-cuerpos-figurados-cuerpos-excritos. Consultado el 10 may. 2020

Saidón, Gabriela. "Belén López Peiró, Telma Fardin, y Virginia Ducler, tres autoras que se animaron a contar la violencia y los abusos en primera persona." *Infobae*, 2 de junio de 2019. <https://www.infobae.com/cultura/2019/06/02/belen-lopez-peiro-thelma-fardin-y-virginia-ducler-tres-autoras-que-se-animaron-a-contar-la-violencia-y-los-abusos-en-primera-persona/>. Consultado el 10 ago. 2020

Sarlo, Beatriz. "Fin del mundo". *Ficciones argentinas, 33 ensayos*. Mardulce, 2012, pp. 201-205



Tavernini, Emiliano. "(No) manifiesto por un arte mutante: Una lectura de *Restos de restos* de Nicolás Prividera." *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, 2015. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7136/ev.7136.pdf. Consultado el 29 ago. 2020

Miriam Chiani es Doctora, Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), donde ha ejercido los cargos de Directora del Departamento de Letras (2001-2007) y Directora del Centro de teoría y Crítica literarias, IdHICS – UNLP/CONICET (2013-2018). Actualmente se desempeña como Profesora Titular ordinaria de Teoría literaria I. Investiga temas y problemas de literatura argentina de la posdictadura. Ha publicado entre otros, Cuadernos de Teoría (Chiani, Miriam, Dir., Ed. Al Margen. 2014); Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi, Marcelo Cohen (Chiani, Miriam, Comp. Ediciones Katatay, 2014); Intensa brevedad. Microrrelato y ELSE (Chiani, Miriam y Ana Príncipi Editoras, "Literatura Argentina y ELSE/Español como lengua segunda y extranjera". EDULP/EUDEBA.2017), Voces de la violencia. Avatares del testimonio (Basile Teresa y Miriam Chiani Editoras, EDULP 2020); Escrituras en voz. Conversaciones con escritores argentinos (Chiani Miriam Editora, Libros FAHCE, en prensa).

miriam_chiani@yahoo.com.ar



*Duele, luego es verdad:
lo sensible subversivo y la subversión
de lo sensible en “Memorial de Tlatelolco”
de Rosario Castellanos*

por Valeria Stabile

RESUMEN: En este ensayo me propongo abordar la difícil cuestión que rodea el asunto de la memoria y en particular de la memoria traumática a partir del poema de Rosario Castellanos “Memorial de Tlatelolco”. Más específicamente la cuestión peculiar que caracteriza el poema y que mueve el ensayo se condensa en la pregunta “¿cómo perpetuar en la memoria lo que no ha dejado huellas materiales?” Obviamente no existe una respuesta a dicha pregunta o, mejor dicho, hay que encontrar una nueva definición de “respuesta” para una pregunta que no quiere, al fin y al cabo, obtener una solución. El tránsito desde el *cogito* a la tercera persona del verbo “doler” marca no sólo un pasaje desde el nivel intelectual y singular de la acción del *cogito* a un desplazamiento del sujeto hacia una tercera persona que en su función casi impersonal no se universaliza, sino que se comparte. Rosario Castellanos presenta una demostración de la existencia de la verdad que reivindica la necesidad de reconocer una dimensión material y espacial para la memoria.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021



ABSTRACT: The complex question that surrounds both memory and traumatic memory in Rosario Castellanos' poem "Memorial de Tlatelolco" is analyzed through the following essay, as well as a new definition of actual "answer" to the central question "how can we preserve the memory of something that didn't leave material traces behind?". Moving from a first person-cogito to the third person of the verb "duele", the author marks not only a shift from the intellectual and singular level of the action accomplished by the cogito, but also a displacement of the subject to a third person that refuses any universalization and reaffirms the will to be shared in its almost impersonal functions. Therefore, Rosario Castellanos presents a demonstration of the existence of truth that claims the necessity of recognition of both the material and spatial dimension of memory.

PALABRAS CLAVE: Rosario Castellanos; Tlatelolco; memoria; Jacques Derrida; René Descartes; teoría del sujeto

KEY WORDS: Rosario Castellanos; Tlatelolco; memory; Jacques Derrida; René Descartes; subject theory

INTRODUCCIÓN

En este ensayo me propongo abordar la difícil cuestión que rodea el asunto de cómo guardar la memoria y en particular la memoria traumática a partir del poema de Rosario Castellanos "Memorial de Tlatelolco" (Castellanos, *Poesía* 296). Moviéndome más en lo específico, la cuestión peculiar que vemos en el poema y que mueve el ensayo se condensa en la pregunta '¿cómo perpetuar en la memoria lo que no ha dejado huellas materiales?' Por supuesto no existe una respuesta a dicha pregunta o, mejor dicho, hay que encontrar una nueva definición de 'respuesta' para una pregunta que no quiere, al fin y al cabo, obtener una solución.

Este salirse del marco de las definiciones corrientes de 'pregunta' y 'respuesta' que se presenta ya desde el primer intento de entrar en esta breve investigación, desplaza el presente trabajo a un espacio teórico marcado por una tendencia ásperamente anti-cartesiana; es decir, lo coloca fuera de ese marco sistémico que admite sólo lo que un sujeto –particularmente presuntuoso, dicho sea de paso–, decide declarar como verdadero, simplemente por pensarlo. Esta ironía sobre la cuestión del sujeto cartesiano es la forma más ligera que he encontrado para introducir un asunto en realidad teóricamente muy complejo.

El espacio teórico en el que quisiera moverme intenta proponer una desmaterialización de la fuerza y del peso que un sujeto autosuficiente desarrolla



cuando queremos acercarnos al tema de la memoria. Desde Descartes, pero sobre todo gracias a Hegel, la idea de memoria no ha logrado durante siglos recuperar su libertad de superponerse a los hechos. Sumisa a la realidad, en un mundo donde el 'yo' era la primera y máxima autoridad en el campo del juicio sobre lo verdadero y no verdadero, la memoria osciló entre varios papeles con la única mansión de celebrar la historia de un sujeto que puede hasta declarar lo que pertenece y que no pertenece a la historia.

¿Qué pasa, entonces, cuando la memoria decide rescatarse e intentar subyugar a la historia? Lo que pasa es lo que yo indico con el término 'subversión' –una subversión que comporta una revolución copernicana del punto de vista– una subversión que sitúa al sujeto no sólo en diálogo con la memoria, sino en un dialogo coral que derriba el pesado edificio monológico y falocéntrico al que estamos acostumbradas y acostumbrados. Si el sujeto no puede o no quiere recordar, no hace falta cambiar de memoria, hay que cambiar el paradigma del sujeto. El poema de Rosario Castellanos representa un momento crucial en la historia de la memoria de los acontecimientos de Tlatelolco, pero, según lo que intentaré demostrar, representa también un cambio en la acción de narrar algo que se queda a mitad entre un acontecimiento y un fantasma, un espectro. Muchos años antes de la publicación de los ensayos de Jacques Derrida sobre el tema de los espectros en 1995, de la posibilidad de decir el acontecimiento en 2001 y del seminario de 1975 sobre la 'vida muerte' publicado en 2019, Rosario Castellanos intuye y describe ya aquel escenario que en las tradiciones filosóficas europeas tenía como antecedentes sólo a Friedrich Nietzsche, específicamente al *Ecce Homo* de 1908. En este escenario el sujeto deja de estar centrado en sí mismo y se abre a su constitución relacional con la alteridad, pero sobre todo reivindica una participación en la supuesta "propiedad" de la memoria.

El ensayo está dividido en dos partes. La primera parte es una introducción teórica al verso "duele luego es verdad" (Castellanos, *Poesía* 297) y la segunda proporciona una lectura del poema comentada según lo que planteo en la primera sección del trabajo.

PARA UNA INTRODUCCIÓN TEÓRICA AL VERSO "DUELE, LUEGO ES VERDAD"

En un ensayo sobre Rosario Castellanos, Elena Poniatowska escribe: "ninguno como Rosario Castellanos provocó la simpatía, el amor. Por eso su muerte fue sentida como una pérdida personal [...]" (Poniatowska 58). Las palabras de Poniatowska evocan una dimensión íntima de Rosario Castellanos presentada como alguien que provoca "simpatía" y "amor". Sin embargo, no estoy tan segura de que buscar en la figura de Rosario Castellanos huellas de una esencia delicada y agradable que quiere reivindicar una emancipación de las mujeres que no provoque alguna antipatía –una emancipación que se traduce en una equiparación o una exasperación de la diferencia sexual– pueda ser efectivamente la clave de lectura ideal de toda su obra, especialmente de su obra poética. La razón de mi inseguridad, o de mi inquietud, tiene dos orígenes. El primero se encuentra en mi personal lectura directa de la obra de



Rosario Castellanos, porque aquí he encontrado los ejemplos de una ruptura con la tradición (una tradición de tipo literario, cultural o filosófico, como en este caso) que no tiene nada de agradable, simpático o que suscita amor, a menos de que no se reconozca la importancia que estas acciones textuales representan en el marco de la relación entre 'realidad sensible' y memoria. De todas formas, no es solo una pérdida personal la muerte prematura de Rosario Castellanos, sino que es también y quizá sobre todo una ausencia desgarradora en el panorama intelectual Latinoamericano y no sólo de esta zona del mundo. Insisto en una dimensión no personal y no doméstica (o biográfica) de la interpretación de los textos de Castellanos pensando también en lo que ocurrió con la interpretación de la obra de otra intelectual contemporánea, Simone de Beauvoir. Efectivamente, el segundo origen de mi inseguridad se encuentra en lo que escribe la filósofa Sara Heinämaa a propósito de la interpretación de la producción de Simone de Beauvoir in *Toward a Phenomenology of Sexual Difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*:

The other main reason for the neglect of Beauvoir's philosophy is in the psychologizing attitude that dominates interpretations of women's intellectual works. Women's artistic and scientific achievements have traditionally been studied in the context of their personal lives. (2)

De aquí nace el deseo de acercarme a la poesía de Rosario Castellanos ocupando una posición que subraye lo que Maureen Ahren define como el rechazo de Rosario Castellanos "al esencialismo en términos de identidad genérico-sexual" (205), y desde esta posición desmarcarme de las ideas tan comunes de que las mujeres que escriben siempre adoptan un estilo que parece no conseguir alejarse o poner en duda la certidumbre ofrecida por el material autobiográfico, y que formular sus análisis a partir de su propia material y positiva experiencia, de un "yo" que no existe fuera del espacio de su individual afirmación; es decir, que no es universal y que, como sabemos desde Kirkegaard, a través de la obra de Derrida, es una subjetividad que es interioridad invisible (Derrida, *Donner* 31).

Esta idea de que las mujeres exalten la posición del sujeto sólo en el momento de la afirmación de un "yo", en activo o en pasivo, de su supuesta existencia, afectó de manera radical e invasiva la crítica de la producción de Christine de Pizan, sor Juana Inés de la Cruz, Simone de Beauvoir, María Zambrano, hasta llegar a la misma Rosario Castellanos. Lo que ha generado la actitud "psicologizante" de la que habla Heinämaa es que la materialidad, lo *sensible* empezó a invadir el espacio semántico de los sentimientos, por simples razones ideológicas más que etimológicas. En el caso específico que voy a presentar, o sea el poema "Memorial de Tlatelolco", no se admite completamente una separación entre una dimensión privada y personal de la memoria y el espacio intelectual de la historia, tampoco entre una dimensión íntima del duelo y la declaración universal y tangible, objetiva, de la verdad o sea de *una* verdad. La actitud de no considerar nunca libre del yo a la literatura y a la producción intelectual de las mujeres corre el riesgo de ver negada su capacidad de decir, pronunciar, e inscribir el acontecimiento en la memoria. Sobre todo, si no es ya el 'Yo' filosófico sino 'el otro yo'



que habla, un 'yo' singular que como hemos visto no tiene nada de universal, o, dicho de otra forma, no tiene nada que decir que sea, finalmente, algo que se puede considerar como fundamental; este 'yo' habla desde la contingencia, desde una peculiar sensibilidad emotiva, con una voz que se levanta desde un sitio único e individual, un sitio *concedido* a las mujeres (es decir la intimidad de la propia vivienda).¹

Resumiendo en muy pocas palabras este largo acercarme al verso de Rosario Castellanos, mi preocupación es que el "Duele, luego es verdad" (Castellanos, *Poesía* 297) no se convierta en un verso más del poema, sino que sea capaz de tener la fuerza para declarar su profunda intención revolucionaria y demostrar no sólo la gran intuición poética de Rosario Castellanos, sino también su sensibilidad teórica en un momento en el que la narración de la matanza de Tlatelolco, al ser un acontecimiento tan traumático, se esperaba como algo autosuficiente y que no necesitaba más palabras *sobre* los hechos, hechos que no se dejaban y no se dejan ocultar. Ejemplar en este sentido son los dos trabajos magistrales de Elena Poniatowska y de José Emilio Pacheco que logran preservar los testimonios de esa terrible tarde a partir de las mismas voces de Tlatelolco, de sus ecos. En el texto de Rosario Castellanos, por otro lado, no hablan las voces de Tlatelolco, hablan los espectros de los hechos o, mejor dicho, los espectros de las huellas que no podemos percibir ya directamente y que se quedaron para siempre en la memoria. "Memorial de Tlatelolco" es un poema que cumple con lo que Jacques Derrida llamaba la transformación de lo posible en imposible (Derrida, *Dire* 86), sin que los dos términos entren en conflicto y demostrando que, al fin y al cabo, posible e im-posible "dicen" la misma cosa (86).

El memorial que construye Rosario Castellanos es un memorial imposible, es decir *imposible*, porque tiene en una mano la raíz de la historia –una raíz histórica en cautiverio, atrapada en un silencio irreal y atemporal– y en la otra mano la raíz de una memoria que parece marcar la primera y fuerte rebelión hacia la historia misma, alejándose de aquel pacto que considera memoria e historia como dos niveles que pueden dialogar y estar en contacto directo, permaneciendo en conflicto, hablándose, acercándose, mezclándose o confundándose siempre dentro del espacio del sujeto, un espacio que no se puede rebasar. La memoria en "Memorial de Tlatelolco" es una memoria libre que vive libremente de espaldas a toda mercantilización historiográfica o periodística, y también de espaldas a toda versión estereotípica del acontecimiento y de sus supuestas necesarias apariencias y trazas.

El memorial que construye Rosario Castellanos introduce en la relación historia/memoria una nueva percepción de lo que es la verdad o de lo que es verdadero, una nueva dimensión sensible e íntima que roza y provoca las meditaciones y el discurso del método cartesianos, un roce que no es nada delicado, tímido, o 'simpático', nada que provoca 'amor', sino que provoca *al* amor presentándose como pura acción

¹ Utilizo el término "vivienda" en su más radical nexo etimológico con el gerundivo latín en el caso en el que indica necesidad, en este caso me refiero a una traducción del término "vivienda" que sea directamente conectada con el siguiente sentido "que ha de vivirse".



erótica donde no sólo se da un ataque al mundo positivista, sino que se va disolviendo la necesidad de materializar una prueba del acontecimiento como si fuera algo necesario, mientras que el acontecimiento ya no es, y no puede serlo, el espacio único y esencial del recuerdo.

La subversión de lo sensible no se esconde detrás de un uso de la fuerza de las palabras o, si queremos, de los referentes, sino que, consciente de su poder, el poema plantea, ahora sí, su ataque final al patrón clásico del 'testimonio'. Ahora sí, el círculo se cierra cuando, saliendo de una femineidad convencional, cubriendo la distancia entre dicha femineidad y las varias etapas de rescate desde la idea estereotípica de un femenino que no sabe decir la verdad, el poema de Rosario Castellanos se convierte en testimonio, y más: se convierte en el acontecimiento mismo, en su única huella que, por supuesto, no puede hablar *de sí mismo*, sólo puede hablar *por sí mismo*.

Terminando este preámbulo añado algunas referencias de tipo filológico. El poema aparece también publicado en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, confirmando que el memorial no es recuerdo, ni una consecuencia de la presencia del acontecimiento, al contrario: el recuerdo puede seguir viviendo también en la deserción del frente constituido por la verdad, la historia, la memoria y la presencia, o sea en la falta completa de 'actas'. Deserción que además se puede vislumbrar en el poemario que Castellanos publica antes, en 1969, y que significativamente titula *Materia Memorable*. A propósito de los poemarios de Castellanos, aclaro por último que "Memorial de Tlatelolco" se encuentra en la colección *En la tierra de en medio*, colección que se publicó en 1972 y que forma parte de la antología *Poesía no eres tú. En la tierra de en medio* tiene un epígrafe altamente significativo. El epígrafe procede de *Burnt Norton* de T. S. Eliot, de la colección *Four Quartets* y presenta con extrema precisión buena parte de la cuestión que la disidencia entre sensible, sujeto y realidad provoca al hablar de memoria entendida como lo que queda en el sujeto después del acontecimiento. Ya sea que estén presentes o no las huellas que la memoria puede retener, el problema es la falta de capacidad del sujeto de cargar con una memoria tan pesada, por esta razón la cita que abre la colección es: "Human kind/ cannot bear very much reality" (Castellanos, *Poesía* 288)

LECTURA DE "MEMORIAL DE TLATELOLCO"

Esta segunda y más extensa sección confluye en el verso que da el título al ensayo. Consta de una lectura de algunos versos de "Memorial de Tlatelolco" que permite acercarse a partir del texto mismo a las grietas y arremetidas que el poema abre y provoca a medida que se va acercando al punto de ruptura del verso "duele, luego es verdad" que revela en el poema toda la inconsistencia de una memoria posible sólo a partir de lo que es una sensibilidad de tipo materialista, mientras que aquí la subversión causa una sensibilidad que insumisa y emotivamente supera la importancia de la



materia misma, precediéndola. Pero ahora procedamos con el análisis y comentarios de los primeros versos del poema de Rosario Castellanos:

La oscuridad engendra la violencia
y la violencia pide oscuridad
para cuajar en crimen.

Por eso el dos de octubre aguardó hasta la noche
para que nadie viera la mano que empuñaba
el arma, sino sólo su efecto de relámpago (296).

La noche del dos de octubre no tiene temporalmente las dimensiones de una noche cualquiera. Es una noche que con su materia oscura cubre el crimen más que representar el espacio en el que el crimen ocurre. Por esta razón, hay que pensar en la noche de Tlatelolco, si es que queremos pensar en una noche como momento o etapa del día, como si fuera el 'ahora' o el 'fin' que, como recuerda Judith Butler, al nombrarse ya pasó (Butler 25), razón para la que nadie puede ver "la mano que empuñaba / el arma" porque sería una dimensión inalcanzable del presente, lo que se puede percibir es "su efecto de relámpago".

Y a esa luz, breve y lívida, ¿quién? ¿Quién es el que mata?
¿Quiénes son los que agonizan, los que mueren?
¿Los que huyen sin zapatos?
¿Los que van a caer en el pozo de una cárcel?
¿Los que se pudren en el hospital?
¿Los que se quedan mudos, para siempre, de espanto? (Castellanos, *Poesía* 296)

La crónica de los acontecimientos es breve, porque "breve y lívida" es la luz del relámpago. Es un espacio que la historia pretende que sea un secreto intangible, no confesable e inadmisibles. La primera provocación al *cogito* se da precisamente en estos versos, provocación que no es completamente anti-cartesiana, el mismo Descartes vacila al momento de hablar de la realidad del cuerpo, porque, como escribe Judith Butler (32), el cuerpo en la obra de Descartes regresa como un espectro en el texto. La atención de Descartes se focalizaba en su propio cuerpo, un cuerpo y unas manos que, se preguntaba el filósofo, ¿cómo puedo negar que existen (y que son mías)? Aquí en el poema la búsqueda de los cuerpos y de sus secretos no se fosiliza en la pregunta sobre la existencia de algo que se anuncia como presente (aunque en forma espectral) sólo cuando y si se puede identificar como algo propio y personal. Aquí sucede precisamente lo contrario, los cuerpos desaparecidos después de la matanza son espectros, pero no son ya los espectros de Descartes, sino espectros que, distintos de los espíritus, pueden reaparecer, o en un intraducible léxico derridiano serían *revenants*. Rosario Castellanos no pregunta "dónde" están, sino "quiénes son". Es muy interesante ver cómo en estas preguntas por un lado se debate la cuestión ontológica del sujeto, por otro lado, son preguntas que no admiten una respuesta porque, según lo que escribe Derrida en



Espectros de Marx cuando estamos frente al espectro estamos ante la presencia de un ausente:

Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido. [...] Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no de lo que se cree saber bajo el nombre de saber. No se sabe si está vivo o muerto. (20)

Testimoniar lo que ha pasado se convierte en el texto de Rosario Castellanos en algo plural y radicalmente ajeno a la capacidad del sujeto. El secreto que guarda la respuesta a las preguntas presentadas anafóricamente por ese “quiénes son”, no es ya un secreto en sentido corriente, sino, en palabras de Caterina Resta, es el secreto del secreto: “il segreto assoluto, del quale non vi potrebbe essere né oblio, né memoria, né archivio, e forse, neppure la sua stessa cenere” (Resta 82). Para desvelar y nombrar el secreto del secreto, es preciso encontrar otra expresión del *cogito*, otra prueba para determinar su verdad. Quisiera subrayar que prueba y testimonio son dos cosas distintas porque el testimonio, escribe en el mismo ensayo sobre Derrida Caterina Resta, “puó essere oggetto solo di credenza, di fede, come i miracoli” (74), y como escribe el mismo Derrida siempre en *Espectros de Marx*, el Hamlet shakesperiano no tiene otra posibilidad que *crear* en lo que dice el fantasma (24). Volviendo a “Memorial de Tlatelolco”, una respuesta intenta llegar al final de la estrofa que concluye la anáfora:

¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie (Castellanos, *Poesía* 296).

Igual que el fantasma shakesperiano, las víctimas de Tlatelolco, sometiéndolo el tiempo a otra distorsión, son ya fantasmas que no pueden hacer otra cosa que desaparecer con la luz del día siguiente. Una distorsión temporal que sabemos que no es responsabilidad de los espectros, sino que, precisamente como el espectro shakesperiano, traicionados por el poder estatal, han sido borrados desde cualquier escenario político. Parecido a la corte de Dinamarca, al día siguiente, tras haberse consumido un crimen tan horrible, el banquete prosigue, como se lee en los versos sucesivos:

La plaza amaneció barrida; los periódicos
dieron como noticia principal
el estado del tiempo.
Y en la televisión, en la radio, en el cine
no hubo ningún cambio de programa,
ningún anuncio intercalado ni un
minuto de silencio en el banquete.
(Pues prosiguió el banquete.) (296)



La descripción de los acontecimientos de la noche del dos de octubre ocupa un espacio proporcionalmente estrecho en la composición, es un memorial de Tlatelolco que efectivamente no quiere ofrecer un homenaje al recuerdo entendido simplemente como lo que queda de un acontecimiento traumático, sino que abre un escenario vacío donde nada queda de verdad, de historia y de 'huellas', la ausencia misma es entonces la protagonista de la escena, 'lo que no hay' forma un cuerpo que ocupa la memoria de la matanza de Tlatelolco con su no-estar. "Memorial de Tlatelolco" es un memorial que homenajea, entonces, no tanto al recuerdo, sino a la acción de recordar paradójicamente capturada en su libertad, una libertad radical que llega a su manifestación a partir de una ausencia radical.

Rosario Castellanos empieza así a entrar en su desafío más explícito a la arrogante y limitada cuestión de la prueba, del testimonio, y del sujeto metafísico, que, recordemos, en una perspectiva cartesiana es el único elemento que puede "salvar" de la duda. Escribe Castellanos:

No busques lo que no hay: huellas, cadáveres,
que todo se le ha dado como ofrenda a una diosa:
a la Devoradora de Excrementos.

No hurgues en los archivos pues nada consta en actas.

Ay, la violencia pide oscuridad
porque la oscuridad engendra el sueño
y podemos dormir soñando que soñamos (297).

"Nada consta en actas", ante la desaparición del acontecimiento mismo, de sus huellas materiales, como si fueran unas sobras del trauma, Rosario Castellanos se insinúa provocadora en el espacio poético con las palabras que había escrito en 1964 a propósito de la novela testimonial mexicana: "El novelista – sobre todo en la épocas históricas de sobresalto y lucha, que han sido las más frecuentes – ha trabajado con los materiales con los que trabaja el historiador y el sociólogo: los que proporciona la experiencia inmediata." (Castellanos, "Novela" 223) y más adelante en el mismo ensayo dice "El escritor ha sido, al mismo tiempo, el político, el funcionario, el hombre de acción y estos otros deberes, impostergables desde el punto de vista moral, robaban el tiempo, energía para la creación, así como hacían imposible adoptar un punto de vista imparcial en relación con los hechos" (223).

Encontramos aquí una inversión de la atmósfera de las meditaciones cartesianas. Si en Descartes la tarea de filósofo que iba reduciendo "la verdad" a "la mentira" era liberarse de creencias y opiniones, encontramos en Castellanos que es el genio maligno que limpia la conciencia de la materialidad de la memoria. Entramos en una dimensión onírica que, como la realidad calderoniana del sueño – pero también como en la incredulidad de Hamlet frente al espectro –, pone a quien lee en una total ausencia de objetos reales y sensibles. La subversión está casi en su punto más alto, ya los elementos



de la sensorialidad no sirven como testimonios, como memoriales, hay que construir el memorial a partir de *otra sensibilidad*. ¿Sólo tocamos, sentimos, a través de un contacto interior como en el caso del sujeto cartesiano? ¿Sólo podemos confiar en una alteridad radicalmente ajena para conocer la realidad y ‘nuestra’ realidad? Quizás, en el momento en que “nada consta en actas” el sujeto ahogado en la alteridad descubre la posibilidad de reconocerse en una memoria colectiva y no subjetiva, es decir no sometida al sujeto. En los versos siguientes el sujeto puede tocar su propia memoria:

Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria.
Duele, luego es verdad. Sangra con sangre.
Y si la llamo mía traiciono a todos.

Recuerdo, recordamos (Castellanos, *Poesía* 297).

Rosario Castellanos no llega entonces a tener otro objeto que una llaga “sangrante con sangre” que tampoco está en su piel, es decir sobre su cuerpo individual y personal, sino en la memoria:

La paráfrasis castellaniana “duele, luego es verdad” del célebre *cogito, ergo sum* de Descartes nos coloca ante un fundamental cambio de paradigma. Pasar desde el *cogito* a la tercera persona del verbo ‘doler’ marca no sólo un pasaje desde el nivel intelectual y singular de la acción del cogito a un desplazamiento del sujeto hacia una tercera persona que en su función casi impersonal no se universaliza, sino que se comparte. Rosario Castellanos presenta una demostración de la existencia de la verdad que reivindica la necesidad de reconocer una dimensión material y espacial para la memoria.

CONCLUSIONES

Las referencias al sueño en la estrofa precedente y el verso “Duele, luego es verdad”, traicionan las expectativas de encontrarse ante un poema que reconstruye los acontecimientos de la noche de Tlatelolco, reconstrucción que Elena Poniatowska había ya realizado radicalizando magistralmente el proceso testimonial. Lo que cumple Castellanos se parece más a una subversión de lo sensible: en el momento en que “no hay huellas y cadáveres ni actas”, es *el mismo sensible* que se despierta y se presenta, se hace presente y “sangra con sangre”. Por otro lado, el poema proporciona una subversión de lo sensible que insumisamente no se entrega a un dejarse percibir por la percepción, como si la presencia de la luz en los primeros versos no fuera la figura activa que permite a los elementos sensibles manifestarse, sino, como se puede leer en los versos sucesivos, es precisamente el recuerdo que se hace materia sensible, la “materia memorable”, que permite a la luz manifestarse.



Antes de terminar con la lectura de unos últimos versos, quisiera dedicar un pequeño espacio al verso "Y si la llamo mía [la memoria] traiciono a todos". La memoria es no sólo parte activa que se opone al engendrarse de la violencia, sino que se transforma en el único espacio compartido con el recuerdo donde puede darse otro tipo de luz, otro amanecer. Si queremos decir que la memoria es "artefacto", hay que pensar en su segundo sentido: la memoria tiene una carga explosiva que sale de la lógica del poder que quiere posicionar con sus leyes quién es la víctima y quién perpetra la violencia. Así como la memoria no se posee, igualmente su explosión no tiene un objetivo declarado, la memoria puede lanzar su ataque a cualquiera, casi sin intencionalidad.

Esta es nuestra manera de ayudar que amanezca
sobre tantas conciencias mancilladas,
sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta,
sobre el rostro amparado tras la máscara.

Recuerdo, recordamos
hasta que la justicia se siente entre nosotros (297).

En conclusión, "Memorial de Tlatelolco" es un desafío directo a lo que consideramos sensible, contesta a la pregunta imposible ¿cómo podemos recordar algo que ha sido borrado? anulando al final, también la necesidad de la prueba como objeto externo, exterior y material, como el producto involuntario del acontecimiento. "Duele, luego es verdad" es un movimiento de libertad, de anarquía, es el grito último e irreducible de la justicia.

BIBLIOGRAFÍA

Ahren, Maureen. "Puertas adentro/puertas afuera: el imaginario doméstico en los ensayos rescatados de Rosario Castellanos." *Rosario Castellanos. Perspectivas críticas y ensayos inéditos* editado por Pol Popovic Karic y Fidel Chá vez Pé rez. Porrúa, 2010.

Butler, Judith. *Senses of the subject*. Fordham University Press, 2015.

---. *To Sense What Is Living in the Other: Hegel's Early Love/ Fühlen, Was im anderen lebendig ist: Hegels frühe Liebe*. Hatje Cantz Verlag, 2012.

Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú*. Fondo de Cultura Económica, 1972.

---. "La Novela Mexicana Contemporánea y Su Valor Testimonial." *Hispania*, Vol. 47, núm. 2, 1964, pp. 223-230.

Derrida, Jacques. *La vie la mort*. Seuil, 2019.

---. *Espectros de Marx*. Editorial Trotta, 1995.

---. *Donner la mort*. Éditions Galilée, 1992.

Derrida Jacques et al. *Dire l'événement, est-ce possible?* L'Harmattan, 2001.



Heinämaa, Sara. *Toward a phenomenology of sexual difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*. Rowman and Littlefield Publisher Inc., 2003.

Pacheco, Emilio. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Ediciones Era, 2017.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. Ediciones Era, 1971.

Resta, Caterina. "Il segreto della decostruzione". *Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, editado por P. D'Alessandro y A. Potestio, LED edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, 2008, pp. 73-94.

Valeria Stabile es doctoranda en Lenguas, Literaturas y Culturas modernas en la Universidad de Bolonia y en Estudios de Género en la Universidad de Utrecht con una investigación sobre sexo, sujeto y género en sor Juana Inés de la Cruz desde una perspectiva deconstruccionista. Es miembro de los comités editoriales de las revistas científicas *Post-filosofie* y *Confluenze*. En 2019 ha publicado "'Dis-Tanz'. Una riflessione su femminile ed elettricità a partire Da *Apuntes para una declaración de fe* di Rosario Castellanos" (en *Cultura&Comunicazione*).

valeria.stabile2@unibo.it



Gritos del desalojo. El testimonio en revistas del exilio chileno¹

por César Zamorano Díaz

RESUMEN: El exilio de miles de chilenos desde 1973 generó un conjunto de organizaciones y colectivos en los diversos países de acogida. Esto permitió la creación de un sinnúmero de revistas que canalizaron formas diversas de resistencia, que se establecieron a través de la producción cultural y política. Cada revista, inspirada en la necesidad de expresar experiencias y reflexiones generadas desde Chile y desde el exterior, vertieron sus expectativas en la construcción de un universo de lectores posibles tanto en Chile, en el conjunto de exiliados y en una comunidad internacional que debía ser movilizada. El presente trabajo se propone abordar un conjunto de narrativas diseminadas en revistas político-culturales que tienen como sello un carácter testimonial. Narrativas que van desde el testimonio denunciativo hasta formas más complejas, como es el caso del pintor Guillermo Núñez, quien en diversos registros en revistas culturales, nos permite reconocer que la función testimonial se encuentra enquistada en la modulación más profunda y dramática de la experiencia humana que escribe para compartir y dejar el trazo de la individualidad sufriente y expandirse solidariamente hacia los otros.

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt de investigación N° 11170554 "Chile peregrino: las revistas literarias y culturales en el exilio" y del proyecto POSTDOC_DICYT, Código 031953NB_POSTDOC de la Universidad de Santiago de Chile.



ABSTRACT: The exile of thousands of Chileans since 1973 generated a set of organizations and collectives in the various host countries. This allowed the creation of countless periodicals that channeled diverse forms of resistance, which were established through cultural and political production. Each journal, inspired by the need to express experiences and reflections generated from Chile and from abroad, poured their expectations in the construction of a universe of possible readers both in Chile, in the group of exiles and in an international community that had to be mobilized. This paper aims to address a set of narratives disseminated in political-cultural periodicals that have a testimonial character. Narratives ranging from denunciatory testimony to more complex forms, as is the case of the painter Guillermo Núñez, who in various records in cultural journals, allows us to recognize that the testimonial function is embedded in the deepest and most dramatic modulation of the human experience that writes to share and leave the trace of suffering individuality and expand in solidarity with others.

PALABRAS CLAVE: dictadura chilena; exilio; testimonio; Guillermo Núñez

KEY WORDS: Chilean dictatorship; exile; testimony; Guillermo Núñez

Recordemos mucho,
demasiado, rabiosamente,
antes de olvidar un poco
(Droguett, *Sesenta* 13)

Los estudios de la memoria surgen como un campo necesario de análisis e investigación en torno al pasado y la memoria fracturada por episodios de violencia política y social. Algunos de sus propósitos han sido evaluar críticamente los modos en que los gobiernos y organismos oficiales han reconstituido principalmente la historia nacional, aunque también hay intentos de abordar el problema en clave regional. Otros estudios abrieron espacios a otras memorias incorporando otras historias que modifiquen las formas en las que el presente ha rearmado oficialmente su memoria. En el caso específico de Chile, con casi dos décadas de una dictadura feroz, miles de muertos, torturados, desaparecidos y exiliados, implicó por tanto un quiebre en al menos tres generaciones que sufrieron directamente la violencia totalitaria. A pesar que esta larga

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

225



trama totalitaria significó el exilio de un número importante de compatriotas, su estudio ha sido periférico, no solo como un fenómeno que es preciso considerar en la memoria nacional, que permita reincorporar las vidas y relatos de aquellos que fueron expulsados del país para ser considerados dentro de la experiencia de un país fragmentado, sino también cómo fue que desde el exilio se fue configurando una memoria y un registro que nos permite observar, gracias a sus redes de comunicación, solidaridad y denuncia, lo que estaba ocurriendo al interior del país. Porque si hablamos de los relatos desde el exilio, no es ni abundante ni fundamental retratar el desarraigo, sino más bien mirar retrospectivamente la pérdida, el pasado previo al golpe y la dictadura con todos sus horrores. Desde el exilio sabemos más del Chile del insilio que del expatriado y sus avatares.

El interés por abordar el exilio como experiencia y particularmente su producción cultural ha quedado relegado. Si bien hay algunos trabajos que abordan líneas específicas de investigación sobre el exilio, éstos han estado definidos principalmente desde la Historia, preocupada por reconstruir fuentes y evidencias, mientras que la experiencia vital y el conjunto de narrativas que surgen no han tenido el mismo eco en la crítica. Resituar la trayectoria nacional sin abordar esta dimensión, tiene como resultado una comprensión parcial de los procesos políticos y culturales que derivaron en este presente. No tenemos siquiera un registro de cuántas revistas se realizaron en el exilio, ni tampoco de la enorme producción de libros, estudios, obras de arte, que realizaron miles de chilenos en su intento por comprender y visibilizar experiencias que forman parte del trazado de nuestra memoria. El presente trabajo se propone abordar un conjunto de narrativas diseminadas en revistas político-culturales que tienen como sello un carácter testimonial y que ellas mismas son posibles de ser consideradas como propuestas colectivas destinadas a testimoniar el testimonio de un Chile peregrino. La dimensión más inmediata de los relatos entregados en las páginas de estas revistas, nos sitúan en dimensiones de urgencias y afecciones que nos permiten ampliar las travesías de una escritura de emergencia.

LAS REVISTAS DEL EXILIO CHILENO

Las revistas canalizaron formas diversas de resistencia que se establecieron a través de la producción cultural y política, gracias en parte a la masividad del exilio que permitió la formación de grupos y una rápida organización. Cada revista, inspirada en la necesidad de expresar experiencias y reflexiones generadas desde Chile y desde el exterior, vertieron sus expectativas en la construcción de un universo de lectores posibles tanto en Chile, en el conjunto de exiliados y en una comunidad internacional que debía ser movilizada. Los chilenos que arribaron a distintos países se organizaron rápidamente para rearticular la resistencia política, "creando comunidades que compartían un proyecto político y en las cuales se reproducían formas de sociabilidad y



costumbres que permitieron resistir mejor la sensación de ajenidad y atenuar así el choque cultural” (Rebolledo 166). Las revistas constituyeron formas colectivas de comunicación y denuncia de la grave situación de violación de los derechos humanos en Chile, para luego diversificar sus intereses hacia una reflexión más meditada de los aspectos políticos, sociales y culturales que se vieron afectados por la dictadura y de la experiencia misma del exilio.

Las revistas político-culturales se caracterizan por su inexcusable conexión con su tiempo, como un esfuerzo colectivo por generar diálogos entre intelectuales, políticos, artistas y escritores con una contingencia, con el propósito de intervenir en el espacio de lo público. En el caso de las publicaciones periódicas en el exilio su articulación estuvo signada por esa fractura que desmorona de un golpe, una historia, un proyecto compartido. Por ello que el testimonio se moviliza en un amplio espectro que va desde lo más básico y urgente, esto es, desde el lugar del testigo que cuenta aquello que pasó, a modalidades más complejas que refieran a dimensiones más profundas, fragmentadas, estéticas y ficcionales. En todos ellos, en palabras de Leonor Arfuch, “el acontecimiento habita el lenguaje” en su dimensión más evidente. (59) El conjunto de narrativas que se exponen en revistas, de diversas trayectorias genéricas, tales como cartas, entrevistas, relatos ficcionales, poesía, testimonios judiciales y documentos legales son abrigados en toda su diversidad. Narrativas, en plural, para trascender el género y apelar a escrituras, “sobre todo atravesadas por la experiencia traumática de guerras, violencias, dictaduras” (57).

Volodia Teitelboin, director de la ya legendaria *Araucaria de Chile*, editada en Francia y publicada en Madrid, recuerda en el discurso pronunciado en el *Instituto de Cooperación Iberoamericano* a raíz del quinto aniversario de la revista:

Una chilena nos ha dicho que, para ella, como las otras revistas surgidas en el exilio, es un repertorio testimonial. Una manera de conservar la parte correspondiente al sueño. Ha agregado algo: es un depósito a futuro. La revista crecerá en importancia con el tiempo – augura–. Guardará la memoria del destierro (Ríos, *et al.* 178).

De modo similar Roberto Díaz Castillo en un análisis de los relatos testimoniales se refiere a la revista *Literatura chilena en el exilio*, dirigida por el escritor Fernando Alegría en California como “revista que constituye una suerte de testimonio del testimonio, que promueve y difunde el pensamiento –rugido diría Huidobro– que hará que los cuervos huyan despavoridos” (Díaz Castillo 5). De lo que se trata con el análisis de testimonios de revistas es restituir el tejido de una letra que permita percibir matices, sutilezas y modulaciones; una palabra que “está marcada por la duplicidad, la falta, el desvío, el desvarío...” (Arfuch 59) que se fue hilvanando en el exilio. Al observar estos documentos podemos retrospectivamente pensar de qué manera se han configurado nuestro presente político, social y estético.

La memoria colectiva compartida en el exilio, se construye desde una tradición política y cultural común enquistada históricamente en el proceso chileno que llevó al



proyecto de la Unidad Popular y a una dictadura que emergió como corte de esa historia, que fragmenta y atomiza la experiencia a un reducto individual de tormentos y desafiliaciones. La memoria colectiva que se despliega en las revistas del exilio permite comprender ambas experiencias y al mismo tiempo restituir la experiencia común de un nosotros postergado.

Los testimonios desde el exilio que podemos apreciar en las revistas se refieren principalmente al pasado, a esa polaridad histórica comprendida por periodos completamente diferentes, experiencias colectivas completamente opuestas, separadas por el quiebre que significó el golpe de 1973. Tanto el exiliado como el insiliado construyeron registros heterogéneos de la experiencia de esos dos momentos que marcaron vidas y signos. A excepción de aquellos relatos que intentaron codificar la experiencia del desarraigo y sus padecimientos, gran parte de las narrativas que surgieron durante el destierro, tienen por motivo analizar el proceso político-cultural que culmina con el golpe de Estado y las consecuencias de este acontecimiento.

NARRATIVAS TESTIMONIALES

El planteamiento de este trabajo consiste en indagar la escritura testimonial que se desarrolla en el exilio en revistas, boletines y diarios publicados por exiliados chilenos. Se concentra en dos tipos de registros: testimonio denunciativo y testimonio sintomal. En el primero prima la denuncia y el relato periodístico, que entrega “la noticia”, en un relato descriptivo y descarnado que apela a la solidaridad internacional y la organización colectiva en el extranjero. Siendo los más urgentes, el testimonio denunciativo, describe las prácticas de la dictadura destinadas al cuerpo y a las condiciones materiales de la vida intervenida. Debido a la urgencia de miles de chilenos en situaciones de riesgo, detenidos, torturados y desaparecidos el testimonio duro y descarnado apelaba a la visibilización y la solidaridad internacional, promoviendo campañas en gran parte del mundo de repudio a las violaciones a los derechos humanos que estaban ocurriendo en Chile. La noción de testimonio sintomal lo propone Rossana Cassigoli en su libro *El exilio como síntoma: literatura y fuentes* (2016) para referirse a una condición existencial de la que derivan los relatos en el exilio. Sintomal en el sentido que manifiestan el trauma del golpe y el exilio en su dimensión más subjetiva y, por tanto, enraizada en aspectos simbólicos e identitarios que la componen y también atienden los modos del narrar de una escritura fracturada por el golpe y sus consecuencias. Por su naturaleza, estos testimonios que apelan a una dimensión subjetiva y simbólica constituyen el material fundamental de las revistas culturales y literarias en el exilio.



TESTIMONIO DENUNCIATIVO

Las detenciones ilegales, las torturas y desapariciones, junto con el relegamiento, la exoneración de trabajos y universidades fueron cortando uno a uno los hilos que conectaban los espacios, las personas, los imaginarios. El quiebre debía hacerse cuerpo y, por tanto, la tortura se convirtió en el mecanismo para disolver una subjetividad desplegada de forma colectiva para despojarla en su desnudez, sin nada más que sí mismo, reducido a una nuda vida. Las revistas nos permiten identificar memorias colectivas que articulan una compleja dimensión factual y simbólica que determina la comprensión del pasado y da forma a la comprensión de identidades móviles.

Las revistas en el exilio apuntaron primeramente a organizar las fuerzas políticas que debían reorganizar sus bases dispersas en el exilio. Esto fue el aliento que movilizó a las primeras publicaciones que aparecieron luego del arribo de los primeros exiliados.² Abundaron los testimonios que llegaban desde Chile y que permitieron retratar la crudeza de los campos de concentración, los métodos de tortura y los procesos judiciales llevados a cabo por la justicia militar contra dirigentes y miembros del gobierno de la Unidad Popular. Las revistas visibilizaban la urgencia de situaciones que dependían de la presión internacional que emergía ante la evidencia que era denunciada en cada número. Cabe mencionar que la evidencia de las violaciones de derechos humanos visto desde el presente es evidente y actualmente nadie cuestiona su existencia. Sin embargo, durante los años setenta la Junta militar negó sistemáticamente que existiera la tortura, las detenciones ilegales y las desapariciones. Por tanto, el testimonio presente en revistas en el exilio visibiliza una ausencia,

² Muchas revistas, boletines y diarios se editaron en el exilio. Algunas de ellas fueron *América Roja*, *Boletín informativo de la Central Unitaria de Trabajadores* (Francia, Berlín Oriental), *ANCHA. Agencia Chilena Antifacista* (Berlín Oriental) *Causa ML* (Publicado en París por el Partido Comunista Revolucionario), *Cile Libero*, *Chile-América* y *Chile Democrático*, publicados en Roma, *Chile Boletín de Checoslovaquia*, *Chile Newsletter* en Estados Unidos, *Fascismo en Chile* y *Fragua*, Francia también, *Informativo de Chile en México*, *Análisis* (México), *Liberación. Órgano oficial del Partido Socialista de Chile en Inglaterra*, *Boletín del Exterior* (Moscú), publicación institucional del Partido Comunista, dirigida por Orlando Millas y conocida como *Boletín Rojo*. Otra revista fue *Chile Newsletter* ligada al MIR y publicada por el colectivo *Non -Intervention in Chile* (NICH) en Berkeley, California. La revista *Contacto*, informativo editado por exiliados en París y ocasionalmente en Madrid. *Boletín AIR* (Agencia Informativa de la Resistencia) (La Habana, Ecuador, Paris), *Boletines de la OPRECH* (Suecia, Francia), *Boletín Informativo y Orientación* (Berlín), *Chile Boletín* (Praga, Checoslovaquia), *Correo de la resistencia* (México), *Liberación. Órgano Oficial del Partido Socialista de Chile* (Inglaterra), *Resistencia Chilena*, Órgano de la comisión exterior del MAPU obrero y campesino, *Si Compañero* (Berlín Occidental), *Unidad. Periódico de la comunidad chilena de Edmonton* (Edmonton, Canadá). Muchas revistas fueron publicadas en idiomas locales, diferentes al español, como *América Roja. Órgano de la resistance chilienne a l'exterieur*, la revista *Communiques du Chili en Lutte*, publicada por León Halkin en Bélgica en la Universidad de Liege y *Chile Informa* (Alemania), *Mostådnyheter* (Suecia). Otro de las publicaciones periódicas que solidarizaron con la causa chilena fue *Resistenza Cilena*, suplemento de *La nostra lotta*, órgano del partido comunista italiano. También otras publicaciones internacionales se sumaron a la causa chilena como *Il Manifesto*, cuya edición número 250 del 31 de octubre de 1973 contenía un suplemento sobre Chile.



compromete y moviliza la palabra que repercute éticamente y delinea una realidad escondida, oculta por la máquina biopolítica de la dictadura.



Fig.1 *Communiques du Chili en Lutte*, núm. 5, p.19



Fig. 2 *Communiques du Chili en Lutte*, núm. 3, p.18

La función del testimonio en su inmediatez denunciativa se puede ejemplificar en editoriales de revistas, que difundían la información que provenía de los propios exilados que arribaban al extranjero y de las redes de comunicación que tenían con el insilio:

Chile Democrático, solicita a los compañeros que tengan informaciones sobre Chile o que estén vinculados con campañas de solidaridad que escriban enviando detalles. Todo es de gran utilidad: recortes de diarios, trozos de cartas de parientes en Chile, noticias de todo tipo, arbitrariedades que se cometen por funcionarios fascistas en el exterior, en fin todo aquello que el compañero considere de importancia que se sepa es útil para nosotros ("A nuestros lectores" 2).

En otra revista *Fascismo en Chile*, publicada en 1974, luego de referirse al interés internacional por el proceso democrático que vivió Chile durante la Unidad Popular, el eje derivó en las violaciones a los derechos humanos donde "ahora las noticias hablan de 'colas' hechas por los deudos para rescatar sus cadáveres de los campos de concentración, cementerios y centros de tortura" ("Editorial" 2). La necesidad de evidenciar esta situación constituirá, por tanto, muchos de los contenidos de revistas que se instalan en el campo público con esta misión:



Estos documentos son una muestra muy pequeña de millares de casos que se suceden todos los días, algunos salen a la luz pública, los más, no se conocerán sino hasta que los fascistas hayan sido expulsados del poder. Entregamos a la opinión pública tales documentos, cumpliendo no solo un deber de solidaridad para el pueblo chileno, sino además porque es necesario levantar ahora un dedo acusador, para que los que nunca conocieron la crueldad fascista, no tengan jamás la posibilidad de experimentarla ("Editorial" 2).

Una de las primeras formas del testimonio que las revistas hacen son los registros de las violaciones a los derechos humanos cometidas por las fuerzas represivas de la Junta en las calles y centros de detención. Lo urgente era visibilizar la detención y posterior desaparición de opositores al régimen. Las noticias funcionaban como desencubridoras³ de una ausencia, destinadas a desmentir la negativa de la Junta al reconocimiento que muchos de los desaparecidos se encontraban o se encontraron en algún momento en manos de agentes del Estado. El testimonio aquí moviliza la solidaridad internacional que presiona para el esclarecimiento de estos desaparecimientos. En algunos casos los testimonios difundidos generaron la presión internacional que permitió rescatar a algunos dirigentes y militantes detenidos de centros de tortura. Es el caso del presidente del comité central del partido Comunista Luis Corvalán, quien finalmente, y luego de intensas denuncias fue liberado y exiliado a Europa.



Fig. 3 *Communique du Chili en Lutte*, núm. 2, Portada



Fig. 4 *Resistenza Cilena*, suplemento a *La Nostra Lotta*, año VI, núm. 1, Portada

³ El concepto de verdad, derivada del latín *veritas*, tradujo la palabra griega *aletheia*, que era "desencubrir", hacer que algo que estaba oculto, saliera a la luz, se hiciera visible.



Lamentablemente en otros casos lo que se encontró fue su cadáver y muchos permanecen desaparecidos hasta nuestros días, a pesar de todo un despliegue donde las revistas canalizaban las campañas de solidaridad internacional. Este es el caso de Carlos Lorca, Diputado y Secretario General del Partido Socialista y Carolina Wiff, consejera nacional de desarrollo durante la Unidad Popular que, según consignan varios testigos, fueron detenidos en junio de 1975 y luego trasladado a Villa Grimaldi y que, a pesar del amplio despliegue para su liberación, forman parte de una larga lista de detenidos desaparecidos hasta nuestros días. Muchas de las campañas de liberación de prisioneros políticos, eran para importantes funcionarios de la Unidad Popular o dirigentes reconocidos que eran denunciados en revistas como *Chile Democrático* (Roma), *Fascismo en Chile* (Estados Unidos), *Boletín del Exterior* (Moscú), *Boletín AIR* (La Habana), *Chile-América* (Roma), *Chile Newsletter* (California), *Informativo Casa de Chile en México*, entre otras que circularon durante los primeros años. Sin embargo, muchos detenidos no eran figuras conocidas y la movilización solidaria del exilio se establecía genéricamente. Como ejemplo de ello, *Chile Democrático* publicó en 1975 una nota titulada “El Prisionero anónimo”:

Son millares y millares de presos políticos, sencillos y silenciosos, a quienes deberíamos recordar [...]. Son todos prisioneros anónimos: mineros, empleados, campesinos, mujeres, artistas [...]. Están repartidos desde un extremo a otro del país. Centenares de ellos ni siquiera han tenido el “privilegio” de ser reconocidos como tales, esto es, prisioneros políticos. La dictadura del General Pinochet los ignora, oculta o desconoce (“El Prisionero Anónimo”38).

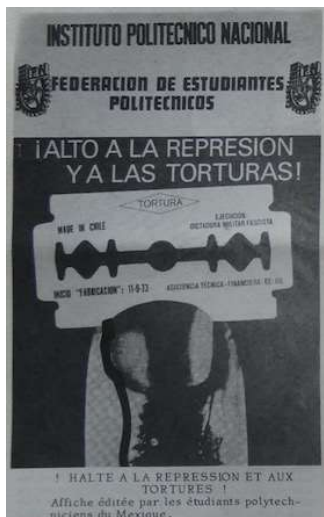


Fig. 5 *Communique du Chili en Lutte*, núm. 9/10, p.10



Fig. 6 *Communique du Chili en Lutte*, núm. 9/10, p.15



DIMENSIÓN SINTOMAL DEL TESTIMONIO

La producción cultural del exilio resulta fundamental para destrabar la historia cercenada por el Golpe. Es la evidencia de los restos, esparcidos por otras lenguas y otros territorios, que en diálogo con los que quedaron encerrados, amasaron nuevas sensibilidades y un régimen estético que es preciso definir. Las revistas culturales que se editaron en el exilio contienen las coordenadas de sensibilidades que surgieron ante la resonancia del golpe y sus padecimientos. En sus páginas habitan memorias y creaciones que insistentemente se aprestaron a registrar el legado cultural interrumpido por el golpe, las nuevas formas de escritura que surgieron en el insilio y las narrativas que desde el exilio van tomando forma, estableciendo redes de colaboración entre intelectuales, consignando testimonios de un devenir histórico que van percibiendo todos estos factores que reconfiguran la escritura y el arte. Una escritura que “es un molino que contribuye a disgregar los terrones más duros de la memoria enquistada”, en palabras de Rossana Cassigoli (12).

Las revistas político/culturales y literarias que comienzan a aparecer a finales de los setenta, son las que indagan los procesos culturales y estéticos que reconfiguran la escritura, atienden a los acontecimientos que movilizan a las disciplinas humanas, artísticas y literarias a dar cuenta de ellos. En ellas podemos encontrar tanto narrativas de escritores profesionales, que han hecho de la palabra su herramienta antes de la experiencia del exilio, y aquellos que han descubierto el lenguaje del arte como cura, como nuevo mecanismo que manifiesta su propio ser y sus padecimientos, que permite recordar la pérdida y recomponer filiaciones suspendidas. Constituyen fragmentos de memoria, destinados a compartir la experiencia dolorosa de la tortura, la decadencia del presente y, al mismo tiempo, potenciar esperanzas y reconocer pertenencias.

La crítica en el exilio, con la libertad que permite el afuera, pudo atender la emergencia de la literatura afectada por la intensidad de la Unidad Popular y el dolor y la desesperanza que provoca el golpe. En Chile, para pensar libremente la tradición cultural y su presente tuvo que moverse en circuitos alternativos y/o marginales u optar por el silencio ya sea por la censura, la persecución, la complacencia y, en algunos casos, la complicidad. La crítica en el exilio tuvo la libertad para poder captar las manifestaciones artísticas que fueron permeadas por la historia reciente. El crítico literario Jaime Cocha en “Testimonios de la lucha antifascista” publicado en 1978 en *Araucaria de Chile* reconoce al testimonio como la fuerza vital que moviliza la escritura. Analiza la literatura en el exilio que en su amplia y heterogénea significación ha estado definida por su función testimonial “cual sello de una diáspora en el exilio, como gesto no menor de una solidaridad internacional que coadyuva en la lucha del pueblo chileno por derrocar la dictadura y reimponer la democracia en el país” (129). Reconoce que no puede desligarse la escritura ocurrida después de 1973 sin considerar su condición testimonial que se define por la primacía de un sujeto individual o colectivo, que puede ser testigo o también víctima de la experiencia que intentará transmitir. Los testimonios



tienen un contenido ético que gestiona la escritura y, por tanto, su valor radica en hacer visible un conjunto de acontecimientos y experiencias traumáticas y de solidaridad. Visibilidad que se opone a la lógica totalitaria de la desaparición, del ocultamiento y la expulsión del espacio público de la gran mayoría de la población, donde, como señala Nora Strejilevich “cada testimonio viene a retrucar y a desafiar con sus armas, que son sus letras, el atentado perpetrado por la humanidad sobre sí misma” (12). Narrativas diversas y heterogéneas que surgen a partir del golpe de estado, que no están definidas por su estructura narrativa, sino más bien como una escritura que se agencia como testigo de un drama, muchas de ellas provenientes no solo desde la ciudad letrada⁴, sino de “una corte, una ruptura, en que gente muy distinta, no venida precisamente de los dominios de la literatura, pasaba a integrar esta labor creciente de denuncia” (Concha 130). Las revistas por su carácter dinámico y diverso proponen registros diferentes e intentan abrir la ciudad letrada para ser habitada por estancias errantes.

Frente a la historia monumental, emergen microhistorias que retratan conciencias desplazadas por la memoria oficial, que en la modulación de sus recuerdos se reconfigura la literalidad de un devenir. Tanto las transcripciones de entrevistas, los testimonios frente a organismos internacionales de derechos humanos, las denuncias jurídico-legales de los crímenes de la dictadura y los relatos ficcionales, poéticos y artísticos están marcados por ese signo de lo real, de una conciencia epocal definida por el Golpe, como corte de una experiencia pasada, la irrupción del horror y el establecimiento de una nueva estructura social impuesta por la fuerza, sometida a la prohibición y la censura, el desmantelamiento de las construcciones solidarias de pertenencia, al destierro, la marginación simbólica y territorial. No es posible comprender el remezón que esto significó para un pueblo sin atender lo que Jensen denomina el giro subjetivo o culturalista, que enfatiza “la centralidad de las víctimas, el testimonio y las defensas de los derechos humanos”, reconociendo el exilio como el espacio donde acatan todas estas experiencias del pasado y del presente “cuyo denominador común fue la violencia política y sus consecuencias el descentramiento vital, la actitud de espera permanente y las diversas crisis personales, familiares, políticas, etc.” (244).

El escritor Carlos Droguett desde el exilio se pregunta precisamente por esta necesidad desde la que irrumpe el testimonio, la de escribir en situaciones en las que la vida se encuentra en riesgo. Cartas y poemas que fueron escritos en campos de concentración, algunos en vísperas de su muerte y que posteriormente circularon en revistas en el exilio:

⁴ Como afirma Beverly, el testimonio incomoda a la memoria oficial, al igual que incomoda el signo literario por cuanto “el testimonio es también en cierto sentido un intruso en los recintos elegantes o cómodamente bohemios de (para recordar el concepto de Angel Rama) “la ciudad letrada” latinoamericana”. (Beverley y Achugar 10).



¿Por qué escribe el hombre que no escribe? [...] ¿Por qué escribe en esas circunstancias, la de su segura y despiadada muerte, el hombre que apenas, en su corta o larga y sacrificada vida, apenas ha escrito nada, algunas cartas sencillas, exteriores, pueriles, domésticas? ¿Por qué siente, en esas postreras horas, el ansia, el hambre, la sed, la urgencia de utilizar una herramienta, el idioma, que jamás fue la suya y que si no fuera por eso, por estar cara a cara a la muerte, jamás usaría? (62).

Más allá de las respuestas que podamos dar a estas interrogantes, lo cierto es que las narrativas testimoniales surgidas de la experiencia límite condicionará la conciencia de la cual emerge todo registro narrativo, que puede incluir la escritura simple y descarnada de un obrero a una obra artística de mayor elaboración.

TESTIMONIO DE UN ARTISTA EN EL EXILIO

Tierra de choque, campos minados,
estos dibujos son el territorio
donde las palabras no llegan,
no toca la esencia del conflicto,
su nervio.

¿Podrán estas imágenes
decir todo el horror,
su inhumana magnitud?

¿Por qué escribo y no dibujo?

Pensar con las líneas:
el mundo, su poesía,
su eterna crueldad.
Como un viaje litúrgico,
hipnótico, o de pesadilla (Núñez, *El
libro del dibujo*).

La expresión testimonial, descarnada, manifestación ligada a su materialidad, es trascendida por expresiones artísticas y teóricas, otras transferencias narrativas y culturales. El testimonio de escritores y artistas deambula entre la nostalgia del tiempo perdido, del colapso que provocó el golpe, que sistemáticamente se puso en marcha para quebrar ese pasado colectivo y un presente del exilio como tiempo estático, detenido padecido conflictivamente en el marco de la pérdida y la adaptación. Uno de los relatos que nos permite reconocer esta travesía es el testimonio de Guillermo Núñez, artista que participó activamente en la Unidad Popular y que manifestó sus padecimientos y esperanzas en algunas revistas y ante órganos oficiales de Derechos Humanos. Como pintor que plasma su sensibilidad en el arte, en el exilio recurre a otros registros para intentar transcribir experiencias a través de la palabra testimonial que, como afirma Laura Scarabelli, "es movimiento y grito en el vacío del sentido, acción que



permite dar consistencia a los silencios de la historia y visibilidad a lo que queda inexpresado y obscuro, más allá de todas las mallas conceptuales convocadas para aferrarla" (Scarabelli y Cappellini 14). Su testimonio no solo da cuenta de la detención, tortura y exilio de un artista, sino también nos permite reconocer que la función testimonial se encuentra enquistada en la modulación más profunda y dramática de la experiencia humana que escribe para compartir y dejar el trazo de la individualidad sufriente y expandirse solidariamente hacia los otros. Lo que sitúa al testimonio desde su potencia colectiva: "Quizá sea este paso, del pequeño reducto personal a la mesa potente de la historia, lo más peculiar de la función testimonial; la clave de su energía ética, de su persuasión artística y de su valor histórico" (Concha 146).

Las revistas culturales permitieron que las experiencias pudieran expresarse, haciendo que el sufrimiento decantara en expresiones artísticas que, en la versatilidad de la función testimonial, produjera un registro de la condición subjetiva y colectiva que tuvo el exilio, visibilizando las esperanzas y miedos de los chilenos expulsados del proyecto nacional de la dictadura. Su aporte en dos revistas culturales del exilio como son *Literatura Chilena en el exilio* (California/Madrid, 1977-1991), dirigida por los escritores Fernando Alegría y David Valjalo y *Araucaria de Chile* (París/Madrid, 1978-1989) editada por el político, escritor y crítico literario Volodia Teitelboim junto al editor Carlos Orellana constituye un señero ejemplo de la plasticidad del testimonio. Mediante el testimonio ante la UNESCO, su diario fechado entre 1974 y 1975, sus reflexiones acerca de su paso por campos de concentración y luego el exilio, junto con dibujos, pinturas y trazos nos ponen ante una exposición de su espacio vital con el proceso que sufrieron miles de chilenos en manos de la dictadura. La inscripción de su historia nos propone la apertura de una narrativa que se expande hacia un nosotros que se siente interpelado, que deja de ser un relato individual porque se torna colectivo, abriéndose a un relato que refleja una densidad histórica de un sujeto que vive su presente signado por el vaivén de un devenir.

El drama vivido por el pintor Guillermo Núñez, quien fue detenido en dos oportunidades durante 1974 y 1975 es un ejemplo de la experiencia vivida por cientos de artistas y escritores que vivieron la prisión y el exilio. Acusado de haber ocultado en su casa a un miembro del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario), el 3 de mayo de 1974 fue detenido por agentes del Estado y llevado a la Academia de Guerra de la Aviación. Liberado luego de más de cinco meses, Núñez quiso dar cuenta en su obra su experiencia montando el 20 de marzo de 1975 una exposición en el Instituto chileno-francés llamada "Pinturas y Exculturas", compuesta por jaulas con objetos en su interior que manifestaran el encierro y el dolor de su estadía en los centros de detención. La muestra alcanzó a durar unas horas, fue clausurada y el artista nuevamente detenido, pasando por Villa Grimaldi y Tres Álamos para, luego de una amplia denuncia internacional y especialmente de la Embajada de Francia, ser expulsado el 11 de julio de 1975, viviendo su exilio por doce años en Francia.



El primer testimonio que entrega el artista fue publicado en 1978 en la revista *Literatura chilena en el exilio* en forma de diario que en siete entradas fechadas desde el 26 de octubre de 1974 al 05 de julio de 1975, relata las sensaciones y vivencias del artista en los dos periodos de detención. El diario que *Literatura* publica no incluye un conjunto de dibujos y bosquejos que formaron parte de las entradas originales, los que fueron publicados por *Araucaria de Chile* como material visual que acompañó el número cuatro de finales de 1978 y que, en su conjunto, aportan una nueva dimensión al relato. La inmediatez del diario, que se caracteriza por estar anclado a tiempos específicos, signado por las fechas precisas, son aquí mediatizadas *a posteriori* como señala Jaume Peris, pues debido a la escasez de posibilidad para escribir y dibujar, muchas de sus entradas fueron escritas luego de ser liberado (230). En este sentido, todos los testimonios dados por Núñez son ejercicios de memoria, formas diversas de narrar lo inenarrable, mediatizado por el recuerdo y las condiciones del trauma que determina lo recordado y también los silencios, las fracturas y los olvidos que dan cuenta de una subjetividad quebrada y sus mecanismos de confrontación y sanación.

Junto con el Diario, fue publicado un año más tarde (1978) en la misma revista, el testimonio entregado ante la UNESCO. Allí Núñez detalla su detención en 1974 donde conoció el lado más horrendo de la dictadura. Su relato ante un organismo internacional que evalúa las violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo por la Dictadura cívico-militar en Chile se centra en las detenciones y vejaciones sufridas en diversos centros de detención, destinadas a desarticular las historias personales y colectivas: "Teníamos un cartón con un número pegado a nuestra ropa, era nuestra identificación, habíamos perdido nuestro nombre, nuestra calidad de seres humanos, éramos sólo un número como los jardineros de la reina de corazones en Alicia en el país de las maravillas" ("Testimonio" 29). Cada práctica llevada a cabo en los campos de concentración estaba destinada al quiebre de la historia personal y las pertenencias políticas y simbólicas previas, para sumir al detenido en la nuda vida. Hay en su relato especial atención a la venda en los ojos, forma de tortura rutinaria y constante, "un tormento gratuito, sutil y brutal de presión síquica sólo destinado a deshacer al ser humano, a reducirlo a un estado larvario" en que "la única manera de escapar a la locura es hundirse en los recuerdos hermosos, en la vida y en el futuro que siempre se quiere imaginar más humano y luminoso" ("Testimonio" 30).

La privación de la vista también es mencionada en su Diario, donde Núñez profundiza en la experiencia de la venda:

Cuando se ha aprendido a tener miedo, a flaquear, a estar solo, cuando los primeros días se abren los ojos aterrorizados frente a una venda que impide todo contacto humano, que tortura sutilmente y destruye lento con sabiduría morbosa, gota a gota, martillando el cerebro, destripando los centros nerviosos, deshaciendo hilos, urdiendo telarañas y los días lentos, los meses que no conoces, el tiempo que no es. Entonces es cuando empiezas a saber que no estás solo, que la venda no existe, que el dolor se vence, que es un mito la angustia y sonriendo entierras las dudas, las flaquezas, los dogmas inútiles porque te vas dando cuenta allí que cometieron un error al tratar de separarte de la vida porque allí se aprende a amarla



intensamente pero ya sin miedo a perderla porque se ha aprendido a luchar para tenerla (Núñez, "Diario" 29).

El aislamiento y la privación de la visión producen una doble respuesta en el artista: por un lado, sus dibujos van configurando la monstruosidad de los torturadores que aparecen recreados imaginariamente como criaturas con grandes fauces que intimidan manifiestan el estado del detenido y al mismo tiempo sus escritos se aferran a la esperanza, la solidaridad entre los compañeros detenidos y una subjetividad que rehúsa a perder su historia, pese al aislamiento, la soledad y el miedo. Los dibujos y bocetos son trazos de una expresión de quiebre existencial, de resistencia y horror. Abundan un conjunto de figuras monstruosas, que representan a los carceleros que en amenaza constante determinan los miedos que provocan, imágenes que emergen desde la oscuridad de la venda en los ojos que, como señala Jorge Guzmán "Frente a una representación monstruosa con una enorme boca dentada, sólo puede comprenderse la intención y la tela si puede uno imaginar en sí mismo el miedo de un prisionero que tiene los ojos vendados y oye hablar a uno de sus carceleros" (Guzmán 16).

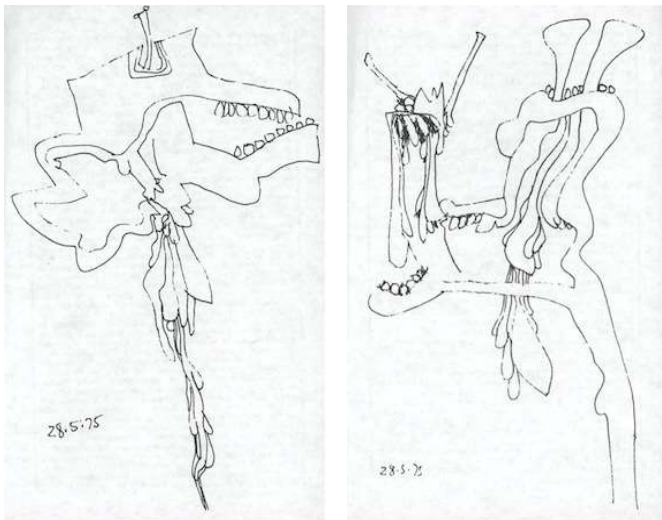


Fig. 7 Núñez en *Araucaria de Chile*, núm. 4, 1978, p.103

Fig. 8 Núñez en *Araucaria de Chile*, núm. 4, 1978, p.107

El cuerpo toma posesión de la página en blanco, cuerpos desvalidos, torturados que, como Núñez reconoce emergen estas figuras de un modo casi inconsciente y no deliberado, señalando en su diario cómo la experiencia va modificando su arte, como describe en la entrada del 26 de junio de 1975: "Empiezan a aparecer las moscas en los



dibujos. Son el aire contaminado que respiramos, la sangre pisoteada y la mentira, la vergüenza de los que nos vigilan, el torturador repugnante, los monstruos de Odio, la soledad en que quedan los verdugos" ("Diario" 30).⁵ Unos días más tarde, el pintor reconoce que sus dibujos dependen cada vez menos de su voluntad, emergiendo desde la propia experiencia: "Empiezo a crear un mundo que nace de realidades concretas y paso a paso va desarrollándose en bocetos, pinturas y lo que para mí es cada día más inexplicable y casi misterioso (y cuánto me molesta esta palabra)" ("Diario" 30).

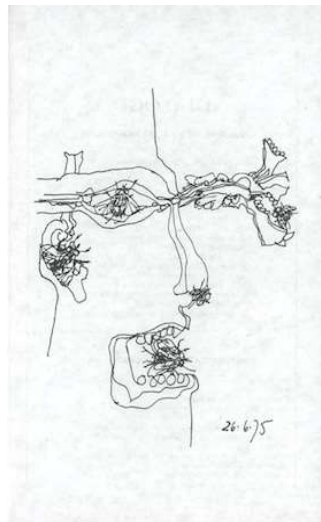
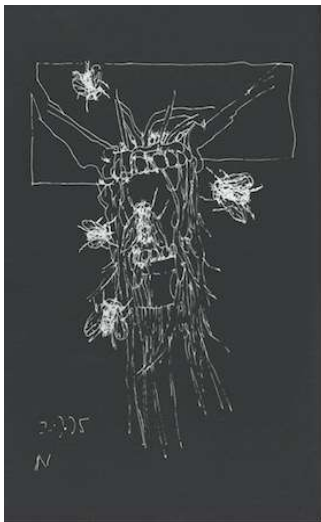


Fig. 9 Núñez en *Araucaria de Chile*, núm. 4, 1978, p.174

Fig. 10 Núñez en *Araucaria de Chile*, núm. 4, 1978, p.181

La obra de Núñez desde los años sesenta se ha caracterizado por construir una imagen del ser humano desde su interioridad, como "iconografía residual de la figura humana" (Galaz y Ivelic 35). Sus dibujos de este periodo se desplazan hacia una interioridad de un cuerpo que sufre, interioridad humana que se hace cuerpo, se incorpora⁶. Junto a las figuras monstruosas, aparecen cuerpos destrozados, diseminados en la soledad de la carne expuesta, cuerpos extendidos, colgados como carne en el matadero que sintetiza la operatoria de la Dictadura de martirizar el cuerpo y situar al sujeto al desvalije de su historia para reconstituirlo desde esa precariedad individual y solitaria.

⁵ También este texto aparece en formato manuscrito original en el número 4 de *Araucaria de Chile*.

⁶ Del mismo modo el testimonio de Hernán Valdés en *Tejas verdes* se evidencia el sufrimiento del cuerpo, desplegado en su exposición desamparada de una nuda vida.

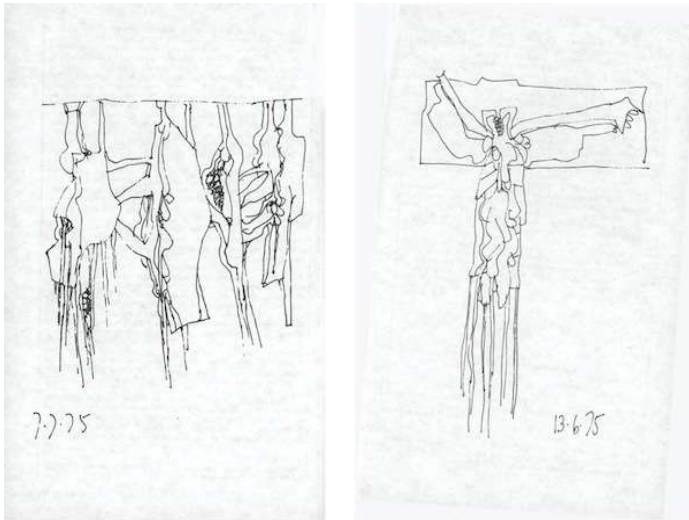


Fig. 11 Núñez en *Araucaria de Chile*, núm. 4, 1978, p.100

Fig. 12 Núñez en *Araucaria de Chile*, núm. 4, 1978, p.123

Mientras los dibujos materializan el dolor y el miedo, la escritura se aferra a espantar la pesadilla del presente, que, a pesar del dolor de la detención y la tortura, se trasmuta en esperanza. Esto es señalado en su testimonio ante el consejo de la UNESCO.

Sentir que la tierra canta y canta: libre y poderosa, canta dándose entera, amorosa, abierta a todos, invitándonos a hacer junto a los que cayeron, a los que aún quedan dentro, a los que saben ser libres, a los que tienen conciencia de ser Hombres, a los que luchan en tantas partes, en cada pequeña puerta o ventana, en cada nido, en todo el cielo, en cada nube, en todos los poemas invitándonos a crear este nuevo jardín donde el hombre-hombre, el hombre humano pueda ser allí Entero ("Diario" 29).

Su testimonio es una resistencia contra la práctica de la dictadura que recurre al encierro, al miedo, al llanto, la tortura y a la soledad para quebrar el sentido colectivo de pertenencia

Entonces hoy, igual que en los días pasados dentro, se tiene hermosa sensación de no estar nunca solo: que tienes los recuerdos hermosos que no te abandonan, que posees una conciencia solidaria y la fe inquebrantable que nuestros hijos vivirán por entero esa alegría que hemos soñado ayer y que también vivimos esperanzadamente luchando un tiempo (29).

Mientras la experiencia del encierro, como operatoria sistemática de fragmentar al cuerpo social, Núñez resiste aferrándose al otro, a sus compañeros de prisión, que comparten soledades, miedos y esperanzas "de los cuales aprendo a cada rato, los que me dan lecciones de humanidad en cada uno de los actos con su entereza, su firmeza, su dulzura, sus ansias de ser cada vez mejores" (29).



El relato final que comprende los registros testimoniales aquí estudiados titulado "Tomar la vida y los sueños de la mano" fue publicado en el primer número de *Araucaria de Chile* y es una mirada retrospectiva de su detención y el exilio padecido⁷. Allí Núñez se refiere a su exposición clausurada que nace como expresión de lo vivido, del país asediado y que provocó su segunda detención. Algo que ya había referido en su "Testimonio":

Lo vieron porque ellos hicieron posible verlo; lo vieron porque la Patria ha sido convertida en una inmensa jaula: han ahorcado la palabra, enjaulado el arte, le han puesto vendas a la verdad y se la han quitado a la Justicia. Matan y encierran a los intelectuales, a los obreros, a los estudiantes, profesores y profesionales, amarran la cultura y silencian el canto popular. Quisieron acallar el arte y al darse cuenta de que aún seguía vivo y aullante cerraron la exposición mientras hablan de libertad y respeto a las opiniones (31).

Para comprender una obra artística resulta fundamental su contextualidad, el contexto del cual emerge la obra como un grito de un tiempo, por tanto dependerá de códigos compartidos que la significan. El exilio en Núñez profundiza esta evidencia al referirse a su exposición que significó su expulsión de Chile, reconociendo la localidad de los guiños y la imposibilidad que la comunidad internacional sea capaz de comprender la potencia de su arte, que nace de la pérdida de un código común, de una experiencia compartida:

Cuando en Chile mostré mis jaulas tenían un sentido preciso, nadie se equivocó y de allí la prisión posterior. Aquí no serían nada. Allá las claves funcionaban, las guiñadas de ojos tenían valor y los signos ocultos hablaban. Las obras de arte no funcionan sin las circunstancias concretas, sin el entorno preciso, sin su realidad cotidiana, sin eso son meros conceptos y el problema que les dio nacimiento no tiene sentido y se transforma sólo en un vacío misterioso.

No podemos soñar con trasladar nuestra experiencia de la clandestinidad, ni mucho menos aún la de los días del Gobierno Popular, eso se nos terminó y cuando volvamos, habrá que continuar desde un abismo muy hondo. Lo queramos o no, habrá separaciones de lenguaje ("Tomar" 144).

Es en este relato donde por primera vez Núñez comienza a reflexionar sobre la experiencia del exilio. Las separaciones de lenguaje refieren no solo a la dificultad de compartir el dolor de la detención, sino sobre todo a la escisión provocada por el Golpe en las estructuras colectivas cultivadas durante la Unidad Popular que son desgarradas y que son necesarias de revitalizar para hacer del exilio una experiencia solidaria de reconstrucción.

⁷ El relato forma parte de la sección "Capítulos de la cultura chilena" que dirigió Luis Bocaz. La sección que permaneció hasta el número 11 de 1980, atendió en cada número un campo de la cultura como el cine, la música, la Universidad, la Ciencia, el Teatro, las Ciencias Sociales. En este primer número, la sección estuvo dedicada a la Plástica.



Aquí soy invisible [...], en el metro, en el autobús, en la calle nadie me conoce ni yo conozco a nadie. [...] Sigo viviendo en el cajón de madera de Grimaldi, en la obscuridad de la celda solitaria, en los gritos de dolor que me llegan a través de las paredes y que traspasan la venda y se me clavan y se me quedan atascados dentro, pero más aún en la solidaridad de los campos de concentración llenos de nuestros cantos y de manos tomadas" ("Tomar" 141).

PALABRAS FINALES

Didi-Huberman refiriéndose a *Kriegsfibel*, diario-collage que Bertolt Brecht realizó en el exilio apunta precisamente a una de las condiciones de la escritura y dibujos que el pintor Guillermo Núñez desplegó en revistas culturales publicadas en el exilio: "Las imágenes forman, al mismo nivel que el lenguaje, superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales" que permite de esta forma "leer el tiempo y leer las imágenes donde el tiempo tiene una oportunidad de ser descifrado" (Didi-Huberman 43). Las revistas en el exilio permiten descifrar un tiempo de emergencia, de premura y de toma de posición de un conjunto de hombres y mujeres. El desafío no es solo descifrar el tiempo, atender la inscripción de un tiempo signado por el Golpe, sino rearmar su propia memoria, su experiencia vital que intenta alejar el silencio, el aislamiento y la venda de los ojos para mostrar, exponer, abrirse a decir, a poblar de recuerdos, de imágenes y escrituras en devenir. Registros situados en distintas locaciones que permiten reconocer el drama, el dolor y la esperanza de un artista que ha puesto su obra en marcha, casi como necesidad y pulsión, reflejando las densidades de un pueblo que grita, señala, denuncia, reconoce y espera un tiempo nuevo.

El estallido social que comenzó el 18 de octubre de 2019 y continúa hasta ahora, nos evoca nuevamente una historia inconclusa y el exilio, la tortura como mecanismos de disolución de la experiencia colectiva de la Unidad Popular y las formas culturales que se aliaron al proyecto casi en su totalidad como a las formas testimoniales, denuncia y reflexión sobre el problema de las violaciones a los derechos humanos. Al parecer Chile se mueve cíclicamente y cada cuarenta o cincuenta años el país convulsiona y comienza a cuestionarse paulatinamente las estructuras que mantienen el orden social. El frente popular en los años 30, la Unidad Popular en 1970 antecedieron el devenir de una nueva desestructuración que puede ser vista como el resultado sigiloso de repolitización de la población, principalmente en los jóvenes, inoculando al resto de la sociedad. La efectividad de la dictadura cívico-militar tuvo como resultado que las estructuras neoliberales condicionaran un tipo de ciudadano consumidor que en la lógica de "en la medida de lo posible" aceptara con resignación el modelo impuesto.

Al parecer, la lógica del fracaso, que se abandona a la inevitabilidad del presente, no fue tan profunda para evitar nuevamente una pulsión colectiva que decanta como lucha y esperanza. Reconstruir la memoria como un factor decisivo para sostener un relato que nos permita repensar los caminos que desembocaron en este ahora. Las



revistas del exilio nos permiten enlazar la lucha actual con las experiencias de un pasado no resuelto. Son narrativas que vienen desde el afuera, al igual que el afuera de los que vivieron en Chile, despojados y marginados por la dictadura cívico-militar que modeló el Chile de hoy. El grito de ahora también es uno sobre el exilio y el retorno, sobre la posibilidad de transmutar el despojo y la privatización de la vida por un sueño compartido. Es imprescindible acompañar, sentir, pensar juntos. Recuperar el habla en los cantos, en el grito de protesta, en la denuncia a las violaciones a los derechos humanos, en los cabildos, en un diálogo social para aprender juntos. Como dijo Rancière "los obreros no necesitan nuestra ciencia, sino nuestra revuelta" (32).

BIBLIOGRAFÍA

- "A nuestros lectores." *Chile Democrático*, núm. 34, 1974, p. 2
- Arfuch, Leonor. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Eduvim, 2018.
- Beverly, John y Hugo Achugar. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Abrapalabra, 2002.
- Cassigoli, Rossana. *El exilio como síntoma. Literatura y fuentes*. Ediciones Metales Pesados, 2016.
- Concha, Jaime. "Testimonios de la lucha antifascista." *Araucaria de Chile*, núm. 4, 1978, pp. 129-47.
- Díaz Castillo, Roberto. "Testimonio de la lucha antifascista." *Literatura chilena en el exilio*, núm. 9, 1979, pp. 5-6.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros, 2013.
- Droguett, Carlos. "Literatura del exilio." *Texto Crítico*, vol. 22-23, 1981, pp. 59-67.
- . *Sesenta muertos en la escalera*. Nacimiento, 1953.
- "Editorial." *Fascismo en Chile*, núm. 1, 1974, p. 2
- "El Prisionero Anónimo." *Chile Democrático*, núm. 38, 1975, p. 38
- Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. "Apuntes para una reflexión: artes visuales en Chile (1960-1990)." *Aisthesis*, núm. 23, 1990, pp. 33-47.
- Guzmán, Jorge. "Guillermo Núñez, un mestizo ilustre." *Retrato hablado: una retrospectiva*. Contemporáneo, 1993, pp. 13-18.
- Jensen, Silvina. "Exilios. Desafíos y potencialidades de la agenda del nuevo milenio (Conferencia de clausura)." *Exilios: un campo de estudios en expansión*. Editado por Soledad Lastra. CLACSO, 2018, pp. 237-250.
- Núñez, Guillermo. "Diario." *Literatura chilena en el exilio*, núm. 3, 1977, pp. 29-30.
- . *El libro del dibujo*. Das Kapital, 2014.
- . "Testimonio ante el Consejo de la UNESCO." *Literatura chilena en el exilio*, núm. 6, 1978, pp. 29-32.



---. "Tomar la vida y los sueños de la mano." *Araucaria de Chile*, núm.1, 1978, pp. 141-147.

Peris Blanes, Jaume. *Historia del testimonio chileno: de las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Universitat de València, 2008.

Rancière, Jacques. *La lección de Althusser*. LOM, 2013.

Rebolledo, Loreto. "Mujeres y mapuches cruzando fronteras. Identidades y exilio." *La Patria Interrumpida: Latinoamericanos en el exilio. Siglos XVIII-XX*. Editado por Carlos Sanhueza y Javier Pinedo. LOM, 2010, pp. 165-90.

Ríos, Giner de los, et al. "Revistas en el exilio." *Araucaria de Chile*, núm. 23, 1983, pp. 171-186.

Scarabelli, Laura y Serena Cappellini, editoras. *Dónde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Ledizioni, 2018.

Strejilevich, Nora. *El lugar del testigo: Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*. LOM, 2019.

César Zamorano Díaz es docente e investigador en la Universidad de Santiago de Chile. Licenciado en Filosofía (Universidad de Valparaíso), M.A. y PhD. en Hispanic Languages and Literatures por la Universidad de Pittsburgh (USA). Fundador y director de *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*. Ha realizado estudios de postdoctorado en la Pontificia Universidad Católica de Chile y actualmente es Investigador responsable de proyecto CONICYT titulado "Chile peregrino: revistas literarias y culturales en el exilio chileno".

cesar.zamorano@usach.cl