



Yael Zaliasnik, *Memoria Inquieta*

(Santiago, Fondo de Cultura economica, 2016, 365 pp., ISBN 978-956-2891370)

por Serena Cappellini

Ya a partir del título nos damos cuenta que tenemos entre las manos un libro que nos pretende ‘incomodar’. Trata de una memoria denominada inquieta. De hecho, como señala el DRAE, el adjetivo ‘inquieto’ indica algo que no puede quedarse tranquilo y muchas veces lo empleamos para referirnos a una persona con turbas psicológicas o, de todas formas, lo relacionamos con un contexto negativo. Sin embargo, al utilizarlo para identificar la memoria, la autora de este ensayo¹ pretende vincularlo a su característica vital y creadora.

El texto describe y analiza formas expresivas que, hoy en día², representan las memorias de las dictaduras chilena y uruguaya. Se trata de formas heterogéneas que oscilan de un espectáculo teatral a una marcha fúnebre que, retomando la idea de Marcelo Viñar, recuperan simbólicamente la memoria de horror. Igualmente, todas son formas creativas de participación ciudadana que afectan la realidad y que la autora denomina “teatralidades”.

¹ La autora, Yael Andrea Zaliasnik Schilkut, nacida en Santiago de Chile, es periodista, licenciada en Comunicación Social y Magister en Letras (Universidad Católica de Chile) y Doctora en Estudios Americanos.

² El periodo de tiempo de las obras consideradas es desde el 1996 hasta hoy en día.



La dictadura chilena, como bien se sabe, empezó con el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973 y con la toma de la Moneda por parte de Augusto Pinochet, que gobernó su país bajo un régimen militar y represivo hasta el 11 de marzo de 1990. Ese periodo histórico es tristemente recordado por desapariciones forzadas, violencias y torturas, de alrededor de 17.000 disidentes ‘políticos’³. En Uruguay, por otro lado, la dictadura cívico-militar empieza en el mismo 1973⁴ y perdura hasta el 1987, utilizando el mismo terrorífico guion. En el informe final del 2003, la Comisión para la Paz, que analizó las denuncias de personas desaparecidas, indica 299 desaparecidos y se calculan aproximadamente sesenta mil uruguayos detenidos⁵, secuestrados y torturados (p. 152).

Los actos de memoria que aparecen en el texto representan, entonces, una de las respuestas sociales a esas dictaduras. Hacen parte de la resistencia a un modelo estatal totalitario que nos pretende paralizar, destruir y homologar. De esto surge la idea de una memoria inquieta, que se interpela y responde, resistiendo y creando existencias compartidas. Memoria y teatralidades, como señala la misma autora, comparten una serie de características: “son sociales/colectivas, participativas, prácticas [...] tienen un potencial transformador [...] no pueden guardarse en archivos [...] se vinculan con la identidad (individual y colectiva)” (p. 35).

Entonces el acto social se entiende como un tentativo de modificación del imaginario impuesto. Gracias al proceso creativo se puede transformar la realidad y aportar colectivamente una nueva visión de los hechos ocurridos. Yael Zaliasnik, retomando una idea de Jan Assman y Arno Singer, afirma que un aporte significativo de esas teatralidades es la construcción de una memoria que de comunicativa se hace cultural. El motivo es que cada día estamos alejándonos del tiempo de estos acontecimientos y los testigos están empezando a dejarnos: es por esto sumamente importante la creación de una memoria que nos dé “una garantía de permanencia y de transmisión intergeneracional” (p. 17).

Sin embargo, estamos hablando de actos ‘en desarrollo’, múltiples, que ojalá sigan reproduciéndose y que vean nuevas contribuciones. Creo que uno de los aportes de este ensayo es precisamente su carácter abierto: la autora no está encerrando los actos analizados en clases o buscando categorizarlos, sino que está dando su aportación a la(s) misma(s) memoria(s).

En el prefacio, la misma periodista nos ilustra la idea y la estructura del ensayo, nos introduce en la elección de los acontecimientos analizados y nos habla de las dificultades de la realización del texto. Sigue un capítulo titulado *Teatralidades, memorias, ciudadanía* donde nos ayuda a entender qué metodologías utiliza para acercarse al tema, aunque evidencia que estas sirven exclusivamente para abrir senderos y no para cerrarlos. Se explica también con qué acepciones hay que entender las diferentes palabras clave utilizadas. En primer lugar, el concepto de “teatralidades”,

³ Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 2012, Informe - Tomo 2.

⁴ Aunque no hay acuerdo en la fecha, algunos destacan que ya en el 1972 la violencia era extrema.

⁵ Como subraya la autora, hay que destacar que la población de Uruguay es de tres millones de habitantes.



que Zaliasnik usa para referirse a diferentes manifestaciones sociales de naturaleza performativa, donde el intento es aquello de afectar la realidad a través de su misma naturaleza escénica. El verbo “memoriar implica un proceso consciente y activo de reflexión” (p. 30). Y, en efecto, durante la lectura del texto la idea de una resignificación de los hechos, a través del teatro y de la memoria, se desarrolla en diferentes acontecimientos. La última palabra del título de este capítulo es “ciudadanía”, presencia imprescindible que da vida a ese proceso de reelaboración de la sociedad. Se trata de una ciudadanía activa, partícipe, libre, sin vínculos políticos, que se da citas y se encuentra creando nuevos vínculos sociales, tanto demonizados por el poder dictatorial. De hecho, el ensayo afirma que las “teatralidades” pueden ser “herramientas transformadoras de cuerpos, espacios, tiempos, escenarios, políticas y poéticas” (p. 33); se leen como constructoras de la realidad social y política.

Después de esa rápida y eficaz parte introductora, el texto se desarrolla en tres grandes capítulos que la periodista decide titular con de tres verbos: marchar, testimoniar, semiotizar; dándonos en las páginas que los componen todas las motivaciones de esa elección y resultando extremadamente convencedora.

En el primer capítulo – *Marchar* – nos encontramos con dos marchas: la *Marcha del Silencio* y las ceremonias fúnebres de Víctor Jara. Marchar adquiere un valor conmemorativo y activo a la vez: el avanzar de cuerpos que reivindican la presencia de un ausente permite la memorización y la construcción de nueva(s) memoria(s). La primera marcha analizada tuvo lugar por primera vez el 20 de mayo de 1996 y, como dice la convocatoria de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, se inició “por verdad, memoria y nunca más [...] en silencio el día 20 de mayo en homenaje a las víctimas de la dictadura militar y en repudio a las violaciones de los derechos humanos”⁶. Como acabamos de mencionar, una de sus características principales es el silencio, que adquiere protagonismo y se vuelve parte de lo que la misma autora llama “paisaje sonoro”. Además, “las dictaduras en el Cono Sur pretendieron imponer el silencio [...] se trata de una reapropiación y resignificación del silencio” (p. 55).

Según la escritora, la fuerza de la marcha es la vida que avanza, en ese movimiento hacia adelante, llevando los carteles que representan los que siguen injustamente ‘desaparecidos’ y los que igualmente sin vergüenza fueron asesinados, como el famoso cantante chileno. De hecho, en la segunda parte del primer capítulo, se habla de las ceremonias fúnebres de Víctor Jara. La primera cosa que hay que notar es que, evidentemente, se trató de un funeral simbólico, puesto que el cantautor fue asesinado algunos días después del golpe de Estado del 1973.

Como explica la autora, su cuerpo representa así a todos los demás desaparecidos y sirve más bien para ayudar en el duelo a los que quedamos vivos (p. 84). Igualmente hay que subrayar el valor simbólico del entierro de Víctor Jara, puesto que muchos de los que fueron asesinados siguen desaparecidos y la sepultura no ha sido todavía posible. Otra de las características señaladas por Zaliasnik, que me parece importante evidenciar, es el intento de impedir cualquier mercantilización de la

⁶ <<http://desaparecidos.org.uy/marcha-del-silencio>> (10/02/2017)



memoria durante esas manifestaciones: se intentó evitar la venta⁷ de objetos y comida; eso para dejar clara la diferencia entre consumidores y ciudadanos (p. 88).

En el apartado – *Testimoniar* – la escritora habla de dos expresiones de teatralidad, una producida por mujeres uruguayas afrodescendientes y la otra chilena. El verbo testimoniar, según la autora “es un verbo que habla de algo activo [...] algo que transforma a quien testimonia y a quien oye” (p. 139).

Memorias para armar es un largo recorrido artístico/cultural/político iniciado con un taller de género y memoria en 1997. En el texto la autora recorre la historia de ese grupo de mujeres de Montevideo que, gracias a convocatorias a las demás mujeres, supo recolectar y publicar más de cuatrocientos testimonios⁸, creó encuentros y lazos sociales, escenificó performances y espectáculos con danza y música para pasar de una conciencia interna a una compartida socialmente. Como se puede notar, una de las características de ese acto es, otra vez, su dinamismo, su ser y estar constantemente en desarrollo; como la memoria.

Esa peculiaridad la comparte también la obra chilena *Afasia. Los olvidados de la memoria* (2007-2009) que, al abordar el tema de los que eran menores de edad durante la Dictadura, abre su aporte a nuevos espectadores y actores, modificándolos. De hecho, el acto teatral fue presentado a víctimas de violencia, y al final de la obra, realizaron un taller donde poder conversar, con la presencia de especialistas. Además, el mismo espectáculo, con esta ‘estructura’, fue estrenado en diferentes comunas periféricas de Santiago y dio lugar a un espacio público y dialogante, donde personas diferentes por experiencias y edades pudieron instaurar nuevos lazos sociales. Del silencio al cual fueron obligados (de ahí el título del espectáculo) a la posibilidad de expresarse en libertad, encontrando solidaridad.

En *Semiotizar*, tercer y último capítulo del libro, la periodista toma en análisis diferentes instalaciones y performances que se vinculan a la memoria de las dictaduras gracias a estrategias de elaboración muy potentes: los símbolos. El primero que aparece es el trabajo de Luis Camnitzer – famoso pintor, crítico, artista visual, académico y teórico uruguayo –, en particular su obra *Memorial* (2010-2011). En dicha instalación se vieron expuestos, en páginas de una grande guía telefónica, los nombres de desaparecidos. Al mostrarnos nombres y apellidos nos recuerda sus presencias, aunque sea imposible tomar el teléfono y llamarlos. Se muestra así, simbólicamente, la presencia/ausencia de esas personas, es un homenaje, un grito mudo.

Otras artistas que encontramos en este capítulo son María Elena Retamal y Malena Valdeavellano, o sea, el colectivo *Nichoecológico*⁹. Estas dos mujeres, además de otras obras, cada 11 de septiembre, crean una performance-instalación afuera del Estadio Nacional de Santiago. En ese día tan representativo, en la capital chilena, tienen lugar diferentes conmemoraciones en espacios igualmente significativos. Uno de estos es, sin duda, el Estadio, utilizado como cárcel y lugar de tortura, donde

⁷ Hay que señalar que todos los eventos descritos en el ensayo eran gratuitos.

⁸ Permitiendo que circulen y que se conozcan las historias de esas ex presas.

⁹ <<http://nicho-ecologico.blogspot.it>> (11/02/2017)



pasaron más de cinco mil presos y donde muchos fueron torturados y asesinados. Estas artistas crean con el *schotch* una gran figura humana (cada año eligen un sujeto diferente, siempre adulto) y muchos zapatos de niños. Los calzados se ponen cerca de la figura grande y, en lo que sería el espacio del talón, se coloca una pequeña vela. Hechas de cinta transparente, esas siluetas tienen un gran impacto artístico y simbólico, reluciendo afuera del Estadio. Los zapatos son, también en la iconografía del holocausto, símbolo de identidad y de lo que queda; el fuego, a su vez, es símbolo de muerte y de vida. Además, como las siluetas están hechas por niños, esta instalación ayuda a la transmisión intergeneracional de la memoria, gracias también a lo que Bourriaud llama “utopías de proximidad” (p. 287).

En la parte conclusiva, la autora quiere subrayar que, dada la misma naturaleza del ensayo, que quiere ser un recorrido, un proceso abierto y dinámico, no pueden existir conclusiones fijas y tajantes. Con razón entonces este capítulo final se titula *En estado de conclusión*, donde la escritora analiza el significado de otros verbos como: participar, valorar, transmitir, simbolizar y festejar, que la ayudan a trazar algunos recorridos para “posibles conclusiones” (p. 330).

No hay que olvidar que el texto está enriquecido con muchas fotografías en blanco y negro de las manifestaciones, la mayoría hechas por la misma Zaliasnik. Además, nos encontramos con páginas voluntariamente coloreadas en gris claro y extraídas al final de las reflexiones de cada acto, en las cuales la autora nos ofrece una descripción puntual del acto, para que podamos entender fechas, números, horarios y tiempos del hecho analizado en las páginas precedentes. Encuentro válidos ambos recursos porque nos acercan aún más a la naturaleza del evento, ayudándonos con una imagen visual y unos detalles técnicos que nos aclaran las modalidades del desarrollo. También resultan muy útiles las detalladas notas a pie de páginas, que muchas veces ofrecen informaciones históricas o políticas. Además, quiero señalar que el texto se enriquece aún más gracias a los aportes de las numerosas entrevistas realizadas por la misma autora a personas cercanas y conocedoras de los hechos¹⁰.

Concluyo diciendo que es admirable el compromiso del ensayo y de su autora para que esta(s) memoria(s) siga(n) siendo colectiva(s), dinámica(s), abierta(s), viva(s) (p. 24).

Serena Cappellini

Università degli Studi di Milano

serena.cappellini@unimi.it

¹⁰Se trata de más de veinticinco entrevistas.