

DONDE NO HABITE EL OLVIDO

Herencia y transmisión del testimonio en Chile

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)





DONDE NO HABITE EL OLVIDO

Herencia y transmisión del testimonio en Chile

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

La presente publicación ha sido realizada en el marco del proyecto PRIN 2015: *La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici*, finanziado por el Ministerio Italiano para la Educación y la Investigación (MIUR).

© 2017 Laura Scarabelli, Serena Cappellini
ISBN 978-88-6705-702-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Progetto fotografico di Serena Cappellini

n°23
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2017

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Danilo Manera Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osprovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli Simone Cattaneo
Sara Sullam Margherita Quaglia
Laura Scarabelli
(coordinatrice)

Índice

PRESENTACIÓN	
<i>Voces, huellas, testimonios</i>	13
Laura Scarabelli	
NUEVAS MIRADAS SOBRE EL TESTIMONIO CHILENO	
<i>Formas narrativas del testimonio</i>	23
Carolina Pizarro Cortés	
<i>Las narraciones de la memoria y el otro: notas sobre la pertinencia de una mirada socio-ética</i>	43
Sandra Beatriz Navarrete Barría	
<i>Comunidad en medio del horror. Construir vínculos como modo de resistir y sobrevivir</i>	61
José Santos Herceg	
<i>Testimonio y visualidad: de la visión del ciego a las imágenes del vacío</i>	77
Jaume Peris Blanes	

LOS AVATARES DE LA MEMORIA. TESTIMONIO Y NARRACIÓN

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)..... 95

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

Terapias literarias chilenas: justicia y reparación en La muerte y la doncella de Ariel Dorfman y El desierto de Carlos Franz..... III

KSENIJA BILBIJA

Desde el abismo del horror: el lenguaje como represión, perversión y violencia en Muñeca brava de Lucía Guerra y Carne de perra de Fátima Sime..... 127

LILIANET BRINTRUP

Memoria y testimonio en Correr el tupido velo (2009) de Pilar Donoso..... 147

ROSE CORRAL

Autobiografías y biografías del movimiento feminista chileno.

Memorias de una mujer irreverente (1962) de Marta Vergara y

Una mujer. Elena Caffarena (1993) de Olga Poblete..... 155

CLAUDIA BORRI

Dictadura/postdictadura: las nuevas formas testimoniales de la poesía chilena actual. 171

NAÍN NÓMEZ

Archivos de la memoria: ecología poética en INRI de Raúl Zurita 195

GLADYS ILARREGUI

Chile: memoria de las voces 211

ISABEL LIPTHAY

DOSIER EL GESTO Y LA VOZ.

PISTAS TESTIMONIALES EN LA OBRA DE DIAMELA ELTIT

Políticas del cuerpo en la academia, a propósito de Diamela Eltit 219

RUBÍ CARREÑO BOLÍVAR

Poderes de la mirada: Texto, performance y lector en Lumpérica de Diamela Eltit..... 227

MARTINA BORTIGNON

<i>Amar al testigo en-posible. El infarto del alma de Diamela Eltit y Paz Errázuriz</i>	239
LAURA SCARABELLI	
<i>Custodia de la presencia en la ausencia. Memoria femenina de la lírica hispánica primitiva en El infarto del alma de Diamela Eltit</i>	255
GIULIANA CALABRESE	
<i>En la zona intensa del otro yo misma</i>	273
DIAMELA ELTIT	
«El lugar irrecuperable de la escritura».	
<i>Una conversación con Diamela Eltit</i>	285

PRESENTACIÓN
Voces, huellas, testimonios

Laura Scarabelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Ya a partir del título mismo, que pretende subrayar el dinamismo implícito en todo acto testimonial, esta recopilación de ensayos se inserta en el debate contemporáneo sobre la elaboración de la memoria cultural en los escenarios chilenos, debate que sigue generando una serie de contundentes reflexiones sobre los procesos de mediación y traducción de la palabra de los sobrevivientes de la dictadura, los usos políticos y jurídicos de las diferentes ‘narraciones del yo’, en su transición hacia lo público, la función del testimonio en los procesos de construcción del imaginario de una nueva sociedad, supuestamente democrática y progresista.

A distancia de cuarenta y cuatro años del Golpe militar, las preguntas que resuenan a lo largo de estos textos ponen en tela de juicio la misma función testimonial, cuya acción se instala entre las tensiones del pasado y las transformaciones determinadas por el horizonte neoliberal, en un mundo siempre más condicionado por los procesos de la globalización.

¿Cuál es la función del testigo frente a las políticas del estado? ¿Cuáles son las instancias que definen la producción y recepción de su palabra? ¿Cómo visibilizar las huellas del testimonio en una realidad amnésica, cada vez más condicionada por el mercado?

Estas cuestiones se cruzan con preocupaciones de orden literario, aptas a reflexionar sobre las definiciones del testimonio como género, la posibilidad de detectar una tipología de las múltiples formas narrativas que lo caracterizan, los elementos estéticos y retóricos que trazan una historia de resistencia y sobrevivencia, la determinación de un imaginario común.

El testimonio parece encontrar su plena expresión en la encrucijada de estos dos territorios, jurídico-político y literario: tan solo a través de la explo-

ración de las modalidades y funcionamientos narrativos que lo definen se pueden hallar las claves de su lengua secreta.

Una aproximación a lo testimonial como ejercicio de búsqueda siempre inacabado, que se realiza en la apertura hacia el otro, en la asunción de sus instancias y en la inclusión en su universo, bien refleja el acto que ha determinado el nacimiento de este conjunto de ensayos: el congreso internacional “Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América latina”, que tuvo lugar entre finales de junio y principios de julio de 2015 en el Palazzo Feltrinelli de Gargnano, residencia de la Universidad de Milán¹. Las conversaciones, los debates y las reflexiones que se generaron en el sugerente escenario del lago de Garda siguen alimentando, ahora en estas páginas, una red de amistades, relaciones, ideas, proyectos, capaces de trascender los confines académico-institucionales y adquirir una dimensión más íntima y existencial.

Los textos aquí reunidos se proponen desvelar el ‘secreto’ de la praxis testimonial, iluminando una serie de obras que describen los contextos chilenos entre el 1973, año tristemente célebre por el comienzo de la dictadura, y el 2015. Este marco temporal permite tanto la reconstrucción del panorama testimonial chileno a través de sus principales protagonistas, como la incurción de nuevos sujetos, que recobran la herencia de los testimonios directos a través de la narración. Dicho en otros términos, la voz de los testigos (Hernán Valdés, Jorge Montealegre, Rolando Carrasco), la reparación autobiográfica del dolor (Guillermo Núñez) y la traducción en palabra poética a la resistencia al horror y la violencia (Raúl Zurita, Diamela Eltit) se suman a la mediación de la memoria por parte de actores secundarios que, en el proceso de ‘narrativización’, exponen el pasado a nuevas instancias discursivas, reposicionando y redefiniendo sus contornos (Carlos Franz, Fátima Sime, Lucía Guerra).

Los distintos trabajos y enfoques que están aquí reunidos bajo el signo del testimonio, subrayan la capacidad de marcar un camino, dejar una huella, atestiguar una fe: todas las obras analizadas traducen una misma ‘intención testimonial’, una reconfiguración hermenéutica de la palabra del testigo que se nutre del lenguaje del arte y de la literatura. En cambio, las acciones interpretativas aquí presentadas, en una especie de movimiento testimonial de segundo nivel, exponen y exhiben las tensiones, los movimientos y los silencios que habitan los textos. Una praxis que reconoce sus límites en sus mismas premisas, porque la palabra testimonial es movimiento y grito en el vacío del sentido, acción que permite dar consistencia a los silencios de la

¹ Una parte de los ensayos que conforman este volumen se presentaron por primera vez en ocasión del I Congreso de Literatura y Derechos Humanos. “Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América latina”, que tuvo lugar en el Palazzo Feltrinelli, sede de la Universidad de Milán en Gargnano (BS), del 29 de junio al 4 de julio de 2015.

historia y visibilidad a lo que queda inexpresado y obscuro, más allá de todas las mallas conceptuales convocadas para aferrarla.

Las ‘huellas’ que habitan este volumen se articulan en dos secciones: la primera, titulada “Nuevas miradas sobre el testimonio chileno”, recoge tres ensayos que analizan la forma narrativa del testimonio, sus declinaciones posibles y sus desafíos. El apartado nombrado “Avatares de la memoria. Testimonio y narración”, contiene ocho contribuciones que examinan una serie de obras testimoniales, escritas por testigos directos o, más bien, procedentes de la elaboración de la experiencia de la dictadura. Cierra el libro el dossier “El gesto y la voz...”, dedicado a la exploración de la producción narrativa de la escritora Diamela Eltit bajo el prisma del testimonio.

NUEVAS MIRADAS SOBRE EL TESTIMONIO CHILENO

El primer apartado se abre con el ensayo de Carolina Pizarro Cortés, que nos proporciona una lúcida análisis de las interpretaciones teóricas del género testimonial tras un documentado recorrido sobre los diferentes aportes que han tratado de definirlo a partir de los años ochenta. La estudiosa llega a afirmar que el testimonio no es un género autárquico, que pueda adscribirse a características determinadas y fijas, sino todo lo contrario: es omnívoro y adopta las diferentes formas que proceden de la imaginación narrativa, tanto antigua como medieval y moderna. Después de estas premisas, Pizarro propone una clasificación taxonómica abierta, que reúne los principales géneros narrativos funcionales al relato testimonial de prisión política y tortura, herramienta innovadora, que se puede ágilmente aplicar a un vasto *corpus* de relatos testimoniales.

La importancia de la dimensión social y ética en el acercamiento a las narrativas de la memoria reciente del Cono Sur es el núcleo de irradiación que sustenta el artículo de Sandra Navarrete. Tras una larga introducción sobre la dimensión moral del recuerdo y el concepto de arquitectónica de la otredad de Mijaíl Bajtín, la joven investigadora examina una amplia serie de novelas chilenas y argentinas. Teniendo como foco de análisis la memoria dialógica y el rol del receptor, Navarrete muestra dos lineamientos principales: las ficciones que evidencian la puesta en escena del acto de escucha o lectura, fundamental para la construcción de la memoria (con ejemplos traídos de la narrativa de Arturo Fontaine, Martín Kohan y Mauricio Electorat), y las novelas que realizan un firme cuestionamiento de la importancia de la recepción (obras de Ángel Saldomando, Cristina Feijóo).

A través del estudio de un conjunto de testimonios de los centros de detención clandestina chilenos, Santos-Herceg analiza las modalidades gracias a las cuales los prisioneros políticos lograron re-crear vínculos solidarios en medio del horror y la tortura, contrarrestando las lógicas del campo, finaliza-

das a la aniquilación del sujeto. La presencia de estas comunidades ‘resistentes’, encuentra su plena expresión textual en una serie de imágenes verbales, que corresponden a cuatro acciones: tocar, conversar, compartir y cuidar. Estos simples ejercicios, físicos y espirituales, logran quebrar la desconfianza y el temor implícito en el escenario concentracionario, posibilitando la creación de un espacio generativo nuevo, rebelde, una comunidad recobrada, capaz de oponerse a la expansión de la ‘infección del campo’ sobre la sociedad chilena.

El trabajo de Jaume Peris Blanes sigue la línea interpretativa de Santos-Herceg, abordando la relación entre testimonio y visualidad. La obra pictórica de Guillermo Núñez (en particular su *Diario de viaje*) y las fotografías de Cristian Kirby constituyen el marco que le permite reflexionar sobre formas de representación visual de la violencia sobre el cuerpo. Según el investigador, las modalidades artísticas de los dos autores, que denomina “la visión del ciego” y “la imagen del vacío”, ofrecen formas diferentes de traducibilidad en imagen del trauma determinado por la violencia y la tortura, gracias a estrategias de desreferencialidad, horadamiento, intervención y vaciamiento de la imagen misma. Tanto el testimonio verbal como el testimonio visual pueden explicitarse a través de diferentes mecanismos y formas que abandonan la lógica referencial del testimonio y reconstruyen las vivencias traumáticas en el escenario imaginativo, mediante la elaboración y figuración de la experiencia límite del encierro y de la tortura.

AVATARES DE LA MEMORIA. TESTIMONIO Y NARRACIÓN

La segunda sección presenta una serie de ensayos que se proponen reinterpretar los años de la dictadura, problematizando el pasado y visibilizando sus vinculaciones con el presente. Maria Alessandra Giovannini analiza de forma comparativa y contrastiva tres experiencias de detención y desaparición. Tras una larga introducción teórica sobre la relación entre testimonio y autobiografía, la investigadora profundiza las modalidades de construcción del yo narrativo en tres obras testimoniales: *Tejas verdes* del chileno Hernán Valdés, *Decídme cómo es un árbol* del español Marcos Ana y *2922 días. Memoria de un preso de la dictadura* del argentino Eduardo Jozami. Gracias al estudio de las funciones del narrador y de la arquitectura paratextual, Giovannini evidencia las problemáticas implícitas en todo acto de transcripción de vidas cruzadas por eventos traumáticos y violentos.

La contribución de Ksenija Bilbija reflexiona sobre las complejas implicaciones determinadas por la convivencia entre torturadores y torturados en la sociedad chilena de la transición. La lectura del drama *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman le permite problematizar las fronteras, ya de por sí porosas, entre víctima y victimario, incorporando en el léxico de la dictadura palabras como convivencia, confesión, reparación venganza, per-

dón. La estudiosa, mediante la detallada exploración de la novela de Carlos Frantz, *El desierto*, profundiza la persistencia de dicha temática a través de una perspectiva de género, detectando las modalidades de construcción de un imaginario de la reparación y analizando las formas de elaboración del duelo que propone la figuración literaria chilena.

El controvertido tópico de la relación entre torturada y torturador se convierte en foco central de muchas narraciones publicadas en Chile durante la transición. Lilianet Brintrup nos presenta una detenida revisión de la articulación lingüística de las novelas *Muñeca Brava* de Lucía Guerra y *Carne de Perra* de Fátima Sime. Gracias a un minucioso análisis de la construcción retórica de los dos textos, Brintrup logra mostrar los mecanismos de desvelamiento de la “ciega irracionalidad ideológica de la dictadura”, que no se instituye tan solo con las armas, sino con un atento uso del lenguaje. La lengua como arma en las manos del poder dictatorial y como única herramienta que posibilita una resistencia y un rescate. Si la novela de Lucía Guerra apunta a la construcción de una venganza, la palabra de Sime se propone encontrar una forma para vivir el duelo, elaborándolo en los recovecos de la memoria, individual y colectiva.

En el artículo siguiente, Rose Corral estudia la reveladora “biografía a dos voces” de Pilar Donoso. Un largo relato sobre la vida de su padre adoptivo, recreado a partir de una serie de apuntes hallados en sus cuadernos. Después de una amplia introducción destinada a reflexionar sobre la implícita porosidad del testimonio y las dificultades de encontrar una definición unívoca para abordar las heterogéneas formas narrativas que ocupa, la investigadora introduce una serie de importantes elementos sobre la génesis del texto, haciendo hincapié en la peculiar elaboración de la herencia del padre, que Pilar logrará traducir narrativamente. El sentimiento de ajenidad, de no-pertenencia, que José Donoso proyecta sobre su hija, en una especie de juego de espejos, se convierte en una de las principales obsesiones que rigen la escritura y se reflejan en las múltiples ambigüedades de su signo: simulacro del testimonio de una vida que se construye en el texto y con el texto.

Gracias a una acotada lectura de las existencias y experiencias de Elena Caffarena y Marta Vergara, Claudia Borri reconstruye la historia del feminismo chileno desde los comienzos del siglo XX hasta los años cuarenta. Apoyándose en las biografías y autobiografías de Diamela Eltit, Olga Poblete y Marta Vergara, la estudiosa reanuda el difícil camino de estas tres figuras ejemplares que dedicaron toda su vida a reivindicar los derechos de la mujer en el complejo marco histórico de los primeros decenios del siglo. La recreación narrativa de las trayectorias auto/biográficas e íntimas de dichas pioneras arroja una nueva luz sobre las contradicciones de la historia oficial frente a la reconstrucción del movimiento feminista. Sus luchas a favor del derecho al voto y el reconocimiento de la presencia femenina en los procesos políticos y sociales han dejado una importante huella en la historia de los movimientos de la izquierda nacional.

La poesía siempre ha sido un vehículo privilegiado para nombrar los horrores de los regímenes totalitarios. El ensayo de Naín Nómez nos ayuda a revisar las nuevas formas que los poetas aportan a la tradición del testimonio, así como se presentan en la producción de los últimos veinticinco años. El corpus que el investigador examina se articula en dos principales vertientes: la producción de los testigos directos, reflejo de una memoria individual o colectiva que traduce textualmente lo vivido y padecido (Víctor Jara, Omar Lara, Aristóteles España, Floridor Pérez, Gonzalo Millán entre otros), y la producción de otra memoria, de la posdictadura, en la que no aparece directamente el tema del sufrimiento y de la represión, una memoria que prefiere urdir en los recovecos de la experiencia dictatorial, en sus fisuras, en sus umbrales (Nadia Prado, Malú Urriola, Isabel Gómez, Víctor Hugo Díaz, Gustavo Barreira Calderón, Héctor Hernández Montecinos....). El imaginario de la violencia y la nación cautiva deja el paso a una reflexión más íntima sobre la identidad quebrada por el pasado dictatorial: la vida en los márgenes como respuesta contracultural, los espejismos del consumo, el repliegue hacia una subjetividad extrema frente a la espectacularización del yo. Según Nómez, en este espacio creativo se halla “la construcción de un nuevo sujeto que testimonia los residuos del proceso de modernización de la nación neoliberal”.

El segundo artículo de ámbito poético está completamente dedicado a la exploración de la obra de Raúl Zurita. Gladys Ilarregui presenta una amplia lectura de la *INRI*, donde la naturaleza, a pesar del horror y de la violencia de la dictadura, logra convertirse en espacio liberador y eufórico. En las palabras de Ilarregui, la poesía de Zurita es “un intento de hacer un reclamo totalizador de la tierra chilena más allá del análisis evidente que permite la realidad contemporánea”. Los elementos naturales que connotan la geografía chilena concurren en manifestar el padecimiento frente a la realidad plagada de la dictadura: la tierra, el mar, el desierto. Un lenguaje ecológico-testimonial el de Zurita, que surge del dolor y del sufrimiento y logra representar, a través del paisaje, los sentimientos del dolor humano.

Cierra la segunda sección, el intenso testimonio de Isabel Liphay. La artista y cantante nos propone un articulado viaje a través de la música chilena de la segunda mitad del siglo XX, con una peculiar atención a la producción de los años setenta. Canciones resistentes y disidentes que se propusieron comunicar lo que se estaba viviendo, conectando sus penas con el dolor de los demás.

EL GESTO Y LA VOZ. PISTAS TESTIMONIALES EN LA OBRA DE DIAMELA ELTIT

La sección final de este recorrido entorna a la memoria chilena de los últimos cincuenta años está dedicado a la reflexión sobre las marcas testimoniales que cruzan la narrativa de Diamela Eltit. La autora, a partir de

su primera novela, *Lumpérica*, gracias a una profunda experimentación lingüística, pone en tela de juicio las lógicas del discurso oficial y presentifica sus quiebres, sus fracturas, sus mutilaciones. Un habla capaz de provocar las fisuras necesarias para romper la claustrofobia determinada por la dictadura. Los cuerpos-testigos de Eltit muestran sus debilidades, exhiben sus heridas y al hacerlo construyen una nueva lengua, apta a hablar de una realidad dolida y feroz, atravesada por el horror y la violencia.

Un acto que, como afirma Rubí Carreño Bolívar al abrir su ensayo, no representa ni un préstamo ni un don. La autora no quiere darle voz a los que no pueden hablar o, más bien, usarlos como máscara. Se propone compartir sus límites y debilidades. Bajo el prisma de esta intuición, Carreño nos ofrece un testimonio personal de la trayectoria de Eltit en la academia: la exploración de los territorios habitados por los más débiles, la defensa de los derechos de las mujeres, la visibilización de inéditas zonas de desamparo. En las mismas palabras de la estudiosa: “De ella aprendí a hacer cuerpo cierta utopía de una comunidad diversa, creativa, valorativa y afectuosa a partir del trabajo literario, para el trabajo literario”.

De la acción al verbo. Las experiencias límites de la vagabunda L. Iluminada, protagonista de la novela *Lumpérica*, representan uno de los primeros ejemplos de esta voluntad de resignificar el lenguaje gracias a presencias excéntricas e inusitadas. Martina Bortignon analiza la peculiar función de la mirada, tomando como marco conceptual el de la performance. Además, afirma que el lector se convierte tanto en testigo como en copartícipe de las exhibiciones de la protagonista, “ubicándose en un margen ambiguo entre empatía, vicarización y sadismo”. El testigo se hace uno con la mujer y se involucra en su destino trágico, haciéndose cargo de su marginalidad.

En el foto-texto *El infarto del alma*, Eltit sigue reflexionando sobre las posibilidades de representación de lo marginal. La ‘experimentación testimonial’ encarna la voluntad de dar luz y voz a los olvidados pacientes del psiquiátrico de Putaendo, mediante un acto de asunción amorosa de sus cuerpos. La autora, junto con la fotógrafa Paz Errázuriz, recorre los espacios del hospital y resemantiza la consistencia de los sujetos allí albergados gracias a un proyecto visual y verbal fundado en el amor. Amor como apertura hacia el otro, como pérdida de la integridad del yo y aceptación de nuestra misma excentricidad. Sobre estas bases sienta la personal lectura del testimonio que propongo en estas páginas. Una lectura que desemboca en una reflexión sobre el sentimiento universal del amor, de sus intersticios y ambigüedades. Dos son los movimientos que articulan mi argumentación: la deconstrucción del paradigma del testimonio que las autoras ponen en escena en una especie de ejercicio meta-testimonial, y la descripción del ‘tópico de amor’ como foco de irradiación que posibilita la escritura.

Siempre *El infarto del alma*, “un libro que se dilata en territorios en los que se confrontan los límites humanos: pasión, racionalidad y deseo, traba-

dos los tres por los hilos de la memoria”, es el objeto de análisis del ensayo de Giuliana Calabrese. La joven investigadora se plantea recobrar las huellas de la lírica española en la construcción del discurso amoroso que rige el entramado textual. Las jarchas representan el origen del amor de la lengua castellana, que es al mismo tiempo núcleo de articulación y cuestionamiento del texto. La voluntad de recuperación del sentido originario de amor se halla, según Calabrese, en el tupido diálogo con las fuentes medievales, capaces de arrojar una luz nueva sobre el sentimiento y su analógica relación con los pacientes del sanatorio.

Las indagaciones sobre el testimonio como praxis y experiencia de excentricidad, la peculiar función del testigo y sus responsabilidades políticas y éticas, así como las imposibilidades que todo acto testimonial conlleva, las volvemos a encontrar en las palabras de Diamela Eltit que, en su ensayo titulado “En la zona intensa del otro yo misma”², reconstruye su trayectoria testimonial en la peculiar elaboración de textos como *El padre mío* y *El infarto del alma*. Un itinerario íntimo que parece desbordar los mismos límites del texto, evidenciando zonas de vacío y ausencia, movilizadas por el anhelo a “un libro pleno, que se materialice por el prolongado amor a la escritura”.

Son voces disidentes las que cruzan estos textos, voces que muestran las múltiples facetas y fisuras del mundo en que vivimos, resistiendo a las homologaciones y ocultamientos del lenguaje del poder. Tras el legado del testimonio de la dictadura, estas voces heterogéneas diseñan un imaginario alternativo de la Nación: en las palabras del poeta Cernuda, un espacio ‘donde no habite el olvido’.

² El texto es la transcripción de la Conferencia Inaugural presentada en Gargnano (véase nota 1, p. 273).

NUEVAS MIRADAS SOBRE EL
TESTIMONIO CHILENO

FORMAS NARRATIVAS DEL TESTIMONIO¹

Carolina Pizarro Cortés
IDEA/UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE

El testimonio latinoamericano de prisión política y tortura ha sido abordado desde distintos puntos de vista disciplinares: psicológico, literario, etnográfico, antropológico, filosófico e histórico. La perspectiva literaria ha sido una de las más productivas, no obstante, a pesar de haber logrado importantes avances, se detuvo ante ciertas dificultades teóricas específicas, dejando en ciernes varias líneas de interpretación del corpus testimonial. El rescate de esas líneas hace necesario abordar el testimonio desde una apertura interdisciplinaria que, partiendo del análisis textual, se desplace hacia otros niveles de lectura, como el histórico y el filosófico. Para ello propongo considerar el testimonio de prisión política y tortura como un texto portador de sentidos, no solo a través de los hechos que narra, sino especialmente de las formas escogidas por quien testimonia para dar un cauce significativo a su experiencia. Esto implica comprenderlo, más que como un transmisor o vía de acceso expedita al referente, como un operador de estructuras narrativas, facultad que le permite dar contorno a situaciones extremas para las cuales la pura denotatividad del lenguaje no es nunca suficiente.

Una de las vías que tiene el testimonio para lograr saltar la barrera de lo indecible es, precisamente, su materialidad textual, por lo que es necesario explorar en las formas narrativas que su autor(a) escoge para conformar su relato. Desde este punto de vista, 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

1 El presente artículo ha sido elaborado en el contexto de los proyectos de investigación FONDECYT N° 1140200: *Campos de prisioneros en Chile. Reconfiguración de los lugares y las subjetividades*; N°1161551: *Formas narrativas del testimonio: relatos de prisión política en Chile, Argentina, Uruguay y Brasil*.

asociadas a diferentes matrices de pensamiento. Aun cuando se caracteriza por un conjunto de rasgos específicos, no es una estructura en sí mismo; no tiene una sola conformación formal determinada, sino que adopta modalidades de relatar que provienen de la imaginación narrativa, tanto antigua como medieval y moderna. Estas formas ‘prestadas’ generan un sentido básico para el acontecer —los hechos entran en un cauce de sentido— en un modo análogo a como Hayden White (1992) plantea la presencia configuradora de estructuras literarias en la base de la historiografía. El testimonio, como el relato histórico, se sirve de distintos modos de entramado discursivo, y estos modos, combinados entre sí, dan cuerpo y significado a la vivencia.

Para llegar a la proposición de un esquema inicial que permita aproximarse al testimonio desde sus formas narrativas, es necesario explicitar el recorrido teórico que lo sustenta y hacerse cargo de los puntos ciegos de la discusión. Este trabajo se desarrolla según dicho propósito, exponiendo primero los principales hitos de la definición del testimonio como género discursivo, para luego establecer un diálogo crítico con ellos y abrir el marco de análisis al incorporar los aportes de la teoría de los géneros literarios y la teoría historiográfica. El último punto consiste en la proposición de una taxonomía clasificatoria en proceso, que reúne los principales géneros narrativos funcionales al relato testimonial. Por razones de extensión, no será posible ilustrar esta tipología con ejemplos concretos. Valga decir que se basa en el análisis de un corpus extenso de relatos testimoniales producidos en el Cono Sur y Brasil, cuyas conclusiones serán publicadas en otros trabajos.

I. HACIA UNA (IN)DEFINICIÓN DEL TESTIMONIO

La gran mayoría de quienes se ocupan del corpus testimonial latinoamericano coinciden en señalar la importancia de un hecho concreto en la consolidación del género: el establecimiento de la categoría ‘testimonio’ en el concurso literario de Casa de las Américas, en 1970 (Yúdice 1992; Johanson 2010). A partir de esta efeméride, la crítica retrocede a los posibles hitos fundantes de la tradición testimonial. Se le otorga al testimonio, desde distintas perspectivas valorativas, orígenes diversos, entre los que se cuentan el discurso cronístico (Epple 1994; Invernizzi 1988) y otras formas narrativas referenciales que se cultivaron con frecuencia en América Latina (Arfuch 2013; Nofal 2001).

Hay al menos dos grandes vertientes, cuyo criterio de separación es muy básico: por una parte, los testimonios escritos en primera persona por el propio testimoniante, y, por otra, los escritos en primera o tercera persona con intervención de un(a) editor(a). La segunda variante es la que más atención crítica ha suscitado, siendo el centro de los denominados *testimonial*

studies estadounidenses. Estos consideran el testimonio prioritariamente como una forma de representación del subalterno, por lo que su lectura se entronca con la línea interpretativa etnográfica y privilegia la relación entre un testimoniante y un ‘letrado solidario’ (Yúdice 1992: 50) que recoge, organiza y publica la narración. Los testimonios de este tipo rescatan las vidas de sujetos en situación de marginalidad social y cultural, no solo de violencia política, y constituyen, según algunos críticos, una variante de la historia oral (Randall 2002: 35).

Si bien no hay una delimitación temática tajante entre las dos modalidades de autoría del testimonio —directa o con mediación intelectual—, la forma mediada abarca aspectos de la realidad cultural y social latinoamericana más amplios, que incluyen la violencia política, pero que no necesariamente hacen de esta el núcleo principal de la narración. El testimonio directo en primera persona, por su parte, no se vincula de forma exclusiva a una condición de subalternidad económica y social, sino que está marcado de manera privilegiada por la experiencia de persecución por los regímenes dictatoriales. A la diferencia formal entre ambas líneas de desarrollo del testimonio es posible asociar, entonces, un énfasis temático con cierto grado de especificidad. Habría que agregar, además, que la crítica propone indistintamente dos fuentes de influencia en el desarrollo del género, que conviene separar: el testimonio mediado, con énfasis en la experiencia del subalterno, se nutre principalmente de la tradición revolucionaria cubana, marcada por el entusiasmo político que caracteriza el triunfo de 1959; el testimonio de prisión política, por otra parte, es fuertemente influido por los relatos testimoniales de las víctimas de los campos de concentración del nazismo, especialmente los que se producen alrededor del juicio a Adolf Eichmann (1960-1961).

Johansson despeja de manera importante el campo cuando explica la existencia de ambos estilos testimoniales desde una perspectiva temporal:

Después de la década de los setenta, en el campo cultural del Cono Sur, la presencia del ‘letrado militante y solidario’ se transformó en las figuras límites del ‘desaparecido’, ‘el rehén encapuchado’, ‘el prisionero’, ‘el exiliado’, modificando sustantivamente el carácter de la escritura testimonial. A partir de entonces se ha configurado un corpus inacabado en el que el testimonio se develó como escritura de sobrevivientes que intentaron representar la experiencia traumática (2010: 80-81).

Aun cuando esta perspectiva permite comprender algunos aspectos del cambio de énfasis de una forma testimonial a otra, deja abierta aún la pregunta acerca de los modos de configuración de sentido de ambas variantes. Atendiendo a la indistinción en que cae la mayor parte de la crítica, ha sido

necesario profundizar en las condicionantes históricas del género para poder precisar con mayor detalle las dos grandes vertientes testimoniales y luego concentrar la mirada en el testimonio de prisión política y tortura.

Una de las caracterizaciones del género testimonial más citadas es la propuesta tempranamente por René Jara. Según sostiene el crítico, el testimonio es «[...] casi siempre, una imagen narrativizada que surge, ora de una atmósfera de represión, ansiedad y angustia, ora en un momento de exaltación heroica, en los avatares de la organización guerrillera, en el peligro de la lucha armada» (1986: 2). Esta definición amplia, caracterizada por su sesgo contextual —el testimonio es reacción frente a un suceso contingente extremo— es precisada con mayor detalle por John Beverley en *Anatomía del testimonio*. Según el intelectual estadounidense,

un testimonio es una narración —usualmente, pero no obligatoriamente, del tamaño de una novela o una novela corta— contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una ‘vida’ o una vivencia particularmente significativa (1987: 8).

La definición narratológica del testimonio que Beverley propone es acertada, pero, como él mismo reconoce, coincide con varias tipologías textuales diferentes, que presentan rasgos análogos. De allí que Renato Prada Oropeza recupere y profundice la relación del testimonio con el contexto que lo motiva, insistiendo además en su dimensión comunicativa. En sus palabras,

el discurso-testimonio es un mensaje verbal en primera persona, preferentemente escrito para su divulgación editorial aunque su origen primario y estricto sea oral, cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra (1989: 443).

Tanto la definición contextual del testimonio, así como las caracterizaciones de sesgo inmanente o pragmático, son reproducidas por la crítica posterior. Todas coinciden, sin embargo, en subrayar su carácter tentativo y en poner el acento en los problemas que acarrea el establecer una caracterización unívoca del género. El propio Beverley, en el artículo antes citado, se pregunta:

¿Pero qué es, precisamente, un testimonio? ¿Una forma discursiva o varias? ¿Algo con un valor esencialmente ‘documental’,

extraliterario, o un nuevo género literario? Y si es de hecho un nuevo género literario, ¿en qué consiste su efectividad estética particular? ¿Cómo se distingue de formas como la autobiografía o la novela narrada en primera persona, como la picaresca? (1987: 7).

Aun cuando se esfuerza por generar ciertos deslindes, debe reconocer que no hay divisiones exactas que permitan separar al testimonio de otras formas narrativas afines. Elzbieta Sklodowska detecta con agudeza el problema no resuelto:

[d]espite all the critical attention it has received, testimonio remains undefined. In this case, the notion of genre is clearly 'historically derived' rather than 'logically prescribed' (Lohafer 1983: 11), and testimonio serves as a shorthand for a whole spectrum of narrative conventions (Sklodowska 1996: 84).

Como bien resume José Chávez, las dificultades para definir en sí mismo el género testimonial han derivado en su asimilación a distintos tipos discursivos, entre los que se cuentan la autobiografía, la biografía, la crónica, el relato, el diario, la memoria, el ensayo e incluso, dependiendo de su grado de ficcionalización, la novela (2004: 58). A esta suerte de dispersión taxonómica hay que sumar el hecho de que el testimonio sobrepasa con mucho los límites de la literatura, para ubicarse en zonas interdisciplinarias. Siguiendo nuevamente a Chávez, este ha sido disputado por disciplinas como la antropología, las ciencias sociales y el nuevo periodismo (57).

Ana María Amar Sánchez (1990) señala que los problemas clasificatorios que genera el testimonio tienen que ver con un *locus* complejo que lo sitúa entre la realidad y la ficción. Según la crítica, los testimonios

no son simplemente transcripciones de hechos más o menos significativos; por el contrario, plantean una cantidad de problemas teóricos debido a la peculiar relación que establecen entre lo real y la ficción, lo testimonial y su construcción narrativa. Si bien está claro que tienen como premisa básica el uso de un material que debe ser respetado [...], el modo de disponer ese material y su narración producen transformaciones: los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una 'repetición' de lo real sino que constituyen una nueva realidad regida por leyes propias (447).

El modo de representación del testimonio es, en suma, ecléctico. De allí que las aproximaciones críticas se dividan en al menos dos direcciones. Por una

parte, autores como Eliana Rivero postulan que «[l]a planeación formal del actual género testimonio no sólo altera y revierte moldes existentes, sino que quiebra las fronteras intergenéricas y aun inaugura categorías discursivas inclasificables dentro de los parámetros actuales del texto literario escrito» (1987: 50). Una segunda línea crítica, por otra parte, defiende su unidad genérica. Víctor Casaus, por ejemplo, señala que el testimonio es sin duda un género literario, «solo que participa en grado mucho mayor de la capacidad de aprovechar medios y recursos expresivos de géneros vecinos —o lejanos— o aun de otras áreas del pensamiento y de la expresión contemporáneos que no pertenecen, específicamente, a la literatura» (1990: 51-52).

Hugo Achúgar definirá este rasgo del testimonio como una ‘porosidad’. Haciendo referencia a las dificultades de la crítica para clasificarlo, señala:

El análisis que la lectura letrada ha hecho del testimonio latinoamericano demuestra no sólo la ausencia de una noción precisa y universal —hecho que se objetiva en la propia ambigüedad e indeterminación del corpus—, sino también la imprecisión de los límites del espacio o formación discursiva que esta práctica discursiva presupone. Si además intentamos pensar el problema en relación a, o desde la categoría de género, las fronteras del testimonio de vuelven, aparentemente, aún más porosas (2002: 63).

Estas constataciones llevan a estudiosos como Silvia Nagi Zekmi a concluir que «el testimonio es poco definible como género, o que al menos debe considerarse como un género híbrido» (2002). Desde allí en adelante, el área de estudios entra en crisis. Una citada frase de Beverley, «the moment of testimonio is over» (2004: 77), parece poner fin al debate; no obstante, una segunda oleada ha renovado en los últimos años la línea crítica. Destacamos especialmente los cambios de énfasis que proponen Hans Fernández y Verónica Garibotto.

Fernández hace un análisis contextual del panorama académico y llega a la conclusión de que dos factores son determinantes en la crisis de los estudios testimoniales: por una parte, el ‘desmoronamiento de la utopía’ y la ‘asfixia epistemológica’ provocados por el clima intelectual dominante de la posmodernidad, y, por otra, el fin de la Guerra Fría y la crisis de las utopías de izquierda que influyó en los estudios de corte social, contagiándolos de un aire nihilista. Coincido plenamente con la conclusión de su diagnóstico: no es el discurso testimonial el que ha llegado a un punto muerto, sino los *testimonial studies*. Por lo mismo, he visto la necesidad de retomar esta veta investigativa y reforzar su recepción crítica. Como bien señala el autor,

se hace necesario reabrir el debate desde otros corpora y otras perspectivas, alejarse del ‘epicentro teórico’ de la ‘estética de la

solidaridad' con el que se interpretaron únicamente experiencias extremas. Así, es importante resaltar que lo que entró en crisis fueron los testimonial studies y no la producción de testimonios, pues aquéllos acuñaron categorías aptas sólo para un grupo de textos específicos y los que no calzaban en ellas perdían importancia o simplemente no eran considerados. Por eso creemos que al sondear textos ignorados —de forma estratégica— es posible profundizar en el conocimiento de este género narrativo que de ninguna manera se ha agotado en una sola variante cano-nizada ni menos en una sola categoría teórica (2010: 67).

El corpus testimonial de prisión política de las dictaduras latinoamericanas, precisamente, es uno de los ámbitos en los que es necesario ingresar con una nueva perspectiva de análisis. Como bien señala Verónica Garibotto para el caso argentino, y que extrapolamos al resto de América Latina, se debe operar un cambio en la matriz interpretativa. Tanto la lectura multiculturalista —propia de la consideración del testimonio como relato del subalterno— como la interpretación psicoanalítica —muy frecuente en la tradición rioplatense— han llegado a un límite, pues no dan cuenta de la situación de recepción actual. Según indica la autora, «[...] la reformulación del marco interpretativo vigente implica volver a pensar la relación del testimonio con la historia» (2010: 107), es decir, concentrar el estudio en su 'historicidad'. Si bien su propuesta se hace cargo de aspectos fundamentales de la relación entre las estrategias representativas de la temporalidad en determinadas obras y su manera de historiar —concentrándose en la retórica de los documentales—, no se detiene en las formas narrativas de las que se sirve el testimonio, por lo que mi propuesta comparte el diagnóstico de Garibotto y su punto de vista, pero es complementaria en términos metodológicos. A mi juicio es necesario explorar en la variedad de modelos narrativos de los relatos testimoniales, para movilizar otros aspectos de la discusión sobre sus estrategias de generación de sentido histórico, entendiendo el uso de los modelos como marcos de interpretación.

2. EL TESTIMONIO Y SU ESTATUTO GENÉRICO

Es importante destacar que el punto focal de la perspectiva que aquí se propone no es el grado de clasicismo o de desestructuración del lenguaje presente en los testimonios, es decir, su distancia o aproximación a la estética literaria (cfr. Dorfman 1986). Lo que se busca es observar las trazas de ciertas estructuras o formas narrativas específicas que sirven de modelos configuradores para la experiencia de la prisión política.

Vale decir que la crítica sobre el testimonio ha avanzado en este sentido, proponiendo la cercanía del discurso testimonial a varios géneros, tanto ficcionales como referenciales. Jaime Concha, por ejemplo, destaca muy

tempranamente la existencia de una función testimonial que asumiría a lo largo de la historia distintas formas. El autor considera entre las formas testimoniales estructuras tan variadas como los diálogos platónicos, los relatos evangélicos, la visión apocalíptica, el diseño épico, la crónica anticolonialista y el reportaje periodístico.

Se ve que la función testimonial —indica Concha— puede coexistir con diversos géneros, en ropajes y envolturas diferentes. El contenido testimonial es así una energía que puede cristalizarse en manifestaciones variadas, aunque resulte en ciertos casos constreñida por las limitaciones del género (1978: 133).

John Beverley, por su parte, cuando busca definir la ‘anatomía’ del testimonio, acude a modelos como la novela picaresca y la autobiografía (1987: 12-13). Desde una perspectiva crítica, Idelber Avelar pone el acento «en la retórica cristiana, heroica y militarista de los testimonios de prisión política», mientras que Beatriz Sarlo «reconoce el uso de una retórica realista romántica, de carácter subjetivo y afectivo» (Johansson 2010: 83). Me permito en este punto una cita extensa del trabajo de José Chávez, quien siguiendo a Skłodowska, resume un importante contingente de aproximaciones formales al testimonio:

Francoise Perus encuentra paralelos entre el testimonio y la novela del realismo social, el Bildungsroman, la picaresca y la épica tradicional, la crónica y la memoria; Juan Duchesne opta por ver en el testimonio una apropiación del discurso etnológico; mientras que Jorge Narváez insiste en los préstamos del periodismo y de las ciencias sociales [...]. Karlheinrich Biermann distingue entre testimonios autobiográficos, documentos sociológicos-etnográficos y relatos autoridades [...] También Víctor Casaus traza varias vertientes dentro del corpus testimonial a partir de diversos discursos generadores que el testimonio estéticamente logrado puede absorber, transformar y trascender: una vertiente cercana al periodismo, una línea de testimonios directos (diarios), una modalidad más ecléctica y abiertamente artística, incluida por técnicas de montaje cinematográfico, y, finalmente, una forma que parte del relato etnográfico [...]. Nubya Celina Casas, a su vez, basa su catalogación de las modalidades testimoniales (reportaje, memoria, diarios, investigación profesional, novela) [...]. Mientras que Hugo Achúgar habla de una autobiografía despersonalizada, pública (2004: 58-59).

El campo crítico da cuenta de una dispersión taxonómica importante, lo que lleva a Leonidas Morales a postular que el testimonio no es en sí mismo un

género, es decir, una forma de expresión codificada que tiene un origen histórico, sino que un discurso transhistórico, que se actualiza en distintos periodos. De allí que no pueda ser reconocido por rasgos estéticos específicos:

En efecto, si el testimonio es un discurso transhistórico, no puede entonces ocupar, por derecho propio, un lugar en la institución, histórica, que regula a los géneros. O, lo que es igual: no puede ser actualizado de manera independiente o separada, por sí mismo, como sí pueden serlo los géneros auténticos. El testimonio tiene una sola posibilidad de ser actualizado dentro de la institución: como discurso parásito, o incorporado, es decir, desplegado por, y en el interior de, alguno de los discursos genéricos existentes. [...] [E]l testimonio es al mismo tiempo un discurso transgenérico (2001: 24-5).

Morales reconoce que el parasitismo del testimonio abarca géneros ficcionales y referenciales, pero señala que, por su vinculación con un contexto real representado, su afinidad primera es con los géneros referenciales: la carta, el diario íntimo, la crónica urbana, la autobiografía, la biografía, las memorias, el reportaje y la entrevista.

Entre todos estos géneros y el discurso testimonial —explica Morales— hay una relación ‘natural’ de complicidad, de interdependencia inevitable: siendo aquéllos, géneros donde el sujeto de la enunciación es un yo biográfico, difícilmente podrían desplegarse sin poner en actividad, en algún momento, el discurso de un yo testimonial. Pero no hay que confundir los discursos: el género es de aquéllos, no de éste (26).

Como puede observarse, la crítica asimila el testimonio indistintamente a formas expresivas referenciales y ficcionales, reflejo palmario de su doble estatuto, caracterizado por la notable importancia del referente —cuyo peso específico se determina por su grado de fiabilidad— y su transmisión a través de un relato. Coincido plenamente con Morales en que es el intento fallido de asimilación a un tipo textual determinado el que provoca los mayores problemas para determinar su existencia como un género definible *per se*, pero tomo distancia de su posición en dos sentidos: por una parte, pienso que si bien el testimonio dialoga fluidamente con los géneros referenciales, tiene en los géneros ficcionales una fuente igualmente importante de modelos a los cuales acude para narrativizar la experiencia. Por otra parte, creo que la multi-modalidad narrativa del testimonio no necesariamente lo invalida como género. En este sentido, opto por atender a su reconocimiento en el campo crítico (es decir, su existencia ‘histórica’ como una forma literaria) y lo vinculo a otros géneros, como la novela, que también se apropia de

modalidades narrativas referenciales y ficcionales. En este punto, coincido con el juicio de Sklodowska, para quien la definición del testimonio como un popurrí genérico o como un discurso parásito, no produce mayores rendimientos. Comentando las caracterizaciones en este tenor que proponen Yúdice y Beverley-Zimmerman, la autora acota:

In strictly formal terms, it is simply perceived as a curious brand of life document, autobiography, and forensic patterns of confession, which takes the form of a novel. All this does quite a bit, but not enough, to clarify how testimonio's technique actually works (1996: 86).

Para adentrarnos en la faceta problemática y responder a la carencia que Sklodowska detecta —cómo funciona en realidad la ‘técnica’ del testimonio—, propongo hacer un giro y cambiar la perspectiva desde donde se lo analiza: lo que interesa no es demostrar su adecuación a formas estéticas específicas que permitan incluirlo dentro del grupo de los géneros literarios ya definidos, sino observar la manera en que el discurso testimonial se sirve de distintas estructuras narrativas para constituir un tipo de relato cuya base es principalmente histórica, pero no solo por los hechos que narra, sino porque propone una determinada hermenéutica. Si bien la perspectiva temporal suele ser, sobre todo en los primeros textos que acusan la represión y tortura, más bien reducida, puede comprenderse el esfuerzo de testimoniar como una práctica de carácter documental similar a la que desempeña una parte importante de la historiografía: consiste en dar cuenta, a través de una narración, de experiencias y sucesos reales con el fin de dotarlos de sentido. De allí que se lo relacione con la antigua crónica indiana, que es muchas veces inmediateista, pero que porta una noción de registro que es considerada ‘histórica’. En este punto nos parece esencial recuperar la postura de Epple, para quien el testimonio «es un modo de entenderse con las requisitorias del presente», cuyo propósito narrativo es «documentar lo inédito» (1994: 1114). «En la perspectiva de estos textos subyace la requisitoria de leer la historia de un modo diferente, pero sin proponerse fijar exclusivamente sus parámetros» (ibídem). Como señala Santos-Herceg, esta es una de las intenciones expresas formuladas en los paratextos de un número considerable de testimonios (2014: 192-193). El relato testimonial, desde este punto de vista, se emparenta con el discurso histórico; por lo mismo, preguntarse por sus particularidades formales e intentar condensarlas en una tipificación exclusiva es tan complejo como querer definir en términos genéricos absolutos a la historiografía.

3. EL TESTIMONIO Y LA HISTORIA

Respecto de la relación entre testimonio e historia, varios autores coinciden en que se trata de una interacción tensa. A favor de la capacidad histórica del relato testimonial, Jara sostiene que, «[c]omo forma discursiva, el testimonio parece hallarse más cerca de la historiografía que la literatura en la medida en que apunta hacia hechos que han ocurrido en el pasado y cuya autenticidad puede ser sometida a pruebas de veredicción» (1986: 1). Esta faceta, sin embargo, es vista como esencialmente problemática por otros autores. «[S]ería ingenuo asumir una relación de homología directa entre la historia y el texto. El discurso del testigo no puede ser un reflejo de su experiencia, sino más bien su refracción [...]», señala Sklodowska (1982: 379). Achúgar, por su parte, plantea que «[...] el testimonio no implica ausencia de 'literatura'» (2002: 78), entendida esta no como ficción, sino como «elaboración ideológico-formal» (ibídem). Amar Sánchez define la interacción como una aporía, en tanto el testimonio se encuentra en

[...] el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe [...] y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible 'tal cual es' porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza (1990: 447).

Mercé Picornell explica la tensión en un sentido análogo al que propongo, en la medida que destaca que «[l]a literatura y la historia producen tanto un conocimiento sobre el mundo como una representación discursiva de este conocimiento, una representación que toma forma en función de los géneros que sean operativos en un contexto determinado» (2011: 117). Su lectura, sin embargo, pone de relieve el carácter contestatario del testimonio, asumiendo que se trata de una textualidad exitosa. De allí que sostenga que

no nos tendría que extrañar que el género testimonio, emergido con la voluntad de modificar los paradigmas historiográficos para abrirlos a zonas marginadas por la historiografía tradicional, surja erosionado la frontera entre la literatura y la historia, contagiando a la historia con su suplemento. [...] [E]l testimonio se aprovecha del espacio de intercambio de formas entre la literatura, la antropología y la historia. Formalmente se asemeja a las 'historias de vida' [...] pero pragmáticamente pretende generar una nueva posición de enunciación desde donde el subalterno pueda difundir su experiencia de forma autorizada (118).

Picornell tiene en mente el testimonio de (auto)representación del subalterno, que funciona como una forma de resistencia cultural. Aun cuando reconozco que la característica de ejercer fuerza en contra puede adjudicarse a cualquier tipo de testimonio, veo sin embargo que hay una diferencia de énfasis cuando este se aboca exclusivamente a la representación de la violencia política, en especial la experiencia de la prisión y tortura, pues si bien se dota al relato testimonial de la función de contradecir a la verdad oficial de los regímenes dictatoriales, el problema central es la representación de esa violencia extrema, que funciona en completo estado de excepción. Es por ello que los críticos que se han ocupado de esta línea testimonial han dado cuenta de una tensión diferente, que tiene que ver con poner en lenguaje aquello que es inexpresable.

4. EL TESTIMONIO Y LOS LÍMITES DEL LENGUAJE

Elizabeth Jelin, en un artículo significativamente titulado *La narrativa personal de lo 'invivable'*, recupera la reflexión crítica producida en torno a los testimonios de la *Shoa* para aplicarla a los relatos de las víctimas de las dictaduras latinoamericanas. Haciéndose eco de Lanzmann, la autora afirma: «No es desde la comprensión de causas y condiciones, de motivos o de conductas, que la experiencia se registra. Es, en todo caso, desde lo que no se comprende, desde lo que resulta incomprensible, que se genera el acto creativo de transmitir» (2006: 70).

Jelin complementa esta postura crítica con el pensamiento Van Alphen y su reflexión sobre la imposibilidad de narrar el exterminio: «¿Es por la naturaleza del acontecimiento, por su carácter extremo? ¿O tiene que ver con restricciones y limitaciones del lenguaje, de los sistemas simbólicos disponibles?» (2006: 71). Siguiendo al autor holandés, Jelin destaca que «[...] lo traumático del acontecimiento implica una 'incapacidad semiótica' durante el acontecimiento mismo, que impide 'experimentarlo' y representarlo en los términos del orden simbólico disponible» (ibídem), pero también lleva más allá —a mi juicio de forma muy acertada— el análisis de los problemas de expresión de la violencia extrema, poniendo el acento en la falta de medios:

La dificultad puede también estar ligada a la inexistencia de una trama o marco narrativo que permita relatar los eventos con alguna coherencia significativa, o porque los marcos interpretativos existentes resultan inaceptables por ser contradichos o negados por la trayectoria subjetiva del sobreviviente (ibídem).

Gabriel Gatti apunta en un sentido análogo cuando define al testimonio como «la fórmula para dar palabras al vacío» (2006: 36). Su énfasis está puesto en los relatos que se hacen cargo de la desaparición forzada de per-

sonas; de allí que sostenga que es un tipo de discurso «que habla del vacío y de la imposibilidad de representarlo» (ibídem). La narración testimonial, desde su perspectiva, «[n]o cuenta algo; cuenta la imposibilidad de contar; cuenta una catástrofe lingüística» (ibídem). Desde esta perspectiva, el testimonio es una suerte de deíctico que apunta hacia lo inexpresable:

señala hacia donde existe un fallo, un hueco, una hendidura en la representación. No lo describe; lo indica y, al hacerlo, permite que lo táctico se apodere de lo imposible. Con el testimonio, el vacío de la representación se hace accesible. Es su síntoma; indica que hay algo, aunque ese algo no se pueda alcanzar (ibídem).

Si bien me parece que tanto Jelin como Gatti recuperan acertadamente la potencia representativa del gesto testimonial, que lucha contra la indecibilidad de la experiencia límite, me parece más exacta la reflexión de Rancière, para quien el testimonio es de todas formas un gesto lingüístico que dice, y no necesariamente desde la negación del lenguaje, sino desde las modalidades narrativas que su autor o autora maneja. Al comentar el texto de Robert Antelme y el uso que aprecia en él de las técnicas de la novela flaubertiana, señala expresamente que la experiencia del testimoniante

no es ‘irrepresentable’ en el sentido en que no existiría lenguaje para decirla. El lenguaje existe, la sintaxis existe. No como lenguaje y sintaxis de la excepción, sino, por el contrario, como modo de expresión propio del régimen estético de las artes en su generalidad. El problema sería más bien al revés. El lenguaje que traduce esta experiencia no le es propio de ninguna manera (Rancière 2011: 133).

Quien escribe su testimonio, a juicio de Rancière, es un traductor, que vierte la experiencia límite en el lenguaje común de la literatura. El testimonio, por ende, no posee un lenguaje propio:

Esta experiencia extrema de lo inhumano no conoce ni imposibilidad de representación ni lengua propia. No hay lengua propia del testimonio. Allí donde el testimonio debe expresar la experiencia de lo inhumano, encuentra naturalmente un lenguaje ya constituido del futuro inhumano, de la identidad entre sentimientos humanos y movimientos inhumanos. Es el lenguaje mismo por el que la ficción estética se opone a la ficción representativa. Y se podría decir, en última instancia, que lo irrepresentable radica precisamente allí, en esa imposibilidad de una experiencia de expresarse en su propia lengua (2011: 133-134).

La propuesta de Peris Blanes sobre el caso chileno —que me parece extensible a los corpus testimoniales latinoamericanos en general— define todavía con más nitidez la relación entre discurso testimonial y experiencia de violencia extrema. Reaccionando contra la idea de lo irrepresentable, él se refiere a «la *relación de inespecificidad* que la experiencia de excepción mantiene con los modos de decirla» (2005: 20).

5. LAS FORMAS NARRATIVAS EN LA HISTORIA

Es bien sabido que Hayden White, con *Metahistoria*, provoca un giro sustancial en la comprensión del carácter discursivo de la historia, imponiendo la distinción entre disciplina histórica e historiografía. Su perspectiva crítica, que tiene como base el giro lingüístico que experimentan las humanidades y las ciencias sociales en el siglo XX, es compartida hasta cierto punto por otros teóricos como Ricoeur (1995) y De Certeau (2000). El modelo de análisis de White, sin embargo, tuvo repercusiones radicales. Aunque generó importantes controversias, permitió pensar el relato histórico desde las estructuras literarias de codificación de su sentido.

En la presentación de su teoría formal de la historia, White afirma de modo muy concreto: «consideraré la obra histórica como lo que más manifiestamente es: es decir, una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*» (1992: 14). La historia, desde este punto de vista, es ante todo un constructo que tiene como función representar a través del lenguaje los sucesos históricos para así explicarlos. Según White, el historiador, al dar forma a su discurso, necesariamente selecciona una determinada ‘trama’, una forma de relatar que, en cuanto estructura, impone ya un significado a aquello que se narra. Por esto es que «[s]i en el curso de la narración de su relato el historiador le da la estructura de trama de una tragedia, lo ha ‘explicado’ de una manera; si lo ha estructurado como comedia, lo ha ‘explicado’ de otra» (White 1992: 18). En los ensayos reunidos en *El contenido de la forma* el autor desarrolla con más precisión su punto de vista:

Dado que ningún determinado conjunto de secuencia de acontecimientos reales es intrínsecamente trágico, cómico o propio de la farsa, etc., sino que puede constituirse como tal sólo en virtud de imponer la estructura de un determinado tipo de relato a los acontecimientos, es la elección del tipo de relato y su imposición lo que dota de significado a éstos (1992b: 61).

Este nivel de análisis del modelo de White se denomina ‘explicación por la trama’ y funciona siguiendo las distinciones propuestas por Northrop Frye en *Anatomía de la crítica* (1977 [1957]). Los modos de tramar que el teórico literario distingue son el romance, la tragedia, la comedia y la sátira. Si bien es posible aplicar las mismas categorías a algunos testimonios de prisión política, pienso, junto con White, que estas no agotan las posibilidades de entramado de un relato. En este punto, opto por tomar como referente estructural no la propuesta de Frye, sino un determinado repertorio de subgéneros históricos, definido sobre la base del análisis de un corpus testimonial suficientemente extenso. Le otorgo a estos subgéneros narrativos, no obstante, la misma capacidad explicativa que White distingue para los modos de entramado.

6. LOS SUBGÉNEROS HISTÓRICOS COMO MODELOS DEL TESTIMONIO

La perspectiva frente a los géneros literarios desarrollada por Glowinski permite una caracterización de los subgéneros narrativos afín a los propósitos aquí trazados. El autor toma de Bajtin la noción de géneros del discurso, los que sobrepasan con mucho los límites de lo literario: «en el curso de los contactos de lenguaje normales —explica Glowinski—, nos servimos de ciertos modelos que, conscientes o no, son claros y que, cuando hablamos, de una manera u otra les subordinamos nuestros enunciados» (2002: 96). Esta definición bajtiniana permite ampliar la noción de género para darle un alcance universal, en la medida que caracteriza toda práctica de lenguaje y hace posible observar la relación de los géneros literarios con otros ámbitos discursivos. Explica el autor que,

[e]n relación con otros géneros del discurso, los géneros literarios poseen la ventaja de haber sido distinguidos, nombrados y descritos —en la inmensa mayoría— hace mucho tiempo. Son ellos, por otra parte, los que han servido de modelo para discernir los géneros en otros dominios de la escritura, como el discurso histórico o el discurso filosófico (ibídem).

En este punto, su argumentación coincide con la de Todorov, quien destaca el valor modélico de los géneros: «Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como ‘horizontes de expectativa’ para los lectores, como ‘modelos de escritura’ para los autores» (1991: 53).

Glowinski distingue entre el sistema general, es decir, las propiedades primordiales del repertorio de los géneros que funcionan a lo largo de un periodo determinado —narrativo, lírico, dramático y didáctico-ensayístico—, y los subsistemas que se forman dentro de él (2002: 102). Estos sub-

sistemas son los llamados géneros literarios históricos. Como los define Valles Calatrava, son «clases de textos que, sin localizarse fuera de las modalidades discursivas fundamentales, tienen una identidad y una singularidad determinada por las afinidades dadas entre determinadas obras literarias de una misma época o, incluso, de varias de ellas» (2008: 31). El estatuto genérico del testimonio como una clase particular que se nutre de otras clases —al modo como lo hace la novela, según comentaba con anterioridad— se resuelve desde esta perspectiva, ya que no hay solo dos niveles, esto es, los grandes géneros y los subgéneros históricos, sino que una amplia constelación de formas que se implican mutuamente.

7. HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LAS FORMAS NARRATIVAS DEL TESTIMONIO

Después del recorrido crítico aquí propuesto me parece que adquiere mayor fundamento la premisa que guía estas reflexiones, a saber, que el testimonio de prisión política latinoamericano puede ser interpretado como una forma de constitución de sentido histórico, es decir, como una hermenéutica de los sucesos que relata, en tanto proyecta, a través de distintos modos de configuración formal, una significación para esos hechos. La manera en que se elaboran y transmiten los sentidos de la experiencia, pasa por las opciones formales que el(la) testimoniante toma. Es por ello que, en la medida en que se sirve de estructuras variadas, el testimonio puede ser definido como un género omnívoro, que se apropia, combinándolas, de distintas formas narrativas, tanto ficcionales como referenciales, para encauzar y dotar de sentido a una vivencia que tiende a resistir su representación.

Teniendo en vistas este horizonte, es posible hacer una propuesta clasificatoria inicial, que sirva para seguir pensando las particularidades del testimonio sin reducir su complejidad. He determinado un repertorio de géneros históricos que operan como modelos atendiendo a su presencia y función en una importante cantidad de obras testimoniales. Queda aún por demostrar su operatividad en análisis más detallados de dichas obras, así como extender su aplicación a otros corpus —pienso, en particular, en los testimonios de la *Shoa* y de otras grandes persecuciones políticas que marcaron el siglo XX—, con el fin observar si se trata de opciones propias del contexto latinoamericano o si tienen un alcance más general.

He organizado los subgéneros modélicos concentrándome en los de carácter narrativo y siguiendo una línea temporal, con el fin de sistematizar su potencial de significación, en tanto el origen histórico y cultural de los subgéneros da luces sobre el sentido de las estructuras. En consecuencia, distingo inicialmente entre formas mítico/bíblicas, formas medievales y formas modernas.

Las formas mítico/bíblicas más recurrentes son la epopeya (especial-

mente la estructura odiseica), el relato crístico (con énfasis en el calvario) y el relato apocalíptico. Estas formas se relacionan preferentemente con interpretaciones de la prisión en clave épica o mesiánica, y configuran un sentido fundante y/o trascendental para la experiencia. Lo que no se puede contener en el lenguaje de lo cotidiano se proyecta en estos casos hacia dimensiones superiores, que se relacionan con el destino o la intervención de fuerzas sobrehumanas.

Entre las formas medievales, por su parte, es posible distinguir la confesión, la *Imitatio Christi* (como una variante ética del relato evangélico) y la hagiografía. Ellas modifican el sentido religioso de la experiencia contenido en las formas mítico/bíblicas, aminorando el componente trascendente y orientándolo hacia una dimensión moral o ética. El problema del bien y del mal se encarna en estas estructuras en las disquisiciones respecto del buen o mal actuar de los sujetos ante las situaciones límites.

Entre las formas modernas, finalmente, observamos la presencia recurrente del 'Yo acuso', de la *Bildungsroman* (parodiada o pervertida), de la novela policial o negra, de la novela de terror, del relato fantástico y del melodrama. Estas formas desplazan la explicación del sentido histórico, alejándolo de lo trascendente, para vincularlo con modos de comprensión parciales o acotados, que dan cuenta de la percepción fragmentada o de la incapacidad de explicación global para el estado de absoluta excepción de la prisión política.

8. A MODO DE CIERRE

Un testimonio es un entramado complejo en donde se activan e interactúan varias de las estructuras narrativas antes mencionadas. En la mayor parte de los relatos testimoniales destaca la presencia de una forma dominante, que sirve como andamiaje mínimo sobre el cual se instalan otras formas complementarias. Cada una de ellas comunica un sentido, a través de su propia composición formal y desde su inherente convencionalidad. Quien testimonia puede saltar así la barrera de silencio que le ha impuesto la violencia ejercida sobre su cuerpo y su psiquis. Gracias a la capacidad de narrar, que es propia de la cultura humana, puede suplirse en el gesto testimonial la aparente ausencia de palabras. Frente a este esfuerzo mayúsculo no queda sino prestar oído atento para intentar comprender; no queda sino agudizar la mirada para captar la laboriosa red de sentidos que cada testimoniante ofrece a través de su relato.

Bibliografía

- Arfuch L., 2013, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Achúgar H., 2002, *Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro*, en J. Beverley-H. Achúgar (eds.), *La voz del otro*, Guatemala, Ediciones Papiro: 61-83.
- Álamo Felices F., 2011, *Los subgéneros novelescos. (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería, Editorial Universidad de Almería.
- Amar Sánchez A., 1990, *La ficción del testimonio*, «Revista Iberoamericana» 151: 447-461.
- Avelar I., 2000, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Beverley J., 1987, *Anatomía del testimonio*, «Revista de crítica literaria latinoamericana» 25: 7-16.
- , 2004, *The real thing*, en *Testimonio: on the politics of truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press: 63-78.
- Casaus V., 1990, *Defensa del testimonio*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Concha J., 1978, *Testimonios de la lucha antifascista*, «Araucaria» 4: 129-146.
- De Certeau M., 2000, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.
- Chávez J., 2004, *Génesis y desarrollo del testimonio latinoamericano contemporáneo*, en A. L. Martínez (ed.), *Memoria del XIX coloquio internacional de literatura mexicana e hispanoamericana*, Sonora, Universidad de Sonora.
- Dorfman A., 1986, *Código político y código literario: El género testimonio en Chile hoy*, en R. J.- H. Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature: 170-234.
- Epple J., 1994, *Acercamiento a la literatura testimonial en Chile*, «Revista Iberoamericana» 168-169, LX: 1143-1159.
- Fernández H., 2010, *'The moment of testimonio is over': problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales*, «Íkala, revista de lenguaje y cultura» 24. 15: 47-71.
- Frye N., 1977, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- Gadamer H., 2012, *Verdad y método I*, Barcelona, Sígueme.
- , 2010, *Verdad y método II*, Barcelona, Sígueme.
- García Berrío A.- Huerta Calvo J., 1992, *Los géneros literarios, sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- García G., 2001, *Hacia una conceptualización de la escritura de Testimonio*, «Revista canadiense de estudios hispánicos» 3. XXV: 425-444.
- Garibotto V., 2010, *Temporalidad e historia: hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial*, «Chasqui: revista de literatura latinoamericana» 2.39: 99-113.
- Gatti G., 2006, *Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)*, «CONfines» 2/4: 27-38.
- Genette G., 1989, *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- , 1998, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.

- Glowinski M., 2002, *Los géneros literarios*, en M. Argenot-J. Bessière-D. Pokkema-E. Kushner (eds.), *Teoría literaria*, México, Siglo veintiuno editores: 93-109.
- Greimas A., 1971, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- Invenizzi L., 1988, *Antecedentes del discurso testimonial en Chile. Textos historiográficos de los siglos XVI*, en J. Narváez (ed.), *La invención de la memoria*, Santiago de Chile, Pehuén: 57-89.
- Jara R., 1986, *Prólogo*, en R. Jara-H. Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature: 1-6.
- Jelin E., 2006, *La narrativa personal de lo 'invivable'*, en V. Carnovale et al., *Historia, memoria y fuentes orales*, Buenos Aires, CeDInCI Editores: 63-79.
- Johansson M., 2010, *Literatura y testimonio en el Cono Sur*, en *Recordar para pensar - Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*, Santiago de Chile, Fundación Heinrich Böll Cono Sur: 77-89.
- Morales L., 2001, *Género y discurso: el problema del testimonio*, en *La escritura de al lado: géneros referenciales*, Santiago, Cuarto Propio.
- Nagi Zekmi S., 2002, ¿Testimonio o ficción?, «Ciberletras» 5, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/nagy.html> (última consulta: 10/06/2015).
- Nofal. R., 2001, *La escritura testimonial chilena. Una cartografía de la memoria*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», 19 <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/testimon.html> (última consulta: 10/06/2015).
- Peris Blanes J., 2005, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Prada Oropeza R., 1989, *El discurso-testimonio*, «Semiosis» 22-23: 437-460.
- Picornell M., 2011, *El género testimonio en los márgenes de la historia: representación y autorización de la voz subalterna*, en *Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia Contemporánea*, T. 23: 113-140
- Rancière J., 2011. *Si existe lo irrepresentable*, en *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros: 119-43.
- Randall M., 2002, ¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?, en J. Beverly-H. Achúgar (eds.), *La voz del otro*, Guatemala, Ediciones Papiro: 33-57.
- Ricoeur P., 1995, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI Editores.
- Rivero E., 1987, *Acerca del género 'Testimonio': Textos, narradores y 'artefactos'*, «Hispanamérica» 46-47: 41-56.
- Santos-Herceg J., 2014, *Testimonio y verdad: un falso dilema. El caso de la prisión política en Chile*, «Cuadernos de Literatura» 36: 184-210.
- Sarlo B., 2005, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Skłodowska E., 1996, *Spanish American Testimonial Novel. Some Afterthoughts*, en G. Gugelberger (eds.), *The real thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press: 84-100.
- , 1982, *La forma testimonial y la novelística de Miguel Barnet*, «Revista Interamericana» 3. XII: 375-394.
- Todorov T., 1991, *El origen de los géneros*, en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte

Ávila: 47-63

Valles Calatrava J., 2008, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid/
Frankfurt am Main/Iberoamericana/Vervuert.

White H., 1992a, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*,
México, Fondo de Cultura Económica.

—, 1992b, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.

Yúdice G., 1992, *Testimonio y concientización*, «Revista de Crítica Literaria
Latinoamericana» 36. 18: 211-32.

LAS NARRACIONES DE LA MEMORIA Y EL OTRO: NOTAS SOBRE LA PERTINENCIA DE UNA MIRADA SOCIO-ÉTICA¹

Sandra Beatriz Navarrete Barría
IDEA/UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE

INTRODUCCIÓN

En este artículo, abordaremos la idea de que las narrativas de la memoria reciente exigen un análisis que incluya la dimensión social y ética, aspectos que observamos escasamente entrelazados en los análisis literarios. En general, se aprecia un exhaustivo campo de estudio sobre la literatura de la memoria, que ha logrado posicionarse en los últimos años, sin embargo, estas investigaciones han conformado un espectro bastante acotado. En este sentido, concordamos con Basile y Trigo en que se ha instalado «una suerte de hegemonía por omisión en cuanto al tratamiento del tema, al continuar reproduciéndose ciertos modelos críticos y reflexiones teóricas establecidas con anterioridad» (Basile y Trigo 2015: 5). En base a esto, creemos que la crítica literaria y los estudios de la memoria en general, deben desplazarse hacia aquellas zonas de discontinuidad que bordean los imperativos de las memorias, así podremos transitar desde la búsqueda de sentidos pre-establecidos, hacia nuevos objetos de estudio. Entre los primeros, encontramos los siguientes ejemplos: el deber de la memoria, recordar para no repetir, la memoria como elaboración del trauma, la representación de la experiencia, entre muchos más, que hoy figuran como tópicos dentro de esta área de

¹ Este artículo se enmarca dentro del proyecto Fondecyt Posdoctoral N° 3140072, titulado *Desplazamientos e interpelaciones de la memoria traumática reciente: diálogos entre el testigo y el oyente*, del cual soy investigadora responsable. Además agradece los valiosos aportes obtenidos dentro del Grupo “Cartografías Literarias del Conosur”, dirigido por la Dra. Mirian Pino, Universidad Nacional de Córdoba.

investigación. Por otro lado, en las zonas discontinuas, destacamos la emergencia del 'otro', del receptor, es decir, de esa figura que constituye el oyente del testimonio² y que permite explorar el alcance social y los ecos culturales de la memoria, desde el momento mismo de su circulación discursiva.

En base a esta hipótesis, proponemos desde Mijaíl Bajtín un marco teórico que interpreta el ejercicio de la memoria, a partir de las relaciones éticas entre un 'yo' y un 'tú', definiéndolas como categorías intersubjetivas que articulan el mensaje memorialístico, en un triángulo semántico-cultural, desde una óptica necesariamente comunicativa³. El 'acto ético' como categoría filosófica se liga a la semiótica del discurso que postula Bajtín, específicamente, al dialogismo del discurso social, en tanto es el lenguaje el medio que vehiculiza las distintas voces testimoniantes y aquel elemento en donde se plasma definitivamente el encuentro con el 'otro'. Ahora bien, no es que el lenguaje y la cultura difuminen campos semánticos de la memoria en abstracto, sino que este flujo se produce en el ritmo de las interacciones discursivas, asumidas con responsabilidad por las personas.

Es importante entenderlo como una cuestión ontológica: el ser humano es en la medida en que se comunica y establece relaciones dialógicas en constante apertura. Por lo tanto, si entendemos el ejercicio de la memoria como un acto ético, cada una de las novelas y testimonios que integran el corpus de literatura memorialística, que se ha producido posterior a las dictaduras chilena y argentina, aparecen como pequeños puntos nodales de una compleja e interconectada red comunicacional, que se mantiene dinámica gracias a los actos responsivos de los sujetos creadores y receptores de dichas memorias.

I. LA DIMENSIÓN MORAL DEL RECUERDO

La memoria como concepto partió desde Maurice Halbwachs, siendo entendida como un proceso colectivo de reconstrucción continua del pasado. «Esa reconstrucción se opera según líneas ya marcadas y dibujadas por nuestros otros recuerdos o por los recuerdos de los demás» (Halbwachs 1998: 211). A partir de este autor la memoria deja de asociarse exclusivamente al recuerdo individual o, en su defecto, a la historia, para pasar a ser entendida como

2 Nos referiremos al testimonio en términos amplios, sin considerarlo exclusivamente como género literario o como medio jurídico de denuncia. El testimonio visto entonces como un discurso social que permite trabajar la memoria al difundir la experiencia traumática.

3 Entenderemos lo 'comunicativo' tal cual lo explica Héctor Schmucler, quien traza una diferencia entre comunicación 'desde arriba' y 'desde abajo'. La primera es más que la simple transmisión de algo al otro: «No es repartir, no es mi pensamiento que se distribuye, sino que es la coincidencia en una presencia, en una manera de existir en el mundo» (Schmucler 1997: 199). Por otro lado, la comunicación 'desde abajo' alude al «uso de determinados instrumentos para transmitir algo» (ibídem). El primer tipo es el que nos interesa como calificativo de la memoria, en la medida que se gesta desde la alteridad entre el emisor y receptor, compartiendo un mensaje de resonancia cultural.

un proceso complejo de recordación colectiva, que se sostiene en marcos sociales. Ahora bien, desde la catástrofe que significó el exterminio nazi y, específicamente, desde lo que atañe a nuestro corpus –las dictaduras del Conosur en los 70– el concepto de memoria adquirió nuevos ribetes que distan de una perspectiva basada en las semejanzas de una sociedad, para comprender su identidad y su memoria, como lo postulaba Halbwachs. A raíz de estos genocidios, la memoria se comienza a ligar con el horror, el trauma y las violaciones a los derechos humanos.

Para Steve Stern (2013), posterior a la dictadura el clima social en Chile se caracterizó por la emergencia de las disputas por el sentido del pasado, que une a un conjunto importante de ciudadanos bajo los rótulos de tortura y desaparición forzada. En este contexto, los testimonios y distintas manifestaciones, encontraron eco social y adquirieron valor simbólico como memorias emblemáticas, en tanto fueron evidenciando en su conjunto la urgencia moral de revelación de ese pasado oculto y, al mismo tiempo, esa urgencia se fue aceptando socialmente. Es bajo este clima que se forja lo que Stern ha denominado el ‘campo de la memoria de los derechos humanos’, que a pesar de originarse en un sector específico, atraviesa y se irradia hacia toda la cultura chilena. La acción de este campo se caracteriza por «la interpretación social del significado, la lucha para convencer a otros, la dinámica sinérgica de colaborar y disentir con los otros actores comprometidos» (Stern 2013: 31). Por lo tanto, según este autor, la relación entre distintos sujetos sería fundamental para la construcción de la memoria.

Por otro lado, en Argentina la búsqueda de justicia y el activismo de distintos organismos se generaron desde muy temprano, de este modo, paralelamente a las primeras desapariciones, las Madres comenzaron a reunirse en la Plaza de Mayo. Para Lila Pastoriza (2009) es a partir de la permanencia de la figura del desaparecido en la retina ciudadana que se sostiene la resistencia al olvido y la lucha por la justicia. La pregunta por el paradero de los desaparecidos, ese insistente ¿dónde están?:

logró instalarse en la escena pública, actualizando el reclamo sobre el esclarecimiento de los hechos, la verdad sobre el destino de los cuerpos y el castigo a los culpables, constituyéndose en núcleo movilizador de todas las batallas por la memoria (2009: 293).

Para esta autora, todo el Movimiento de los Derechos Humanos se convirtió en el referente ético más poderoso de la sociedad argentina, el que hasta los días de hoy marca un punto fundante en la cartografía moral de este país.

Es así como en ambos países, las desapariciones, las prácticas sistemáticas de tortura y las distintas vejaciones a los militantes, por parte del poder represor, fueron orientando los procesos naturales del recuerdo social hacia

una dimensión profundamente ética. Este quiebre, que no es sólo político, ni solo histórico o ideológico, sino que sobre todo humano, obligó a la ciudadanía a evaluar y reflexionar con un trasfondo moral el proceso de rememoración. La orientación ética de la memoria en el Conosur la pensamos como una serie de preguntas que se han ido reactualizando desde las dictaduras y que adquieren matices distintos en cada país, en cada grupo y en cada individuo, a través del tiempo. Preguntas como: ¿Es un deber la memoria? ¿El olvido y el consenso contribuyen a la sanación? ¿Hasta dónde soy capaz de comprometerme con la develación de la verdad? ¿Cuánto soy capaz de ignorar? ¿Cuánto quiero conocer de este pasado? ¿Es preferible no enterarse? etc. Estas interrogantes son el motor de los ejercicios de la memoria, el telón de fondo de cada manifestación del recuerdo y la conciencia invisible que obliga a tomar una posición responsable ante el horror del pasado.

2. LA MEMORIA COMO ACTO ÉTICO

Desde los importantes aportes de Elizabeth Jelin, la memoria ha sido comprendida básicamente como aquellos ejercicios que procuran otorgarle sentido al pasado. Es decir, ya no hablamos solamente del recuerdo que pertenece a una comunidad determinada, sino de operaciones concretas que permiten la interpretación de los hechos de represión y violencia en dictadura. Marcada esta diferencia, Jelin esquematiza una serie de preguntas fundamentales para entender la memoria: ¿Quién o quiénes recuerdan?; ¿Qué pasado se recuerda?, ¿Para qué recuerdan?, ¿Por qué recuerdan?, entre otras. Pero también considera relevante indagar en «la intención de transmitir y aún imponer sentidos del pasado a otros» (2002: 13), o sea, integra la dimensión intersubjetiva de la memoria, aquella que se gesta entre el sujeto o grupo que opera sobre el pasado, el mensaje memorialístico y la repercusión efectiva de los significados que se han querido transmitir al otro (s). Más adelante, en un ensayo del año 2009, explica que: «Estos sentidos se construyen y cambian en relación y en diálogo con otros y otras, que pueden compartir y confrontar las experiencias y expectativas, individual y grupalmente» (2009: 120). Es decir, desde aquí ya inserta definitivamente la problemática de la alteridad en la memoria, otorgándole un rol protagónico para el dinamismo del recuerdo.

En una postura cercana, Nelly Richard (2000) define también la memoria como un proceso abierto de reinterpretación del pasado, que siempre debería al menos tratar de remecer el archivo, o como ella lo denomina, el 'dato estático', el cual implica una clausura de las explicaciones sobre lo acontecido. En este mismo sentido, Isabel Piper atribuye una poderosa función simbólica a la memoria, la cual le permitiría generar resistencias y transformaciones sociales. De este modo, las prácticas de la memoria deben

tener la capacidad de «tensionar las versiones hegemónicas que imperan en un determinado orden social» (2009: 151). Ambas autoras, concuerdan en que es importante incluir la recepción de los ejercicios memorialísticos, para abarcar el estudio completo de su proceso.

Ahora bien, Richard considera que a los relatos de la memoria les hace falta la capacidad de «inscribir su queja en el tono —fuerte— de una interpelación que sea capaz de descentrar el monopolio argumentativo de la razón impuesta por la estrategias transicionales» (2000: 11). En su crítica observamos la pregunta por los modos de enunciación que deberían asumir los relatos, ya sea de los testimoniantes o de cualquier sujeto/colectividad, para hacer escuchar su experiencia o para generar consciencia sobre el pasado. En definitiva, en su pregunta «¿a qué lenguaje recurrir para que el reclamo del pasado sea moralmente atendido como parte —interpeladora— de una narrativa social vigente?» (1998: 46), la autora pone el acento en la inclinación ética que debe tener el trabajo de la memoria, de tal forma que el reclamo contra el olvido sea efectivamente atendido.

Ante este panorama, coincidimos en que las memorias son las distintas formas en que una sociedad le otorga significado a su pasado, conformando una zona atravesada por constantes disputas y pugnas por los sentidos que se le atribuyen a lo rememorado. Sin embargo, lo que nos permite aterrizar esta abstracta visión y que aparece apenas mencionado en las propuestas revisadas, es pensar en los individuos y colectividades detrás de estos trabajos del recuerdo, ya que así observaremos las intenciones y objetivos que mueven las distintas memorias en una sociedad, las cuales siempre pasarán por el asunto moral. Teniendo esto en cuenta, postulamos que los ritmos del recuerdo cultural encuentran su impulso en la trama ética que van urdiendo los individuos y colectividades, pues dicha trama es la que transforma el archivo, el documental, el monumento, la novela, la obra de teatro, etc. en un objeto de discusión capaz de generar una reflexión humana. En otras palabras, la memoria de dictadura posee un potencial específico de afectación ciudadana y cuestionamiento axiológico, que cruza tanto la esfera previa a la ejecución del recuerdo —es decir, las decisiones morales que toman él o los sujetos ejecutores— como la etapa de recepción y circulación de dicho acto. Así la memoria construye caminos hacia el otro, puentes que conectan dos subjetividades bajo el mismo llamado moral, aunque sus respuestas difieran.

El marco teórico que nos posibilita abordar la ética de la alteridad en la memoria es el que propone Mijaíl Bajtín en su ensayo *Hacia una filosofía del acto ético*, en donde expone la base ontológica de su visión de mundo, que posteriormente se desarrollará en sus teorías del discurso y el lenguaje. El núcleo mínimo desde donde se debe entender toda la propuesta bajtiniana es el ‘acto ético’, concebido como aquel acto responsivo que «representa la realización de una decisión de un modo ya irreversible, irremediable e

irrecuperable; el acto ético es un balance último, una deducción definitiva y omniabarcadora» (1997: 37). Para Bajtín, los actos éticos son aquellos que nos permiten interactuar responsablemente con los demás y con la cultura en general, en la medida que derivan de la comprensión de mí deber ser respecto del otro. En ese momento de participación singular e irreplicable, mi ser se transforma en acontecimiento, es decir, mi subjetividad se exterioriza, participa y acontece, exclusivamente, en la relación con los demás.

La pregunta por la memoria, desde la mirada bajtiniana, nos lleva a repensar los procesos de interpretación del pasado, definidos por Jelin y Stern como campos de lucha en los cuales se pretende, tanto cerrar y consensuar sentidos, en el caso de las políticas de transición, como denunciar o develar verdades, en lo que respecta a las víctimas. Esta zona de conflictos se nos presenta ahora desde la filosofía de Bajtín, como un conjunto de actos estrechamente relacionados por la afirmación del ser, que cada individuo llevó a cabo, ligándose desde su subjetividad con el horror y el trauma que otros padecieron⁴. Subrayando la dimensión moral de los actos y situándola como la fuerza motriz que ha ido forjando el tejido memorioso del Conosur, nos acercamos al trasfondo de responsabilidad valórica implicada en cada novela, archivo, investigación, performance, etc. Es decir, ya no es que simplemente determinados marcos sociales influyeron en la producción cultural de artistas, escritores, historiadores, etc. sino que «la cultura en su totalidad se integra en el contexto global y singular de la vida» (43), en la que participan estos sujetos, a través de un ‘acto ético’ que los relaciona con la memoria. Cada uno de estos actores decidió involucrarse con el tema de violación a los derechos humanos y participar desde un «auténtico centro de irradiación ética» (51), que es su única e irreplicable posición en la cultura.

Si bien este pilar axiológico nos resulte convincente en su totalidad para comprender el acontecer de la memoria, lo cierto es que arriesga parecer utópico si no se hacen algunos alcances. Para empezar, no todos los sujetos participan en el trabajo de la memoria mediante un acto ético auténtico. Desde las dictaduras mismas hasta los días de hoy han existido grupos considerables de personas que han decidido más bien ignorar o incluso tergiversar dicho pasado. En este sentido, Bajtín explica claramente cómo los actos éticos son deseables en todas las personas, pero que no necesariamente todas aplicarían, de este modo, «la responsabilidad es posible no a causa del sentido en sí mismo, sino a causa de su singular afirmación o no afirmación. Porque se puede pasar por alto el sentido o, irresponsablemente, dejarlo pasar sin relacionarlo con el ser» (51). Por lo tanto, por más que el conjunto de testimonios develados y toda la verdad de represión, tortura y desapariciones, posea una carga fuertísima de interpelación ética, ésta no remecerá conciencias si los individuos no asumen responsivamente involu-

4 Queremos delimitar el ámbito de nuestro análisis a las ficciones narrativas de la memoria que no han sido escritas por sujetos de la experiencia, propiamente dichos.

crarse y dejarse afectar por ella. En base a esto, lo que este artículo quiere poner en relieve es justamente la dinámica axiológica que opera detrás de la memoria, del sujeto y su encuentro moral con el 'otro'.

3. PRINCIPIOS DE LA MEMORIA COMO ACTO ÉTICO

Para entender la relación de la memoria con la ética desde Bajtín, resulta imprescindible abordar y extrapolar los principios que este autor define para el 'acto ético'. A continuación, detallaremos los tres puntos más importantes para efectos de nuestro estudio.

3.1. *Acto volitivo y emocional*

Este principio se refiere al completo compromiso con el acto que nace del ser, y que nos permite entenderlo como una acción responsable que incluye sentimientos y una profunda voluntad involucrada. No todos los actos de nuestro diario vivir son volitivos y emocionales, ni tan poco es que simplemente apliquemos en nuestro actuar un sistema normativo de valores a través de una reflexión teórica, sino que más bien le atribuimos valor desde el ser a un pensamiento que, posteriormente, será materializado en un acto. Dicha valorización nace de la sensibilidad y voluntad propias, por lo tanto, marcan con sello personal la ejecución y la proyectan a la cultura. En suma, como explica Bajtín, «vivir activamente una vivencia, pensar un pensamiento, quiere decir no estar absolutamente indiferente hacia él, sino sostenerlo emocional y volitivamente» (41).

3.2. *La no coartada del ser*

Para Bajtín, el acto ético de cada individuo es único y responsable, y en la medida que tiene un contexto histórico, axiológico y cultural determinado, tanto el sujeto como su acto no tienen coartada, esto es, no tienen evasión posible. No vivimos en un vacío axiológico, sino en un determinado contexto valórico, del cual cada sujeto se apropia y expande mediante una participación consciente, en la interacción con el 'otro'. En base a esto, la responsabilidad de cada individuo se torna colectiva. La conciencia es realmente participativa en la medida que reconozco esta no coartada, es decir, mi responsabilidad con los otros como única vía posible de acción. En este sentido, abordar la memoria como acto ético implica entender que los sujetos asumen su actuar como un modo de participar en la cultura del recuerdo, a través de la afirmación de su propio ser, de este modo, en la in-

eludible relación con el otro vamos fabricando prácticas éticas. El vuelco que le otorga la interpretación de la memoria social desde Bajtín se encuentra, justamente, en este principio de la no coartada: asumimos conscientemente nuestro deber de la memoria, desde la creación y afirmación de posturas éticas que se irradian directamente hacia los ‘otros’.

3.3. *La arquitectónica de la otredad*

Derivado del principio anterior que apunta a que el acto ético y el sujeto no tienen coartada, la supuesta unicidad del individuo se transforma en una arquitectónica basada en la relación con el ‘otro’. El concepto de ‘arquitectónica’ señala el emplazamiento específico y único de la participación del sujeto en la cultura, en donde el tiempo y el espacio se individualizan al ser impregnados de la irradiación moral del acto. Yo edifico mis actos en pos de mi relación con el otro, de mi contraposición axiológica con este otro, la cual solamente se concretiza a través de esta ‘arquitectónica’. Ahora bien, cada acto ético, con su arquitectónica específica, se basan en un esquema moral que Bajtín resumen en: ‘yo-para-mí / otro-para-mí / yo-para-otro’. De este modo, la ética se deriva de dos ángulos básicos, multiplicados al infinito de la cultura: el yo y el otro, y «en torno a estos dos centros se distribuyen y se disponen todos los momentos concretos del ser» (79).

La memoria entendida desde estos tres principios nos permite abordar las narrativas del pasado reciente, poniendo especial atención en la otredad como pilar ético y estético, sin el cual no se podría ejercitar el recuerdo. Si abordamos las narrativas de la memoria como actos éticos y no simplemente como partes o fragmentos del discurso social de la dictadura, entramos de lleno en lo que moviliza la dinámica de este discurso: la conciencia voluntaria, sostenida y responsable detrás de los actos. De este modo, ampliamos la dimensión formal del análisis, para explorar además el campo desde donde emerge y transita el intercambio de memorias, que es el proceso de comunicación de las mismas. Este proceso no sólo incluye enunciados emitidos por un ‘yo’ hacia un ‘tú’, sino que la tonalidad de los mismos, dada por los aspectos volitivos y emocionales del acto. Aquí la teoría de Bajtín se cruza con la de Jan Assman en cuanto éste entiende la ‘memoria comunicativa’ como aquella que «pertenece al ámbito intermedio que se da entre los individuos, y que surgen en el contacto entre los seres humanos. Las emociones juegan un papel decisivo [...] les dan precisión y horizonte a nuestros recuerdos» (Assman 2009: 19).

4. MEMORIA Y DISCURSO. LA IMPORTANCIA DEL LENGUAJE DE LA MEMORIA

Hasta el momento, hemos revisado la ética de la alteridad implicada en la memoria, ese encuentro con el otro que es el núcleo vivo que posibilita los procesos del recuerdo. En términos pragmáticos, es el lenguaje el medio que permite la comunicación entre el *yo* y el *otro*, el cual siempre se va a gestar bajo coordenadas contextuales determinadas. Es decir, no se debe entender el lenguaje como un sistema abstracto de signos y normas que son seguidas y aplicadas por los hablantes, sino que como el medio activo y dinámico que nos permite relacionarnos. De este modo, tanto la memoria como el lenguaje son producto de relaciones intersubjetivas, las que trabajan en conjunto el recuerdo social al hilvanar en una estrecha urdimbre los sentidos e interpretaciones del pasado que las personas van construyendo constantemente. En suma, el proceso social y ético de la memoria se desarrolla gracias a la participación comunicativa y discursiva de los sujetos, en la interrelación de los unos con los otros.

La intersubjetividad es una condición del ser, que solo se desarrolla mediante la comunicación lingüística, en cualquiera de sus formas. El lenguaje como acontecimiento del ser es sintetizado por Bajtín, a través del concepto de ‘palabra’:

La palabra es acto ético, acción sobre el mundo y el otro, nos hace contraer una responsabilidad concreta y ontológica a la vez para con el mundo y el otro, y es nuestra manera de ser y existir en este mundo y en la trascendencia (Bubnova 2006: 113).

La ‘palabra’ para este autor es, entonces, mucho más que la palabra que pronunciamos o escribimos en la cotidianeidad. Sería, como bien explica Vicente Sisto, «el campo donde tiene lugar la interacción y disputa de las fuerzas sociales vivas» (2015: 9). Y es justamente aquí, en este cruce entre lenguaje y luchas sociales, en donde emerge una posible explicación al fenómeno de las narrativas de la memoria, ya que estas evidencian el traspaso de lo discursivo a lo textual, es decir, cómo transitan dichas disputas y fuerzas en pugna sobre lo que se debe recordar, hacia el lenguaje textualizado, y en este caso, además ficcional. El camino que nos muestran estas narrativas se traduce en aquel mundo ideológico y axiológico de una época histórica específica, en sus fisuras y contradicciones, proyectado hacia el futuro. El imaginario social que poseen los textos es lo que Bajtín denomina ‘ideologema’:

Los ideologemas se pueden leer como inscripciones de los discursos antagónicos, de los universos semánticos, que luchan y polemizan en un momento histórico preciso. Pueden leerse como formas ideológicas, los proyectos de imaginarios sociales

que nos transmiten los signos que, abiertos al futuro –inconclusos– siguen emitiendo sus mensajes simbólicos y anticipando otros proyectos, creando memorias y definiendo sujetos (Zavala 1996: 117).

De esta manera, los ideogramas son trabajados en las narrativas a un nivel semiológico, condicionando lo ideológico. La labor de los lectores sería delimitar y comprender dichos ideogramas, a partir de una lectura dialógica, esto es, una lectura que interrogue al texto, comprendiendo su escritura como un acto ético.

Las narrativas de la memoria se transforman en palabra viva en el momento en que son leídas, y esta condición dialógica la va a relacionar ineludiblemente con el otro, que en este caso es el autor: «la palabra viva vinculada indisolublemente a la comunicación dialógica, por su naturaleza quiere ser oída y contestada. Por su naturaleza dialógica, la palabra supone también una última distancia dialógica. Recibir la palabra, ser oído» (1982: 342), nos dice Bajtín. Es así como la recepción de estas narrativas no será pasiva en ningún caso, en la medida que no es el acto mediante el cual se transfieren hacia el lector el sistema de valores y el imaginario social propuesto por la novela, sino que es la instancia en la cual la oposición axiológica entre autor y lector se relacionan dialógicamente, lo que generará en cada uno de ellos pensamientos, conocimientos y valoraciones diferentes del pasado. Además, bajo el amparo de la memoria dialógica, todo sentido, interpretación o significado será necesariamente ambivalente, cambiante e inestable. En síntesis, la recepción de los sentidos memorialísticos de estas novelas no se da finitamente en el acto de lectura de las mismas, de este modo, el inicio de la puesta en sentido no se remite a la primera página de la novela, así como tampoco termina en su última frase. En esta línea, la propuesta teórica de Bajtín avanza más allá que la teoría de la recepción al expandir las instancias de lectura al infinito sógnico que es la cultura. «Mi palabra permanece en el diálogo que continúa, en el cual será escuchada, respondida y comprendida» (342).

Hay que agregar que también el autor es un participante activo de este dialogismo de la memoria, ya que su participación no termina al momento de entregar su obra a la audiencia. El autor emite un mensaje que evidencia la demanda de atención y respuesta, su texto cuenta con una «activa comprensión preñada de respuesta: no espera una comprensión pasiva, que tan solo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que quiere una contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimiento, etc.» (258). En el fondo, todo hablante/autor es un oyente activo de la cultura que, en el caso de las novelas de la memoria, es capaz de oír este ideograma específico, sintiéndose convocado por el mismo y, atendiendo su llamado, interpela a su vez a sus lectores, de tal modo de construir campos de recepción

efectiva para el recuerdo de dictadura. De esta manera, todos los sentidos son «una respuesta a un sentido anterior, todo autor es responsable por el sentido del enunciado que emite, todo autor comparte la autoría con el receptor de su respuesta» (Bubnova 2006: 108). Por lo tanto, el lenguaje de la memoria en estas narrativas está cargado de una intersubjetividad propuesta que espera réplicas, y es precisamente su estética aquel gesto que eleva y gatilla las interrogantes que van dejando las disputas de la memoria, en el discurso social.

5. ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA MEMORIA: EL CASO DE LAS FICCIONES NARRATIVAS

Cuando Bajtín habla de arquitectónica del acto ético, refiriéndose a aquel emplazamiento moral del sujeto en función del otro, debemos atender esta idea en lo que tiene de simbólica para la comprensión de la escritura y las narraciones de la memoria. La arquitectónica es la manera en la que se organiza la interrelación entre el *yo* y el *tú*, a través de un acto ético, pero también es la forma en la que los autores crean su obra literaria y diseñan las relaciones intersubjetivas con sus potenciales lectores. Entonces, la arquitectónica es la base de la estética que construirá el texto, pero además de la ética que promoverá este. Es aquel prisma que deja entrever las dinámicas culturales, las distintas ideologías en pugna y las valoraciones del recuerdo en unas coordenadas de tiempo y espacio determinadas. La arquitectónica como visión estética del ideograma memorialístico, demuestra un centro valorativo concreto, anclado en una triangulación axiológica entre el sujeto, el recuerdo social y los otros. En este espacio se proyectan las relaciones valóricas de contraposición entre el *yo* y el *tú*, que se traducen en maneras opuestas de ubicarse ante la memoria de dictadura.

A partir de esto, consideramos que las novelas de la memoria son edificaciones socio-discursivas atravesadas por lo ético, que se construyen en la intersección de distintas voces que evidencian diferentes posturas ante el horror, constituyendo así un coro con direccionalidades éticas en pugna. Para ello, trabajan el recuerdo social desde variadas tipologías formales que incorporan, de una u otra manera, la necesidad de un oyente para la construcción de la memoria. Es así como hemos observado un importante grupo de novelas argentinas y chilenas recientes que se distinguen por una especie de subrayado estilístico y semántico del receptor, gesto que ubica a esta categoría en primer plano para efectos de la comprensión de los sentidos memorialísticos. En estas ficciones, la rememoración está a cargo de distintas figuras actanciales y narratorias, lo cual le otorga mayor dinamismo al discurso del recuerdo, desligándose de las narraciones en primera persona, en la voz del sujeto del trauma. Si bien no es objetivo del presente estudio ahondar en el análisis narrativo del corpus, a continuación vamos a delinear

un esbozo de las principales características, a partir del comentario de algunas de estas ficciones.

Cada novela del corpus⁵ despliega una apuesta estética única y original, no obstante, teniendo como foco de análisis la ‘memoria dialógica’, podemos advertir dos lineamientos principales: en primer lugar, aquellas ficciones que concentran todos los sentidos memorialísticos en la puesta en escena del acto de escucha o lectura de la memoria, como puente comunicativo hacia un consiguiente diálogo entre testigo y oyente. Y en segundo lugar, aquellas novelas que realizan un claro y firme cuestionamiento a la importancia de la recepción y el pronunciamiento del oyente, para la circulación social y generacional del recuerdo. De este modo, dentro de la primera línea tenemos la novela *La vida doble* (2010) del chileno Arturo Fontaine, *Museo de la revolución* (2006) del argentino Martín Kohan y *La burla del tiempo* (2004) del chileno Mauricio Electorat. En la novela de Fontaine observamos la escena de enunciación del relato, de la cual participan la testimoniante, una ex militante, y su entrevistador, un escritor que trabaja en una novela. A pesar de que nunca escuchamos la voz narrativa de éste último, su inclusión es crucial para los sentidos memorialísticos de la ficción: «Mientras te hablo, te miro y calibro tus reacciones. Lo que te voy contando está pensado para ti» (Fontaine 2010: 285). De esta forma, la novela construye un destinatario intradieгético que determina el ritmo de la narración, solo con su presencia inmóvil y no-parlante, la cual va generando distintos tipos de reacciones en la testigo, y con ello, varía a su vez el testimonio. Lo principal, insistimos, es la función comunicativa que cumple el personaje del escritor a través del acto de escucha, función que es configurada por la novela como fundamental para las construcciones de la memoria.

Por otro lado, en *Museo de la revolución* advertimos como núcleo semiótico igualmente una situación comunicativa que coloca al personaje de Marcelo como destinatario de las memorias de un ex militante, a través de un manuscrito que le es entregado por Norma, quien ha conservado el texto, y con quien emprende una relación sostenida en la lectura y comentarios sobre este testimonio, situación que los une a ambos en una relación de memoria dialógica. Es interesante destacar que en el desenlace de la novela, Marcelo se decide a escribir la historia que ha vivido desde el descubrimiento del manuscrito. Con este final, se transforma el contexto que usualmente enmarca los discursos testimoniales, pasando de una base meramente informativa hacia un espectro comunicativo e inacabado, como vía de acceso al relato del testigo, lo que finalmente le otorga el carácter de continuidad:

5 El corpus completo de investigación está compuesto, además por las siguientes novelas chilenas: *La novela de otro* de Cinthya Rimsky, *Morir en Berlín* de Carlos Cerda, *Las películas de mi vida* de Alberto Fuguet, *La luz oscura* de Nicolás Vidal, *El desierto* de Carlos Franz; y argentinas: *Hija del silencio* de Manuela Fingueret, *Casa operativa* de Cristina Feijóo, *La anunciación* de María Negroni, *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro, *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal, *La historia del llanto* de Alan Pauls.

se puede volver al testimonio constantemente.

En otro estilo, la novela de Mauricio Electorat propone una superposición de diferentes situaciones comunicativas que colocan a testigos y oyentes en diálogos siempre inconclusos o incompletos, ya sea enunciados o preguntas sin respuesta –como lo son las abundantes cartas que se insertan en la historia– o bien, conversaciones sobre el trauma y el horror en dictadura, como la que sostienen Pablo y Nelson, que a pesar de ser el gran encuentro con el pasado, no parece abarcar todo lo que cada uno tenía que decirse. Pablo es un joven detenido y exiliado a causa de un informante, que es Nelson. Esta conversación constituye la base de la memoria dialógica propuesta por *La burla del tiempo* y el pilar que sostiene la alteridad ética desarrollada por la misma. El encuentro es un extenso despliegue estructural que no elige el estilo directo para la narración de la misma, sino que opta por largos enunciados de cada interlocutor, cada uno entregando su perspectiva de este encuentro en París, aumentando la información narrativa desde los pensamientos de los interlocutores sobre el tema debatido y sobre el otro-interlocutor.

En suma, en estas novelas es posible identificar una arquitectónica dialógica configurada por distintas situaciones comunicativas, las que requieren de al menos dos interlocutores, con ello se subraya la importancia de la alteridad, y a su vez, se construyen puentes de convocación al lector. En cuanto al segundo lineamiento, lo encontramos en ficciones que más que realizar complejas estructuras narrativas para la inclusión del oyente, trabajan la memoria dialógica, justamente en la necesidad de respuesta que emerge de la narración misma, la cual va dejando interrogantes en el aire, interpelando a un receptor extradieгético. Por ejemplo, en la novela *Espejos quebrados* (2009) del chileno Ángel Saldomando, el relato lo domina un narrador omnisciente que nos cuenta la historia de sus dos protagonistas, en un comienzo, a modo de contrapunto, hasta que se unen en una interacción dialógica. Uno –Gregorio– esconde un pasado de cooperación con la desaparición y tortura, y el otro –Víctor– es hijo de un detenido desaparecido que reclama su verdad. En esta ficción, la memoria adquiere ribetes de un constante ajuste de cuentas, de culpas y responsabilidades a las cuales hay que hacer frente. Por lo tanto, el dialogismo y la alteridad se dibujan como elementos cargados de una moralidad sin coartada, tal como la entiende Bajtin. De esta forma, la narración va dispersando interrogantes que no encuentran respuestas en los personajes, y que quedan rebotando a la espera de una contestación: «¿Cómo su padre había podido participar? ¿Colaborar hasta ese punto con un régimen que había secuestrado, torturado, asesinado? ¿Cómo había conservado su puesto?» (Saldomando 2009: 38). Las preguntas funcionan también como puntos de una memoria inter generacional que no se puede eludir.

Otro es el caso de *Memorias del río inmóvil* (2002) de la argentina Cristina

Feijóo, que nos narra la actualidad del matrimonio entre Rita y Juan, luego del exilio de ella y la prisión de él. La marca estilística está dada por el silencio como vestigio del horror en los protagonistas, apelando a un lector capaz de descifrar las palabras no dichas y los traumas solo sugeridos. Esta novela va construyendo distintas situaciones comunicativas que van demandando una serie de actualizaciones por parte del lector, movilizándolo así el proceso de recepción. De este modo, vamos conociendo a los personajes desde la narración omnisciente, pero también desde sus propias voces enunciativas, en un código de testificación sobre la remanencia del trauma en sus vidas. Y es en la insistencia del silencio como una especie de halo que rodea la historia, traducido en la imposibilidad de comunicar sus experiencias pasadas, en donde se configura la necesidad de un tercero.

Finalmente, *Dos veces junio* (2002) es una ficción ambientada en un centro de torturas, en donde observamos la jerarquía del poder militar y la naturalización del horror a la que han llegado, específicamente en la obediencia y lealtad a toda prueba de un conscripto hacia el doctor Mesiano. En esta novela no encontramos un oyente intradieгético definido, pero sí una insistencia hacia un destinatario extradieгético, construido a partir de las recurrentes señales textuales, figurando como principal la pregunta repetitiva y base de la novela: «¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?» (Kohan 2010: 11⁶), la que genera la necesidad de un receptor-otro. La pregunta interroga a distintos personajes en sucesivos momentos, generando una trivialización del mal que demuestra la urgencia de un oyente que responda con sentido ético y que se debe ubicar obligatoriamente fuera del mundo dieгético. Este campo de interpelación se configura, por lo tanto, a partir de un desplazamiento repetido desde la diégesis hacia el mundo extradieгético.

En síntesis, el ideologema de la memoria en estas novelas cobra un tono inquisidor a través del cuestionamiento ético discernido en sus narraciones, el cual apunta a lograr un posicionamiento efectivo de los lectores frente al horror de dictadura. La arquitectónica de estas ficciones destaca la red de direccionalidades éticas contrapuestas que genera el ejercicio de la memoria, y para ello grafica la importancia de la relación con el otro, señalando formalmente la necesidad dialógica del mismo. En este sentido, creemos que esta estética no sólo genera un juicio ético en los lectores o una evaluación moral del trauma reciente, sino que además consigue reflexionar epistemológicamente sobre la importancia del dialogismo y la alteridad ética en el ejercicio de la memoria en tanto conocimiento inacabado: la memoria no es solamente lo que yo recuerdo ni lo que la sociedad recuerda en una época determinada sobre el pasado de represión, sino que aquél proceso constante

6 La falta ortográfica de ‘empesar’ es propia del texto. Es importante destacar que el conscripto lee esta oración y solo le molesta dicha falta ortográfica, no el horror que guarda la oración.

de resignificaciones movidas por el dialogismo de los juicios éticos de las personas, a través del tiempo.

6. CONCLUSIONES

Los procesos de recordación social posteriores a las dictaduras del Cono-sur, estarán inexorablemente siempre marcados por esta etapa de violencia simbólica y material, que asaltó los cuerpos y las conciencias, no sólo de las personas directamente involucradas, sino que de toda una colectividad. Los golpes de estado en Chile y Argentina produjeron un impacto en la cultura, lo suficientemente profundo y poderoso como para dejar una especie de timbre plasmado en todos los sistemas semióticos que operan en estos países. El fluir natural de sus ideologías sufrió, más que una fractura que quebró los canales de producción simbólica, un impacto que dejó una marca tan honda en el sistema cultural, que ha permitido la irradiación de sentidos hasta el día de hoy. Entonces, no pensamos este proceso como vacíos del recuerdo o fisuras que impidieron la continuidad del mismo, sino que más bien lo concebimos como colosales impactos que, con su fuerza, influyeron en todo el sistema de producción de significados, generando hasta la actualidad lo que concebimos como una suerte de ‘ondas de memoria’.

Si entendemos la cultura «como una vasta morada de signos (...) que siempre se renueva, o se re-acentúa y que nunca muere del todo» (Zavala 1997: 203), y a la memoria, a su vez, como una inagotable fuente de recuerdos colectivos que operan a partir de esta vastedad signica, podemos observar más claramente la importancia del rol que juega el sujeto y su relación con el otro, en la continuidad de la rememoración social, teniendo en cuenta lo que hemos denominado ‘ondas de memoria’. De este modo, creemos que estas ondas que se han irradiado a través del tiempo y el espacio luego de los golpes de estado, aterrizan en actos éticos concretos, a través de un ejercicio de apropiación del recuerdo y de reinserción simbólica en el sistema cultural, el cual se ejecuta mediante la imprescindible alteridad ética que encierran estos actos. Pensar de este modo la memoria, nos devuelve la responsabilidad social y moral que nos cabe como sujetos enfrentados, sin escapatoria, a la cultura que habitamos y los sucesos históricos que la marcan.

En función de lo anterior, concluimos que las narrativas de la memoria nos convocan a la responsabilidad, en la misma gestualidad que concebimos para los actos éticos a partir de Bajtín. De esta manera, las ficciones narrativas funcionarían como actos de irradiación ética que insisten y aguijonean en la conciencia del lector, entendiendo y proponiendo esta estética como símbolo de la memoria dialógica, al evidenciar la «corresponsabilidad creadora del interlocutor en todo proceso de comunicación y del lector en

concreto en lo que concierne a la comunicación literaria» (Sánchez-Mesa 1999: 200). Cuando leemos testimonios y novelas sobre el pasado reciente, se nos presenta un 'otro' más o menos real, más o menos imaginado, dependiendo de las convenciones del género discursivo. Ese 'otro' es un testigo del pasado de horror referido, que me obliga como lector y testigo simbólico a tomar posición, y con él establezco un diálogo basado en relaciones de disputas y tensiones, o acuerdos y consensos. Sin embargo, las relaciones no se acaban allí, esto es sólo un fragmento del dialogismo de la memoria que opera en la cultura y estas novelas lo grafican como símbolo de la misma.

Bibliografía

- Assman J., 2008, *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires, Lilmod, Libros de la Araucaria.
- Bajtín M., 1997, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos y San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- , 1982, *Estética de la creación verbal*, España, Siglo Veintiuno.
- Basile T.-Trigo A., 2015, *Las tramas de la memoria. Introducción*, «Alternativas» 5: 1-11, <http://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue5/essays/intro.pdf> (última consulta 03/11/2015)
- Bubnova T., 2006, *Voz, sentido y diálogo en Bajtín*. «Acta poética» 27.1: 97-114. <http://ojs.unam.mx/index.php/rap/article/view/17397> (última consulta 14/08/2015).
- Electorat M., 2004, *La burla del tiempo*, Santiago de Chile, Seix Barral.
- Feijóo C., 2001, *Memorias del río inmóvil*, Buenos Aires, Aguilar.
- Fontaine A., 2010, *La vida doble*, Buenos Aires, Tusquets Editores.
- Halbwachs M., 1998, *Memoria colectiva y memoria histórica*, «Revista Sociedad» 12: 209-219.
- Jelin E., 2002, *Los trabajos de la memoria*, España, Siglo Veintiuno Editores.
- , 2009, ¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de las memorias, en Vinyes, Ricard (ed.), *El estado y la memoria. Gobiernos ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, RBA: 117-150.
- Kohan M., 2006, *Museo de la revolución*, Buenos Aires, Mondadori.
- , 2010, *Dos veces junio*, Buenos Aires, De Bolsillo.
- Pastoriza L., 2009, *Hablar de memorias en Argentina*, en Vinyes, Ricard (ed.), *El estado y la memoria. Gobiernos ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, RBA: 291-329.
- Piper I., 2009, *Investigación y acción política en prácticas de memoria colectiva*, en

- Vinyes R. (ed.), *El estado y la memoria. Gobiernos ciudadanos frente a los traumas de la historia*, Buenos Aires, Del Nuevo Extremo, RBA: 151-172.
- Richard N., 2000, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Saldomando A., 2009, *Espejos quebrados*, Santiago de Chile, Mago Editores.
- Sánchez-Mesa D., 1999, *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Editorial Comares.
- Schmucler H., 1997, *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- , 2006, *La inquietante relación entre lugares y memorias*. http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/hector_schmucler.pdf (última consulta 02/07/2014).
- Sisto V., 2015, *Bajtín y lo social: Hacia la actividad dialógica heteroglósica*, «Athena Digital» 15. 1:3-29. <http://atheneadigital.net/article/viewFile/v15-n1-sisto/957-pdf-es> (última consulta 20/04/2015).
- Stern S., 2013, *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*, Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Vezzetti H., 2002, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Zavala I., 1996. *Escuchar a Bajtín*, España, Montesinos.

COMUNIDAD EN MEDIO DEL HORROR.
CONSTRUIR VÍNCULOS COMO MODO
DE RESISTIR Y SOBREVIVIR¹

José Santos Herceg
IDEA/UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE

La prisión política, la tortura y la desaparición se dieron, con diferentes intensidades, en todas las dictaduras cívico-militares que asolaron el Cono Sur del continente en la segunda mitad del siglo pasado. El caso de Chile, en particular, se caracterizó especialmente por la privación de libertad masiva y la tortura sistemática y generalizada. Para ello se contó con más de 1.168 Centros en los que se secuestró y torturó a miles de persona. La tortura fue utilizada con múltiples finalidades. Por un lado, al igual que en todo martirio, se buscó castigar, redimir y obtener información. En el caso del Cono Sur, sin embargo, se agregan otras finalidades, al punto de que Briceño llega a distinguir once objetivos diferentes (1998). El que menciona en décimo lugar es especialmente relevante para el tema que aquí nos ocupa. Según este autor, la tortura puede ser usada para provocar desconfianza y rupturas en el grupo al que pertenece el detenido. Marrades ha escrito, con razón, que «[s]e trata de una aniquilación total, porque quiebra un elemento constitutivo de la condición moral del prisionero —la confianza en el prójimo—, y porque lo hace definitivamente» (2005: 31).

Al interior de las prisiones, en los Centros clandestinos de detención y/o tortura el fantasma de la delación, el temor a los quebrados, a los soplones, está siempre presente. Aquel que fue torturado puede haber hablado, puede haber dado nombres, puede estar colaborando. Como dice Montealegre en su testimonio «[c]ualquiera podía ser un soplón y todos le confesábamos

¹ Este trabajo forma parte de la investigación titulada *Campos prisioneros en Chile. Reconfiguración de los lugares y las subjetividades* (FONDECYT n.1140200).

nuestra inocencia al vecino» (2003: 58). La duda se instala entre los sujetos; como finalmente todos son torturados, en nadie se puede confiar. Un caso paradigmático es el del encapuchado del Estadio Nacional. Un sujeto cuya cara está tapada con un saco, solo los ojos se ven, se pasea entre los prisioneros apuntando con el dedo, acusando. El encapuchado podía ser cualquiera, Montealegre asume que eran muchos, diferentes sujetos que eran obligados a incriminar a los prisioneros. «¿Quién era? ¿Un infiltrado, un traidor, un torturado? Tal vez era todo eso. Pienso que el encapuchado del Estadio Nacional fue más de una persona» (2003: 148). Hay miedo al otro, hay desconfianza generalizada en los Centros de detención y/o tortura. Corvalán relata así su entrada al camarín siete del Estadio Nacional:

Quienes me conocen esbozan una imperceptible señal amistosa. Son horas de inicial reconocimiento, de desconfianza ante el terreno incierto de los soplones encubiertos y de la muerte rondante. Han cerrado la puerta. Se reinician, furtivas y silenciosas, las conversaciones en los rincones (2007: 28).

Lo que ocurre en los Centros, no se queda allí, sino que se expande, infecta al resto de la sociedad. Quijada introduce en el último capítulo de su testimonio un apartado que lleva el nombre del texto: ‘Cercos de púas’. Allí, el autor relata lo sucedido luego de su ‘liberación’ de Dawson. Su ciudad, incluso Chile —todo el país—, se vuelve un Campo de detención. «Comprendí después que no estaba libre. Había un cerco que salía de los centros de detención y se prolongaba afuera rodeando la ciudad. Podía verse en las calles alrededor de cada casa, circundando a las personas, con sus púas bien dispuestas» (1990: 173). Valentina Buló ha visto con toda nitidez para el caso de Chile, que «la tortura, aunque fue vivida directamente por algunos, marca y desgarró al cuerpo de Chile, y fue diseñada con esa intención» (2013: 208), puesto que, como ella misma explica, «es el ejercicio de desescribir un nosotros, de desgarrarlo, quebrar el ‘cuerpo general, cuerpo común’» (2009). Con la tortura, con su realidad, con su sola posibilidad, se interfieren, se rompen las conexiones entre las personas en tanto que se instala la desconfianza, la sospecha, la duda y el miedo. Sistemáticamente los uniformados utilizan la captura y la tortura con este objetivo: algunos son secuestrados y liberados de inmediato sin haberlos tocado. Con este solo hecho se les aísla, se les transforma en unos parias: los reaparecidos son objeto de la mayor sospecha. Nubia Becker relata en su testimonio un paradigmático encuentro casual en la calle con Matías, otro ex prisionero que había conocido en Villa Grimaldi:

Yo, también me alegré mucho de verlo, pero por una cuestión de precaución no le dije donde vivía. Fue una pena, pero lo hice y

aún me pesa mucho. Fue una especie de alerta por su parentesco con un colaborador de la DINA, lo que me señaló el peligro y, a pesar de que su gesto era tan sincero tan abierto, equivocada o no, me dije a mí misma que no podía darme el lujo de mantener esos lazos porque esa experiencia humana, ese cálido afecto surgido en el horror, se chocaba con las barreras reales o imaginarias que yo levantaba, impulsada por las circunstancias políticas y por mi propia vida y mi quehacer. Por lo mismo no podía regalarme con el placer de dejar fluir mis emociones. Estas tenían que esperar para poder darle curso, o simplemente debía olvidarlo. Pero al mismo tiempo pensé que si la lucha se prolongaba, iba a terminar mutilada de afectos, de emociones, de fe... de todo..., porque sentí que algo moría en mí aquella vez, y no encontré más respuestas que eso de la seguridad. Entonces, hablé vaguedades con una sonrisa forzada. Intenté un par de desinformaciones respecto a mi compañero y otros que aún estaban prisioneros, y, al fin, prácticamente me zafé, con un pretexto de urgencias, de un Matías fraterno y emocionado que insistía en verme de nuevo (1987: 45-46).

Pilar Calveiro ha escrito en relación con la resistencia que los Campos de concentración mismos generan constantemente «líneas de fuga y los dispositivos que disparan contra el núcleo duro del poder y contra sus segmentos, abriendo brechas» (2001: 112). Su intuición apunta a que hay muchas formas de fugarse de los Campos, entre las cuales el huir físicamente es tan solo una más. Lo importante es tener en cuenta que todas tienen en común el que están «asociadas con la preservación de la dignidad, la ruptura de la disciplina y la transgresión de la normatividad» (114). Se trata, como dice la autora, de cualquier estrategia para «sobrevivir sin entregarse, sin dejarse arrasar» (114). En general, Calveiro concluye que los objetivos de todas las resistencias tienen que ver con mantener o recuperar la humanidad perdida, con lograr tener algún nivel de control sobre la situación o algún margen de libertad, y, lo que es más importante aquí, con «restablecer o generar lazos de solidaridad y cooperación entre los prisioneros» (127). Dicho de otra forma, la resistencia se habría jugado, en gran medida, en la conformación de comunidades. El estudio de estas comunidades en medio del horror, de su constitución, de su mantención, de sus efectos y problemas como camino de resistencia, será el objeto de este trabajo.

Para acceder a ellas, los testimonios de prisión política y tortura son, por supuesto, una fuente inestimable. Ellos constituyen, como se sabe, el único medio de acceso a la prisión y la tortura. En estos relatos se da cuenta del funcionamiento y la actividad de las prisiones de forma directa, basados en la propia experiencia del testimoniante. De hecho, el único acceso directo

que tenemos a dichos lugares es a través del discurso de los detenidos que sobrevivieron. Lo que encontramos mayoritariamente en ellos es la descripción del horror; son imágenes verbales que describen —en ocasiones con mucho detalle— las atrocidades y los dolores de las víctimas. Encontramos también, imágenes de resistencia cargadas de una fuerte reflexión al respecto, donde la generación y la defensa de la comunidad tienen un lugar central.

Por supuesto, la reflexión que hallamos en los testimonios no es más que excepcionalmente una reflexión expresa, es decir, un discurso argumentativo o enunciativo. En la mayor parte de los testimonios lo que se puede encontrar es una reflexión que se expresa en imágenes, que se la encuentra en la descripción de escenas, momentos, situaciones. Estas son las imágenes con las que quisiera reflexionar sobre la comunidad como un modo de resistencia en medio del horror. Lo que sigue es, entonces, una visita guiada por una suerte de museo o álbum con fotografías de la comunidad en medio del horror. Las imágenes han sido ordenadas de acuerdo con cuatro acciones que articulan el discurso: tocar, conversar, compartir, cuidar y proteger. Entre ellas se puede percibir una articulación que va en ascenso —o mejor aún, en descenso— hacia la intimidad, en la medida en que el vínculo se va haciendo más profundo y, a la vez, más fuerte.

I. TOCAR

La cercanía de los cuerpos obliga a la convivencia, a compartir con otros, el contacto en los Centros de detención y/o tortura no es buscado, sino forzado. Una de las experiencias más repetida, más recurrente en los testimonios es la del ‘hacinamiento’. Prácticamente en todos los relatos se habla de ello (Ahumada 2011: 103; Benavente 2003: 133; Lawner 2004: 41; Rojas [Becker] 1987: 57; etc.). Montealegre, por ejemplo, se refiere a «[m]ás de noventa personas en el hacinamiento. En otros camarines, hubo más de ciento veinte» (2003: 51). Los espacios son siempre estrechos para la cantidad de personas que se ‘almacenan’ en ellos. Carrasco cuenta que en el Estadio Chile, «completaron todos los espacios vacíos de la cancha. Ya no hay lugar en el estadio. Ahora inmovilizan en los pasillos a los que llegan, incluso entre las puertas de cristal de la entrada principal» (1991: 46). Y al llegar a Ritoque habla de que en «[l]as habitaciones para cuatro detenidos resisten ocho y diez. Hay literas en los pasillos y corredores. Los objetos de uso personal los amontonan en el patio dejando todo lugar bajo techo para el necesario hacinamiento humano» (215).

Estadios deportivos repletos de detenidos, bodegas de barcos sobrepasados, casas rebalsadas de personas, piscinas llenas de gente. El hacinamiento es la norma, al punto de que Hernán Valdés llega a quejarse de que no logra

estar solo. «Me doy cuenta, sorprendido, de que en todo este tiempo no he estado nunca solo. De que la constante proximidad de los otros, no sólo de sus cuerpos, sino de sus pensamientos, sus voces y miradas» (2010: 155). La presencia constante de otro al lado, casi encima. Los cuerpos se acercan, se pegan, hasta que parece que son uno solo. Dice Carrasco de su viaje en el Buque Andalien: «apenas vivos y físicamente más o menos enteros, revolcados en restos de nitrato, un cuerpo tocando al otro» (1991: 112). Una experiencia extrema de ello es la que relata Nubia Becker al ser arrojada a ‘La jaula’:

Caí en algo blando que se removía bajo mi cuerpo. Quise estirarme y encontré una pared de madera. Cuando intenté pararme alguien gimió. Comencé, con más cuidado, a moverme lentamente, pero a cada uno de mis movimientos respondían otros. Parecía que mi cuerpo se hubiera ramificado y que se desparramaba por todas partes, más allá de mi piel, de mis brazos y de mis piernas (1987: 13).

La precariedad, la necesidad, el dolor y el terror compartido nos acerca del modo más evidente: a través de los cuerpos. El contacto corporal no es solo provocado por el hacinamiento, sino que también buscado, como abrigo y consuelo. Hernán Valdés es llevado a Tejas Verdes, anochece y hace frío, sin tener con qué cubrirse la expectativa es congelarse. «El viejo propone que durmamos abrazados, será la única manera de darnos algún calor [...]. Buscamos el rincón con menos viento y nos apretamos unos contra otros» (2010: 55). Así, acurrucados, apretados los cuerpos, se dan calor mutuamente para sobrevivir la noche. Valdés cuenta: «Quedo protegido por el Gordo, un tipo simpático, de unos 30 años. Su gran vientre me cubre los riñones. Suspiro, un poco reconfortado por esta proximidad humana, por esta nueva y primitiva sensación de solidaridad» (ibídem). Una experiencia cercana es la relatada por Gamboa sobre su primera noche en Chacabuco. Sin tener con qué cubrirse, sobre unas tablas peladas, deciden dormir de a tres por cama para no congelarse (Cf. 2010: 63). También Ahumada comenta: «Dormíamos arrimados unos a otros» (2011: 80), al igual que Emilio Rojas, quien dice: «Esa noche dormimos apretujados unos con otros» (1989: 62).

No solo al dormir el contacto corporal reconforta. El encuentro con los conocidos —amigos, compañeros, parientes— en los Centros está plagado de abrazos, apretones de manos. Como relata Ahumada «[n]os tocamos con alegría, reconociéndonos como los compañeros que éramos, la mano en el pelo, el apretón en el hombro que da el padre cuando está orgulloso del hijo» (2011: 88). Juan Del Valle habla de un «abrazo de compañerismo» con el que fue recibido en la cárcel Pública por los presos políticos que allí estaban (1977: 83). De su llegada al Estadio Nacional, Alberto Gamboa

cuenta que «[n]os dimos un largo y apretado abrazo con Ricardo Reyes (...)» (2010: 20) y cuando en Chacabuco se encuentra con Carlos, le da un abrazo que «fue largo y prolongado» (113). El encuentro de Rosa, la hija de Jorge Montes, con su madre, se relata en el siguiente tono: «Impulsivamente Rosa la abrazó, besándola» (Montes 1992: 62).

Un tocar de bienvenida, pero también uno de consuelo, como cuando un prisionero le lee a Gamboa la carta de su pareja, en la que le cuenta que se ha ido con otro. «Palmoteé con cariño sus espaldas. Mariano respondió con un abrazo prolongado y sin decir ni una palabra más, me besó varonilmente en la mejilla» (2010: 100). Tocar es también solidaridad, es decir que no se está solo en ese horror, que hay otros que te estiman, que te aprecian, que te cuidan. Un contacto que tiene lugar al momento de los peores dolores, luego de haber sido torturado o justo antes de ser llevado a interrogación. Cuenta Ahumada que ante la certeza de la muerte «[e]stábamos muy juntos, mirándonos, apretándonos las manos o golpeándonos los hombros» (2011: 100).

2. CONVERSAR

La conversación encuentra sus caminos en medio del silencio impuesto por la fuerza y el miedo. Como he hecho ver en otro texto, los baños —las letrinas— en las prisiones son lugares de encuentro, lugares para conversar (Santos-Herceg 2015). Quijada se refiere a la distinción entre ‘la corta’ y ‘la larga’ (1990: 22-23), aclarando que la «(...) ‘larga’ tenía sus ventajas: en ella se podía conversar, intercambiar unas cuantas palabras, enviar un mensaje o hacer una advertencia, en rápidos diálogos» (1990: 24). En el documental de Ancelovici, *Chacabuco, voces del silencio*, comentan dos ex prisioneros que las letrinas estaban en el centro y que era un lugar de reunión, de conversación. Benavente describe nítidamente lo que se viene diciendo cuando señala expresamente que el baño «[e]ra un lugar de encuentro muy especial y democrático» (2003: 18). El proyecto de letrinas ideado por Carlos Matus y realizado por Miguel Lawner en Dawson lleva esta idea al extremo. «Matus propone las dos letrinas en forma de S, a la manera de un sillón *toi et moi*. Así, mediante un leve giro de la cabeza, será posible —mientras cagamos— mantener un amable coloquio entre ambos ocupantes de las letrinas» (Lawner 2004: 39-40). La letrina de Chacabuco llega a ser comparada por Hugo Valenzuela con una ‘peluquería de barrio’, pues allí, como explica en un breve texto testimonial publicado en Facebook, uno se ponía al día con todas las noticias del Campamento (2015).

Las conversaciones son casi siempre clandestinas, escondidas, aunque se estuviera en libre plática, no se podía hablar libremente. Pese a ello, los prisioneros siempre se las arreglan para hablar: en voz baja, a escondidas, por

mensajes, etc. En algunos casos, incluso se defiende expresamente el derecho a conversar, como sucede en la anécdota que relata Sergio Vuskovic:

En Ritoque, un teniente, ingeniero aéreo, le dice a Corvalán, que está conversando en la fila con un compañero de la otra sección: «¿Y usted no sabe que está prohibido hablar con los prisioneros de este lado?» «Mire, teniente, ni usted, ni nadie me podrá impedir que hable con otro compañero prisionero» (1984: 19-20).

Hay momentos y lugares, sin embargo, en que las conversaciones son toleradas. En el Estadio Nacional, por ejemplo, al ser sacados a la cancha o a las galerías, los prisioneros podían hablar tranquilamente. Cuenta Juan del Valle, que en una oportunidad pudo «ver la cancha misma, llena de hombres que se paseaban en grupos [...], de un lado a otro de la cancha, y volvían sobre sus pasos en forma automática, conversando y gesticulando algunos, otros con las manos en la espalda» (1977: 48). Los pocos momentos en que es posible hablar tranquilamente son usados por los prisioneros con avidez. El único día en que Ahumada puede hablar con sus compañeros lo aprovecha. «Conversé mucho con mis compañeros de cautiverio, recibí consejos de hombres hechos y viejos que se la habían vivido toda» (2011: 97). Al llegar a la cabaña de Tejas Verdes los prisioneros se presentan: «Y así empezamos a conversar durante horas, intercambiando experiencias de nuestras situaciones» (Rojas E. 1989: 59)

Luego de las torturas, los prisioneros habitualmente son llevados a algún lugar diferente para recuperarse. Allí gozan de alguna libertad mayor que les permite conversar más tranquilamente. Juan del Valle cuenta, por ejemplo, que

[t]odos ya habíamos pasado *por* aquel fatídico segundo piso y aquí nos reponíamos y estábamos más relajados; había aire puro, luz, y después de veinte días por fin podíamos dormir en catres de campaña y con colchonetas, cosa que dio un gran descanso a nuestros maltratados cuerpos. Pero lo más importante era que aquí podíamos conversar en confianza (1977: 42).

Así mismo, todos los testimonios de Tejas Verdes coinciden en que luego de ser torturados los trasladaban a otro sector en el que se podía hablar tranquilamente (Valdés 2010: 179-183; Sánchez 2014: 135-138).

En algunos casos, las conversaciones se volvían verdaderas tertulias. Nubia Becker titula un capítulo de su testimonio *Conversaciones*. Comienza diciendo que «[p]or ese tiempo ya se reflexionaba y se discutía en voz baja. Al menos, algunos lo hacíamos» (1987: 61). En esas conversaciones se hacían, según cuenta, análisis de la situación política, se evaluaban vías de acción

«por horas» (ibídem). «Discusiones largas fueron esas, contenidas y en voz baja» (ibídem). El temor a los guardias y a los delatores justificaban las precauciones, pero eso no lograba silenciar a las detenidas, que desarrollan coloquios políticos en medio de uno de los Centros de tortura más temidos de la DINA: Villa Grimaldi. No era la política, sin embargo, el único tema de conversación. Montealegre relata que estando en el Estadio Nacional llegó a una escotilla «donde un grupo de médicos animaba conversaciones y charlas sobre diversos temas: educación sexual y alcoholismo, acupuntura y parapsicología. Temas variados para aprovechar el tiempo ‘libre’» (2003: 64). Estas tertulias incluso se formalizan y giran en torno a un asunto concertado previamente y en un cierto horario. Vuskovic se refiere a ellas en los siguientes términos: «Ya en Dawson tuvimos discusiones sobre la dialéctica y los criterios para analizar los fenómenos y los aportes de Teilhard de Chardan a la renovación teológica y a las corrientes católicas progresistas, en las que participaban el doctor Girón, Lucho Vega, Bitar» (1984: 131).

En algunos Centros las conversaciones se extienden incluso hasta a los guardias. Cuenta Carrasco que en Chacabuco, luego de la jornada de trabajo, «[s]oldados y prisioneros siempre encontramos un rincón de sombra para conversar todos, o por grupos, sentados en las piedras compartiendo un cigarrillo» (1991: 177). La explicación que da este testigo de la extraña situación es simple: soldados y prisioneros tenían cosas en común. «¿Quién podía evitar que dos habitantes de Renca hablaran de su barrio, aun cuando uno vistiera uniforme y el otro harapo y un número reemplazara su nombre? ¿Y que el muchacho del fusil leyera rasgos familiares en el prisionero si su padre es también obrero metalúrgico?» (ibídem).

Incluso más allá de las palabras, los prisioneros se las arreglan para comunicarse. Casassus cuenta de la llegada a su celda de un músico, «uno de verdad» como dice, que tocaba música clásica. Al atardecer de cada día

se instalaba en la ventana y le silbaba a su mujer, también del MIR y también música. Ella le respondía, y así iniciaban un diálogo musical. Cada uno desde su celda, nos daban a escuchar las serenatas más hermosas, tanto que nunca fueron interrumpidas por las fuerzas del orden» (2013: 91).

3. COMPARTIR

Transcendiendo el tocarse y el conversar, se transita hacia el compartir. Los testimonios están literalmente plagados de experiencias en este sentido. Quienes los escriben casi siempre relatan alguna anécdota, algún momento en el que alguien compartió algo con otro prisionero. Jorge Montealegre, por ejemplo, insiste en el hecho de que las frazadas eran en extremo escasas

los primeros días en el Estadio Nacional y, por lo tanto, el frío era un tremendo problema. Las pocas frazadas existentes eran compartidas por varios prisioneros. «Pasaron al menos dos largas noches para que nos pasaran una frazada a compartir entre cuatro o cinco personas» (2003: 57). Este gesto va generando un vínculo de complicidad entre los que compartían también la prisión. El mismo Montealegre lo comenta en estos términos: «Después de compartir la frazada, el candado y el guardia, nacían las sonrisas cómplices. La fraternidad temerosa. La neurosis comprendida. Cada uno acompañaba su angustia con un nuevo amigo, asignado por la circunstancia» (2003: 58).

Junto al horror y la inhumanidad, la generosidad es también un habitante permanente de los Centros de detención y/o tortura, y los testimonios no dejan de hacerlo ver. Un buen ejemplo de ello se puede encontrar en lo que se relata respecto de compartir la comida. Alberto Cozzi cuenta, por ejemplo, de qué manera un sándwich de queso se dividió entre 106 presos y no solo alcanzó para todos, sino que, incluso, quedaron satisfechos. «Era verdad. En cierto modo nos sentíamos más satisfechos que si hubiéramos comido cada uno una parrillada» (2000: 104). Cozzi hace la relación directa con el pasaje bíblico de la multiplicación de los panes. Luis Alberto Corvalán alude a un evento parecido cuando relata de qué manera cinco naranjas, cuatro panes y un pedazo de queso sirvieron para alimentar a 156 prisioneros (2007: 47-48). Jorge Montealegre, por su parte, vuelve sobre estas anécdotas en un capítulo de su testimonio que titula significativamente *La multiplicación de las migas* (2003: 108). Una generosidad parecida es la que relata Emilio Rojas al llegar a Tejas Verdes:

Al vernos llegar, muchos salieron a recibirnos. Nos ofrecieron cigarrillos y nos invitaron a compartir el fuego. Aceptamos gustosamente. Sobre las llamas hervía un ‘choquero’. Con un palo lo sacaron de ahí y nos ofrecieron el té. Como pudimos, todos lo probamos a sorbos (1989: 64).

Se comparte el abrigo, la comida, el choquero, pero también la alegría de estar vivos. Carrasco da cuenta de una discusión que se produce en los primeros días en el Estadio Nacional a raíz de la propuesta de algunos obreros de montar un show artístico. Un grupo de prisioneros se indigna con la sola idea. «Estamos demasiado amargados para soportarlo» (1991: 67). Los obreros, por su parte, insisten en la idea, «¿No se dan cuenta que por este camino de lamentaciones y amarguras no llegamos a ninguna parte? Lo importante ahora es vivir y para vivir precisamos desear vivir, es comprometerse a rehacer lo que nos derribaron» (ibídem). Llevan a cabo su espectáculo pese a las críticas, pese a los abucheos, reclamos e insultos de los opositores. Carrasco termina por darle la razón a los obreros. Más adelante en su testimonio, al momento de relatar su viaje en el Andanién, comenta

que «sonreían» y se «traspasaban optimismo unos a otros» (1991: 112).

La alegría de estar vivo se siente a su vez al compartir un pequeño momento de felicidad, de distracción. Luz Arce relata una significativa anécdota que tiene lugar en Tejas Verdes en la cabaña de mujeres: «Sentadas en un rincón compartimos los maquillajes. Nos peinamos. Y todavía podíamos reír. Seguíamos vivas» (1993: 63). Nubia Becker cuenta que: «al llegar a Tres Álamos [...] la Mona le devolvieron la pinza de depilar y hacíamos turnos para depilarnos las cejas y las piernas, peludas después de tanto encierro. Pronto recuperamos el canto y así nos comunicábamos» (1987: 80). Momentos de alegría compartida, como en los juegos, que surgen en todos los Centros: juegos de salón, deportes. Benavente dice que «[e]n las largas comunicaciones, las migas de pan sobadas, se transformaban en frágiles figuras de ajedrez. Las baldosas, en grandes tableros. Si no las había, la imaginación daba forma a su realidad» (2003: 37). El juego de naipes también se da con cierta frecuencia. «Una de las cosas que hicimos fue fabricar naipes aprovechando el envase del Omo y del Rinso que nos daban para lavar. O pedazos de cartón que quedaban botados como desperdicio en el último partido de fútbol que se jugó en el Estadio» (Villegas 1974: 40).

Compartir, por último, aunque no finalmente, una fe. Relata Montealegre su primera comunión en un camarín del Estadio Nacional. «Uno de esos domingos, me quedé en el camarín. Feliz intuición porque ahí, en el camarín siete, como en una catacumba, un cura prisionero celebró una misa que nunca olvidaré» (2003: 97). En medio de la situación más extrema y la precariedad más absoluta se logró, en palabras de Montealegre, «una hermosura profunda» (*ibídem*). Tienden una frazada en el suelo, frazada que es «el manto de los pobres cristos del velódromo», ella sirve de mantel para un altar que no era más que el piso de baldosa. La prédica fue simple y directa: «Dios estaba con nosotros y si moríamos nos encontraríamos con Él en la eternidad. Con Cristo, su Hijo, nos encontraríamos ahí mismo en el camarín 7» (*ibídem*). El grupo de los Evangélicos en la Isla Quiriquina constituyen un gran ejemplo. Cuenta Witker que:

El grupo tenía un líder, Julio Martínez... A las pocas semanas, en el gimnasio, Martínez había creado un grupo de evangelistas con quienes se dedicó a leer y comentar la Biblia. Luego vinieron las oraciones y los cánticos. Primero, a media voz; más tarde, un grupo se instalaba en una esquina, a las cinco de la tarde, para cumplir con Dios y su conciencia. El grupo evangélico crecía día a día. Martínez, Biblia en mano, daba consuelo y esperanza. (1975: 50-51).

4. CUIDAR/PROTEGER

El cuidarse y protegerse mutuamente es un cuarto momento de este itinerario de la comunidad prisionera. La experiencia de cuidado y protección se puede encontrar abundantemente en los testimonios. Las modulaciones de dicho gesto son múltiples y abarcan desde la preocupación por la salud física hasta el estar atento a la salud mental de los compañeros de prisión. En el primer grupo aparece, por ejemplo, el tema de la alimentación. Luis Alberto Corvalán relata que se infiltra con otros compañeros en la Escuadra de Comida, encargada de repartir las raciones en el Estadio Nacional. La Escuadra estaba en manos del lumpen, quienes abusaban de sus privilegios. Una vez dentro comienzan a racionalizar la repartición y a hacer posible el aumento de las porciones, para que todos tuvieran suficiente comida: incrementaron artificialmente el número de detenidos para obtener más raciones y cambiaron el sistema de reparto para comenzar alimentando a los que estaban más débiles.

El sistema fue dando resultados no sin tropiezos ni dificultades. Poco a poco íbamos alcanzando el número de raciones que nos permitía, al menos, darle el magro cucharón de cereales, y la ración de pan a todos nuestros compañeros. Poco a poco también fuimos desplazando al lumpen hasta cumplir el objetivo trazado por la vanguardia; convertir la Escuadra de Servicio en un batallón de la resistencia (2007: 36).

La preocupación por la salud física de los otros prisioneros incluye también lo referente a su integridad. Luego de ser torturado, Joui es llevado al Lebu. Allí, en la Bodega 2, lo reciben sus amigos que le dicen: «Tranquilo compadre. Venga a este rincón donde estamos los de la familia. Me acostaron y me tranquilizaron» (Joui 1994: 33). En un sentido análogo, Carrasco cuenta cómo recibían en el Estadio Nacional a los que llegaban de la tortura. «Adaptamos camas con frazadas dobladas en un rincón para cuidar lo más racionalmente posible a los enfermos, organizando, además, turnos para su atención» (1991: 91). Ahumada escribe que en el cerro Chena: «Antes de que se entrara la noche y nos obligaran al silencio, atendíamos con palabras cariñosas a los interrogados durante el día» (2011: 80). Quienes llegan de la tortura son acogidos, siempre con cariño y atención por los compañeros que, con todos los medios que tienen a su alcance, se esmeran por cuidarlos y reconfortarlos. Esta escena es una constante en prácticamente todos los testimonios.

El cuidado y protección de la integridad física de los compañeros tiene también otras manifestaciones que no se refieren solo al daño ya causado, sino que a evitar que ocurra o empeore. En el Estadio Nacional, por ejemplo,

si algún prisionero regresaba de la tortura muy maltrecho y había orden de que debía seguir siendo interrogado al día siguiente, los demás prisioneros —incluso con ayuda de algún guardia— lo ocultaban para salvarle la vida. Del mismo modo, Lawner relata que en Dawson se hacen esfuerzos por ayudar a Luis Corvalán, quien estaba muy débil y contra el cual se habían ensañado algunos navales (2004: 107). Sergio Vuskovic reproduce unas palabras de Hugo Miranda: «Me fue impuesto el odioso papel de jefe de grupo en Dawson. Cada día debía distribuir el trabajo y, naturalmente, escogía para Corvalán el menos duro, por su edad, por su úlcera, por su mal estado de salud, peor que el de los demás prisioneros políticos» (1984: 112).

El cuidado como profilaxis, como protección del compañero, abarca también una preocupación por su salud psíquica. El fantasma de la depresión y, como consecuencia, el miedo a los suicidios, fue una preocupación constante y con fundamento muy real: efectivamente hay depresiones y suicidios en los Centros. En ellos se habla, según lo señalado en los testimonios, del ‘caldo de cabeza’. Jorge Montealegre lo define como un «ejercicio permanente, obsesivo y pesimista de especular sobre nuestra situación. Nos sobaban preguntas, no teníamos respuestas. Todos tomábamos de ese caldo. Era imposible no hacerlo, pero había casos preocupantes de aislamiento. Por diferentes voces supimos de compañeros que se habían suicidado en el mismo estadio. Otros lo intentaron» (2003: 64). Los prisioneros toman cartas en el asunto, desarrollando acciones concretas para evitar que esto ocurriera. Para ello se diseñan actividades de distracción —cursos, charlas, deportes, juegos, etc.—, se designan compañeros para acompañar, entre otras medidas. Como dice Montealegre nuevamente, «[h]abía que respetar la soledad y al mismo tiempo estar alerta contra esa depresión que anulaba toda esperanza» (2003: 64).

La preocupación por el otro abarca, finalmente, cuidar también su afectividad. Un ejemplo paradigmático es la escena que el mismo Luis Alberto Corvalán llamó *Un beso cautivo*. Montealegre relata en un capítulo titulado *Frazadas para la piscina* (2003: 105), de qué manera Corvalán y Ruth Vuskovic, su esposa, pudieron encontrarse estando prisioneros. Ambos estaban detenidos en el Estadio Nacional: ella estaba en la piscina, él en los camarines de la cancha de fútbol. En algún momento que se requirieron voluntarios para llevar frazadas y colchonetas a la piscina, «como en un pacto silencioso, no tuvimos ni un asomo de dudas para que la oportunidad fuera aprovechada por Luis Alberto. Y se le facilitó el camino para que resultara casualmente voluntario» (2003: 106).

La ‘cuestión sentimental’ era, sobretodo, entre los más jóvenes, el problema central en Chacabuco, según Gamboa (2010: 140-141). Correspondía, entonces, apoyar, consolar, aconsejar. Al mismo Gamboa le toca calmar y encausar la efectividad —rabia— que sentía un amigo en Chacabuco cuando recibe por parte de su mujer la noticia de que tal vez tendría que pagar

con favores la ayuda de un militar para conseguir información sobre su paradero (2010: 96-99). Un caso también extremo es el que relata Emilio Rojas, del amigo que por estar en Tejas Verdes se perdió su propio matrimonio. Estaba, según se relata en el testimonio, deshecho. «Me arrodillé, le limpié el sudor de la frente y lo acaricié como un niño. Pasados unos minutos se tranquilizó. Él sabía que su fin estaba próximo. Sin embargo, no quería aceptarlo» (1989: 17).

5. COMUNIDAD

Tocar, hablar, compartir y cuidar constituyen un periplo, una suerte de vía o camino que los testimonios nos muestran como una ruta privilegiada que han transitado los prisioneros, para resistir mediante la construcción de comunidades. La creación de lazos, de vínculos que van desde un simple contacto físico, hasta una preocupación genuina y profunda por el bienestar del otro, pasando por charlas que pueden ser eternas o consistir en un solo intercambio, o por compartir lo poco que se tiene, son las estrategias más eficientes para sobrevivir la prisión y la tortura. Ahumada hace un balance en su testimonio que refleja lo que se viene sosteniendo. Dice el autor: «Nos han tratado duro y a ellos seguramente les darán lo mismo o más que a nosotros. Sin embargo, hay algo que reconforta. No están, ni estamos solos en este difícil momento» (2011: 88). Estar con otros, acompañados, hace más llevadero el dolor y el horror.

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. En un contexto en que lo que se pretende, mediante todas las estrategias imaginables, es deshumanizar, destruir lo de ser humano que haya en los prisioneros, el sentirse parte de un grupo, el contar con el toque, con la palabra, con el cariño, con la comprensión del otro, hace la diferencia. Un simple roce, como el de la mano de Ester por debajo de la puerta, cuando Gamboa está incomunicado en el Estadio, es suficiente para reconfortarlo (2010: 29). Solo una palabra de aliento, de consuelo, o una buena charla parece haber sido suficiente para resistir humanamente. Entre los diferentes modos de 'fuga' de los que habla Pilar Calveiro, la generación de lazos entre los prisioneros tiene, sin lugar a duda, un lugar preponderante, pues es la única alternativa para que dicha huida lo sea hacia una vida humana.

Si además es verdad que, como se decía al comenzar, el Campo se expande sobre la sociedad chilena y lo que ocurre en los Centros no se queda allí, sino que se extiende e infecta al resto de la sociedad, entonces la construcción de lazos, la constitución de comunidades fue una forma fundamental de resistir a la dictadura y es, aún hoy, una manera indispensable

para combatir una herencia aún vigente. La dictadura, mediante el uso sistemático de la prisión y la tortura instaló en el corazón de la cultura chilena la desconfianza, la sospecha, la duda, el miedo al otro. Hicieron trizas los vínculos, destruyeron las conexiones entre las personas, transformando a todo otro en un potencial enemigo. Citando nuevamente a Valentina Buló: «la tortura es el ejercicio de desescribir un nosotros, de desgarrarlo, quebrar el ‘cuerpo general, cuerpo común’» (2013: 209). Se favorece así, la instalación de políticas económicas neoliberales en el marco de las cuales el otro es siempre competencia. La resistencia, la fuga, tal como lo fuera al interior de los Centros de detención y/o tortura, parece ser la creación de lazos, la construcción de comunidad.

Bibliografía

- Ahumada Lillo M., 2011, *Testimonio: Cerro Chena- un campo de prisioneros*, Santiago de Chile, Leonardo Sepúlveda producciones gráficas (2003).
- Ancelovici G., 2001, *Chacabuco, Memoria del Silencio*, 85’.
- Arce L., 1993, *El Infierno*, Santiago de Chile, Ed. Océano, Planeta.
- Benavente Paulsen M., 2003, *Contar para saber: Chacabuco, Puchuncaví, Tres Alamos (1973-1975)*, Santiago de Chile, JyC producciones gráficas.
- Briceño L., 1998, *Tortura y torturadores*, «Encuentro XXI» 11: 28-36.
- Buló V., 2013, *Tabula rasa de los cuerpos*, «La Cañada. Revista del pensamiento filosófico chileno» 4: 206-214.
- Calveiro P., 2001, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- Casassus J., 2013, *Camino en la oscuridad*, Santiago de Chile, Editorial Debate.
- Carrasco R., 1991, *Prigüé*, Santiago de Chile, Ediciones Aquí y Ahora, (1977).
- Corvalán L., 2007, *Viví para contarlo*, Santiago de Chile, Ediciones Tierra Mía (1976).
- Cozzi Figueroa A., 2000, *Estadio Nacional*, Santiago de Chile, Sudamericana.
- Del Valle J., 1977, *Campos de concentración, Chile 1973-1976*, Santiago de Chile, Mosquito ediciones.
- Gamboa A., 2010, *Viaje al infierno*, Santiago de Chile, Editorial Forja, (1984).
- Jouí S.R., 2003, *Chacabuco y otros lugares de detención*. Santiago-Valparaíso, autoedición (1994).
- Lawner M., 2004, *Retorno a Dawson*, Santiago de Chile, LOM.
- Marrades J., 2005, *La vida robada. Sobre la dialéctica de dolor y poder en la tortura*, «Pasajes» 17: 28-39.
- Montealegre J., 2003, *Frazadas del Estadio Nacional*, Santiago de Chile, LOM.

- Montes Moraga J., 1992, *La luz entre las sombras*, Santiago, Comala Ediciones (1980).
- Quijada A., 1990, *Cerco de púas*, Santiago de Chile, Ediciones Fuego y Tierra (1977).
- Rojas C. [Becker, Nubia], 1987, *Recuerdos de una mirista*, Santiago de Chile, Ediciones del Taller.
- Rojas E., 1989, *Tejas verdes. Mis primeros tres minutos*, Santiago de Chile, Editora Seminario 90.
- Sánchez L.A., 2014, *A la sombra de Tejas Verdes. Memoria de un sobreviviente*, Santiago de Chile, Akhilleus.
- Santos-Herceg J., 2015, *Lugares de encuentro en los espacios del horror. Acercamiento testimonial a los Centros de Detención y/o Tortura chilenos*, «Kamchatka. Revista de análisis cultural» 6: 651-664.
- Valdés H., 2010, *Tejas Verdes: Diario de un campo de concentración en Chile*, Santiago de Chile, LOM, (1974).
- Valenzuela H., 2015, *Un parto en el desierto*, <https://www.facebook.com/La-Voz-en-el-desierto-el-Fin-de-los-tiempos-104092736349429/> (última consulta 27/12/2015).
- Villegas S., 1974, *Chile, El Estadio, los crímenes de la Junta Militar*, Buenos Aires, Editorial Cartago.
- Witker A., 1975, *Chile; Prisión en Chile*, México, FCE.
- Vuskovic S., 1984, *Dawson*, Madrid, Meridion.

TESTIMONIO Y VISUALIDAD: DE LA VISIÓN DEL CIEGO A LAS IMÁGENES DEL VACÍO.

Jaume Peris Blanes
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

INTRODUCCIÓN

¿Cuál es la relación entre testimonio y visualidad? ¿De qué forma se ha dado testimonio visual de la violencia de Estado? ¿De qué modo las imágenes pueden capturar o representar la experiencia del derrumbe, de la desestructuración y del vacío que caracteriza a la vivencia histórica de la represión militar?

Este trabajo trata de abordar esas preguntas a partir de dos ejemplos concretos de diferente naturaleza, pero que permiten plantear algunas cuestiones mayores sobre la relación entre testimonio y visualidad. Se trata de ejemplos lejanos en el tiempo, pero vinculados por su rechazo a pensar la testimonialidad visual desde el paradigma de la referencialidad.

La vastísima obra pictórica de Guillermo Núñez es todo un catálogo de estrategias y reflexiones sobre el modo de representar la violencia desde las artes plásticas de un modo ético y crítico. En este artículo nos centraremos en algunos de sus trabajos, tanto escritos como pictóricos, sobre su experiencia del encierro en los campos de concentración de la dictadura militar chilena. Se contrapondrán, en un primer momento, las estrategias discursivas de su *Testimonio ante la Unesco* (1978) con las de su *Diario de viaje* (1989) para mostrar las diferencias entre dos modalidades testimoniales contrapuestas, que proponemos diferenciar como 'testimonio referencial' y 'testimonio poético o desreferencializado'. En un segundo momento del análisis se vinculará esta concepción del testimonio desreferencializado con

el modo en que, en sus textos, Núñez alude a su experiencia visual durante el encierro y a la posibilidad de traducirla a imágenes pictóricas.

La obra fotográfica de Cristian Kirby, mucho más reciente, ofrece un marco diferente para repensar la relación entre la imagen y el quiebre producido por la violencia. En sus series *Lugares de desaparición* y *199* presenta espacios hoy vacíos que en el pasado alojaron escenas de violencia e intervinieron sobre los rostros de los desaparecidos proyectando sobre ellos otras líneas que cuartejan, dividen y fracturan las imágenes de los desaparecidos.

Se trata, sin duda, de dos apuestas diferentes, pero que comparten una común preocupación por la forma de representar el impacto de la violencia del cuerpo en la comprensión y experiencia de la figura humana: entre los cuerpos abiertos y destrozados que imagina Núñez y los rostros fracturados, espectrales y horadados que presenta Kirby se teje una línea de cuestionamiento de las figuraciones convencionales de la violencia de Estado y sus efectos.

Explica Gabriel Gatti en su texto *Identidades desaparecidas* (2011) cómo la violencia de Estado basada en la desaparición forzada desquició tres de los elementos que definen la subjetividad moderna en Occidente: el nombre, el tiempo y el espacio. El sistema represivo y las desapariciones quebraron, de hecho, el nombre al romper el vínculo lógico entre el cuerpo, el sujeto y la identidad. De igual modo, quebraron la experiencia del tiempo al resquebrajar las continuidades que organizaban la vida cotidiana, tanto de los desaparecidos como de sus familiares. Y al mismo tiempo, destruyeron la vivencia normalizada del espacio al expulsar violentamente al sujeto de la comunidad sancionada por el Estado de la cual era miembro. Como señala Gatti, esta cesura que se abre con la desaparición parece imposible de suturar: el sujeto desaparecido estará ya por siempre abierto y salido de la linealidad, así como lo estarán su cuerpo, sus coordenadas espacio-temporales y su identidad.

De esa catástrofe del sentido y de la identidad se deriva una catástrofe de las palabras o de la representación que obliga a repensar nuevos lenguajes para decir lo indecible. En ese proyecto es en el que se reconocen tanto la obra pictórica de Guillermo Núñez como la propuesta fotográfica de Kirby: repensar los modos de imaginar —de crear imágenes de— la desaparición y abrir nuevas líneas de fuga para aludir visualmente a ella. Ante esa disyuntiva, Gatti señala dos grandes tendencias: la primera, la de las narrativas del sentido, que reúne aquellas iniciativas que aspiran a una posible sutura de la herida, a la reconstrucción de la quiebra y a la recomposición del sentido devastado por el horror; la segunda, la de las narrativas de la ausencia de sentido, en la que se dan cita aquellas prácticas que asumen el vacío y hablan desde él, tratando de habitarlo y transformarlo. Se trata de propuestas que dialogan con unos paradigmas simbólicos más flexibles derivados de una «experiencia normalizada de la catástrofe. [...] reconocen que la catás-

trofe no es ya solo evidente, sino que ha constituido mundos, identidades, lenguajes, que la catástrofe se institucionalizó como un lugar estable y habitable» (2011: 147).

¿Qué lugar ocupan las dos propuestas que vamos a analizar en este trabajo con respecto a estas dos tendencias mayores? ¿Cómo leer desde ellas sus estrategias de desreferencialización, horadamiento, intervención y vaciamiento de la imagen? ¿Qué tipo de memoria y de experiencia de la violencia puede proponerse a partir de ellas?

I. TESTIMONIO REFERENCIAL/TESTIMONIO POÉTICO

El día 3 de mayo de 1974, a las 3 de la tarde, cinco coches de los Servicios de Inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile, rodeaban mi hogar. Soldados con cascos, uniforme de guerra y ametralladoras fueron dispuestas en posición de combate apuntando desde todas las direcciones hacia mi casa. [...] Me esposaron, luego de registrarme en busca de armas quizás, y me llevaron en la parte trasera de un furgón Citroën custodiado por soldados armados, a los subterráneos de la Academia de Guerra de la Aviación (A.G.A.) lugar de torturas donde permanecían presos en unas 6 o 7 salas, una población fluctuante de 50 a 100 personas más o menos, las cantidades variaban día a día. Animales (Nuñez 1978: 29).

Viernes 3 de mayo de 1974, cinco de la tarde:
 Voy atravesando el espejo y mi voz ya no tiene sonido.
 Estoy ciego en el túnel. Meto los dedos en el té frío y me aterrorizo (1989: 13).

Estos dos textos, escritos por Guillermo Núñez, aluden a un mismo momento vital y a una misma secuencia de hechos: la precisión en la fecha y hora no deja lugar a dudas. Sin embargo, ambos textos ‘refieren’ el acontecimiento desde lógicas discursivas y lingüísticas muy diferentes, que constituyen, en buena medida, modalidades diversas de la enunciación testimonial. El primero forma parte de su testimonio ante el Consejo General de la Unesco, en septiembre de 1975, en el marco de una comisión de investigación sobre la represión en Chile. El segundo es el comienzo de su *Diario de viaje*, en el que reconstruía su primera experiencia de encierro, interrogatorio y tortura desde una clave testimonial insólita, más cercana al lenguaje poético que a la reconstrucción documental.

El testimonio ante la Unesco se inscribía en un paradigma parajudicial y, en coherencia con ello, trataba de aportar datos fiables, verificables y ob-

jetivables, que eventualmente sirvieran para identificar responsables pero que, sobre todo, permitieran articular una representación lo más nítida posible de las formas que la represión militar estaba cobrando en Chile. En ese sentido, Núñez hablaba desde un paradigma referencial, construyendo una posición testimonial que confiaba en la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la violencia. En su testimonio, Núñez aludía a los procesos de desubjetivación que tienen lugar en el universo concentracionario, pero lo hacía desde un lugar de enunciación aparentemente reconstituido.

Era imposible dejar de temblar, el cuerpo se estremecía aterrizado y mi mente con toda mi voluntad puesta en ello no podía controlar el castañeteo de los dientes y las convulsiones espasmódicas de las manos. Un terror abismal en el cual el ser consciente desaparece para dejar paso a una animalidad asustada que no puede responder de su cuerpo y de sus actos (Núñez 1978: 32).

El texto de *Diario de viaje* funcionaba de un modo diametralmente opuesto. Frente a la lógica referencial del testimonio ante la Unesco, Núñez optaba por una posición mucho más cercana a la del lenguaje poético: construir imágenes que, en su potencial semántico, aludieran a algo esencial de la experiencia vivida pero sin reconstruir el marco referencial que la contenía. El texto, por el contrario, tendía a una total abstracción: aludía a las generales ideas de umbral y de metamorfosis recurriendo a dos figuras fuertemente codificadas en la tradición literaria que no por ello habían perdido su potencia expresiva: el espejo y el túnel. Y vinculaba esa idea de transformación a la pérdida de los sentidos (la vista y la escucha) y de la propia capacidad de expresión, lo que puede relacionarse con el bloqueo de sus capacidades sensoriales, que el propio Núñez, en su testimonio ante la Unesco, señalaba como uno de los elementos fundamentales de su encierro. Pero esa tendencia hacia la abstracción se veía contrapesada por una imagen inquietante que apuntaba al tacto y a una sensación corporal desagradable (el frío), todo ello mediado por un elemento de la cotidianidad (el té) que había dejado de ser confortable. Que la reacción a ese contacto fuera la emergencia del terror indica hasta qué punto la realidad exterior al sujeto se había convertido en algo hostil.

Pero más allá de la potencia semántica del texto, lo importante es la desreferencialización a la que somete a la experiencia concentracionaria: nada del universo del encierro aparece directamente referido en el texto, sino únicamente la experiencia subjetiva que se deriva de él. Es notorio el esfuerzo por elaborar un lenguaje que, ubicado en el límite de la figuratividad y la abstracción, consiguiera producir imágenes que apuntaran, siquiera de un modo precario, a esa experiencia límite, arrasadora de la subjetividad.

Resulta curioso, en ese sentido, la elección del ‘diario’ como matriz desde la cual reconstruir la experiencia del encierro. Porque la estructura del ‘diario’, por definición, inscribe el momento de la escritura en la superficie del enunciado, y si atendíamos a lo relatado en su testimonio ante la Unesco, el momento de escritura que allí se señalaba (3 de mayo de 1974, cinco de la tarde) marcaba precisamente el momento en que la escritura se había vuelto materialmente imposible. Del mismo modo, la escena levemente apuntada («meto los dedos en el té frío») no podía estar describiendo una situación efectivamente vivida. Por el contrario, el gesto reconstructivo de Núñez consistía en construir una imagen que, en su plasticidad, retuviera algo de la experiencia vivida. Se trataba, por tanto, de un modo diferente del testimonio, directamente relacionado con el lenguaje poético: «¿cómo podrías traducir en imágenes tal o cual sentimiento frente a determinadas situaciones? Pues, si lo logras, eso es poesía» (Aa.Vv. 1993: 85).

Esa idea de ‘producir imágenes’ es la que relaciona este modo poético del testimonio con el trabajo pictórico y visual de Núñez, como aparecía ya planteado en el interior del *Diario de viaje*:

Jueves 13 de junio

Habrà que transformar lo que vivo en imagen plàstica.

Aún es vivencia literaria. Necesitaré salir del asunto, mirarlo distanciado; con el ‘ojo seco’ sin olvidar ‘los ojos húmedos’ (1989: 19).

2. LA ‘VISIÓN DEL CIEGO’ DE GUILLERMO NÚÑEZ

¿Cómo producir imágenes de una experiencia caracterizada por la incomunicación sensorial? ¿Cómo poner color, forma y figuras a una vivencia basada en la desorientación y en la incomunicación? ¿Cómo dar cuenta visualmente de esa experiencia de expropiación sistemática de las capacidades comunicativas? Esa es una de las paradojas que debió afrontar la obra plástica de Guillermo Núñez cuando trataba de dar cuenta de la represión vivida, y necesita ‘traducir’ a un ámbito visual esa experiencia.

Núñez llevaba al menos desde los años sesenta explorando la posibilidad de representar plásticamente los efectos sobre el cuerpo de la violencia política en Latinoamérica. Su estancia en Nueva York y su contacto con los problemas sociales norteamericanos había abierto la temática a todos aquellos que, sufriendo las exclusiones económicas de la modernidad capitalista, sufren también sobre su cuerpo la violencia represiva del Estado. Su interés por la comunidad negra norteamericana y por las masacres de Vietnam indicaba una apertura temática hacia todas las formas de opresión contemporánea. De hecho, podríamos leer la abstracción de sus cuadros como un

intento de no anclar la representación en una situación política concreta, sino de abrirla, por el contrario, a una idea global de la violencia.

En ese sentido, su obra podría entenderse como una reacción crítica a las imágenes públicas de la violencia. Frente a las corrientes mayoritarias, Núñez manifestó siempre un rechazo a cualquier posibilidad de estetizar la violencia; en algunas páginas de su diario de 1961 se puede leer: «Estoy luchando por crear —aún contra mí mismo— un arte sin belleza. Evitar que un cuadro sea sólo un objeto colgable y no un grito o un aullido» (Aa. Vv. 1993: 72). Anunciaba así una idea de lo que significaba la intervención artística alejada no sólo del academicismo, sino también de la estética en sentido tradicional. Y para ello proponía un concepto fundamental: la visión sin ojos, o la visión del ciego.

El rostro no puede representar el dolor tal cual se siente dentro.
Es ese dolor del que hay que descubrir cómo decirlo, pues no
tiene formas ni límites.
Una visión sin ojos. Ciego de retinas, funcionando solamente
los nervios y el mundo de dentro. Los rayos X sin lente (Aa.Vv.
1993: 74).

Esta ‘visión del ciego’ apunta, pues, a una representación visual de la interioridad, a la necesidad de hallar formas plásticas para aquello que, precisamente, carece de visualidad. Es desde esa idea desde donde puede comprenderse buena parte del trabajo plástico de Núñez con respecto a la violencia, y su ubicación problemática, siempre en el límite entre la abstracción y la figuración. Efectivamente, muchos de sus cuadros podían leerse como la representación de una corporalidad que la violencia de Estado había vuelto ilegible. Los cuerpos abiertos, fragmentados, desestructurados, desfigurativizados estarían pues aludiendo al efecto de la tortura y la violencia sobre una representación orgánica de la corporalidad. Es por ello que Núñez trabajaba con los restos de una figuratividad arrasada: texturas, formas, nodulos... todo ello sin una organización global que permitiera articular un sentido figurativo al cuadro. La disolución de la figuración, lejos de ser un prurito técnico, servía a la construcción de una mirada que ya no era capaz de reconocer figuras delimitadas en el mundo que le rodeaba, y ello porque esas figuras habían sido arrasadas por la violencia¹.

1 Por ejemplo, su tela *Lo que se sabe*, de 1965, como algunas otras de la época, llenaba un espacio pictórico geoméricamente fragmentado de líneas y texturas que recordaban a las de huesos humanos despojados de su carne, pero cuya articulación no respondía a ningún esquema antropomórfico, sino que se unían unos a otros mediante conexiones imposibles que no permitían pensar en un cuerpo unitario como base a la que remitirlas. De hecho, los elementos articulatorios de los huesos (que hacían recordar a los de codos o rodillas, sin referir explícitamente a ellos) eran tematizados de forma explícita en el cuadro, exagerando sus dimensiones y manchando los espacios en que tenía lugar su conexión con un rojo que contrastaba sensiblemente con el tono grisáceo de la tela, y que remitía sin lugar a dudas al color de la sangre.

De alguna forma, esa mirada que ya no reconoce formas inteligibles iba a extremarse con la experiencia del encierro. Refiriéndose a ella, Núñez resaltaba recurrentemente el efecto que la incomunicación sensorial producía en el detenido: la ceguera impuesta como herramienta de descomposición y desintegración del yo.

Todo eso resultaba vivible al lado de la tortura constante de la venda en los ojos. Es un tormento gratuito, sutil y brutal de presión síquica solo 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 (1978: 30).

Por ello, en su *Diario de viaje* una de las ideas centrales consistía en la ‘recuperación de la luz verdadera’ como forma de liberación del encierro: *Vivo para adentro* (1989: 27).

Miércoles 12 de junio

Aquí el tiempo no existe, cada día es inmenso, muy largo, siempre uno igual al anterior y al que vendrá, pero al mirar hacia atrás es algo irrealmente largo o corto, no se sabe.

Qué horrible la eternidad.

Qué ansias de una luz verdadera (1989: 18).

De ese modo, Núñez daba una gran centralidad a la dimensión visual de la existencia, convirtiéndola en el centro de su exploración durante el encierro. Quizás por ello buena parte de las entradas de su diario tenían como objetivo reconstruir su relación con las formas visuales, con su sentido y su valor. Por una parte, a partir de lo que él mismo denomina un ‘exacerbamiento de la sensibilidad’ producido por la incomunicación sensorial.

Miércoles 19 de junio

Se desarrolla en mí, enfermizamente, un exacerbamiento de la sensibilidad

Algo así como los drogados describen sus sensaciones.

Una sensibilidad rozando la piel donde las cosas y los acontecimientos se dimensionan y reparten en varias direcciones y uno logra entrar en ellos y ellos en uno de modo diferente (1989: 20).

Por otra parte, a través de la reconexión del sujeto aislado en su encierro en el centro clandestino con la tradición pictórica.

Si tuviera que recorrer el Louvre de nuevo, creo que apenas me fijaría en La Gioconda,

pero mucho en el Paolo Ucello...

Pintaba mal para su época. No lo deben haber cotizado para nada.

Pero estaba cantando con brutalidad y rudeza su realidad viva, la que veía a su lado. Era su grito contra la forma.

Hacer pintura sin pintura. Ser su propia pintura. ¡Viva Paolo Ucello!

¡A la mierda Miguel Angel! (1989: 39).

¿Cómo entender la aparente contradicción que implicaba esa reflexión en el interior del centro de detención y tortura? ¿Cómo conjurar el aparente desajuste entre la gravedad de los hechos vividos y la levedad aparente de la discusión estética? El propio *Diario* nos da la clave para ello: ¿qué forma más efectiva de combatir la represión que reconstruir aquello que la propia represión ha anulado? En un universo donde la visión ha sido extirpada, reflexionar sobre la plasticidad de la forma visual y sobre la relación entre la forma y el grito cobra un sentido totalmente novedoso.

Así, en la serie *El jardín de los jardineros* (1974), pintada entre su primera liberación y su segunda detención, se recortaban sobre el fondo negro de la ceguera una serie de figuras identificables como humanas —con una estructura corporal similar, al menos— pero desposeídas de cualquier atributo que las hiciera tales. Por el contrario, en esos cuerpos grises en posturas amenazantes —que parecían remitir a la brutalidad de los carceleros— aparecían resaltados los elementos que condensaban el miedo a su agresividad: los dientes afilados desplegados por toda la parte superior de esos cuerpos, el rojo ensangrentado de sus bocas y la extensión inverosímil de unas uñas que cobraban el aspecto de armas mortíferas. Si en proyectos artísticos anteriores Núñez había jugado con la mutación y el desplazamiento de los elementos corporales para representar el cuerpo violentado, aquí esa masa corporal informe era como la concentración de un terror que carecía de elementos visuales sobre los que apoyarse: «la visión interna causada por la venda en los ojos, deforma la mirada y produce cuerpos monstruosos donde el torturador y el torturado pasan a ser una sola identidad».

De ese modo, al igual que *Diario de viaje* suponía una modalidad desreferencializada de la enunciación testimonial que se contraponía explícitamente al enfoque documental de sus otros testimonios, las pinturas de esta época representaban visualmente la experiencia de la represión desde una perspectiva desreferencializada pero no del todo abstracta, sino más bien en un lugar de incertidumbre e inestabilidad entre la figuración y la abstracción.

Esa forma de entender la producción pictórica iba a consolidarse tras su segunda experiencia carcelaria, más extrema si cabe que la anterior. Como sus testimonios indican claramente, su paso por los centros de detención y tortura iban a situarle frente a una suspensión total de los sentidos (especialmente el de la vista), mucho más radical que la que él había previsto en sus reflexiones artísticas.

Fui llevado a Villa Grimaldi, una de las casas de torturas de la DINA en Santiago. Allí, andando a tropezones fui insultado, pateado y empujado a una celda de madera de 80 por 80 centímetros, sin más luz ni ventilación que la que podía entrar por un agujerito de más o menos una pulgada de diámetro, practicado en la parte alta de la puerta: una especie de ojo vigilante [...] Allí se vive para adentro y la miseria exterior se transforma en ilusiones, recuerdos y utopía, riqueza interior para subsistir y resistir con locura a la locura. ¿Cómo poder explicar lo que es la prisión, el miedo constante, lo que es la tortura de vivir por unos meses con los ojos vendados privado de luz, privado del contacto con los otros seres humanos que adivinas frente a ti rodeándote, dándote su adhesión muda? ¿Cómo explicar el tiempo que transcurre? ¿Cómo llenar ese tiempo? Te das cuenta de que te han robado el tiempo, que te están robando la vida. ¿Cómo llenar ese tiempo de luz, mirando hacia dentro con los ojos siempre vendados? (1978: 31).

Esas preguntas son las que, tras su liberación, Guillermo Núñez trata de responder a partir de una práctica pictórica exploratoria. ¿Cómo representar esa realidad atroz que había vivido pero a la que le había estado vedado mirar? La idea de la 'visión del ciego' volvía a sus escritos para explicar su nueva apuesta: construir visualmente la pura interioridad de lo vivido, reconstruir imaginariamente ese horror del cual habían sido extirpadas las imágenes.

Es más, al vincular la incomunicación sensorial con la disolución del yo, Núñez conectaba sus intentos de representar esa experiencia del derrumbe subjetivo con una cierta tradición de las artes plásticas modernas: esa línea de la pintura moderna, encarnada por ejemplo en Bacon, en la que el desvanecimiento del yo se traduce visualmente en una desfigurativización progresiva del rostro y el cuerpo. Núñez iba a politizar esa representación de la fractura del yo, aunque asumiendo conscientemente sus limitaciones: «pero al querer decir todo esto plásticamente uno se traiciona porque no se puede traducir toda esta verdad» (1989: 21).

En *Esculpir con el dolor un tremendo grito de esperanza* (1976) Núñez llevaba a un punto de mayor radicalidad su representación del cuerpo violentado,

desde unos parámetros nuevos que politizaban la estrategia de desfigurativización. Efectivamente, Núñez construía una composición prácticamente abstracta pero en la que era reconocible la textura de una masa de carne abierta por el efecto devastador de la violencia. No era reconocible ninguna estructura corporal que dotara de forma antropomórfica al conjunto, pero el espacio blanco y rojo sobre el fondo negro parecía aludir a la idea de un cuerpo abierto y tensado, al que le faltaba la piel, y que se extendía por la superficie del cuadro sin más orden que el de su propia dispersión. Las líneas rojas, naranjas y azules parecían señalar a las venas que conectaban los diferentes elementos de la representación, haciendo circular la sangre que los mantenía precariamente unidos y que irradiaba cromáticamente el espacio central de la tela, haciendo emerger la ilusión de una carne especialmente sensible y vulnerable a la violencia que sobre ella se aplicara. En la parte superior del cuadro, algo parecido a una mandíbula parecía congelarse en la forma de un aullido doloroso que daba un cierto sentido a esa masa corporal vaciada de cualquier tipo de organicidad.

En ese y otros cuadros de la misma serie y época, Núñez llevaba al límite de la inteligibilidad la representación del cuerpo violentado y el derrumbe de la subjetividad, inscribiendo en un horizonte de reflexión e imaginación política algunos de los procedimientos compositivos que una tendencia del arte moderno ha desarrollado en su exploración de la disolución del yo. En ese sentido, la propuesta de Núñez, tanto en su escritura como en su creación plástica, entendía la relación entre testimonio e imagen desde una perspectiva desreferencializada: solo podía testimoniar de la ausencia de visión y del derrumbe de la imagen del mundo que la violencia de Estado producía en el detenido.

3. LAS IMÁGENES DEL VACÍO DE CRISTIÁN KIRBY

Algunas de las tendencias contemporáneas de la memoria visual han retomado, desde un punto de vista diferente, algunos de los aspectos fundamentales de ese proceso de desreferencialización y poetización testimonial por la que apostaba la ‘visión del ciego’ de Núñez. Efectivamente, una nueva generación de artistas plásticos chilenos ha emergido en los últimos años, con una perspectiva diferente a la que consagró la fotografía documental de la dictadura. Estas nuevas aproximaciones estarían transgrediendo, en palabras de Tania Medalla «lo que habitualmente se entiende como fotografía-memoria, cuyo referente más recurrente aparece asociado, para nosotros, al legado de la A.F.I. (Asociación de Fotógrafos Independientes), retratado en el documental de Sebastián Moreno *La Ciudad de los fotógrafos*» (2010: 1). Las nuevas estrategias de representación de estos nuevos artistas visuales inscribirían en su propio cuerpo «la pregunta acerca de la memo-

ria, de la historia y de las posibilidades de la representación en un contexto signado por las políticas hegemónicas de borramiento y blanqueamiento del pasado reciente» (Medalla 2010: 2).

Las fotografías de Cristian Kirby suponen, sin duda, una de las propuestas más incisivas en el campo de la fotografía chilena para pensar esa tensión entre pasado y presente a través de la composición fotográfica y se inscribe perfectamente en lo que Natalia Fortuny ha definido como memorias fotográficas:

Las memorias fotográficas condensan tres peculiaridades indiosociables: su calidad de memorias sociales de un pasado en común —en un juego entre las vivencias y memorias individuales y la historia—, su formato visual fotográfico —con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta— y su elaboración artística —ya que su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra (2014: 15).

Su proyecto más conocido, el de la serie *119*, se sostiene sobre un gesto singular: el de poner en relación los rostros de los desaparecidos con los espacios urbanos en los que fueron secuestrados por la maquinaria represiva del Estado militar. Sobre el acto de ‘intervenir la imagen de un rostro’ explicaban Da Silva, Giordano y Jelin:

la relación entre fotografía que fija un pasado y memoria que trabaja desde el presente la podemos pensar desde la metáfora de ‘retocar el retrato’. Es justamente en esta acción de ‘retocar’ donde la memoria imprime su trabajo. Desde el presente, esas imágenes que nos llegan del pasado se recubren y ganan nuevos significados a partir de las relaciones sociales, de las nuevas preguntas y de las identidades que las interpelan (2010: 11).

Ese trabajo de resignificación de imágenes del pasado constituía casi el reverso de un proyecto fotográfico anterior, *Lugares de desaparición*, en el que Kirby presentaba las imágenes de aquellos espacios urbanos en los que algunos detenidos-desaparecidos habían sido capturados por la DINA. En esas imágenes, la ciudad actual aparecía, a la vez, como un espacio de indiferencia, lamido por las políticas institucionales de olvido, y como un espacio potencial para la inscripción de un recuerdo disruptivo. El recorte fotográfico de espacios cotidianos, su aislamiento y diferenciación del continuo urbano, producía una suerte de desautomatización de la mirada: en esa parada de micro, en ese portal, en ese parque, late una historia de violencia que la velocidad y la degradación de la urbe neoliberal ha vuelto ininteligible.

Las imágenes desoladas de esos lugares de desaparición constituían, por tanto, un doble gesto: por una parte, rescataban esos lugares como espacios de umbral, en los que unas vidas habían sido secuestradas y despojadas de buena parte de lo que las hacía humanas; por otra parte, al subrayar la ausencia de marcas simbólicas en esos espacios urbanos, vinculaban las lógicas del olvido y la indiferencia a la sintaxis de la ciudad postmoderna y sus ritmos acelerados.

Es más, la imagen en sí anodina de un espacio vacío obligaba al espectador a cargarla de sentido y a proyectar sobre ella una narrativa de muerte y desaparición que, en rigor, no se hallaba en la materialidad de la imagen, pero que se proyectaba espectralmente sobre ella. Era el espectador, y su saber sobre la historia impregnada en esos espacios, quien cargaba de significación a esas imágenes vacías.

La serie sobre los 119 continuaba esa línea de trabajo, aunque desde una concepción visual y estética muy diferente: sobre el rostro de los desaparecidos se proyectaban fragmentos del mapa de Santiago y de listados de sus calles. De nuevo se vinculaba visualmente la desaparición a la geografía urbana, como si la aceleración de la ciudad y su carácter indiferenciador constituyeran una segunda forma de desaparición que estos retratos intervenidos pretendieran conjurar.

Las fotografías combinaban lo abstracto de la representación cartográfica con los rostros mucho más concretos de los desaparecidos. Más que eso, ponían en tensión las líneas rectas y ordenadas del mapa santiaguino con la superficie porosa, deteriorada y agujereada de las fotografías de los desaparecidos (viejas fotos de los años setenta) que le servían de base. Esa tensión parecía subrayar visualmente el carácter precario del lenguaje (visual, verbal, poco importa...) con el que trataban de abordarse los efectos de la desaparición. Es más, al poner en contacto elementos tan dispares (la imagen de un rostro y el mapa de una ciudad) se producía un efecto de desmontaje similar al que, otros artistas visuales están llevando a cabo a partir de técnicas similares, en países como Argentina o Uruguay².

Jordana Bléjmar apunta con respecto a los collages fotográficos de las nuevas generaciones de fotógrafos argentinos:

Las intervenciones artísticas en las fotos nos recuerdan que en la búsqueda de una experiencia del recuerdo de los ausentes más

² «Los *collages* hacen un uso por lo menos novedoso de las fotografías del pasado. Si la exhibición pública de los retratos en blanco y negro de las víctimas del terrorismo de Estado en las marchas tiene por objeto poner en evidencia una existencia negada por el estado desaparecedor, [...] los jóvenes artistas utilizan las fotos de sus padres (el caso de los retratos frankensteinianos de Quieto) o las suyas propias cuando niños (el caso de los *collages* de Urondo) para registrar no tanto una presencia pasada como una ausencia presente, aludida en el armado 'desencajado' y quebrado de sus cuadros familiares, compuestos por materiales de distintas texturas e imágenes de tamaños y formas varias» (Bléjmar 2013: 175).

comprehensiva, las fotografías deben ser transformadas y ‘actualizadas’. Así, en estos collages las fotos son intervenidas, coloreadas o modificadas en su materialidad. Muchas veces acompañan los retratos de los desaparecidos flores secas, souvenirs familiares u otros adornos. Son objetos híbridos, producto de un proceso mecánico y otro artesanal, que nos hablan del pasado, de sus historias y sus protagonistas, pero también del presente y de los sujetos del duelo y del recuerdo (2013: 175).

Las imágenes de Kirby se enmarcan nítidamente en ese proceso de ‘actualización del pasado’, problematizando la relación entre presente y pasado a través de la intervención de la imagen fotográfica. Al principio de este trabajo se ha aludido al modo en que Gabriel Gatti conceptualizaba la necesidad de imaginar nuevos lenguajes para aludir a esa catástrofe del sentido —las desapariciones forzadas— que se resiste a ser dicha con los lenguajes convencionales (2013). Y se ha aludido también a las dos tendencias que Gatti señala como posibles respuestas a ese reto: por una parte, las narrativas del sentido, que tratan de suturar el sentido quebrado por la catástrofe y, por otra, las narrativas de la ausencia de sentido, que asumen el vacío generado por la desaparición y el mundo social que se ha generado en torno a él. Es probable que las fotografías de Cristian Kirby ocupen un lugar intersticial entre estas dos tendencias mayores. Tienen, por una parte, un carácter fuertemente reconstitutivo: el tratamiento de los rostros de los desaparecidos participa claramente de una política del duelo. André Bazin, en su *Ontología de la imagen fotográfica*, vinculaba la fotografía moderna con los rituales de embalsamamiento y con la secularización de lo que denominaba un ‘complejo de momia’: la voluntad de fijar imaginariamente la vida propia de un cuerpo (o un rostro) que la muerte iba, antes o después, a arrebatarse. Quizás por ello los familiares de desaparecidos y los movimientos por los Derechos Humanos han hecho de las fotografías —algunas de ellas gastadas, llenas de grano, en blanco y negro...— de sus rostros el símbolo de sus demandas de restitución y reparación.

Como señalaba Derrida, el trabajo del duelo consiste en creer que «en lo que queda de él, él queda ahí» (1995: 23). Y si lo que queda es una imagen fotográfica, esta se convierte en el depósito y el garante de una presencia que ya no es.

Kirby trabaja con esas fotografías como material de base. Pero más que interesarse en su carácter documental o factual, potencia estéticamente el carácter espectral de esos rostros que se suspenden sobre imágenes cartográficas y se contaminan de los colores y de las texturas de los mapas sobre los que se proyectan. En ese sentido, si bien la serie fotográfica de Kirby participa de una voluntad de duelo y reparación, lo hace desde la manipulación, el desplazamiento y la horadación de esas imágenes que en las últimas dé-

cadras se han consolidado como el estandarte visual de los movimientos por los Derechos Humanos. Las fotoemulsiones, de hecho, al dividir la imagen en diferentes planos, producen una fragmentación asimétrica y no lineal de los rostros e inciden en la emergencia de zonas de sombra y de cortes que tienen, casi, la apariencia de cicatrices que atravesaran los rostros, pero fueran más allá de ellos, cruzando la imagen por completo. Del mismo modo, la superposición de los mapas y listados callejeros sobre el rostro produce un cierto desdibujamiento de su imagen que les confieren un carácter fuertemente fantasmagórico o espectral.

De ese modo, Kirby subraya visualmente los agujeros y las lagunas de la representación. Tornando el rostro de los desaparecidos en una imagen horadada y fragmentada, traza la relación entre las heridas del cuerpo y las del sentido. Así, construye unas fotografías que, más que confortarnos ante la restitución de lo perdido, tratan de dejarnos suspendidos ante la catástrofe del sentido que supone la práctica masiva de la desaparición.

Y lo hacen, además, poniendo en primer plano la materialidad del objeto fotográfico, en perfecta contracorriente con respecto a la hegemonía de la imagen virtual y su repertorio normalizado de manipulaciones de la imagen. Las de Kirby son, de hecho, fotografías en las que son bien visibles las huellas físicas de la emulsión fotosensible. En tiempos del photoshop y sus estéticas del olvido, el proceso de emulsión analógica y artesanal brinda la posibilidad no solo de restituir a la fotografía su rol en el trabajo social del duelo, sino también de escapar a la estandarización visual de las estéticas de la memoria y el recuerdo.

Los rostros espectrales de los 119, tal como aparecen en las imágenes de Kirby, hablan por tanto de la necesidad de reimaginar los lenguajes con los que representar las lógicas de la desaparición y sus efectos sociales. Si los lenguajes tradicionales ya no sirven para dar cuenta de una experiencia histórica que, en su globalidad, despedaza todas las categorías con las que se ha pensado el lugar del sujeto en la modernidad occidental, la obra de Kirby afronta el reto de explorar nuevas inflexiones y nuevos lugares desde los que aludir al quiebre que supuso la violencia militar y su política de desapariciones. Sus fotografías nos confrontan no solo con la aparición espectral de los desaparecidos en una ciudad neoliberal que trata de negar su presencia, sino también con la mostración de la manipulación, desplazamiento y transformación de sus huellas físicas hacia otras estéticas desde las que aludir a ellas de otra forma. Y, sobre todo, nos confronta con los agujeros y vacíos de sentido que la violencia militar —que sirvió para implantar esta otra violencia, la del neoliberalismo, más cercana y sutil, pero no menos masiva— dejó a su paso.

4. UNA CATÁSTROFE DE LO VISIBLE

Lo que este recorrido desde la ‘visión del ciego’ de Núñez hasta las ‘imágenes del vacío’ de Kirby muestra es la compleja relación entre testimonio e imagen, que no puede ser reducida en modo alguno a su carácter referencial o a sus estrategias de ‘captura’ de la realidad entendida como algo inmediatamente visible. Por el contrario, tanto la obra ya consolidada de Núñez como la propuesta emergente de Kirby comparten el cuestionamiento a las imágenes excesivamente referencializadas de la violencia y el proyecto de reimaginar los lenguajes posibles desde los que aludir, desde estrategias nuevas, a los efectos devastadores de la represión militar en Chile. Si, tal como veíamos al principio, existen diferentes modalidades del testimonio verbal, en coherencia con la diversidad de funciones que la enunciación testimonial puede desempeñar, lo mismo ocurre con aquellos trabajos visuales que, desde el ámbito de la imagen, tratan de testimoniar visualmente de esa catástrofe social e histórica que fue también, como es lógico, una catástrofe de lo visible y de los modos mismos de mirar y ver la realidad.

Bibliografía

- Aa.Vv., 1993, *Guillermo Núñez. Retrato hablado*, Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo.
- Bléjmar J., 2013, *La Argentina en pedazos. Los collages fotográficos de Lucila Quieto*, en J. Bléjmar-N. Fortuny- L. I. García (eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires, Librería: 173-193.
- Da Silva Catela L.-Gordiano M.-Jelín, E., 2010, *Introducción* en L. Da Silva Catela-M. Giordano-E. Jelin (eds.), *Fotografía e identidad: captura por la cámara, devolución de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Trilce, 7-19.
- Derrida J., 1995, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta.
- Fortuny N., 2014, *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa.
- Gatti G., 2011, *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo.
- Kirby C., 2014, 119, Sao Paulo, Memorial de Resistencia.
- , sitio oficial de Kirby www.cristiankirby.cl (última consulta 24/02/2017)
- Medalla T., 2010, *Las fotografías que hieren: de la memoria de la ausencia a la memoria de la posibilidad. Una reflexión en torno a la fotografía postdictatorial del Cono Sur Latinoamericano*, «Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural» 8: 1-10.

Núñez G., 1978, *Testimonio ante el Consejo General de la Unesco*, «Literatura Chilena en el Exilio» 6: 29-32.

—, 1989, *Diario de viaje*, Santiago de Chile, Hergar.

LOS AVATARES DE LA MEMORIA.
TESTIMONIO Y NARRACIÓN

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).

Maria Alessandra Giovannini
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'L'ORIENTALE'

Sobre autobiografía¹ se investiga desde hace mucho tiempo, y desde los últimos cuarenta años continúan saliendo estudios que corroboran y andan al paso con la evolución del género, incluso en la contemporaneidad, esta postmodernidad que todo lo funde y todo lo complica, a la hora de definir ámbitos y confines. Por falta de espacio no es posible aquí profundizar algunos aspectos de la reflexión sobre la naturaleza ambigua del género autobiográfico, ambigüedad que nace, por lo menos en las letras hispánicas, con *El Lazarillo*, donde el carácter verídico de un yo que relata su vida a un receptor ilustre, se pone en duda una y otra vez. Lo que es, en cambio, mi intento es cuestionar sobre una tipología particular del género, que conlleva otras muchas implicaciones por la naturaleza de los temas tratados, o sea, la autobiografía de testimonios detenidos durante las últimas dictaduras de la segunda mitad del siglo XX.

Otro aspecto que ha dado lugar a muchas reflexiones, en el ámbito de la creación literaria, es la relación entre experiencia vivida y escritura de dicha experiencia, y aún más, el tiempo que pasa entre el momento de la experiencia y el momento de su escritura, aspecto que adquiere mayor complejidad cuando el que relata ha sufrido la detención bajo régimen dictatorial. Toda

1 Desde el estudio pionerístico de Lejeune (1975) se han multiplicado los ensayos que intentan reflexionar y plantean cuestiones acerca de las diferentes implicaciones que el género autobiográfico presupone. En ámbito hispánico, entre muchos, véase la importante contribución sobre el tema de José María Yvancos (2006).

crítica que se enfrenta con estos temas, encuentra un referente común en el ejemplo de los detenidos de los campos de concentración nazi y en la reacción de los sobrevivientes a aquella experiencia límite. De allí las concordancias y las diferencias con el modelo, respecto a la manera y al tiempo en que la experiencia de la tortura consigue transformarse y trasmudarse en relato.

Macciuci (2006; 2010) nos brinda unas reflexiones muy interesantes sobre una doble relación: de un lado, entre memoria 'testimonial' y escritura de la experiencia traumática vivida por el sujeto que escribe, es decir, la relación entre lo vivido y su transposición literaria; de otro, entre la verdad de la memoria y la verdad histórica. Escribe Macciuci:

la constante reelaboración del pasado que el acto de recordar implica ha jerarquizado el lugar de la literatura como medio para reconstruir una memoria que se modifica y reescribe al compás de las inquietudes y deseos de los sucesivos momentos históricos. Recordar por tanto no es un dato sino 'una obra a menudo difícil' que requiere dejar 'tiempo al tiempo'. [...] La memoria transmite un tipo de verdad semántica de los acontecimientos que no suele coincidir con la del historiador, de ahí que su trabajo se enriquezca con la visión del novelista; más allá de la verdad factual, que no debe faltar, la memoria puede, deformada y alterada por el oído, alcanzar un sentido del acontecimiento que se sitúa más allá de los hechos (2010: 19-20).

Y también:

Las relaciones entre la memoria y la historia no son simples. La memoria actúa en tiempo presente actualizando y reelaborando una visión del pasado de acuerdo con las preocupaciones, intereses y anhelos de un colectivo que ha sido víctima o se identifica con él, y que encuentra una circunstancia propicia para hacer escuchar su demanda de reparar y mostrar a la luz un hecho que ha sido acallado o, peor aún, narrado desde la perspectiva monolítica de los opresores y los verdugos. [...] Sin embargo, la voluntad de recordar encierra también un afán cognitivo que acerca la memoria a la disciplina histórica, de la que el escritor no quiere prescindir, aunque la verdad que él construye no requiera de ella (2010: 33).

Existe, pues, la necesidad de dar testimonio de una 'historia' que no es la escrita por los vencedores y de reconstruir una historia colectiva en la cual la individual se convierte en 'historia ejemplar', paradigmática. Además, la propiedad 'constructiva' del pasado, propia de la memoria, trabaja de mane-

ra diferente a la hora de seleccionar qué recordar, realizando una trayectoria dentro de la cual la reconstrucción del pasado individual, de lo vivido, se amalgama con la visión colectiva, de conjunto, de la Historia con hache mayúscula, o, por lo menos, ese proceso lleva a individuar una de las diferentes 'voces', un testigo más que nos brinda su versión de cómo se desarrollaron unos acontecimientos todavía tan densos de contradicciones y de enigmas.

Falta añadir que la necesidad de contar la experiencia indecible de la tortura y de la violencia de Estado es algo que se impone después de mucho silencio, de un olvido colectivo que se instaura, paradójicamente, después de tanto horror. Hay una bibliografía² muy variada que intenta analizar las complejas razones que asemejan las modalidades con las que las sociedades se enfrentan con su propio recién pasado dictatorial a través de un largo tiempo de silencio, razones que van más allá del ámbito literario, porque abarcan aspectos psicológicos, políticos y contingencias históricas.

Todo eso parece justificar la necesidad de volver a sondear los recovecos de la memoria, esa exigencia de reconstruirse como sujeto humano y recobrar su propia voz y, por eso, después de un tiempo, la necesidad de testimoniar su propia experiencia a través de la autobiografía, a través de la reapropiación del pronombre de primera persona singular, para escribir su propia Historia. Pero esta exigencia se puede llevar a cabo de manera muy diferente, como veremos en los ejemplos que voy a introducir.

Dentro de los parámetros utilizados para elegir mi pequeño corpus —género autobiográfico y temática testimonial—, las tres novelas que voy a analizar son de naturaleza muy distinta, y no solo porque las experiencias en ellas narradas ocurren en lugares y tiempos muy diferentes, sino también porque en ellas lo que difiere es la construcción formal y retórica y, sobre todo, la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la diégesis —según la distinción hecha por Genette—.

Muy distintas son la procedencia geográfica, el involucramiento ideológico y la participación activa en contra del régimen de los tres autores, además de la diferente duración temporal de su detención; por eso, las tres novelas se revelan como tres declinaciones del relato testimonial en la contemporaneidad.

El libro de Hernán Valdés, *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, se refiere a la experiencia de detención clandestina de su autor durante los primeros meses de la dictadura chilena de Augusto Pinochet. Valdés fue secuestrado por la D.I.N.A. el 12 de febrero de 1974 y detenido durante un mes y dos días en el campo de detención clandestina *Tejas verdes*; después de su liberación, se fue en exilio a España, donde unos meses después empezó a escribir el relato de lo que había vivido. La obra, en for-

² Vid., entre muchos, Nelly Richard (ed.) (2000); Nelly Richard (2001); Ricardo Piglia (2001); Erika Martínez Cabrera (2002); Miguel Dalmaroni (2004); Claudio Martyniuk (2004); Beatriz Sarlo (2005); Nelly Richard (2010); Fernando Reati (2012); Leonor Arfuch (2013); Patrizia Violi (2014).

ma diarística, se publicó en la España franquista de 1974 y fue el primer testimonio, la primera noticia fuera de Chile, de lo que estaba ocurriendo debido al terrorismo de Estado. El libro se publicará en Chile solo 22 años después, en 1996.

El intento programático del autor, que justifica su escritura, se evidencia en el prólogo:

En un cuarto sin ventanas, en un piso de conspiradores anti-franquistas próximo a la catedral y, como decía en el prólogo original, «al calor de la memoria», me senté frente a la máquina y me largué a escribir. Sin pensar en cualquier tipo de elaboración literaria y sin otra pretensión que mostrar a la opinión pública la cara oculta, la intimidad, por así decir, de la brutalidad militar chilena, que meses después del golpe de Estado, pese a la abundante información periodística, era casi completamente ignorada en lo concerniente a la rutina de la tortura de los campos de concentración. Así, mientras los ruidos de la ciudad vibraban tras los muros, me sometí a revivir la experiencia pasada, hora por hora, día por día, con horror y placer, el placer de decidir yo mismo el momento de mi liberación del horror y entonces de bajar a tomar un buen café en Las Ramblas (2012: 7).

Valdés no es un militante del MIR, ni un intelectual que apoyara totalmente al gobierno de Allende, sino que se declara explícitamente crítico hacia la actitud adoptada por Unidad Popular con respecto a las fuerzas de oposición que, tras el Golpe, pasaron al lado del terrorismo de Estado. A lo largo de la obra, el autor reflexiona sobre las contingencias políticas que habían llevado al país a ese punto, a ver concretizarse lo que él mismo estaba sufriendo, la violencia absurda y sin razón del poder en contra de una heterogénea multitud de hombres de variada procedencia política y de diferentes implicaciones con la lucha armada. Esas reflexiones forman parte de los discursos que los prisioneros comparten a lo largo de las horas, y que de alguna manera les es suficiente para sobrevivir y soportar las vejaciones cotidianas:

Hablamos con indignación de los errores y discrepancias internas de la Unidad Popular, de la desinformación en que fueron mantenidos los trabajadores respecto a los planes golpistas y respecto al caos político y de autoridad en que se encontraba el gobierno. ¿Hasta qué punto el temor a la guerra civil, al enfrentamiento armado entre ciertos dirigentes de la Unidad Popular desarmó a las trabajadores y a sus mismos simpatizantes dentro de las Fuerzas Armadas? ¿Hasta qué punto ese temor facilitó o estimuló la ofensiva reaccionaria? [...]

Hablar desde aquí de todo eso como una realidad esfumada, como de una situación histórica única dilapidada por el temor, suena a pesadilla; pero más todavía reconocernos a nosotros mismos, en la medida en que hablamos como sobrevivientes de esa realidad. Porque si logramos salir de aquí alguna vez, ¿qué seremos si no? En el mejor caso, individuos aislados, ocupándonos oscuramente de mantener nuestras vidas. Melancólicos de lo que no supimos hacer con la historia (Valdés 2012: 85-86).

Aquí el discurso referido de las discusiones entre presos a través del yo narrante, amplifica la narración de la experiencia subjetiva hasta una visión colectiva compartida, de la cual el yo es portavoz³.

La novela se desarrolla en capítulos, y cada uno de ellos lleva la fecha exacta con número, mes y día de la semana revividos por la memoria del yo que sigue, día tras día, su experiencia del mes y dos días de cautiverio, desde su secuestro en casa, hasta su liberación.

El yo que narra su historia lo hace sin reflexiones posteriores a los eventos vividos, parece como si no hubiera paso de tiempo entre la experiencia y su narración.

Con respecto a las modalidades con que se construye la diégesis, encontramos discursos referidos empleados en diferentes contextos: para resumir las reflexiones de los presos sobre el presente político del que ellos están excluidos, para transmitir el asombro, el miedo, la congoja por su futuro incierto, pero también para subrayar la heterogeneidad de procedencia de esos hombres obligados a compartir juntos la experiencia de la detención; lo que sugiere, metonímicamente, la misma fragmentación y falta de cohesión que el mismo Valdés veía en el proyecto de Unidad Popular. Véase un ejemplo:

El gigante melancólico, el que trajeron ayer, me mira entonces fijamente, con indignación y tristeza. No dice nada, pero se produce un silencio extraño, que en ese momento no llegué a comprender.

Solo después, al anochecer, se decidió a hablar. Resulta que es justamente democristiano, y presidente del sindicato de empleados de una fábrica de aceites y margarinas. La fábrica fue intervenida por el gobierno de la UP, y en este caso los trabajadores democristianos estuvieron de parte de la izquierda para apoyar la intervención, aun cuando él era partidario de la autogestión, especie de colaboración capitalista entre trabajadores y empresarios. Supone que esta es la razón de su detención. [...] Cree en la justicia trascendente del cristianismo, no entiende el carácter 'imprescindi-

3 Vid. el interasantisimo ensayo de María José Yaksic (2009), sobre todo pp. 29-30.

ble' de la lucha de clase. No está de acuerdo con el gobierno de la UP. Le digo que sus ideas y sus buenas intenciones le han sido transmitidas por la clase dominante para defenderla en última instancia, sin que deba entrar en conflicto con su moralidad. Se queda pensando, parece muy confuso por todo, no especialmente por lo que le digo. Su situación, nuestra situación, le produce más tristeza que odio. Parece sentir que algo ha marchado mal, sin llegar a comprender exactamente qué. Como si no hubiera sido sino moralmente traicionado (Valdés 2012: 120-121).

En cambio, se utiliza el discurso directo, sin mediaciones del yo narrante, para 'enseñar' el habla de los militares que los tienen presos, para que, más allá de los malos tratos y de las vejaciones, sea su jerga, su idiolecto —que delata incluso el diferente origen geográfico de los soldados implicados en el cautiverio—, es decir, que sea la palabra misma, agresiva, vulgar, desvaluante, a denotar la condición inhumana de los secuestrados. Junto a las palizas, los falsos fusilamientos, la tortura, la continua utilización de términos como 'huevón', 'maricón', intercalados en las preguntas durante los interrogatorios pero también cuando se imparten órdenes rutinarias, van marcando el menosprecio de los victimarios con respecto a las víctimas y el rol de subalternos que se les impone. A los presos se les obliga a referirse a los soldados con el término contrapuesto de 'señor':

«¡Concha' e tu maire, qué vení aquí a preguntar huevás!»
La voz trasmite su exasperación a otro:
«Ojo con este huevón. A mí ya me choreó» (27).

Me quedo en silencio. Siento una total impotencia.
«Ya, te jodiste, huevón» dice con un tono de paciencia agotada.
Y dirigiéndose a algún otro, cuya respiración siento en la cara:
«Llévatelo p'arriba. Si se te va cortao, peor pa' él. Te jodiste, huevón» (47-48).

Se renuevan, respetuosamente, las peticiones de orinar y tomar agua.
«La gran puta. ¿Me han tomado por una enfermera, che?»
«Señor» es alguien que debe tener alguna experiencia policial «mientras dormía se me han desatado las amarras de una mano».
«Vos sos un vivo, che» (42).

Las descripciones, que abundan en la narración, muy detalladas, relatan los primeros momentos de la detención del protagonista pero, poco a poco, se

van focalizando en los actos más triviales de lo cotidiano: el acto de la defecación, los problemas del deterioro físico de los presos, la falta de higiene personal de los detenidos obligados a compartir el espacio restringido de la barraca donde se encuentran reclusos. Dentro de este universo aniquilador, los bichos —gusanos, pulgas, mosquitos— junto a los excrementos y la orina, se superponen a lo humano, hasta formular comparaciones entre estos dos entes diferente:

Los llamados son Rubén y el 'Gordo'. Este último se pone lívido, pero lo mismo salta fuera, con un ademán de embestida, de bestia que llevan al matadero. [...]

La exclusiva alimentación de porotos a mediodía y en la tarde, y probablemente el famoso té con sulfato de aluminio, nos mantiene en situación permanente de diarrea. Quedo asombrado, cada día, de las cantidades de mierda que logro evacuar, de color amarillo subido, como pulpa de naranja presada, cantidades superiores a lo que he comido (147).

¿Para qué torturarnos, si bastaría un interrogatorio bien llevado? Nadie pretende ocultar su participación ideológica en la UP. ¿Qué información estratégica pueden sacar de esta menuda gente que estamos aquí? Nos sentimos como conejos de jaula (127).

Toda esa dovicia de pormenores en las descripciones de las condiciones físicas de los presos no se encuentra, en cambio, con respecto a la experiencia de la tortura: el miedo que produce su certera proximidad hace que sea interpretada desde diferentes puntos de vista, pero los compañeros que vuelven de una sesión de tormentos se niegan a hablar:

Solo antes de la comida se presentan con César de vuelta. Lo dejan entrar a la cabaña a recoger sus cosas. Tiene un olor fétido, las ropas hechas una inmundicia, una ceja rota. Los músculos de su rostro están rígidos. Sin embargo, aparenta tranquilidad. El soldado vigila y solo está dos segundos en el interior. Nos mira a algunos, asegurándonos que transmitirá nuestros mensajes y solo alcanza a murmurar un par de palabras, sin mover los labios: «Es duro» (126).

El ex soldado nos dice que hay que reírse de la tortura. Es un machote, que se jugaría la vida por un «quítame allá esas pajas». Él, por su parte, ha tenido que aplicarla contra su propio hermano, cuando hacían el servicio, por «alguna huevá que había hecho». Podía ser su hermano, pero las órdenes eran órdenes. «El hue-

vón se revolcá en el suelo, puro teatro nomá, lo mismo que en la casa». Qué, eso no es nada (141).

Estábamos demasiado inquietos y angustiados por la imprecisa revelación de César, y el profesor entonces decidió cortar por lo sano: dijo que debíamos ser conscientes de que nos torturarían a todos. Si alguien se salvaba, mejor, pero que teníamos que saberlo. Su partido tenía informaciones de que era así y los militantes habían recibido instrucciones sobre el carácter de las torturas. Tortura eléctrica, por descontado. Nos explicó el funcionamiento de la maquinita y los electrodos: alto voltaje, pero baja tensión. Insoportable, pero no como para matar. Lo escuchamos fascinados, temblando (127).

Pero pese a las advertencias del profesor y a estas grotescas descripciones del ex soldado, no llegamos a representar objetivamente qué es la tortura; imposible imaginar, anticipar sus efectos. Un cerrado sistema defensivo de la imaginación, de la cultura, por último, hace que siempre la consideremos de un modo muy abstracto. [...]

Después de unas cinco horas han traído de vuelta al dirigente de los hospitalarios a recoger sus cosas. Se las pasamos. Tiene el mismo aspecto desastrado de los otros y la nariz rota. Parece muy tenso y contenido. No tiene oportunidad de decirnos nada (142-143).

El miedo, la deslumbrante capacidad del hombre de acostumbrarse a cualquier situación, incluso inhumana, nos transmiten la simultánea reacción de quien se encuentra en una situación límite y todavía no se ha recuperado del horror vivido. Esta casi simultaneidad entre historia y diégesis se realiza también a través del uso del presente de indicativo, que actualiza la relación diaria del sujeto narrante con su cautivarío.

Otro aspecto que proporciona al lector su papel de testigo ocular de los acontecimientos sufridos por el yo, se impone desde el título mismo de la obra: *Tejas Verdes*, el centro clandestino de tortura en que la historia se desarrolla, adquiere una dimensión física real, es lugar matérico que corrobora el poder de inmedesimación del lector con la experiencia real del testimonio, hasta imponerse, en el paratexto, en su dimensión planimétrica. Y, al mismo tiempo, *Tejas Verdes* es también el lugar escondido de la visión social, el infierno impracticable, símbolo del poder violento y oculto del Estado.

A diferencia de Valdés y de Jozami, que utilizan el prólogo para ofrecer al lector sus razones del porqué de su escritura, o sea, que relegan esta reflexión acerca del motivo de su obra en las premisas, dentro del paratexto que sirve de marco retórico de sus memorias, Marcos Ana introduce este

momento metanarrativo bien dentro del entremado de su autobiografía, que no se limita a contar los 22 años de reclusión, sino que se propone como memoria de una vida, como el autor mismo explicita en el subtítulo de la obra —*Decídme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*—:

Unos y otros me insistían en la sorprendente intensidad de mi vida y que debía escribir mis recuerdos antes de que los borrara el tiempo.

Nunca quise escribir mis memorias, aunque muchos amigos me presionaban constantemente. No sé si fue por humildad o por pereza. Siempre encontraba una razón o un pretexto para postergarlas. El caso es que mi historia, a lo largo de mis viajes por el mundo, la iba extendiendo a trozos, en entrevistas, conferencias y actos públicos, en la televisión, en tertulias e incluso en algún que otro contometraje. Rechacé muchas propuestas, varias en París y en España mismo.

En una ocasión, recién llegado a Madrid, me visitó en el Comité Central Lola Salvador para proponerme un guión cinematográfico sobre mi vida.

[...] Por fin, quizás demasiado tarde, estoy escribiendo mis memorias o mejor dicho los recuerdos que más me marcaron y continúan vivos. Otros relampaguean como sobre un espejo roto, se me deshacen sin tomar cuerpo o se resbalan por los agujeros oscuros de la memoria. No sé por qué los recuerdos se desvanecen y otros conservan su fuerza formando parte de mí mismo (2007: 112).

Probablemente, eso ocurre porque lo que Marcos Ana está perfilando, a lo largo de las páginas, es un personaje-héroe cuya identidad se fortalece, paso a paso, a medida que avanza la narración, que se confirma a través de una autobiografía que prosigue más allá de la experiencia de la detención, abarcando toda la historia del éxito internacional que tuvo el poeta comunista Marcos Ana, símbolo de la resistencia de los valores de izquierda, no obstante los 22 años en la cárcel. Parecen bien aplicarse a la autobiografía de Ana algunas reflexiones de Arfuch acerca de la autorrepresentación en las obras testimoniales:

¿Qué estrategias se ponen en juego en la autorrepresentación?
 ¿De qué manera se construyen las posiciones enunciativas? [...] Más allá de la asunción de un yo sin reservas, del amplio despliegue de la subjetividad, es notoria la común obsesión por el detalle en el relato de lo padecido, que aparece como insistencia del dato y de la prueba —testifical, testimonial, jurídica— pero también, podría pensarse, de las *pruebas* que, cual personaje de la épica,

han atravesado y superado. Quizá es interesante recordar aquí el concepto de «prueba cualificante», que Gremais (1983) elaboró a partir de las funciones del cuento popular según la clásica tipología de Propp (1977): la prueba —el enfrentar la adversidad en sus innúmeras facetas con el temple, la fuerza y la virtud suficientes para salir airoso— como paso obligado en el tránsito del héroe (la heroína), con sus adyuvantes y oponentes, hacia la madurez, la sabiduría, el poder o la justicia, corolario obligado de la eterna lucha entre el Bien y el Mal (2013: 94).

En la historia contada se entremezclan relatos intercalados, digresiones, poemas que el mismo Marcos Ana escribe cuando estaba detenido, anécdotas de amores imposibles a través de los agujeros del muro del lugar de detención, donde la experiencia extra-ordinaria de estos hombres detenidos durante años y años se filtraba en la rutina diaria de una población que conocía y aceptaba como normal su condición por ser ‘rojos’. Marcos Ana, narrador intradiegetico y omnisciente de los acontecimientos narrados, empieza su historia en el momento de la excarcelación y de allí nos introduce en su biografía, pasando por sus orígenes y su formación política, que justifican su acción al lado de los Republicanos en la última batalla en el puerto de Alicante, al final de la Guerra Civil en 1939, lugar en que viene detenido por los Franquistas. Solo después de estas ‘premisas’, empieza la rememoración de su experiencia como detenido. Así, Marcos Ana cuenta, reflexiona y opina sobre lo que había vivido, con el distanciamiento del tema narrado debido al hecho de que su reconstrucción se realiza después de 46 años de su puesta en libertad, en 1961, y después de 68 años del inicio de su experiencia en la cárcel. Del joven de 17 años queda el recuerdo del hombre maduro que ha vivido bajo los reflectores internacionales. Por eso, después del primer tercio de la obra, Marcos Ana interrumpe —tipográficamente— la narración para introducir fotos de su vida entera: desde las genealógicas —padre, madre, hermanos, y luego mujer e hijos—, pasa a las instantáneas en la cárcel a lo largo del tiempo de su permanencia allí; sucesivamente, a las que testimonian sus viajes al extranjero, su presencia al lado de otros símbolos de la cultura de izquierda de aquel entonces —Allende, Neruda, etc.—, y aún más, fotos de artículos de periódicos que atestiguan cuánto su ejemplo de militancia había adquirido el nivel del mito. El narrador de *Decídme cómo es un árbol* se conforma con la mitificación de su personaje y se nos propone como lo habían acogido en la realidad.

Véase un ejemplo tajante de como Marcos Ana reflexiona sobre el tema del miedo a la tortura y a la muerte, según los ideales heroicos a los que cada combatiente tiene que adecuarse:

Muchos hemos escrito sobre la pena de muerte, la tortura, destacando el valor y la entereza de los camaradas ante tan despiada-

das circunstancias. Pero pocos dan espacio al miedo, no lo mencionan, aunque lo sufrieran, como si padecerlo ante momentos tan cruciales, donde la vida misma estaba en juego, fuera una vergüenza o una traición.

Cultivamos más, y es razonable que así sea, por su ejemplaridad, la exaltación de la firmeza y el heroísmo en la defensa de nuestros ideales, *valores que también se pueden defender con miedo*⁴. Los compañeros y compañeras que se enfrentaban a la muerte cantando, seguro que también tenían miedo, pero lo superaban por un sentido de la dignidad y la fuerza de sus convicciones. Se puede temblar sin doblar la frente.

El miedo existía, aunque en la mayoría de los casos no llegara a aterrorizarnos. [...]

Había varias clases de miedo, alguno nacía de tu propia dignidad. Por ejemplo, en los calabozos, ante la tortura, *el miedo a no resistir, a caer y no poder mirar a los ojos a los compañeros*.

Y el miedo a perder el dominio de la razón, que es el más temible de todos, pues quedas a merced del verdugo (2007: 106-107).

Lo que sustenta la transposición del yo —un 'yo' que es más bien sinédoque de un 'nosotros'— a nivel de mito, de héroe, son sus ideales comunistas: su fe política nunca vacila durante los largos años de la detención, todo lo contrario, les sirve —al protagonista y a sus compañeros— para superar las *pruebas* que el presente adverso les propone:

EL RETRATO. Estaba en estas reflexiones cuando sentí un leve ruido que venía de la puerta, miré y alcancé a ver una mano que, por la pequeña reja, dejaba caer un papel en mi calabozo.

A rastras, como pude, me acerqué a recoger el papel y quedé sorprendido: era un retrato de Lenin, una página arrancada de algún libro. Mi corazón aceleró sus latidos, miraba el rostro de Lenin y comprendí con alivio que ya no estaba solo, que él, y todo lo que significaba, estaría a mi lado, alentándome cada día a ser más fuerte que los verdugos. A esta distancia casi da rubor recordar esta anécdota. Pero yo creo que hay una mística revolucionaria, además yo era muy joven y cargado de un romanticismo militante.

Lo cierto es que esta presencia virtual aumentó la confianza en mi mismo. Cuando volvía de ser torturado, desenterraba el retrato de donde lo había escondido y hablaba con Lenin como si pudiera verme y escucharme: «Mira cómo me han puesto, pero no te preocupes, no me romperán, te lo prometo» (2007: 120).

4 Las cursivas en esta cita son del autor.

La imagen del líder de la Revolución Rusa, símbolo de los ideales que representa, procura los mismo efectos salvíficos a cada compañero que necesita apoyo para enfrentarse al miedo a la tortura:

Aquel hombre se había transformado, volvía con la cabeza alta y en sus ojos había una luz llena de orgullo y dignidad. Unos días después coincidimos en el pasillo cuando los guardianes nos llevaban a los servicios. Casi sin abrir los labios le pregunté:
-¿Qué has hecho del retrato?
-Se lo pasé a otro camarada - me respondió en un susurro, apretándome fraternalmente el brazo (121).

La construcción de la autobiografía de Marcos Ana es un *collage*, no solo por la estructura de la narración y la utilización de elementos heterogéneos, conjugando el aspecto verbal y visual, sino también porque la selectividad de su memoria —parafraseando la metáfora que el mismo autor nos brinda en la cita precedente—, produce, en la realidad de la escritura, una imagen del yo completa pero, al mismo tiempo, descompuesta, fragmentada, porque aparece reflejada en un espejo roto. Y el espejo roto es, por antonomasia, el símbolo que concretiza la complejidad de la modernidad.

Eduardo Jozami, en *2922 días memoria de un preso de la dictadura*, de 2014, empieza su obra aclarando inmediatamente la relación entre realidad vivida y su trasposición en la realidad de la escritura, hasta llegar a dar a la narración de su experiencia de los ocho años transcurridos como detenido de la última dictadura argentina, un valor de necesidad y un poder casi 'salvífico' mientras que él mismo vivía las atrocidades de su condición. Véase el incipit:

Algunos libros se escriben de un impulso; el autor no puede demorarse mucho tiempo, se siente compelido a terminarlos. Éste no es uno de ellos. Han pasado más de treinta y cinco años desde que comenzaron a producirse los hechos que constituyen la materia de este relato. Tardé mucho en decidirme a poner sobre el papel algún recuerdo, pero desde el primer día de cárcel supe que este texto iba a ser escrito. Sin exagerar, podría decir que vivía todo lo que me ocurría como parte de un libro futuro que, sin embargo, en un principio me costaba imaginar. Se dice, lo ha escrito Primo Levi, que el detenido lucha por sobrevivir porque siente la necesidad de dar testimonio (9).

Hay también una relación histórica entre las experiencias de los ex-desaparecidos y su necesidad de testimoniar en la Argentina contemporánea, desde la mitad de los años noventa del siglo pasado hasta hoy en día, y no creo que sea una casualidad que, junto a los procesos de lesa humanidad que se están

actuando hoy en el país y las actividades de las asociaciones de los familiares de los desaparecidos como 'Las madres' e H.I.J.O.S., la novela de Jozami se publique ahora, de lo que se deriva una consecuente resonancia, debida al hecho de que quien relata su experiencia de preso es hoy un hombre político con un largo pasado de militancia en las filas del peronismo de izquierda.

A lo largo de la narración, el yo que recuerda su experiencia personal, intenta también reconstruir un pasado histórico colectivo: el tiempo transcurrido entre historia y diégesis le permite encontrar una mínima coherencia entre los acontecimientos ocurridos dentro del lugar de detención y los que se actuaban fuera, estableciendo una relación entre 'intrahistoria' y la Historia con la hache mayúscula, según la definición unamuniana de esos términos. Sin embargo, dicha reconstrucción es posible solo a través de una reflexión a posteriori, hecha por un yo maduro que después de 35 años vuelve a esos acontecimientos.

Además, siempre en su Prefacio, Jozami pretende definir precisamente los límites ambiguos entre realidad y ficción, entre visión subjetiva y objetiva de lo contado en su obra testimonial:

Sería equivocado creer que un texto tramado de recuerdos y de sueños pudiera construirse en una crónica objetiva. Los hechos aquí relatados no han sido olvidados porque durante todos estos años los he ido atesorando con cuidado, jugando amorosamente con los recuerdos, adornándolos, probablemente de modo inconciente, con algún agregado que hace más nítidos los contrastes, que destaca aquello que puede resultar atractivo en una situación tan rutinaria como la vida carcelaria.

Desde esta perspectiva, podríamos considerar que esta memoria es también texto de ficción (11).

El poder selectivo de la memoria, el tiempo transcurrido de la experiencia relatada y la conciencia programática de estar construyendo una obra ficcional, una autobiografía novelada que en muchos momentos adquiere las características del ensayo sin dejar de formar parte del género testimonial, todo eso se concentra en un libro dividido en capítulos temáticos, donde se funden y confunden hechos vividos y reflexiones sobre ellos, pero también transposiciones de la realidad a referencias literarias, es decir, todo filtrado a través de un yo maduro, completamente dueño del relato y con una sólida *Weltanschauung*. Véase el paralelismo entre su condición de preso en la cárcel de La Plata y el espacio narrativo de la novela de Thomas Mann *La montaña mágica*, libro leído en cautiverio:

lo que me resultó más fascinante de la novela de Mann es su concepción del tiempo, una ambigua idea de la duración de acuerdo con las cosas que se viven, la experiencia acumulada.

El tiempo tarda mucho en transcurrir en el sanatorio de la colina porque nunca ocurre nada distinto, los días se suceden todos iguales, las rutinas y los horarios se reiteran religiosamente. Lo mismo ocurría en la cárcel de La Plata y también en todas las otras, y a esas rutinas nos acostumbrábamos los presos tanto como para que un reflejo conservador advirtiera con alarma cualquier alteración (56).

Los largos años en la cárcel —en las cárceles en las que viene trasladado durante los 2922 días de cautiverio— sirven al yo para entender la realidad que fluye fuera del lugar cerrado donde se encuentra, la realidad histórica y política de Argentina sobre la que reflexiona y se cuestiona, reconstruyendo las etapas de la evolución hacia la lucha armada de Montoneros, decisión compartida en aquel tiempo que ahora él lee con desencanto. La escritura después de 35 años de aquellos acontecimientos es el momento en el que esta búsqueda del yo, más bien el hallazgo de sí mismo, llevado al cabo en los años de detención, a través de un despiadado trabajo de autocrítica política, puede ser compartida con el ‘otro’, aquel lector a quien Jozami se apela directamente una y otra vez, testimonio y cómplice de sus reflexiones, cuya referencia deja entrar una instancia metanarrativa en la diégesis:

El lector de este texto ya estará pensando que estoy exagerando, que la contraposición entre los dos personajes tiene algo de forzado, o que se trata de un recurso literario. Es probable que haya algo de eso, pero no es difícil explicar lo que me lleva a ver críticamente al Negro y a construir ese rostro angelical de Mendieta. En realidad, buscando desesperadamente comprender cómo eran los otros, estaba preguntándome cómo era yo. Los rasgos autoritarios del Negro mostraban el militarismo y todo lo que no me atraía de Montoneros. La comunión de afecto que se establecía con Mendieta me recordaba cotidianamente los valores compartidos (115).

Hacia casi el final de la novela, el fin último del testimonio —entender y entenderse en el mundo, y transmitir los resultados de estos entendimientos a los demás— se ha cumplido. El yo nos hace partícipes de lo que había sido el logro de sus reflexiones y de su vida en la cárcel, es decir, re-definirse políticamente, éticamente:

El señor que tenía enfrente no venía a hacer una negociación con los montoneros sino a corroborar que yo seguía siendo tan subversivo como antes. Por otra parte, después de tantos años de reflexiones yo no me consideraba íntimamente oficial de ningún

ejército, sino un militante político que se había visto obligado a recurrir a las armas (151).

La actitud del narrador revela una honestidad intelectual que le niega construir coartadas ideológicas que puedan absolver los movimientos de izquierda de sus responsabilidades con respecto a la situación argentina.

El yo narrante en la obra de Jozami, este yo que se expande hacia abarcar una voz colectiva que a su vez se desdobra en el otro que es el destinatario de la narración, entendiendo ese mismo mensaje, hecho comunicativo, responde plenamente al concepto de identidad narrativa de que habla Arfuch:

El concepto de identidad narrativa, aplicable tanto a individuos como a una comunidad —familia, grupo, nación—, permite aproximarnos a las *narrativas* —literarias, históricas, memoriales, biográficas— para considerarlas no solamente en cuanto a su potencialidad semiótica, ya sea lingüística o visual, sino también —y sobre todo— en su dimensión ética, en aquello que nos habla de la peripezia del vivir, de la rigurosidad del mundo y de la experiencia, y fundamentalmente de la *relación con los otros* (76).

Para concluir, en estas páginas he intentado plantear algunas reflexiones sobre la autorrepresentación del yo en la narrativa testimonial de la experiencia de las dictaduras contemporáneas en países de habla española, eligiendo tre novelas muy diferentes entre sí, esbozando un discurso focalizado en la relación entre sujeto de la narración —el yo narrativo que relata su historia a través de la escritura— y su construcción a través de las múltiples posibilidades de realización que guarda el lenguaje: lo que nos proporciona una variegada gama de matizaciones, dentro del mismo género autobiográfico.

Bibliografía

- Ana M., 2007, *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*, Barcelona, Urano.
- Arfuch L., 2013, *Memoria y autobiografía, Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Dalmaroni M., 2004, *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Buenos Aires, Ed. Melusina.
- Jozami E., 2014, *2922 días. Memoria de un preso de la dictadura*, Buenos Aires, Sudamericana.

- Lejeune P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil.
- Macciuci R., 2007, *Narrativa y crítica del discurso de la memoria: España y Argentina*, en *Actas del Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ed. Digital: 1-9.
- , 2010, *La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario*, en R. Macciuci, M. T. Pochat (eds.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ed. del Lado de Acá: 17-49.
- Martínez Cabrera E., 2012, *Hablar al hueco: silencio y memoria en la última dictadura argentina*, en «452º F, Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada» 6: 105-122.
- Martyniuk C., 2004, *ESMA, Fenomenología de la desaparición*, Buenos Aires, Prometeo.
- Piglia R., 2001, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.
- Reati F., 2012, *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*, Buenos Aires, Lagasa.
- Richard N. (ed.), 2000, *Política y estética de la memoria*, Santiago, Ed. Cuarto Propio.
- , 2001, *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Ed. Cuarto Propio.
- , 2010, *Crítica de la memoria*, Santiago, Eds. Universidad Diego Portales.
- Sarlo B., 2005, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Valdés H., 2012, *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, Chile, Taurus, (Barcelona, Ariel, 1974).
- Violi P., 2014, *Paesaggi della memoria*, Milán, Bompiani.
- Yaksic M^a J., 2009, *Tres escrituras testimoniales en Chile. Política, memoria y literatura*, en *Cuadernos de Letras: «Ensayo y error»* (edición especial), 25-36.
- Yvancos J. M^a, 2006, *De la autobiografía*, Barcelona, Ed. Crítica.

TERAPIAS LITERARIAS CHILENAS:
JUSTICIA Y REPARACIÓN EN *LA MUERTE Y LA DONCELLA*
DE ARIEL DORFMAN Y *EL DESIERTO* DE CARLOS FRANZ

Ksenija Bilbija

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

El último acto del drama *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, estrenado en Santiago el 10 de marzo de 1991, termina con el descenso sobre el escenario de un enorme espejo que refleja la imagen del público. De esta manera los espectadores pueden experimentar y reflexionar sobre un aspecto clave del legado del autoritarismo: las implicaciones de la convivencia de torturadores y torturados en la misma sociedad. Además de aludir al futuro por construir entre todos, el dramaturgo chileno también satisface la aspiración por excelencia de toda víctima de verse reivindicada: «Cuando escuché su voz anoche, lo primero que pensé, lo que he estado pensando todos estos años, [...] ¿Sabes en lo que pensaba? En hacerles a ellos lo que me hicieron a mí, minuciosamente. Especialmente a él, al médico» (1990: 54¹). El primer impulso que al creer haberse topado con su violador tiene Paulina Salas, la militante torturada de la obra, es devolver exactamente el sufrimiento y el abuso, «pensé lo único que yo quiero es que lo violen, que se lo tiren, eso es lo que pensé, que sepa aunque sea una vez lo que es estar» (55). Habían pasado unos quince años desde el crimen y sin embargo solo la Ley del Talión le parece una promesa de justicia: ojo por ojo, diente por diente, violación por violación. No obstante, la ex-prisionera política pronto tiene que superar su indignación moral y su ira, ese primer impulso visceral de matar por venganza, reconociendo la imposibilidad de la implementa-

1 Paulina también menciona otros tipos de tortura a través de la primera ola de sentimientos relacionados con la venganza: «Iba imaginándome meterles la cabeza en un balde con sus propios orines o pensaba en la electricidad...» (54).

ción de la retribución y comienza a barajar otras posibilidades de justicia más allá del castigo.

Escrita en el contexto de la constitución de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación presidida por el jurista Raúl Rettig, y estrenada unas semanas después de que el democráticamente elegido Presidente Patricio Aylwin recibiera su Informe, el drama de Dorfman alegoriza las tensiones que el gobierno de Concertación, la coalición entre los partidos políticos de izquierda, centroizquierda y centro, tenía que negociar al principio de la transición: revelar las atrocidades del Estado ofreciendo al mismo tiempo algún tipo de justicia a las víctimas pero sin provocar excesivamente a los que se habían beneficiado durante el régimen de Pinochet y que querían encarar el futuro sin permanecer anclados al pasado. Básicamente establecer la verdad histórica pero no jurídica e instituir algún tipo de reparación. La solución de compromiso consistió en investigar sólo los casos que habían resultado en la muerte de la víctima, irreparables, y en este sentido, *La muerte y la doncella* intenta cumplir una función reparativa simbólica elaborando una ficción literaria para darles la palabra a aquellos a quienes hasta entonces se había privado de ella. Le da la voz a una de las sobrevivientes, una víctima que el sistema estaba silenciando negándole cualquier aspecto de reparación. El pacto de Dorfman con el público de *La muerte y la doncella* está condicionado por el momento histórico porque al colocar el espejo en el escenario extrae a los espectadores chilenos de lo ficcional para instalarlos en la historia miméticamente: lo que ven son espectros y sin embargo, a pesar de que lo visto sea una mera apariencia, una falsificación, es también una copia fiel de ellos mismos. Son la comunidad que presencia la representación de un crimen, un encuentro entre la víctima y el victimario y el intento de la restitución de dignidad a través de la confesión, o sea, establecimiento de la verdad como la única acción de restitución en términos de compensación por el daño causado por las violaciones de los derechos humanos. Lo que acaban de ver no ha sucedido pero podría suceder...y ¿qué harían para que sucediera? ¿O para que no sucediera? En 1991, *La muerte y la doncella* espectacularizaba la realidad chilena incorporando a la sintaxis de la transición un léxico imprescindible: la convivencia, la confesión, la traición, la reparación, la verdad, el crimen, el castigo, la venganza y el perdón.

Lo que transcurre sobre las tablas a lo largo del drama es una situación en la que una víctima se transforma en victimaria criminal, mientras que un presunto criminal se transforma en víctima. Todo ocurre frente a un marido/juez que resiste el impulso de defender su honor personal y se ofrece como negociador entre las dos partes: la víctima y el victimario. Más allá del contexto familiar, Gerardo, el esposo de Paulina, es escogido por el Estado y acepta representar a este como presidente de la Comisión que investiga los crímenes cometidos durante la dictadura. El problema que enfrenta

este personaje en el escenario teatral es la porosa demarcación del eje víctima-victimario y la fluidez del reparto: aparentemente, los roles se pueden invertir y el agredido podrá acabar convertido en agresor.

El drama deja abierta la posibilidad tanto de la venganza de Paulina (¿lo mata?) como de la inocencia del doctor Miranda (su confesión es una táctica para salir de la situación). «Qué se pierde con matar aunque no fuera más que uno?» (79) repite la ex militante en su último soliloquio de la obra, resignada a su soledad y a la imposibilidad de encontrar un interlocutor. El tono de esta pregunta ya no implica la demanda de venganza sino el reconocimiento del fracaso en cuanto a la exigencia de justicia. Paulina ni perdona ni olvida, terminando con una versión negociada de su propia historia que se filtra a través de la lengua de su esposo (que a la vez simboliza el Estado) pasando por el oído y la boca del presunto perpetrador, el doctor Miranda, quien produce el testimonio final. En este sentido, aunque en el contexto histórico del drama de Dorfman se reclamaba la verdad de lo ocurrido durante la dictadura (la Comisión Rettig estaba encargada de «contribuir al esclarecimiento global de la verdad sobre las más graves violaciones a los derechos humanos cometidos en los últimos años [...]»)² la obra de teatro sugiere que la verdad tendrá que ser producto de la negociación y por lo tanto no tan pura como a la víctima le habría gustado que fuera.

Según el informe Rettig, de 2279 víctimas 94,5% eran hombres³. Para incorporar los abusos de los derechos humanos similares a los sufridos por Paulina que no terminaron en muerte, en 2003 el gobierno del Presidente Ricardo Lagos creó la comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, también conocida como Comisión Valech, que después de un minucioso trabajo documentó 27.255 casos de víctimas de tortura⁴ de los que 87,5% eran hombres. Conforme a los testimonios de los sobrevivientes son pocas las víctimas que pudieron resistir la tortura que en la gran mayoría de los casos de mujeres incluía la violación, lo que no quiere decir que la tortura de los hombres estuviera exenta de violencia sexual⁵. Como han mostrado varias teóricas del género –Elizabeth Jelin, Diana Taylor, Teresa Valdés y Jean Franco, entre otros– el objetivo de la tortura durante el gobierno de Pinochet era subordinar y desvalorizar al individuo y así constituir el poder encarnado en el nuevo orden militar, representante de una masculinidad que se estaba inscribiendo en los cuerpos dominados, sometidos, impotentes y contruidos como inferiores. Tanto los masculinos como los femeninos.

2 Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1996: 28.

3 Este número ha sido rectificado en 2013 identificando 3216 personas muertas. (El Centro de Derechos Humanos de la Universidad Diego Portales en Santiago de Chile <http://www.derechoshumanos.udp.cl/derechoshumanos/index.php>).

4 Según los datos de Elizabeth Lira el número de víctimas fue 38.459 (Lira 2011: 85-127).

5 «De hecho, algunas evidencias de análisis de sobrevivientes de campos de concentración nazis indican que las mujeres resistieron ‘mejor’ los intentos de destrucción de la integridad personal, debido a que sus egos no estaban centrados en sí mismas, sino dirigidos hacia su entorno y los otros cercanos» (Jelin 2002: 99-117).

La muerte y la doncella contribuyó a una visión particular de la justicia restaurativa en los mismos inicios de la construcción del imaginario social respecto a los legados del autoritarismo en el Chile de la transición. Si Paulina le disparó al presunto torturador ella seguirá viviendo con ese fantasma de su pasado y si él está vivo ambos tendrán que compartir el país y aprender a convivir. El drama plantea la pregunta de dónde ubicarse en el eje entre la justicia y la impunidad, sin ofrecer una respuesta clara, cediéndole la decisión al público que, al verse reflejado en el espejo que ha descendido sobre el escenario, se ve en la obligación de reflexionar. Tal como propone Jacques Derrida en su discusión sobre justicia y perdón, la importancia de la comunidad a la hora de juzgar los crímenes es uno de los ingredientes esenciales en el proceso de reconciliación: «Desde el momento en que hay un enunciado, un perdón otorgado o no, hay implicación de la comunidad y, por consiguiente, de cierta colectividad» (2005: 84). Y sin embargo, a pesar de las proverbialmente buenas intenciones del autor, lo que se presenta a los espectadores está filtrado a través de un prisma social sexista que adopta una diferencia sexual jerárquica y discriminatoria respecto a las mujeres. En 1992 Dorfman escribió que con su drama quería plantear la pregunta: «¿Cómo pueden los represores y los reprimidos cohabitar una misma tierra, compartir una mesa?» (1993: 92). No obstante, al público se le daba la oportunidad de vislumbrar un destello del futuro en el que una ‘mujer’ que ha sobrevivido la tortura se transforma en una victimaria irracional que acaba resarcándose con la producción de un testimonio falso. El correlato de tal guión es una protagonista que amenaza la transición pactada —el futuro del país!— reconociendo que «no iba a poder vivir tranquila si no lo mataba» (1990: 76). A través de la escenificación de la víctima como una mujer inestable e incapaz de controlar sus emociones, que con el revólver en la mano secuestrará, amarrará, amordazará, amenazará y tal vez matará, el país no va a cambiar. Paulina Salas encarna el peligro de darle el poder a una militante de izquierda, impulsiva, violada, anclada en su pasado, reprimida y trastornada, que en su afán de superar la sensación de injusticia cometida contra ella no sabrá distinguir el castigo de la venganza. Su esposo y el doctor Miranda actúan racionalmente y así representan a los que, tanto por no haber sufrido un daño irreparable como por ser hombres, pueden entender lo que implica la reconciliación y la justicia consensual. Son profesionales, el uno abogado y el otro médico, en contraste con un ama de casa incapaz de reconocer el valor de una negociación política y solo apta para preparar «un pisco sour que es de miedo» (1990: 83). La confesión que Paulina recibe del presunto represor no solo es falsa porque repite la historia que ella misma le había narrado a su esposo, sino también porque representa un pacto urdido entre dos hombres con el propósito de apaciguar a una mujer trastornada e irracional. Mientras que el sistema represivo nunca quebró a Paulina Salas quien no traicionó a sus compañeros —entre ellos a su esposo, que gracias

a su silencio puede hacer de juez imparcial de la Comisión— parece que la perspectiva de una justicia negociada, pactada y hermanada con la impunidad sí la está quebrando.

¿Han dado vuelta a esta página sexista los escritores de la nueva narrativa post golpe que se están inscribiendo en el archivo de la represión de la memoria en el Chile actual? ¿Cómo se relaciona el género de las víctimas con la violencia del estado y la producción de la memoria novelada? ¿Cómo se negocian la verdad, la justicia y la reparación desde la perspectiva del siglo XXI? La persistencia del tema de la relación entre una víctima de sexo femenino y un victimario masculino como emblemáticos de la restitución en la ficción literaria chilena un cuarto de siglo después de iniciarse la transición hacia la democracia, indica que es difícil saldar tanto las cuentas como los cuentos del pasado y que vale la pena invertir otra mirada en el repertorio ficcional nacional para ver qué tipo de terapia colectiva proponen los imaginarios literarios chilenos al duelo que quedó sin cerrar tras la transición a la democracia y en relación con la reevaluación del pasado traumático. Los novelistas como Carlos Franz en *El desierto* (2005), Fátima Sime en *Carne de perra* (2009) y Arturo Fontaine en *La vida doble* (2010) emplean sistemáticamente protagonistas femeninas en las ficciones literarias donde tratan el encuentro y la relación entre los victimarios y las víctimas. El correlato que inevitablemente incluyen es la cuestión sobre la verdad, el perdón, el castigo, la venganza y la im/posibilidad de la reparación.

Aunque en 1990 Gerardo, el protagonista del drama de Dorfman, recién encargado de participar en la Comisión de investigación de los casos irreparables asociados con la dictadura militar, le había prometido a Paulina publicar un libro oficial «en el que quede para siempre establecido lo que pasó» (Dorfman 1990: 22) los chilenos tendrían que esperar todavía más de una década hasta la publicación del libro. Cuando en el abril de 2005 se publica la novela de Carlos Franz *El desierto*, había pasado un año y medio ya desde que a la Comisión Valech, establecida el 26 de septiembre de 2003, se le hubiera encomendado investigar los casos silenciados por el Informe Rettig y unos cuatro meses desde el 24 de diciembre del 2004 en que salieron a la luz los resultados de su investigación sobre los ciudadanos que habían sufrido privación de libertad y torturas. Según las declaraciones y la anotación final de Carlos Franz —galardonado con uno de los más prestigiosos premios de toda América Latina de novela, La Nación-Sudamericana 2004-2005— le tomó unos cuatro años investigar, escribir y reescribir su obra, lo que implica que el proceso de escritura entre 2000 y 2004 es hasta cierto punto paralelo a la investigación de la Comisión Valech (Reinoso 2005). Sin embargo, el marco narrativo de la novela corresponde al gobierno de la transición, época en la que Pinochet todavía ostentaba el cargo de Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas. En este sentido la novela de Franz comparte el marco temporal con los personajes de Dorfman. El entramado

entre historiografía, memoria y representación literaria que se configura en *El desierto* sugiere que los legados del autoritarismo en Chile, tanto las violaciones a los derechos humanos como el auge de la economía del país —vistos ahora desde la distancia de unos veinte años— se agudizaron por la violencia del capitalismo neoliberal. Sólo así puede entenderse que en Chile se haya podido imaginar la reconciliación y la ‘verdad consensuada’, ubicada más cerca de la impunidad que de la justicia, o por ponerlo en las sugestivas palabras del presidente del país durante la transición, Patricio Aylwin, «verdad y justicia en la medida de lo posible».

La protagonista de *El desierto* es una jueza voluntariamente exiliada en Alemania que instigada por la pregunta de su hija adolescente concebida en Chile pero criada en Europa, «¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?» (2005: 18), vuelve después de veinte años a su país, ya transitando hacia la democracia, para reincorporarse al puesto del que fue destituida en 1973 y enfrentarse con las causas de su precipitada salida. La pregunta de la hija es a la vez la pregunta acusatoria de la generación de la postmemoria, en términos de Marianne Hirsch, que se dirige a todos los chilenos que vivieron la dictadura militar. Aunque esta vez la mujer-víctima tiene una vida profesional exitosa tanto en su país —era la jueza más joven en el comienzo de la dictadura— como en el extranjero —donde es catedrática de filosofía del derecho— y con la vuelta recupera el privilegio de aplicar ella misma la ley sin tener que depender de nadie, Laura, igual que Paulina, había sufrido la violencia de la dictadura en carne propia y comparte con ella el destino de chivo expiatorio que encontramos en *La muerte y la doncella*. El cuerpo femenino sigue siendo no sólo el lugar privilegiado de la representación de la victimización en su constitución alegórica de la violación del cuerpo judicial chileno, sino que también sirve como moneda de cambio y negociación en el entramado del aparato del poder. Incapacitada como la Paulina de Dorfman para una vida en pareja y para la formación de una familia tradicional, Laura, sin embargo, tiene una hija que la insta a explicarse en cuanto a su responsabilidad. El final de la novela revela que la hija es producto de la violación que había sufrido la madre durante su tortura.

La novela está compuesta por dos enunciados y un epílogo. El primer enunciado, de 18 capítulos, se sitúa en el presente del año 1993 y está narrado desde la omnisciencia de un narrador en tercera persona que a veces se proyecta a través de la focalización de Laura. Estos capítulos también incluyen la perspectiva en primera persona de plural, como óptica colectiva de un pueblo o de una voz que asume un poder mítico y trascendental y que no es del todo extradiegética. El segundo enunciado, en letra bastardilla, consta de 17 capítulos y tiene formato epistolar: se trata de una carta dirigida a la hija de la narradora y tiene como sujeto a una voz confesional que desde la primera persona da un testimonio sobre los hechos que ocurrieron en

1973. Los dos enunciados que representan el presente y el pasado dialogan simbolizando la actividad creativa de la memoria que se esfuerza en narrar el pasado desde las necesidades del presente, influyéndose así mutuamente. El lector implícito descifra esta recíproca transformación del pasado y del presente creando un significado nuevo de los hechos. O, por lo menos así sería si no hubiera un epílogo narrado por un narrador testigo en primera persona que resulta ser el editor de un documento incompleto, la misma carta que tenía apariencia de testimonio. Este narrador llamado Mario se identifica como uno de los personajes —el ex esposo, locutor de radio— quien 17 años después, o sea en 2010 (el futuro en relación con la fecha de la aparición de la novela de Carlos Franz) publica su novela basada en los eventos descritos, la novela que podría, a pesar del anacronismo, ser la que todos nosotros, los lectores empíricos (y unos cuantos lectores implícitos), tenemos en las manos. Este cambio implicaría que la jueza ya no estaría reconstruyendo su memoria sino que sería el objeto de una memoria impuesta que la desplazaría usurpando su agencia mnemónica y su elaborado trabajo de duelo⁶.

Aunque durante el largo proceso de lectura de *El desierto* los lectores tienen la ilusión de estar frente a una carta confesional, el epílogo sellado por el fáustico epígrafe que invoca la transacción con Lucifer, aquel «cuyo nombre no puede decirse» y que denota a «el que trae la luz» (2005: 28), se desvela que la inversión emocional del lector no dará ningún rendimiento ya que se trata de la reescritura de un tal «digamos que me llamo Mario» antes visto en el enunciado novelesco como un escritor fracasado y como un hombre débil, indeciso y pasivo. El texto que pensábamos estar leyendo era, dentro del marco novelesco, un testimonio ético-reflexivo sobre la expiación de una culpa a través de la escritura. La constitución del lenguaje de la memoria implicaba el trabajo del proceso de duelo asociado con el trauma y con una posible salida de la melancolía en la que Laura parece haber caído durante su exilio en Alemania. Sólo el indagar en la herida⁷ causada por lo que le ha ocurrido en el pasado la puede llevar a iniciar el necesario trabajo de duelo y a superar el terrible remordimiento que la abrumba. La *jouissance* de los lectores como testigos de la purgación de la jueza tiene el poder compensatorio en su inversión de la reparación y en este sentido produce una catarsis. Se trata del poder redentor de la imaginación, de los lectores como representantes de una comunidad que puede exorcizar su culpa y enmendar una injusticia que se desvanece al darnos cuenta de que no hemos leído una confesión. La revelación de que el testimonio es en realidad un pseudo-testimonio desautoriza a la testimoniante, o sea, la desaloja del centro desde el que ejercía su agencia, transformándola en un mero personaje

6 El término es de Dominick LaCapra.

7 Cathy Caruth muestra como el significado original del vocablo 'trauma' en griego connota una herida infligida al cuerpo y como el léxico freudiano lo retoma en el sentido de una herida psicológica al inconsciente.

diseñado:

En los días siguientes yo recogí, aquí y allá, dispersos en la pampa, fragmentos con la clara caligrafía de Laura. Los fui ordenando, pegando, llenando los vacíos con mi propia imaginación, intentando armar con mi memoria y mi sospecha el mosaico imposible de un relato (460).

refiere la voz narradora en la disquisición final. El «digamos que me llamo Mario» se apodera de la autoría pero no asume la responsabilidad de la narración. Esta autoría, con todos los guiños intertextuales borgeanos, rulfianos y *a la* Melquíades, le permitiría ingresar en el panteón de los próceres literarios del boom latinoamericano antes de ser devorado por el desierto⁸. Aunque la enunciación del epílogo está en primera persona, es una voz elevada a la categoría mítica que vacila entre la singularidad y un plural colectivo, una instancia que tiene el poder de borrar la ciudad, de convertirla en una ficción, de cuya palabra depende la creación:

Descubriendo o inventando rostros, imágenes, como mi mano descubre o inventa en el papel en blanco el rostro de su dueño. Algunos días subo a observar la gran plaza desierta desde el balcón de hierro blasonado que ha vuelto a corroerse, en el segundo piso del municipio. Y se me antoja que veo en esos dibujos caprichosos que hace la sal —o mi memoria— los rostros de mi relato, o que le he puesto a mi relato... Se me antoja que veo el rostro de Laura... (459).

El narrador auto-legitimado, el hacedor de la historia con la mirada puesta en la Historia, se apropia de la palabra y de la generación de los discursos y los sujetos dejando abiertas las preguntas sobre la referencialidad y la veracidad. El epílogo es tanto una crónica (el supuesto manuscrito hecho con el puño y letra de la testimoniante y esparcido por el azaroso viento del desierto), como una leyenda (hay muchas versiones sobre el destino de los que protagonizan la historia, ninguna comprobada) en la que un escritor masculino se configura como sujeto narrador y reescribe el contrato con el lector. El escritor que fija su lugar de enunciación en el epílogo apoderándose del locus femenino, cambia de registro discursivo y tratándose de un presagio y una profecía, su tono resulta mítico-poético. Es una inevitabilidad cifrada en la circularidad sintáctica de una alegoría nacional cuya frase final nos remonta al principio, hacia «el horizonte de aire líquido» (2005:

⁸ El académico chileno Rodrigo Cánovas sitúa la novela de Franz entre las publicadas de García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Onetti y Donoso (Cánovas 2010: 225-237). La crítica latinoamericana ha ingresado la escritura de Franz al panteón internacional compuesto por Graham Greene, Julian Barnes y Ian McEwan (Lennard 2005).

II, 472). Al ser la última frase de la novela una repetición de la primera, el texto se cierra herméticamente sobre sí mismo. Los lectores quedan dando vueltas atrapados en el círculo vicioso de la narración, igual que la herida traumática de la memoria de la protagonista está atrapada en el discurso masculino. A la vez, la voz productora de una ficción fundacional de la dictadura sigue siendo masculina mientras que la ‘verdadera voz’ de la jueza queda relegada a la incertidumbre de los folios dispersos en el desierto. La transcripción de Mario no es el equivalente literal del testimonio epistolar de Laura sino que es una interpretación, y el texto al que tiene acceso el lector empírico es deliberadamente restringido y dispone de informaciones fragmentarias. El fragmentado y fracturado cuerpo textual de Laura se ha perdido en el desierto, igual que el propio cuerpo torturado y violado de la protagonista que en vano había intentado reparación a través de la narración de su propia historia.

Siendo el producto de una edición, compilación y recomposición, el aparente testimonio ha perdido tanto el valor de una narración auténtica del trauma sin resolver como la oportunidad de reconstrucción de un pasado aceptable y comprensible que llevaría hacia la reconciliación. Consecuentemente, se ha desperdiciado también la responsabilidad de la historia y frente a la Historia. Con esta maniobra retórica, la enunciación que aparentaba venir de un locus femenino se ha desenmascarado revelando su travestismo discursivo y su procedencia masculina. El sujeto del enunciado testimonial resulta ser el objeto del enunciado del otro. ¿Qué aparece reflejado entonces en el espejismo del desierto, de tal «horizonte de aire líquido» planteado por el autor que al usurpar el locus femenino asumió la autoría narrativa?

La protagonista Laura se había educado en un Chile socialista creyendo en el poder del sistema legal para adquirir la igualdad social y superar las desigualdades económicas basadas en las jerarquías heredadas del sistema colonial: «Mi transacción legalista, mi sueño privado de hacer justicia con leyes injustas, similar al del presidente suicida, desembocaba en el miedo y la culpabilidad» (2005: 49). Aunque parece ingenuo que la mejor alumna de la carrera de derecho no piense que el golpe militar del 11 de septiembre vaya a alterar la autonomía del sistema judicial, la jueza más joven sigue ejerciendo la ley en la provincia hasta la llegada de los militares y la construcción de un campo de exterminio. El mayor Cáceres, encargado de las ejecuciones sumarias elimina cada noche a un prisionero hasta que el pueblo ya no puede aguantar el sonido de los disparos, o sea el recordatorio sonoro de la culpabilidad que sienten los ciudadanos por su miedo y su inercia. Los representantes del pueblo le piden entonces a la jueza que interceda ante el mayor para que deje de hacer estos ajusticiamientos. Su petición termina enfáticamente invocando su sexualidad y atractivo: «¡Todo el mundo se da cuenta cómo la mira el comandante! Usted también. No nos diga que no, no se haga la tonta...» (221). Laura lo acepta asumiendo el papel del chivo expiatorio. Al enfrentarse

con el mayor y negarse a revelar el escondite de un prófugo del mismo campo de concentración, Cáceres la asalta, tortura y viola. Para acabar con el dolor de la tortura ella revela donde está el fugado y hace un pacto con el mayor para intercambiar relaciones sexuales por la libertad de éste y otros presos políticos. Sin embargo, mientras que al denunciar al prófugo Laura se transforma en traidora, ella misma termina doblemente traicionada: por una parte el mayor no cumple los términos del contrato matando secretamente y con la ayuda de los miembros del pueblo a todos los prisioneros, y por la otra, su propio cuerpo la traiciona porque empieza a sentir placer y a tener orgasmos durante las relaciones sexuales impuestas.

Aunque podría parecer que el orgasmo descrito como ‘negro’ en el pseudo testimonio fuera una sorpresa, una traición del cuerpo que la protagonista no puede controlar, hay hilos narrativos, tejidos por un personaje que retrospectivamente se auto-identifica como un tal Mario, que se adscriben a la clave de las atracciones fatales. Tal crónica de una atracción anunciada está subyacente en las palabras que el mayor Cáceres le dirige a la jueza antes de violarla por primera vez:

Desde que estudié el informe de inteligencia sobre este pueblo de mierda, Laura, cuando me preparaba a venir, y leí que tenían la jueza más joven, la mejor alumna, la esperanza de la justicia de Chile, y vi tu foto, desde entonces supe que tú serías mi prueba y mi tentación, en este desierto (241).

El papel público que ejerce la jueza, junto con su apariencia física, es lo que incita al mayor a someterla a un proceso de reeducación y reubicación de acuerdo con el machismo de la ideología patriarcal solidificada en el orden militar. Su táctica implica identificar a la jueza con la Virgen para luego degradarla a prostituta.

Laura, por su parte, recuerda su propia desorientación y el presentimiento del día en que el mayor entró en el pueblo: «Quizás cabría decir que empecé a saberlo desde el amanecer del golpe militar, cuando presentí que, desde ese momento, algo inexpresado y abyecto me acusaría» (Franz 2005: 109). Este ‘algo’ no es tan explícito y claro como en el caso del mayor que recordaba su foto, ya que Laura indica que el día en que

el jeep del comandante con su acoplado para caballos vino a estacionarse en la plaza, y yo oí, *o sería mejor decir que presentí*, al animal encerrado en el remolque plateado, la bestia que pateaba y bufaba y relinchaba, ansiando—como mi memoria, o como *otra cosa* dentro de mí misma— salir (el primer énfasis es mío y el segundo es del autor (109)).

El recuerdo del primer encuentro entre Laura y el mayor está narrado en clave de tragedia, como si ambos estuvieran bajo el control de una fuerza superior y una causalidad inexorable. La imagen del purasangre hediondo que relincha encerrado en el remolque es el correlato, el leitmotiv en el que está cifrada la pasión y el deseo sexual que a la vez es el presagio de la muerte y que los lectores de García Lorca indudablemente reconocerán⁹. Laura se encontrará invocando obsesivamente la memoria del sonido y del hedor cada vez que recuerde su primer encuentro con Cáceres, quien había entrado en el pueblo como un guerrero. Su esposo Mario, con quien escuchaba en la plaza el discurso de bienvenida a los militares, temblaba de miedo aceptando pasivamente el hecho de que un soldado le acababa de destruir la grabadora. Laura, sin embargo, en su rol de jueza y nada pasiva, busca al mayor para denunciar el robo. Lo encuentra en la iglesia y el primer intercambio de palabras entre los dos parece ser un diálogo de sordos porque mientras Laura reclama la grabadora rota el mayor habla sobre la imagen de la Virgen, estableciendo su semejanza: «Usted, jueza, usted y la Patrona se parecen: tan jovencitas, tan hermosas las dos» (56). La jueza es la primera que se desvía de su hilo discursivo, pierde pie y acusa recibo de las palabras del mayor. Literalmente es seducida, ya que es guiada por el camino verbal y luego por el afectivo que plantea Cáceres. Al darse cuenta de que se había apartado de lo que creía ser su objetivo, le grita que libere al «pobre animal que trae encerrado» (57) y se asombra de que le saliera en vez de la protesta sobre la libertad de prensa:

Y me quedo con la boca abierta, sorprendida yo misma por lo que acaba de gritar mi boca, dándome cuenta sólo en ese instante de que esto es, realmente, lo que vine a reclamarle: que soltara a la bestia que trae en el remolque plateado y ardiente, el animal que patea y bufaba y hiede, como lo que en mi interior patea y bufaba y quiere salir (57).

Su cuerpo ya no está bajo su control y la conexión entre la impotencia del caballo encerrado y lo que ella siente dentro de sí misma, ese 'lo' imposible de narrar, queda establecida.

Para que la reeducación de la jueza sea exitosa el mayor necesita eliminar a su rival masculino por no ejercer exitosamente su papel de macho controlador. En los días subsiguientes a la llegada de los militares, la relación entre Laura y su marido Mario se deteriora, lo que se expresa en el recuerdo de la pérdida de atractivo de su voz:

⁹ La crítica de García Lorca sostiene que la obra del poeta andaluz enriqueció el simbolismo del caballo añadiéndole el valor del instinto sexual y el erotismo masculino (Josephs y Caballero 1986: 74). En *Bodas de sangre* inclusive aparece la siguiente frase de la novia que casi tiene el valor del intertexto: «Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto» (acto II, cuadro I).

Su voz ronca y seductora [...] bajó de volumen hasta hacerse casi inaudible, casi ininteligible, hasta que yo renuncié a sacarlo de ese marasmo, renuncié a sondear esa fosa en la que iba cayendo. Y entonces me levantaba de la mesa sin terminar de cenar, y me iba sola a la cama, esa cama cada vez más ancha donde empezábamos a buscarnos sin encontrarnos. Porque, desde la llegada del mayor Cáceres a la ciudad, algo andaba cada vez peor entre nosotros (77).

La constatación de la ruptura de la relación expresada a través de la metáfora de una voz «casi inaudible» está en agudo contraste con la voz del mayor que en el primer encuentro en la iglesia le había gritado a Laura en respuesta a su reclamo no tanto por los derechos humanos como por los derechos del animal encerrado. El broche de oro de la victoria del mayor sobre el esposo aparece en una escena muy reveladora en la que Laura, quien ha seguido a su marido tras una de sus salidas nocturnas al prostíbulo, lo encuentra dormido en una habitación «despaturrado, con la chaqueta y la corbata puestas, pero sin pantalones» junto con el mayor quien le hace la señal de no decir nada: «se llevó un dedo a los labios, suavemente, como si lo besara. Como si lo besara, y a la vez me ordenara silencio» (Franz 2005: 80). En el prostíbulo, el espacio marcado por la economía del deseo masculino, está el esposo desvirilizado, sin pantalones, y desde este momento el mayor Cáceres asume el poder y dominación sobre la protagonista. Cualquiera que haya sido la actividad anterior a la irrupción de Laura en el espacio homosocial, el mayor ha demostrado su masculinidad y se ha validado no sólo como un hombre con poder sino también en el poder. El irresoluto, débil y pasivo Mario se ha bajado literalmente los pantalones, ha quedado sin hombría y consecuentemente sin la paternidad a la que tenía derecho como esposo legítimo de Laura. La ternura asociada con el gesto del mayor, ese levantar del dedo hacia la boca «como si lo besara» para proteger el sueño del que duerme como un niño despojado de su hombría, del que ya no es ningún rival digno, se complementa con su mandato del silencio. Al obedecerle, Laura se ajusta a la relación dominador/subordinado, entreteje su sumisión a la dominación del mayor, prefigurando así el reparto que van a desarrollar y que tendrá como resultado su orgasmo negro. La protagonista está sexualizada no sólo desde que el mayor ve su foto y la reconoce como el objeto de su deseo, sino también desde las primeras páginas de la novela: «Ya no era joven, pero no estaba mal» indica la voz narradora para luego continuar con los detalles de tal declaración: «Cuarenta y cuatro años, muy bien llevados. Las piernas largas, el vientre plano, el busto que sostenía en alto con una hora diaria de gimnasio y otra de yoga» (19).

La construcción social de la masculinidad en la sociedad patriarcal implica el culto a la virilidad, la fuerza y la violencia, precisamente lo que va a llevar

a la tortura física y psíquica de Laura por el representante de la estirpe de los soldados. La brutalidad del mayor la llevará a traicionar al prófugo, mientras que la violencia sexual resultará en la traición de su cuerpo y lo que su pseudo-confesión denomina el orgasmo negro. El orgasmo del militar, por otra parte, le otorgará la verdadera paternidad, la que transformará a Laura en madre. La metamorfosis reeducativa también pasará por el sometimiento a la esclavitud sexual y que acabará desembocando en el ejercicio de la prostitución. La familia que resultará de esta relación es una familia traumatizada y su patología no podrá servir de base a una convivencia social futura como bien lo muestra esta historia sobre Laura, su hija y el padre de esta.

El mayor Cáceres termina ganando en este perverso juego machista de la reeducación porque el final de la novela revela que la protagonista femenina fracasa a nivel judicial y nacional, o sea en el ámbito público, mientras que tiene éxito en la esfera privada donde establece una fuerte relación con su hija con la que abandona tanto a Chile como su intento de traer justicia. Los logros de Laura se reducen al ámbito privado: cancela la deuda con la matrona a la que le debía dinero por el intento de aborto y le revela a su hija quién es su verdadero padre. En el ámbito público abandona su puesto de jueza y el intento de servir a la justicia dándose cuenta que no tiene cabida en una sociedad en la que el actual Ministro de Justicia es un manipulador cuyo sentido de la ética es producto del capitalismo neoliberal, en la que la impunidad protege a los militares y en la que el joven abogado acepta el soborno con la promesa de un buen puesto. Su hija, la que inicialmente quería establecerse en Chile también deja el país y trabaja para una ONG dedicada a los derechos humanos. El saldo narrativo parece ser que todos los hombres, tanto el padre presunto como el biológico, el ministro, el joven abogado, el médico y el cura, se quedan en Chile mientras que las mujeres, la madre y la hija, lo abandonan. Esto es lo que vislumbra el autor en el espejismo del «horizonte de aire líquido» y se lo transmite a los lectores empíricos. Estos lectores, todos nosotros, tenemos la misma función colectiva que Dorfman insinuó instalando el espejo en el escenario teatral al final de *La muerte y la doncella*.

El orgasmo de la protagonista que la voz del narrador masculino describe como negro, es más bien un agujero negro en la estructura libidinal de la memoria traumática que Laura intenta confrontar a través de la escritura de la carta confesional a su hija. Como sugiere el estudio de Idelber Avelar sobre el trabajo del duelo:

El sobreviviente confronta así un agujero negro en la función restitutiva del duelo. Todo duelo demanda restitución, no porque se desee restaurar el estado anterior a la pérdida —el enlutado suele saber que esto es imposible, y sólo rehúsa aceptarlo en casos extremos de fijación en el pasado que conducen a una

melancolía radical– sino más bien porque el duelo sólo se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos (172).

Laura le contesta a su hija dónde estaba cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en su ciudad y además le ha revelado la verdad sobre su paternidad consiguiendo así la justicia personal. Se ha enfrentado a su victimario dando un paso más en su sanación y hacia el cierre de los trabajos de duelo. En el primero y último encuentro de la ‘familia’ Laura es la que le grita a Cáceres cuando intenta acercarse a la hija, lo que le hace doblarse «sobre el muñón de la mano mala» (446) quemada en el inexplicable incendio que ocurrió en su casa después de la vuelta de Laura del desierto, cuando reconoció que el mayor no había cumplido su parte del pacto con ella y que su propio sacrificio no había salvado a ningún preso político. Le entrega dócilmente su arma a Laura y ella lo apunta acariciándolo mientras él hunde su cara «en su monte de Venus» (449). El perpetrador está desvirilizado, semejante a un niño, y el lugar es el mismo donde estaba antes su casa y donde noche tras noche hostigaba sexualmente a Laura. Es ahí donde la madre le contesta a su hija la pregunta que la había empujado a volver a Chile, diciendo «Aquí estuve cuando todas esas cosas horribles ocurrían...» (ibídem). Desde ese momento Claudia es la que llenará los huecos de la historia de su madre, que a la vez es su historia, transformando así la carta que ésta estaba escribiendo en innecesaria. Y la historia que la hija construye es la de una culpa de la víctima de violación y aunque Laura intenta decir más, hablar sobre la intimidación con su violador, la hija le dice que ella es la que lo perseguirá por la vía judicial y si eso no funciona lo matará: ella misma vengará a su madre. Lo que le falta en la reconstrucción de los eventos es la revelación final de que el resultado de esas violaciones es ella misma y que al matarlo se transformaría en parricida. Su madre tampoco había aprovechado las dos oportunidades que había tenido para matarlo: una mientras la violaba y cuando se apodera del cuchillo justo antes de tener el orgasmo negro que además llevó a la concepción de la hija, y la segunda cuando lo apuntaba con la pistola acompañada por la hija. En vez de matar a su violador y así vengarse y ejercer la justicia punitiva, Laura dispara al aire y lo deja solo, yéndose con su hija de la mano. Sin embargo, el camino no la llevará hacia la justicia restaurativa porque la comunidad no se beneficiará de su ajusticiamiento y más bien sufrirá la venganza de Laura quien, al inventar la historia sobre el milagro de la aparición de la Virgen, la lleva al fracaso económico-religioso¹⁰. La horda de los peregrinos en busca del supuesto milagro tramado por Laura se acerca y, como lo indicará la voz

¹⁰ En *Memory as Remedy for Evil* Todorov discute los términos justicia punitiva que presupone la ejecución o la prisión de los perpetradores y la justicia restaurativa que presupone otros tipos de castigo que podrían beneficiar la comunidad.

del narrador llamado Mario, probablemente aplasta al mayor, ahora con el rango de coronel retirado. Aunque termina muerto, el perpetrador no ha sido juzgado, sino más bien atropellado por la muchedumbre inconsciente de su crimen e incluso de su existencia, hipnotizada por la superstición. La justicia social, a diferencia de la personal, queda incumplida y el crimen impune, ya que no sólo el coronel no es procesado por la ley, sino que la jueza abandona (esta vez voluntariamente) tanto su puesto en el jurado como el país, dejando la justicia institucional a los hombres. La justicia narrativa, tan incómodamente comparable al caso de *La muerte y la doncella*, queda en las manos del esposo.

La única comunidad consciente, el colectivo que puede y debe juzgar somos nosotros, los lectores empíricos que no deberíamos olvidar que el espej(ism)o nos devuelve una imagen invertida y que la historia sobre la culpa, la traición, la verdad, la justicia y la reparación de una jueza llamada Laura ha sido contada por un narrador masculino que se apoderó de la autoría sin asumir la responsabilidad de lo narrado. ¿Por qué era necesario para la historia el orgasmo, que denomina negro, esa señal del placer de la víctima femenina durante la violación? ¿Será la venganza narrativa del esposo y padre abandonado o tal vez un ingrediente más —entre otros como el sexo, la violencia, la traición, la expiación, el síndrome de Estocolmo— necesario para un *best seller* sobre la atracción fatal? Si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, el espejo sólo podía reflejar a un cuerpo femenino en el que se materializa la traición. En tal caso, la sociedad chilena post dictatorial todavía sigue esperando portadores ficcionales de la memoria social para poder leerse a sí misma.

Bibliografía

- Avelar I., 2000, *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Cánovas R., 2010, *Lectura de El desierto (2005)*, de Carlos Franz, novela de la dictadura chilena, «Anales de literatura chilena» 11.14: 225-237.
- Centro de Derechos Humanos de la Universidad Diego Portales en Santiago de Chile, <http://www.derechoshumanos.udp.cl/derechoshumanos/index.php> (última consulta: 05/09/2016).
- Caruth C., 1996, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 1996, *Informe sobre*

- calificación de víctimas de violaciones de derechos humanos y de la violencia política*, Santiago de Chile, http://www.ddhh.gov.cl/informes_cnrr.html (última consulta: 05/09/2016).
- Derrida J., *Justicia y perdón*. Entrevista a Jacques Derrida de Antoine Spire en *Staccato*, programa televisivo de France Culturel, del 17 de septiembre de 1998; traducción de Cristina de Peretti y Francisco Vidarte en Derrida J., ¡Palabra!, Trotta, 2001: 49-56. Citado en C. J. Herrera Jaramillo-S. Torres Pacheco, 2005, *Reconciliación y justicia transicional: Opciones de justicia, verdad, reparación y perdón*, «Papel Político» 18: 9-112.
- Dorfman A., 1990, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires, Ediciones de la flor.
- , *La muerte y la doncella, mañana en el Maravillas*, «ABC» 02/02/1993:92.
- Franz C., 2005, *El desierto*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Jelin E., 2002, *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Josephs A.-Caballero J., 1986, *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra.
- LaCapra D., 2001, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- Lennard P., 2005, ¿Dónde estabas tú?, «Página/12» 09/07/2005, <http://www.lettras.s5.com/cf080705.htm> (última consulta: 05/09/2016).
- Lira E., 2011, *Chile. Verdad, reparación y justicia: el pasado que sigue vivo en el presente*, en Instituto Interamericano de Derechos Humanos (eds.), *Contribución de las políticas de verdad, justicia y reparación a las democracias en América Latina*, San José, Costa Rica, 85-127.
- Reinoso S., 2005, *Carlos Franz ganó el premio La Nación-Sudamericana*, «La Nación» 15/03/2005, <http://www.lettras.s5.com/cf170305.htm> (última consulta: 05/09/2016).
- Todorov T., 2010, *Memory as Remedy for Evil*, Chicago, University of Chicago Press.

DESDE EL ABISMO DEL HORROR: EL LENGUAJE COMO
REPRESIÓN, PERVERSIÓN Y VIOLENCIA EN *MUÑECA BRAVA*
DE LUCÍA GUERRA Y *CARNE DE PERRA* DE FÁTIMA SIME.

Lilianet Brintrup
HUMBOLDT STATE UNIVERSITY

Ambas novelas, *Muñeca brava* de Lucía Guerra (1993) y *Carne de perra* de Fátima Sime (2009) corresponden a narrativa post-dictadura militar de Chile, cuyo referente real es el Golpe militar de 1973. De temática similar, relación victimario torturador/víctima torturada, presentan diferentes estructuras. En este trabajo reviso el lenguaje usado por los protagonistas principales: el del General Arreola y Alda, y el del Príncipe y María Rosa.

Con tramas distintas, altamente creativas, las novelistas logran hacer entender al lector que el delirio del poder dictatorial instalado en la ciega irracionalidad ideológica, se instituye no sólo con las armas, sino también con el lenguaje en medio de la ‘tiranía del silencio’ instaurada en Chile a partir de 1973. El testimonio se da tanto a nivel lingüístico, personal y social¹ y que el proceso de duelo de sobrevivientes torturados no puede ser sólo individual, sino comunitario. Gatillar la memoria para que desde allí se diga, se cuente y narre de la locura de los hechos, es a lo que enfrentan ambas autoras al lector, para que éste sepa y no olvide.

Muñeca brava abarca el período que va de 1973 a 1989, en donde el General Pinochet, a la cabeza de la Junta Militar chilena, realiza violetos cambios. Como institución represiva, el Gobierno militar administra la censura agresiva dentro de una «lógica guerrera» (Epple 1990: 125). El silencio impuesto al país² insta a la escritora Guerra a crear un espacio narrativo en donde se

1 «La nueva escritura, exhibirá hasta la exageración este carácter opresivo, victimario y reductor del sistema dominante, transgrediendo sus leyes e intentando liberar ese cuerpo ocupado» (Brito 1990: 8).

2 «El Jefe Militar produjo un silencio y un corte horizontal y vertical en todos los sistemas culturales, entre ellos, específicamente, en la literatura» (Brito 1990: 7).

hace hablar sin inhibiciones a los sectores más marginados de la sociedad chilena: prostitutas, payasos de circo, organilleros, gitanos; incluso ‘hablan’ las paredes y los cementerios de Santiago. La novela se inicia planteando como tema central un proyecto gubernamental, concebido y elaborado por el personaje General Pinochet. El General Arreola, mano derecha del General Pinochet, está a cargo de llevar adelante una investigación, bajo estrictos principios científicos, sobre la vida y el oficio de las prostitutas. Se trata de una rigurosa recopilación de datos precisos para predecir conductas, examinar hipótesis, y así poder establecer una noción universal basada en el pensamiento común, e ideológicamente comprometido con la violencia y el terror, por examinadores que portan ‘valores morales’ con respecto a la mujer.

El discurso del grupo militar, el cual «se ha asignado a sí mismo el rol de amo y forjador de todos los destinos» (Guerra 1993: 12) es carente de miedos, es claro, sucinto y directo; se fundamenta y recarga en cantos repetidos a modo de estribillos: «Tres palabras tengo yo/ hombría, poder, valor» (47); su supremacía moral se enuncia con un «He[mos] sido siempre hombre[s] a toda prueba y siempre he[mos] sido muy puro[s]» (15); aparecen también en el discurso oficial, los «bandos, toques de queda, avisos, saludos, advertencias, comandos, declaraciones y órdenes» (16). Se entrecruzan un sinnúmero de voces de mando de este estilo: «Les está estrictamente prohibido hablar» (11), «A callar, ya sabe Ud. cuál es el precio que pagan los buches que cantan más de lo necesario» (16), «A morir pollo» (86). Complementan estos hábitos lingüísticos las habituales ‘redadas’ o ‘barriadas’ cuya práctica indiscriminada y sorpresiva del estado policíaco se corresponde con el estilo apocalíptico que asegura un control absoluto de la situación. Muy usada es la partícula negativa ‘ni’, con la que se abarca ideológicamente el territorio sepultando aquello que existía como manifestación de vida y de pensamiento de la sociedad:

No existe ni una calle, carretera o camino agreste que no esté bajo la vigilancia. No hay ni un solo rincón de esta larga y angosta faja de tierra que no esté resguardado y protegido por nuestras heroicas fuerzas militares. Le prometo que en menos de cinco días no habrá ni un solo payaso vivo (Guerra 1993: 13).

La ‘lógica guerrera’ que aqueja al país abarca y afecta desde jugadores de fútbol³ hasta mujeres de diversa condición. Las mujeres que no son madres,

3 «Oye los cracks blancos le van a sacar la cresta a los rojos» (Guerra 1993: 84), a nivel connotativo quiere decir que los jugadores del equipo de la camiseta blanca (los blancos) van a ganarle a los jugadores de camiseta roja (los rojos); y a nivel denotativo en un nivel ideológico significa que los de la derecha (blancos, gobierno militar en turno) van a golpear, torturar, asesinar y reprimir a los de izquierda, a los subversivos, a los sobrevivientes del gobierno anterior, a los rojos, a los comunistas.

son sólo vientre y vagina; corazón y vientre, las que lo son; a ambas hay que aplacarles cualquier 'susurro lingüístico', aplacar su «ruido rabioso y sus deseos sexuales inmorales» (39). La represión sexual y lingüística es la que impulsa al Gobierno militar a iniciar la investigación sobre las prostitutas. Se trata de, perversamente, conocerlas mejor, para así eliminarlas mejor. Conocerlas ensayando en ellas métodos de tortura «a carne viva» (28) en un laboratorio. El discurso de las prostitutas aparece unido a la relación forzada con el torturador.

Hablando, en los interrogatorios, las prostitutas salen de su espacio privado y encubierto para pasar a un espacio público, al de la política; de puta a secas, a puta política. De las ochenta y cuatro prostitutas arrestadas y encarceladas, la novela se centra en tres de ellas: Marina, Alda y Meche. Las tres han sido sacadas de sus casas a la fuerza, encarceladas, privadas de todo tipo de asistencia, incluso de hacer uso del baño. A las 'conejillas de India' se les pide que hablen de su oficio. Martina y Meche son incapaces de hablar como resultado del miedo, siendo castigadas con violentos golpes y violaciones. Alda entendiendo que en ese momento no le vale ni el miedo, ni la dignidad, decide hablar y cuenta una larga historia de cuarenta minutos sin interrupción, saliéndose de los marcos científicos establecidos por su interrogador. Hace preguntas cuando lo que se le pide son respuestas, carece de datos precisos y rigurosos, pasa de una cosa a otra, introduce elementos y palabras que inflan la vanidad y el ego del entrevistador; incluye expresiones aprendidas en el prostíbulo, estereotipos trillados, expone diferentes perspectivas sobre el oficio de prostituta y repite letras de tangos y boleros. Verbalmente recorre todas las modalidades nominativas de una prostituta, desde la época precolombina «flor tostada de maíz» (37) hasta el siglo XX «muñeca brava» (38), y entre ambos términos aparecen de modo errático otros nombres como el de mujer mala, mujer pública, mujer de la calle, perra callejera, mujer de mala vida, mujer de vida alegre, patinadora, pecadora, las que le ponen precio a su chucha, compañeras de la noche, proletarias de la noche, vendedoras de placer nocturno, juguete de pasión, flor de pecado, meretriz, ramera, mariconas, un cuerpo sin nombre, maniquí de carne y hueso, sabandija, cucaracha inmunda, muñecas locas, viles mercaderes del cuerpo, ponzoñas del pecado, prostituta y finalmente, puta.

El lenguaje corporal intencional de Alda despierta deseo y lujuria en el interrogador. De ahí en adelante, los cuerpos del torturador y de la torturada se abren al deseo y al placer sexual en un puro y perverso juego de sobrevivencia. Al seducirlo sexualmente hace que el General se transforme en un asiduo a la prostitución, y con ello se elimine el desvirtuado, si no perverso, proyecto científico: «Soy puta, mi general, eso soy yo y aquí estoy yo para colaborar en lo que Ud. desee» (38). Confundir y perder al Coronel son los propósitos de Alda para así poder salir de la casa de tortura con vida. Ambos están encerrados en discursos ideológicos peligrosos con la única

y fundamental diferencia que un discurso mata y, el otro, aunque también mata, porque ambos conciben proyectos de asesinatos, libera. Así como el General Arreola miente y está dispuesto a matar para ‘liberar’ al país de la opresión comunista, así también Alda miente y está dispuesta a matar al personaje General Pinochet; aunque su acción homicida sea para liberar a su pueblo. De esta forma, la investigación científica deviene una grotesca ironía, una paradoja tremenda donde la ideología que la construye, deforma y desvirtúa el propósito científico de la misma. La investigación no avanza, salvo en términos estadísticos: se apuntan, rigurosamente, el número de prostitutas apresadas en las redadas, domicilio, color de pelo, ojos, estatura, peso. Frente al discurso dictatorial de pretendida higiene verbal, ganado por la fuerza y las armas, las prostitutas oponen un discurso de credibilidad y de confianza mentirosas, refiriéndose a aspectos que sólo pudieran ser hablados entre ellas y que, por lo tanto, poco interesan a su interlocutor. Así Alda introduce historias confusas, aspectos vagos, escurridizos, por lo que el experimento deviene imperfecto y al final falla. El discurso de Alda es urgente, apremiante y poco a poco va abriendo un espacio a la ‘sinceridad’. Frente a un discurso generado por actos políticos, históricamente deshonestos, ella opone el discurso de la ‘franqueza’ y de la intimidad intencional; es a partir de esta modalidad que ambos discursos se distancian radicalmente. ¿Por qué buscar una intimidad discursiva con el torturador si de hecho no se desea identificarse con él? La prostituta se vuelve ‘limpia’ incorporando un discurso ‘franco’, ‘íntimo’, ‘verdadero’ que avanza paralelamente al plan político de ‘limpiar’ al país de todo lo que no sea la nueva ideología impuesta. Las frases de Alda y sus compañeras son generadas desde el afligimiento en donde cada una de ellas se juega la vida:

Ay, señor general, usted me va a perdonar pero, en esa confesión tan íntima que le estoy haciendo... para serle sincera... aunque para serle franca... fíjese después de todo... Le confieso y con todo respeto que a veces me da un poco de risa, le diré... ¿cacha la onda? (34).

La estrategia avanza hacia límites sorprendentes al intentar ‘conmover’ al torturador; su creatividad la lleva a reforzar una honestidad fingida con un ser que ya tiene un programa ideológico fijo, edificado con conductas espurias, que no deja espacio para la percepción y la reflexión de la realidad:

No, le confieso que no me habría gustado para nada ser mujer de vida triste ... Si supiera Ud. mi general, lo que me gusta bailar. Por ejemplo, Ud. en este momento me parece tan misterioso y a mí siempre me ha atraído el misterio... pero la Biblia dice que

dos se conocían... Perdona la palabra mi general [chucha] ¿No es cierto que es un nombre precioso? Y yo para serle sincera... Tengo un corazón tierno de compañera de la noche... Ay si Ud. supiera mi general... Algunas cosas son tan tristes que dan ganas de llorar (36).

Alda ha ido liberándose de la manera característica de su hablar del comienzo de los interrogatorios: frase corta, defensiva, agresiva, profusión de palabras obscenas, discurso cerrado sobre la condición misma de las prostitutas, para pasar a ‘narrar, a ‘contar’ algo más de todas ellas, logrando de cierto modo conmover al General Arreola. La manipulación verbal fracasa y aunque la manipulación corporal es algo exitosa, ambos actos de ‘limpieza’ (Arreola y Alda) se atrapan en la más irrespetuosa y radical de las incomunicaciones humanas. Los términos ‘limpiar, depurar, rastrear y erradicar’ son usados por los militares para eliminar el ‘caos’ y salir de «la infame lacra marxista que cuando se propaga es mortaaal y mortííífera» (Guerra 1993: 126). Las prostitutas reafirman la muralla ideológica erigida entre ambos sectores⁴, al referirse a los militares, a lo largo de la novela, como, «monstruos, milicos infames, dictador de mierda, más cruel que una hiena, más malo que el natre, matricida, demonio salido de las cavernas» (70). Ellas imaginan su venganza, en el transcurso de la novela, con castigos propios de la tortura:

del infierno venís y ahí te vai a quemar, vai a pagar cada muerte con fuego y con sangre, vai a pagar con latigazos de fierro caliente, con agujas en los ojos, con carbones encendíos en las plantas de los pies, y un palo chueco en el culo, vai a morir colgao del pico (ibídem).

La intención de la escritora no es otra que mostrar los bordes de dos fronteras discursivas y dónde se insertan sus transgresiones. Los interrogatorios del General Arreola siguen un protocolo deplorable: el primer día la viola,

4 La novela presenta tres modalidades para nombrarlas: 1) Nombres y expresiones histórico-social y literariamente usados y reconocidos: «Fornicatriz, hetaira, concubina, las Afrodisias, las Bacanales, las Barcas de Alejandría, Templo de Isis, los Lupanares de Pompeya, los lupanares de Herculano, Agar, ambulatrices, Diana de Poitiers, Gabriela d’Estrées, Cora Pearl, las Hijas de Lot, Maraca, las perlas, mijita, bruja de mierda, celestinas, cabronas, puta maraca, perras en celo, toda mujer que se extienda desnuda en un lecho para vender transitoriamente un retazo de su piel, las putas, las prostitutas». 2) Autodenominación entre las prostitutas: «Puta maricona, jovencita, la infeliz, la alharaca, la huevoncita, la desgraciá, la revolcá». 3) Denominación y definiciones del sector militar tomada de la *Enciclopedia Concisa Sopena*: «Prostituta, ramera, meretriz, hetaira, concubina, puta, vil y torpe ejercicio de las mujeres públicas, del latín ramus: miembro viril. Ramera: mujer que comercia con su cuerpo. Puta: del latín putda: Putida, hedionda. Mujer que por oficio tiene relación carnal con hombres» (1993: 28-29).

vendándole los ojos y haciéndola desnudar por subordinados sin hablarle; el segundo día la violación posee un carácter menos brutal y aunque permanece en silencio, gime; las siguientes semanas no la viola ni le venda los ojos, sino que el acto sexual lo realiza con ciertos gestos de ternura, y preguntándole su nombre, dónde y con quiénes vive; Alda responde cada pregunta y aventura comentarios sobre su virilidad fabulosa y su inteligencia de hombre elegido y como un recurso lingüístico salvador, gime como una «perra en celo» (1993: 28). Arreola entonces la llama «putita mía» (144) después de repetirse que con esa mujer «Sí se podía hablar» (149). Posteriormente al descubrir que había sido traicionado por Alda, la volverá a llamar «puta infame» (156).

Hacia el final de la novela, y en uno de los desplazamientos del prostíbulo a la casa de tortura, Alda va pensando con pánico que esta vez sí la van a matar; su manera de hablar refleja un cambio sobre su condición, que es la condición de todo preso o disidente político:

Me van a matar, por la puta... ahora sí que jodí pa'l perro por la puta... Pero no por la puta que soy yo ni por la puta que es Meche... ni por la puta que fue Martina, sino por esa otra Gran Puta, con mayúsculas, la verdadera puta, la Gran Puta de este mundo que nos jode a todos, la puta de la injusticia que se viste de general y mata a quien se le antoja (83).

Después de esta reflexión acertada, y transformada en una «dalia aguerrida dispuesta a matar» (141), Alda decide asesinar al General Pinochet. Alda obtiene su modelo en la *Biblia del Libro de los Jueces*, en donde se cuenta que Yahel fue la mujer que liberó al pueblo de Israel del tirano Yabín y del cruel general de su ejército. Alda reproduce fallidamente la historia del discurso bíblico, pues en vez de ser «tirano que murió por mano de mujer, es mujer que murió por mano de tirano» (143). Alda es fusilada en su acto de venganza y liberación del país⁵.

5 El discurso del Dictador chileno Augusto Pinochet personaje, exhibe una retórica pobre y equívoca: a) Alargamiento de vocales y consonantes para enfatizar ciertas palabras: «cooonciudadados, poderosaaa, jamááás, tooodos, puijjante, nuuunca», b) Separación silábica dividiendo en dos las palabras, como a veces hace un adulto cuando le habla a un niño pequeño: «excep-cio-nal, dis-cri-mi-na-da», c) Uso arbitrario de letras mayúsculas: «Maciza Obra, Progreso, Orden, Tinieblas», d) Repetición de frases: «muchas veces he dicho, no debemos olvidar nunca, repito» e) Equivocaciones constantes: «vacaciones [por] vocaciones», «becas [por] becas» f) Exageraciones y amplificación que marcan el tono apocalíptico de su discurso: «nuestra Patria es el único país del mundo donde verdaderamente florece el Orden y el Progreso. ¡La pobreza y la miseria han desaparecido para siempre! Ya no hay pobres en nuestro sagrado territorio nacional, ya no hay más robos ni crímenes». Complementan a estas exageraciones acuñaciones lingüísticas como «toda la gente, todas las escuelas, en todos los distritos del país». Y del «todo y todos» al «yo» salvador, hay menos que un paso: «esta inspiración que me envió para rescatar a la Patria; mi férrea Voluntad que impuso el Orden; yo, que como un gladiador ha vencido a todos; yo, que como un sabio emperador defiende la tranquilidad en el Orden y el Orden en la

Este diálogo comprometido entre militares y prostitutas pone de relieve que la censura es inestable por la dinámica de las fuerzas competitivas del lenguaje entre el poder dictatorial y el pueblo disidente de Chile: el discurso de la confianza es, en realidad, mentira, manipulación, traición destinada a un interlocutor también manipulador y deshonesto. El grado de honestidad versus deshonestidad discursiva avanza paralelamente a la construcción y deconstrucción de un sistema político impositivo. La novela muestra que los ‘derechos de hablar’ van a la par con los ‘derechos de ser’. Se podría señalar entonces que el valor de esta novela reside en recordarnos una sociedad encerrada en un ‘diálogo’ represivo y desatinado, en donde la pluralidad ideológica no sólo no se respeta, sino que se la ha desarticulado y eliminado de todos los diversos espacios sociales de la realidad chilena.

La novela *Carne de perra*, de Fátima Sime tematiza el mismo hecho histórico, pero presenta una estructura discursiva totalmente diferente a *Muñeca brava*. La historia es contada en 30 capítulos breves, alternando episodios ocurridos en el pasado de la protagonista María Rosa Santiago López. Los primeros 19 capítulos se centran en el tiempo de la detención de María Rosa: su relación con el torturador José Emilio Krank Mendieta, el Príncipe⁶; su encarcelamiento y torturas física y psicológica; los otros 11 capítulos se centran en el tiempo de su regreso a Chile desde Suecia: narran sobre su difícil y compleja inserción a la sociedad chilena, su entorpecida y escabrosa relación con su familia de Lima-che, su trabajo de enfermera jefa en la Posta Central de Santiago y el encuentro final con el Príncipe, su tortura y muerte a manos de María Rosa.

Tanto dentro como fuera de los interrogatorios, las acciones discursivas del Príncipe para con su víctima María Rosa, siguen pasos reconocibles: 1) hace preguntas y comentarios en tono paternal, semi-ternos para rematar en gritos y órdenes acompañados de prácticas erótico-sexuales; 2) masturba a su víctima para masturbarse él mismo; 3) ataca sexualmente a su víctima sin penetrarla físicamente; 4) realiza un registro oral de los regalos y prebendas entregados a María Rosa, para reafirmar su ‘generosidad’ y asegurarse el reconocimiento de su víctima; 5) calcula la dosis de información política e ideológica dadas a su víctima. El estilo narrativo consiste en minúsculos diálogos entrecortados por el terror y la violencia:

¡Muñeca! ¿Tendría que importarme lo que a ti te gusta? Hoy no quiero enojarme ¿sabe? Le tengo una sorpresa, así que ¡ya! ¡Se

tranquilidad» (128-129). El discurso no sólo muestra la ignorancia del conductor del país, sino la ceguera del mismo en sus disminuciones, eliminaciones y exageraciones.

⁶ Nos parece aclaratoria la extensa nota a pie de página 2 del artículo de Montes Capó (2011: 63-78), de la cual sólo cito algunas líneas con respecto a la relación del nombre Príncipe en la novela, con su referente real: «Por ejemplo, con respecto a Emilio Krank, alias el ‘Príncipe’, este personaje remite ficcionalmente a quien fuera, en tiempos de la dictadura, uno de los torturadores más crueles y temidos que pasaron por el Estadio Chile, apenas ocurrido el golpe militar. Se trata de Edwin Dimter Bianchi, alias el ‘Príncipe’, como se hacía llamar y como terminaron llamándolo los detenidos» (69).

me baja del auto! Mire cómo está dejando los zapatos nuevos.
¿Quién se los compró? ¿Quién le compró ese vestido, la cartera?
Yo pues, su Príncipe (2009: 73).

El modo característico del habla del Príncipe se expresa en el siguiente ejemplo: «me dijeron que la muñequita no estaba comiendo ¿Vio cómo el tratamiento le hizo bien?»; ni rastro le va a quedar de lo que le hicieron esos infelices» (18). Usando la expresión ‘esos infelices’, el Príncipe se distancia de los suyos tratando de ganar la confianza de María Rosa, confundirla y mantenerla viva. El Príncipe le habla de su familia de Limache en tono conciliador y defensor, discurso que remata con un acto de violencia brutal sellando niveles de perversidad e irracionalidad pavorosos:

¿Saben lo que le iban a hacer esos imbéciles? Una bomba. Querían poner una bomba en el taxi del papá ¿Se da cuenta? [...] Les dije que si alguien le toca un pelo a la familia de mi muñeca, se las va a ver conmigo, ¿verdad perra de mierda? Como una pluma la levanta del camastro. La tira en la silla. Le hunde la cara en los porotos. La levanta. La hunde nuevamente. Con que no quiere comer. ¡Límpiate la cara con las manos y empieza chupándote los dedos! (18-19).

Ser virtuoso y de tono paternal, para acto seguido golpear violentamente y torturar con acciones verbales y físicas, constituyen una constante en la novela; tanto las acciones verbales como físicas violentas atraviesan la novela, generando horror y repulsión. Su procedimiento nunca es impredecible: la desnuda, la lame, frota sus pechos con comida vertida sobre ellos, succiona y tiene orgasmos sin penetrarla. Después, la premia, «se portó bien muñeca, como una reina» (20). El Príncipe la denomina constantemente a lo largo de la novela perra de mierda, chiquilla, muñeca, muñequita, mi reina. El uso indistinto de usted y el tuteo, la acercan y la alejan al Príncipe. Los recuerdos se inician narrativamente en los primeros días de su encierro: su cuerpo está en un espacio cerrado, está desnuda sobre las baldosas del primer piso de un edificio, llamado el Cielo; ojos vendados; manos atadas; no está sola, está con otra torturada; ambas han estado tres días en la oscuridad. Entra el Príncipe que parece un «galán de película» (7) quien ordena que le quiten la venda, desaten sus manos y la cubran. El tono y la modalidad de hablar del Príncipe se repite: primero paternal, tratando de ganar la confianza de ella: «¿desde cuándo no come? no más Cielo para ella. Que se duche, se vista y coma algo. Usted deje de tiritar, le dije que se tranquilizara. Ya verá cómo yo soluciono este malentendido» (8). La llevan a otro piso y no puede creer que sólo un piso de distancia la separe del horror donde estuvo; nuevamente él inicia un discurso paternal: «¿Fue con cigarrillos que te quemaron la cara?

Son unos brutos. No aprenden» (9); María Rosa pregunta: «¿Cuándo voy a salir? Hace un año que no veo a Alexis Leiva, que no tengo contacto con nadie.» “A tu novio ya lo tenemos. Tú tranquila. Es otra cosa lo que quiero”» (ibídem). La novela gira en torno a la consecución de esa ‘otra cosa’. La ‘otra cosa’ es un plan mayor: matar a un alto ejecutivo político con compresas envenenadas. El Príncipe la pone a prueba encargándole otros trabajos ‘menores’, otras tareas sucias, como mantener vivos a torturados moribundos, inyectándoles medicinas especiales, ubicados en el primer piso del Cielo para que confiesen. El Príncipe le delega una posición de poder perverso, ordenando: «Y le hacen caso en todo lo que diga a la señorita» (60). Su vuelta al infierno (primer piso) le asegura su estadía en el tercero. Para asegurar el éxito de su empresa estatal, el Príncipe ensaya otros gestos: «¿Te duele?» Pregunta hurgando en las costras de la cara de ella. Saca una navaja del bolsillo, clava una punta en una herida. Voy a ayudarte, ¿ves qué delicado soy?» (10). El hecho de que el Príncipe intente eliminar las cicatrices de su cara, sacándole las costras y lamiéndoselas como un perro, para eliminar huellas, corresponde a un nivel de perversidad atroz, pues se trata de un torturador que intenta borrar las marcas indelebles de una tortura fomentada por él mismo, como miembro de un sistema brutal. Los regalos, comidas y prebendas (desde pasteles, ostras, champaña, apartamento, casa, una televisión para ver el mundo de color rosa, idas al cine, paseos en coche Pontiac rojo, una llave para que ella entre y salga del departamento, un pasaje a Suecia como exiliada política), dados a María Rosa forman parte del plan mayor del Príncipe: realizar el sucio trabajo de asesinar a un político. Cuando el Príncipe lame las heridas al retirar las costras pregunta con amabilidad: «¿Te gustan los perros?» (10), ella balbucea: «“Me gustan los perros”» (ibídem); la escena es perversa: es lengua que lame una ‘carne de perra’ con «lengüetazos fibrosos» (ibídem), a la manera de un cachorro que juega, gruñe, pero que es brutal. Ella no se mueve, no chista. El Príncipe gruñe en su oreja, gimotea como un cachorro y le lame el cuello. En su posición de victimario el Príncipe va, entonces, desde dar órdenes, emitir gritos, gruñir, gimotear hasta lamer; y en su posición de víctima, María Rosa va desde emitir susurros, balbucear, gemir, asentir con la cabeza, para terminar en la mudez absoluta, sin chistar⁷. En lo que sigue nos referimos a algunos de los pasajes

7 La relación con los animales aparece en la novela en variaciones fuertes: por ejemplo se hace referencia al Barrio Matadero de la calle Franklin con calle Santa Rosa. Para María Rosa, quien trabaja en la Posta Central de Santiago como enfermera jefa, el olor de la Posta le recuerda el olor del Matadero; una enfermera le indica su equivocación: «allá huele a fruta podrida, a mugre, a sangre vieja, el olor es fétido. Aquí [en la Posta] la acidez del yodo es tan potente que tapa todo lo demás ¿cómo puedes comparar? [y María Rosa recuerda que] a medida que caminaba por esos pasillos repletos de heridos, contusos, quemados, fracturados, intoxicados, la amalgama de olores pegajosos [le] seguían recordando el barrio Matadero» (11). Esta asociación es fundamental para entender lo que estaba pasando en clínicas y hospitales en esos momentos: eran verdaderos mataderos, pero de gente. No hay olvido gracias a los sentidos más primigenios de la persona, sobre todo si ha sido víctima de la tortura.

indicadores del abismo del horror vividos por la protagonista.

En la Posta Central de Santiago, lugar de trabajo de María Rosa a su regreso de su exilio en Suecia, en medio de un caos de gente que espera ser atendida, «una adolescente sollozaba sentada en una de las bancas y se cubría la mejilla derecha con la mano, porque su conviviente le había clavado en el pómulo un anzuelo para pescar sierra» (15). Esta violencia de 'tipo doméstico' perpetrada contra una mujer, es análoga a lo que hicieron torturadores chilenos contra otros chilenos. Un hermano de la adolescente da un puñetazo al médico que la hizo esperar por horas y dice: «Dejarla a mi hermana marcada para siempre» (ibídem). Este comentario del hermano de la víctima del anzuelo clavado en su mejilla por su pareja masculina, podría entenderse que existen, en medio del imperio de la violencia machista del estamento militar en contra de la mujer, una voz masculina que se queja del perpetrado a su hermana y que le deja marcado para siempre el rostro con una cicatriz imborrable. De manera diversa en el caso de María Rosa es el mismo Príncipe torturador el que intercederá por ella levantándole las costras para eliminarle las cicatrices para borrar un tanto el horror de la tortura; no intercederán por ella ni sus amigos ni su familia. María Rosa y la adolescente deberán acarrear el resto de su vida cicatrices físicas y del alma. Ambas cicatrices corresponden a las de las víctimas de Chile. Cuando María Rosa, ante la indiferencia de sus compañeras de la Posta, recuerda como el Príncipe le levantaba las costras y le lamía las cicatrices, piensa: «A las personas les llama la atención mi cara con cicatrices, es obvio [...] Me daban ganas de gritarles tóquenme las cicatrices, mierdas, métnle los dedos» (21). Esto es lo que precisamente hacía el Príncipe con sus costras y cicatrices, las tocaba, le metía los dedos. ¿Valoraba María Rosa esta valentía y virtud de su torturador?

En la misma Posta, a un señor algo mayor de edad, identificado vagamente como juez de la Corte o abogado, se le ensucian los pantalones con un líquido verde de su propio vómito por negligencia de una alumna de enfermería; el señor se queja indicando que se trata de pantalones caros comprados en el extranjero y amenaza con que se le paguen:

Un hombre mayor, sentado en la camilla, las manos en el borde, la cabeza inclinada, sollozaba. Su figura no cuadraba con la del juez de la corte o del abogado furibundo descrito por la alumna de enfermería [...] No sólo tenía los pantalones manchados de un líquido verde, pastoso con restos de comida, los zapatos también (14).

Las enfermeras suponen que se trata de un paciente suicida: «Si quería matarse [dicen], para qué hacer tanto escándalo por unos pantalones» (ibídem). María Rosa reacciona defendiéndolo: «No sé, supongo que para nadie resul-

ta agradable volver a esta mierda de vida con vómito en los pantalones» (ibídem). Las enfermeras le han devuelto la vida a quien ya no deseaba seguir viviendo; el líquido verde derramado en los zapatos, simboliza la mancha venenosa impregnada sobre ciudadanos chilenos, impidiéndoles desplazarse libremente; es deuda que no habrá con qué ni cómo pagar. María Rosa sabe lo que es re-vivir a torturados agónicos y moribundos haciendo que pierdan toda dignidad humana.

Su regreso a Chile, contado al Sr. del Taburete en el bar de mala muerte que ella frecuenta, aclara su relación traumática con los hombres: «Claro, él no sabía lo que me pasaba a mí con los hombres» (30); «¿Por qué buscar hombres para llenar ese abismo?» (38). Tener relaciones sexuales varias veces con un mismo hombre la enfermaba: «A la tercera o cuarta vez de estar con él [un taxista], me llené de manchas rojas, me enfermé. Buscando caras nuevas terminé recorriendo los bares como una puta de verdad» (ibídem). En sus actos sexuales, María Rosa está con el Príncipe, ha adoptado, después de esa suerte de entrenamiento perverso, su manera de ser y de proceder; su estrategia para con otros hombres consiste en disimular la repulsión: se disfraza de misionera, en el bar se sienta con las piernas tan juntas «que parecía no tener nada entre ellas» (39); luego fija la vista en un hombre y lame la espuma con su lengua de forma lasciva e invitadora; ese alguien se acerca; después, ya en la cama, viene «el número de la contorsionista. Pero apenas despertaba, el hombre con quien había estado me parecía una masa de carne peluda, fétida. Un monstruo del cual tenía que arrancar de inmediato para no volver a verlo. Nunca más» (ibídem). En su intento de salir de esto, de des-identificarse con su torturador, trata de incluir sentimientos de afecto en su relación con el taxista Raúl: pone una mesa de comida, cerveza y una rosa, pero ya en la cama, [su] «fantasía se derrumbó» (41).

Mi cuerpo no estaba convencido, tenía su propia memoria y seguía prisionero. En cada poro que se estimuló, en la humedad, en la congestión, en la turgencia, continuaba la marca del Príncipe. Junto a mi amante, me penetró también él. Jugó conmigo, me separó en dos, nuevamente, y a pesar de gritar, de revolcarme, de sacudirme, de intentarlo todo, logró que mi orgasmo fuera vacío. Insípido (41).

El hecho de que ella busque y seleccione a taxistas para avivar su existencia es explicable: su padre era taxista y con ello María Rosa se distancia y rompe con la línea paterno-patriarcal. De taxista en taxista, ella opta por el sarcasmo, frecuenta lugares marginales como bares de 'mala muerte' para beber

‘pichunchos’⁸ y cervezas, malcomer ‘pichangas’⁹, para al final del día refugiarse en su sórdido departamento. «Me consumí, durante años, buscando una y otra vez lo mismo: hombres, masturbación, jadeos, sin lágrimas. Como una loca... ¿Para qué?» (51). En el bar, la llaman la puta y en su casa familiar en Limache, la puta perdida.

En su encierro, en la tina de baño, María Rosa lee libros traídos por el Príncipe: «*Mujercitas, La cabaña del Tío Tom, Jane Eyre y La Odisea*» (44), textos que existían también en su casa en Limache; su madre, como profesora de castellano los leía y María Rosa también. No es la relación intertextual de carácter temático la que interesa en este caso, sino más bien una relación libro-objeto. Elegir leer *La Odisea*, desobedeciendo la orden de lectura del Príncipe, que era leer la prensa del día, habla de una línea de género femenino que la autoriza, psicológicamente, a ser desobediente. Aún queda en María Rosa un rescoldo de sentimientos por esa madre lectora. El Príncipe habla: «¿Leyendo a oscuras muñecas?» (46). Trae pasteles, dos tartaletas de frutilla con crema chantilly. María Rosa está entre el plato de porotos diarios y los pasteles. «¿Terminó su postre mi muñequita? Le acaricia el pelo. Entonces, coménteme sus lecturas» (ibídem). Ella hace un comentario con respecto a *La Odisea*, pero él la rechaza:

“No quiero saber nada del puto libro que se le antojó y que tuve que buscarlo por todo Santiago. Esta vez quiero las noticias de los diarios. ¿Y para qué te traje la prensa? ¿Qué fue lo que te dije la última vez? Yo, el Príncipe quiero saber tu opinión acerca de lo que está pasando ¡Aquí! ¡No en la puta Grecia!”. Se incorpora y aplasta el libro que yace abierto en el suelo. El lomo se hace añicos, las páginas se arrugan y crujen con la presión de la bota. “¿Quién te trae libros o esas huevadas con crema que se te antojan? ¿Quién te trae pasteles? ¿A quién le gustó esa carita? ¿Quién te elogió?” “¡Usted! ¡Usted!” dice ella. “Entonces, ¿por qué mierda no me haces caso?”. La levanta en vilo, la arrastra a la pared. “¿Qué es lo que pasa cuando no me hacen caso?”. Con su cuerpo la atraca contra el muro. “Perdón” dice ella. La oprime aún más. “¡Nunca más ¡Nunca más!” dice mientras siente la orina tibia que escurre por su entrepierna (2009: 45-46).

¿Se orina de miedo o de placer? La respuesta la da María Rosa:

⁸ Pichuncho: «Licor preparado con pisco y vermut y raspaduras finas de cáscara de limón. Aperitivo: en aguardiente de uva en jugos de naranja y limón» (Morales Pettorino, *et al.*, 1987: 3580).

⁹ Pichanga: «Fiesta hogareña, con canto y baile, comida y bebida, que se celebra entre familiares y amigos» (Morales Pettorino, *et al.*, 1987: 3580).

Me producía terror. También me excitaba. Una mezcla que no lograba entender. ¿Estaba presa de él? No. Más que de él, de mi apego a la vida. Sentir ese cuerpo sobre el mío, y que llenara de porotos, higos pasteles hasta hacerme explotar, me hacía sentir viva. Estaba viva (51).

Este es uno de los momentos relevantes de la novela en que se muestra la identificación producida de la víctima torturada con el torturador. Será esa mezcla perversa entre terror y placer (el mal enquistado, lo contrahecho) en su intento desesperado por conservar su vida, contra la cual María Rosa deberá luchar para su reinserción 'normal' en su relación con el hombre y con la sociedad. La comida insertada por el torturador en la vagina de la protagonista en vez del falo del torturador, deviene aquí símbolo de las carencias del Príncipe, y de cómo María Rosa es 'acarreada' hacia la perversión, como se observa en el episodio siguiente.

En la habitación más grande de la casa nueva, donde el Príncipe la instala después de sacarla del lugar de tortura, el Príncipe le pide que se ponga una falda plato escocesa estampada a grandes cuadros, un suéter de nylon ceñido; calcetines cortos y zapatillas; el pelo tirante, formando en la nuca una cola de caballo; hay música de Elvis Presley «Tutti frutti au rutti, tutti frutti au rutti» (53) y cartas para jugar al monte. El Príncipe la hace bailar diciéndole que le gusta mirar, puesto que le trae recuerdos. Repentinamente el tono cambia:

¡Ya! se acabó el juego. Quítate las zapatillas y súbete a la mesa. El mazo de cartas salta con el golpe. Ella arriba de la mesa, se contonea, indecisa. ¿Cómo? ¿Tan fome? ¡Quiero más! ¡Muévete! De a poco, sin dejar de mirarlo, ella balancea las caderas. ¡Eso! Ahora quítate el suéter. ¡No! La falda no. La quiero en falda y sostén, mi reina. Date vueltas. ¡Más! Ella gira al ritmo de la música, la falda como un hula-hula gira con ella. Los calzones negros aparecen y desaparecen en cada vuelta. Los pies pisotean el as de bastos, la sota de copas. ¡Pero cambia la cara mierda! Esa cara no calienta a nadie; el Príncipe se masturba. ¡No! ¡Putade mierda!, ¡así no! ¿Quién te pidió que hicieras eso? ¡No logro terminar! Nunca he podido. No puedo estar dentro de una mujer. ¿No lo entiendes? Dentro de ninguna parte de una mujer. No lo soporto. ¡No puedo! (55).

El Príncipe se ha derregado después de esta auto-confesión, por primera vez María Rosa lo ha visto vulnerable. Ella lo escucha y «todo esto la conmueve» (55); al preguntarle por su hijo, el Príncipe responde que «Hay muchas maneras de hacer hijos, muñeca» (ibídem). Al insistir ella en el tema

y al sugerirle que vea a un médico, el tono del Príncipe se hace más y más violento en el intento de tapar, borrar su vulnerabilidad:

¿Yo con un médico? Uno no puede andar ventilando este tipo de intimidades. Uno es decente, no cualquier mierda ¿No lo entiendes? Así no más soy y a usted muñeca, le está gustando. Porque no me va a decir que no le está gustando Dígame. Me gustas así como eres. Sí, me gustas. Usted también me gusta a mí. ¿Sabe por qué me gusta usted? ¿Por qué? Porque sí no más (56).

Previamente el Príncipe había intentado mostrar cierta ternura con María Rosa haciéndole regalos:

Vengo a verla de noche porque le traje un regalo, dice levantando una bolsa. ¿Un regalo? Sí muñeca. Mete la mano y palpa, a ver si adivinas. ¿Qué hay adentro? ¡Mete la mano concha de tu madre, y agarra! ¿No cachái perra? ¡Entonces huele! A tirones le saca la ropa. Los botones de las prendas inmundas, ajadas, vuelan. ¡Huele, mierda! Son higos, son higos grita con el último aliento. Claro, mi muñeca, adivinó. Son higuitos maduros que le traje. ¿No me contó que en su casa había una higuera? (31-32).

El Príncipe continúa: «¡Ya, ahora quieta! Sin dejar de mirarme, como me gusta a mí. Como nos gusta a los dos» (32). María Rosa se pregunta: «¿Le gusta a ella? ¿Por qué se queda inmóvil mientras el hombre le revienta higos en los pechos? Al contacto de su lengua se le erizan los pezones. ¿De placer? ¿La excita oír al hombre acezando entre sus piernas?» (ibídem). Ella siente sus entrañas repletas, ahítas, a punto de reventar. Aúlla de dolor. «Sólo emite un pequeño suspiro al dejarse llevar por esos movimientos rítmicos, liberadores, que la adormecen» (ibídem). En un intento de sobrevivencia, buscando algo de placer perverso en este horror, sólo sabe que está viva por la erección de sus pezones. Cualquier resistencia puede costarle la vida o pasarlo peor; es esta tortura u otra. ¿Y cómo va a sacarse toda esa fruta y granos que se pudrirán en su interior? Hurga en su cuerpo lavándose hasta que sale sangre. La perversidad del Príncipe se triplica: le trae higos de su casa familiar, de su infancia, se los revienta en los senos, y se los inserta en la vagina. Ella, al lavarse, por un lado, está borroneando la memoria de los higos de su infancia y, por otro, al intentar eliminar el olor pútrido que expelle su vagina, está intentando liberarse del estigma que le ha sido impuesto: puta, cuyo significado es sucia, hedionda, pútrida.

En la Posta, mientras hojeaba un *Condorito* y añorando el sopor de las cervezas, alguien le grita «¡Viene la traqueotomía, ¡María Rosa, es una hemorragia masiva en un cáncer de laringe!» (16). El cáncer a la laringe del

Príncipe, que afecta a todo su sistema fonador y determinaba la magnitud de su voz, lo conduce a enmudecer; ha perdido su voz de mando y con ello, el poder. Sobreviene ahora su ruina. La llegada del Príncipe a la Posta, produce en María Rosa una serie consecutiva de reacciones; sabe que puede actuar con mayor libertad, aunque el miedo y el terror tienden a paralizarla: «Todo se venía encima; No pude evitar salir corriendo; Tenía que esconderme» (17). Cristian Montes Capó en su completo y excelente trabajo: *Carne de Perra, de Fátima Sime: la persistencia de lo urgente*, establece una relación entre la torturada y el torturador, señalando que: «La identificación con el victimario se consolida cuando María Rosa ya no establece distinción entre el torturador y ella» (73).

Los momentos más relevantes de identificación son los siguientes: las muestras de euforia y alegría de María Rosa cuando logra realizar bien una de las tareas abominables encomendadas por el Príncipe; cuando no sabe si se orina de miedo o de placer durante los escarceos erótico-sexuales por parte del Príncipe; cuando se conmueve por la confesión del Príncipe sobre su incapacidad de penetrar a una mujer. La novela junto con testimoniar lo ocurrido, desarrolla todo el trabajo que deberá realizar María Rosa para romper dicha identificación; des-identificarse será revertir el camino físico psicológico y emocional andado a la fuerza con el Príncipe.

Vivir el duelo, salir del horror, lograr una sanación de su alma estremecida por atrocidades; salir de esa ruina en que la convirtieron, no sería cuestión de poseer una voluntad férrea, sino sería asunto de lograr un distanciamiento y así realizar una acción concreta terrible y espantosa: torturar al Príncipe (asfixiándolo por ratos) y asesinarlo (des-entubándolo). Reducir al Príncipe, ya físicamente ‘contrahecho’, y a su fantasma que la perseguía, convertido ahora ya sin voz en un «halcón desplumado, una calavera, un veterano escuálido, jibarizado, acribillado de sondas y sueros, ahogado en su propia sangre» (42), es lo que logrará María Rosa a duras penas. Algo ‘contrahecho’ se había enquistado en ella para siempre, y su deseo profundo era poder liberarse de dicha anormalidad que su prisionero y torturador le deja como una marca de fuego: ser nadie, ser nada, a lo más, ser puta. «El Príncipe se metió en mi cuerpo. También en mi consciencia» (85), pero «voy a poder acercarme a la felicidad, parirme de nuevo hacia otra vida» (57) pensaba María Rosa. Extirparse ese quiste perverso (lo ‘contrahecho’) no sería tarea fácil. Sin embargo, «La voz que me decía lo que tenía que hacer con el Príncipe resonaba nítida, única» (86). El proceso de identificación (compartir el gusto, el placer, la perversidad, y la causa política) versus desidentificación (recuperarse a sí misma mental y físicamente y actuar) de María Rosa con su torturador, recorre un camino altamente complejo. El desprendimiento físico y psicológico se irá produciendo lentamente, un poco a la manera como el Príncipe le iría sacando las costras, pedazo por pedazo, capa por capa, con dolor y repugnancia. El Príncipe, en cambio, echó tierra sobre el

asunto de modo radical, como si el mal nunca hubiera existido, diciéndole a María Rosa en el momento de ser despachada a Suecia como exiliada política, «Nosotros nunca existimos» (103). Al enviarla a Suecia, el Príncipe le ofrece la libertad: «puedes hacer lo que quieras, eres libre» (ibídem), dice. El encuentro en Estocolmo con sus coterráneos chilenos exiliados, adelanta lo difícil que será su reinserción a la sociedad a su regreso a Chile. Ante un discurso repetitivo de exiliados chilenos en Suecia que «se quejan de todo, del tiempo, de las comidas, del frío mortal de ese país de mierda» (26), María Rosa reacciona casi con repugnancia e intolerancia en contra de aquéllos que corrían su misma suerte. ¿Es que María Rosa no vio, debido a su dolor y a su identificación con el torturador, que quejarse y/o ‘consolarse’ hablando de frivolidades, correspondía en los exiliados a un desesperado intento de atenuar y/o olvidar el horror vivido?

En suma, María Rosa fue convertida en una suerte de ‘albóndiga’ (carne molida) durante su encarcelamiento y tortura (quiste número 1); posteriormente fue convertida en ‘carne de perra’ al aguantar y resistir los abusos y la tortura por parte del Príncipe, costa de su integridad y dignidad (quiste número 2); ambos términos son usados por el Príncipe. La novela configura a una enfermera convertida en enferma para conseguir propósitos ideológicos enfermos, para finalmente recuperar una salud quebrantada, traicionando su ser profesional: ya no cuida, sino que tortura y mata. ¿Pudo ella evitar esto? No, porque este proceder fue su única salvación. La ‘albóndiga’, esa carne blanda y molida, y la dura y entera ‘carne de perra’ y a ratos ‘perra de mierda’, convertida en ‘muñeca’, o sea un juguete en manos de un ‘príncipe de las tinieblas’ o un ‘príncipe maquiavélico’, o un ‘anti-príncipe de cuento de hadas’ (triple relación intertextual que daría para un trabajo completo), se funden en una sola carne que puja por renacer. Pero, ¿por qué renace? Al decidir y verse impelida a matar al Príncipe caído y entubado, María Rosa retoma su capacidad de discernimiento, casi prácticamente perdido durante su tiempo en prisión, y piensa en voz alta: «No creas que estoy haciendo esto por ti, lo hago por mí, porque ¿sabes? Yo tengo sentimientos, aunque no lo creas» (121). Estas lúcidas palabras interesan, porque vienen de una persona que habiendo estado en ese abismo del horror, es capaz de hablar de ‘sentimientos’; es precisamente ese rescoldo de sentimientos que no lograron ser abatidos —y no el simple cumplimiento de la orden del Príncipe «Mátame, tú puedes» (47; 115) lo que la lleva a contribuir para que la muerte de éste, ‘El Principal’ del Régimen sea efectiva y de algún beneficio. Alargar la tortura no habría sido sino permanecer en la ‘enfermedad’, en la pura venganza. La acción de María Rosa no se presenta como una simple venganza de víctima contra victimario, sino que presenta todo un proceso de ‘limpieza’ invertido tanto interior como exterior. Para limpiarse, ella desanda un camino brutal. La novela *Carne de perra* es una novela donde se diseña y sella uno de los más

enviciados y perversos caminos por los que el país Chile ha pasado en su historia. El proceso de sanación y limpieza interior ocupa la vida entera, como bien lo enunciara el crítico Montes Capó:

Carne de perra, es una reflexión sobre las vastas consecuencias de la experiencia vivida [...] y de lo lesivo que es para el sujeto la crisis del sentimiento de comunidad y de pertenencia. [...] La presencia de la historia, la memoria y la necesidad de no permitir que el olvido de la catástrofe dictatorial triunfe en la conciencia del país (2011: 64).

Ambas novelas generan implícitamente una pregunta a los lectores: ¿Es que la barbarie, el horror vivido por las víctimas apresadas y torturadas por la Dictadura militar chilena, debieran ser despachados al silencio y al olvido? Es, precisamente, contra este estado que ambas novelistas se pronuncian narrando. En el entendido que ambas novelas tematizan el Golpe militar de Chile y sus consecuencias nefastas, ambas novelas se distancian y diferencian: en *Muñeca brava* se trata de lograr una venganza y con ello conseguir la liberación para todo un pueblo; en *Carne de perra*, no se trata de conseguir una venganza, sino de vivir un duelo, conseguir sanarse, reinsertarse en un país, recuperar la confianza en el yo subjetivo, rasguñando y cavando en la memoria para revitalizarla.

Bibliografía

- Avelar I., 2000, *Alegorías de la derrota: la ficción post-dictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Bianchi P., 2013, *Mujeres bravas. Representaciones de la violencia en Muñeca brava de Lucía Guerra*, Disertación Doctoral, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Brintrup L., 1997, *Muñeca brava: diálogo entre militares y prostitutas*, en R. Benavides (eds.), *Formaciones Sociales e Identidades Culturales en la Literatura Hispanoamericana. Ensayos en Honor a Juan Armando Epple*, Chile Valdivia, Barba de Palo: 151-166.
- Brito E., 1990, *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Butler J., 1997, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- Epple J. A., 1990, "El estado actual de los estudios literarios en Chile: acercamiento preliminar", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVI. 31-32: 119-137.

- Gálvez-Carlisle G., 1955, en *Aa. Vv., Muñeca brava: Lucía Guerra y la rearticulación de estructuras y estrategias postmodernas*, Actas XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, VI: 218-224.
- Guerra L., 1993, *Muñeca brava*, Caracas, Venezuela, Monte Ávila.
- Gutiérrez P., 2005, *La obstinada presencia del horror. La violencia sexual como tortura política*, en Humanas, Centro Regional de Derechos Humanos y Justicia de Género, Instituto de la Mujer, *Memorias de Ocupación. Violencia Sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*, Santiago, Andros Ltda., Fundación La Morada: 73-101.
- Jelin E., 2002, *Los trabajos de la memoria*, Madrid/España, Siglo XXI.
- Levine M., 1994, *Writing Through Repression. Literature, Censorship, Psychoanalysis*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lakoff R., 1976, *Language and Woman's Place*, New York, Octagon Books.
- Lillo M., 2009, *La novela de la Dictadura en Chile*, «Alpha» 9.29: 41-54.
- Lorde A., 1990, *The Transformation of Silence into Language and Action*, en Pat C. Hoy II et al. (eds.), *Women's Voices. Vision and Perspectives*, New York, McGraw-Hill: 761-775.
- McIntosh M., 1978, *Who Needs Prostitutes? The Ideology of Male Sexual Needs*, en C. Smart and Barry (eds), *Women, Sexuality and Social Control*, London, Routledge-Kegan Paul: 53-64.
- Milos P., 2000, *Memoria colectiva: entre la vivencia histórica y la significación*, en M. Garcés-P. Milos-M. Olgúin, et al. (eds.), *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Santiago de Chile, LOM: 43-76.
- Morales Pettorino F.-Quiroz Mejías O.-Peña Álvarez J., 1987, *Diccionario ejemplificado de chilenismos. Tomo IV.*, Valparaíso, Chile: Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso.
- Montes Capó C., 2011, *Carne de perra, de Fátima Sime: la persistencia de lo urgente*, «Iberoamericana» 44. XI: 63-78.
- Muñoz N., 2012, *El discurso femenino de resistencia frente a la violencia dictatorial*, «Nomadías» 15: 91-106.
- Opazo C., 2009, *Anatomía de los hombres grises: Rescrituras de la novela social en el Chile de postdictadura*, «Acta Literaria» 38.1: 91-109.
- Piper Shafir I., 2000, *Memorias del pasado para el futuro*, en M. Garcés-P. Milós et al., *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Santiago de Chile, LOM: 91-97.
- Ruiz B., 2008, *De señoras y putas: Las mujeres malas en la narrativa de Lucía Guerra*, «Hispanófila» 152: 125-144.
- Ruiz M., 2005, *Los movimientos de la memoria*, en Fundación La Morada (ed.), *Memorias de Ocupación. Violencia Sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*, Santiago, Fundación La Morada: 43-51.
- Sime F., 2009, *Carne de perra*, Santiago de Chile, LOM, 2009.
- Stern S., 2000, *De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico* (Chile, 1973-1998), en M. Garcés-P. Milós et

al., Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX, Santiago de Chile, LOM: 11-33.

MEMORIA Y TESTIMONIO EN
CORRER EL TUPIDO VELO (2009) DE PILAR DONOSO

Rose Corral
EL COLEGIO DE MÉXICO

*La memoria es la palabra.
Es cuestión de reconstruir con la palabra.*

Diario¹

Desde que empezó en los años sesenta del siglo pasado el auge en América Latina de la narrativa testimonial, como algunos prefieren llamarla, los críticos y estudiosos señalaron la dificultad de definir un género considerado proteiforme e, incluso, dudaron en considerarlo como un género literario. Como lo señala Julio Rodríguez-Luis en su trabajo sobre *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, y al hacerlo retoma por cierto el planteamiento de Elzbieta Sklodowska en su libro pionero sobre el tema (cfr. Sklodowska 1992), el término testimonio engloba y encubre un *corpus* muy variado y disímil, distintas manifestaciones de la narrativa no-ficticia, como pueden ser las memorias, los diarios y las entrevistas, entre otros. Resulta por lo tanto difícil establecer fronteras estrictas entre las mismas. Si para Eliana Rivero, por ejemplo, el discurso testimonial admite tantas variedades como voces (Rivero 1987: 45-46), para John Beverley, sería una narración contada por lo general en primera persona que busca transmitir o comunicar «una vivencia significativa» que implica un «reto al *statu quo* de una sociedad dada» (Beverley 1987: 9), incluso en los textos que no son

1 Se trata de un fragmento del *Diario* (prácticamente inédito hasta ahora) de José Donoso reproducido por su hija Pilar en *Correr el tupido velo* (Donoso 2009: 364). El propio Donoso dio a conocer en vida algunas páginas en el periódico español *ABC* (Vid. Leónidas Morales 2014: 236)

abiertamente políticos, como será el caso del libro de Pilar Donoso que aquí comentaremos, un libro en el que uno de los blancos (a través de la reconstrucción de la vida de su padre, el escritor José Donoso) es, como se verá, la sociedad chilena, su sistemático encubrimiento «del dolor y de las fisuras internas» (Donoso 2009: 37)².

Al igual que otros críticos, Beverley agrega que es difícil establecer una línea divisoria entre testimonio y memorias ya que resulta esencial, en efecto, el papel de la memoria en cualquier testimonio que rescata del olvido sucesos, vivencias o experiencias, que pueden concernir a un solo individuo, y/o a través del mismo, un grupo o comunidad. Es central también, en el testimonio, el papel del organizador (o del autor-editor) que se sobrepone al texto original o a los materiales primeros, los selecciona, los reordena y lleva a cabo en suma un elaborado montaje que tiene un propósito definido, que en el caso de los testimonios canónicos étnicos, sociales o políticos, que son los que han predominado en América Latina desde los años sesenta, ha sido el de documentar y/o denunciar situaciones de represión y violencia, reconstruir también historias de voces marginadas, formas de lenguaje todas, afirma Victoria García, «ligadas a la producción social de la verdad, memoria y justicia» (2012: 372). Alejándose de las formas clásicas del relato testimonial, conocidas por todos, parecen ir abriéndose nuevas formas de testimoniar; pueden recordarse aquí los dos hermosos libros de Diamela Eltit, *El infarto del alma* y *El Padre Mío*, que ponen en escena cruces sutiles pero no menos incisivos entre lo social y los sujetos, que no apelan tal vez ya a una denuncia directa, y que son en el fondo otras formas de transgredir las esferas de lo público y privado, textos testimoniales que abren espacios distintos de exploración de la memoria y la identidad³.

Hemos leído, desde México, el valiente y estremecedor libro de Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*, publicado en Santiago de Chile en 2009, un libro que fue necesario comprar en Chile, aprovechando un viaje a Santiago en 2012, ya que no se encontraba en las librerías en México. Precisamos el lugar de enunciación no sólo para referirnos a la dificultad de conseguir el volumen sino también para señalar que lo leímos fuera del contexto chileno, que pesó mucho en la recepción del libro, de las polémicas que suscitó y de las reacciones tanto del medio cultural (prueba fehaciente de que éste es un testimonio que va más allá de la esfera de lo personal o familiar) como de la propia familia de los Donoso.

Correr el tupido velo es un texto híbrido en el que se cruzan varios registros o discursos; por un lado, el testimonio de una mujer, la hija del destacado escritor chileno José Donoso, cuya voz se abre paso a través de una escritura

2 De aquí en adelante, después de las citas al texto de Pilar Donoso, sólo se colocará la paginación entre paréntesis.

3 Remitimos al excelente artículo de Leónidas Morales sobre *El Padre Mío*, de Diamela Eltit, un texto en el que reflexiona asimismo sobre nuevas formas de narrativa testimonial (Morales 2008).

concebida como búsqueda de sí misma, de ‘su historia’, como sostiene en distintos momentos de su relato, y que se acerca por lo tanto a la memoria autobiográfica y a la reconstrucción de sus señas de identidad. Por otro lado, es también un «intento de biografía», así lo define ella, de sus padres adoptivos, María del Pilar Serrano y José Donoso, aunque el centro lo ocupa desde luego José Donoso, los largos fragmentos que incorpora a su texto del *Diario* del escritor, inédito hasta la fecha, las conversaciones que Pilar mantuvo con él, las cartas que conserva, algunos de los ensayos que escribió y, sin duda, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, un libro testimonial sobre sus antepasados que publica Donoso en 1996, el año de su muerte, y que inicialmente iba a llamarse *Carta genealógica a mi hija*. Donoso quería en efecto «regalarle una historia» a su hija adoptiva, para que la haga propia, la historia de una tribu familiar «casi decimonónica» (368), según Pilar, en la que sin embargo la hija no se reconocerá y de la que, sostiene, «yo estaba y estaré siempre excluida» (369). Hay huellas de esta marginalidad, de ese desarraigo o exclusión —el de ser ‘distinta’, algo que también cultivó en ella José Donoso, como si fuese una virtud— a lo largo de todo el texto de Pilar Donoso.

Y si decimos que se mezclan o entreveran estos discursos porosos, de fronteras desdibujadas, el testimonio, la autobiografía, la biografía, es porque el relato de Pilar Donoso arma una suerte de contrapunto o diálogo entre lo que va descubriendo en los cuadernos de su padre, en menor medida en el diario de su madre, con su propia visión de niña, adolescente y adulta, una hija que confiesa «haberse hecho cargo muy pronto de la vida de sus padres» (II). En su escritura Pilar se convierte en una activa interlocutora que expone, comenta, disiente, y que casi siempre matiza la palabra del Otro, demasiado contundente, para que se pueda oír la suya. El libro de Pilar Donoso narra entonces la emergencia de esa voz, un gesto central que acompaña la conquista de una escritura.

Pero Pilar se asume también, en otro momento, como un simple testigo de las vidas de sus padres: «Yo me he limitado al escribir estas páginas a lo que vi, escuché, intuí y a veces comprendí» (276-77). Contrariamente a lo que sucede en un testimonio convencional, el autor-editor, o sea Pilar Donoso, lleva a cabo una sutil vuelta de tuerca ya que no se confina aquí al papel de organizadora de los materiales con que cuenta, sino que a través del testimonio y de las palabras del Otro —del padre fundamentalmente—, abre una y otra vez resquicios en la escritura para decirse y lograr una voz propia. Con todo, *Correr el tupido velo* no pretende imponer una sola verdad, allí están expuestas, de manera polifónica, las distintas voces y visiones en toda su hondura y complejidad.

Entre oscilaciones, que van del testimonio a la autobiografía y a la biografía, se despliega la escritura de Pilar Donoso que transgrede las clasificaciones al uso para componer un relato único que atrapa al lector por su

fuerza y autenticidad y cuya palabra rompe con los códigos convencionales, familiares y sociales. Desde el título elegido por la autora para su libro, *Correr el tupido velo*, está la marca o el sello de la transgresión que, como en cualquier testimonio, incluso el más íntimo, al hacerse público, se somete al escrutinio de los otros, de una sociedad, la chilena, que precisamente se distingue por ‘correr el tupido velo’ para cubrir «lo que no queremos ver», dice Pilar Donoso, «pudiendo creer así que esa realidad no existe» (37). De igual modo, para José Donoso, este enmascaramiento es un «mecanismo de la sociedad chilena, para no ver la realidad de manera profunda con todo lo que ello implica» (37). La crítica de este comportamiento social ya la había formulado Donoso en las *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* cuando se refiere al ‘tupido velo’ «que todo el mundo corre en Chile para ocultar lo molesto, lo vergonzoso, lo peligroso y, en último término la verdad», una suerte de «remedio casero», sigue diciendo José Donoso, «sin [el cual] sería imposible vivir» (1996: 204). El título de ese texto único es entonces altamente revelador de lo que se propuso Pilar Donoso: poner el dedo en una llaga, no sólo individual, la de sus padres (en sus tormentosos diarios íntimos), o la propia, la de una hija adoptiva que experimenta frente a la memoria de la tribu «su no-pertenencia a ningún lugar, a ninguna historia» (150), sino también en lo colectivo, en los valores de una sociedad que cultiva el ocultamiento y aquí vuelven a cruzarse los códigos o las esferas, como dijimos, de lo privado y lo público, porque en definitiva, en cualquier testimonio, es imposible mantenerlos asépticamente aislados, incontaminados.

La noción o la idea de ‘herencia’ está en el centro del libro de Pilar Donoso: ¿qué quiere heredarle Donoso a su hija? En el fondo, una memoria, pero *su* memoria, sus recuerdos, su historia, o sea un pasado, con unas «pocas efigies, manojo de ideas, de escritos y sensaciones» (440), para que de algún modo la definan y prolongue de ese modo la historia de la tribu. Pero su hija, una hija que, según el propio Donoso, «tiene tan pocas raíces» (439), se resiste a esa herencia pasiva con la cual no se identifica: prefiere ir construyéndola en este largo ejercicio de elaboración de una memoria e identidad propias que constituye lo medular de su relato.

La coincidencia profunda entre Pilar Donoso y su padre, y la herencia que sí aceptará, no está en la ‘memoria de la tribu’, sino en los cuadernos íntimos del escritor, que muestran sin duda por un lado un «mundo paralelo, oscuro, oculto» (18), que va descubriendo la hija con dolor, pero que por otro lado le muestran un camino, le enseñan a mirar y a mirarse sobre todo. Vale la pena citar el fragmento completo:

Pues si bien no era su hija biológica, él me regaló en vida, y ahora a través de sus cuadernos, la voluntad de aprender a mirarme, y de sacar las capas que cubren mi propia alma [...]. Mi padre me enseñó a mirar, a observar, a escuchar a través del dolor y de las

fisuras internas. La falta de identidad, de esa identidad tribal, ancestral, de la que no tengo conocimiento, finalmente la encontré en estas páginas. De modo que hoy sí tengo una historia, mi propia historia (37).

Los sesenta y cuatro cuadernos que conforman los manuscritos del *Diario* de José Donoso⁴ —con los cuales algunos en Chile intentaron crear un escándalo—, son los que le muestran a Pilar Donoso un camino para su propia escritura y le entregan un posible modo de enunciación que se atreve a levantar las máscaras y a desnudar su alma. Y con ello, hay que agregar que tal vez logró, incorporando a su relato ese mundo paralelo o parte del mismo, lo que José Donoso pensaba que debía ser una auténtica biografía que consistiría en construir con el material biográfico que deja diseminado un escritor (cartas, el *Diario*, entrevistas, etc.), no «una figura monumental» que borra o tapa los «elementos contradictorios y a veces hasta vergonzosos con que se construyó la obra genial» (13), sino simplemente una figura humana.

Si José Donoso, adicto no obstante a las máscaras porque ayudan a vivir (y su vida fue un complejo sistema de enmascaramientos de cara a una sociedad que condena lo diferente, sin duda su homosexualidad juvenil), se desnuda en su *Diario* y deja al descubierto sus inseguridades, sus paranoias, sus miedos profundos, Pilar hará lo propio en *Correr el tupido velo*, mostrando lo que se suele ocultar, en particular su sentimiento de ajenidad, de no-pertenencia, la ausencia de raíces (su «origen desconocido», dice, como hija adoptiva) que la distingue de los demás y que la convierten en una suerte de «isla fuera del mundo» (150), algo que tendrá, como se sabe, un muy alto costo para la escritora.

Su padre intelectualiza esta imagen de la hija y la cultivará incluso literariamente, porque es una imagen en la que se proyecta él mismo. Cito a Pilar: «Mi adopción se convirtió en un aspecto literario más de su propia imagen del *clochard* que tanto lo obsesionaba; se identificó conmigo en ese aspecto y eso nos unió mucho» (150). Entremezclada ya a la ficción que escribió su padre, otra cara sugerente del libro de Pilar Donoso, esta fantasía, pues, del *clochard*, del ser marginal o paria, se asocia, para Pilar, con el personaje del Mudito, en *El obsceno pájaro de la noche*:

Este paralelo personal [de Donoso] con Humberto Peñaloza logró, de algún modo teñir nuestra relación. Mezcló conmigo —y en su propia autoidentificación— este aspecto del Mudito, del ser marginal; lo mezcló con mi falta de origen, lo cual lo atraía y lo hacía sentirse mi “par”. Es en esta atracción hacia lo desconocido

4 Los cuadernos que integran el *Diario* se conservan en las bibliotecas de las Universidades de Princeton y Iowa, en donde por cierto enseñó José Donoso, y, por lo que comenta Pilar en su libro, pasarán pronto a dominio público.

que me cría haciéndome sentir un ser “distinto”. Me convierte en un imbunche y en una extrañeza del destino (389).

Toma todo su sentido entonces la sospecha que expone Pilar en las *Palabras preliminares*: «¿Seré yo también un personaje de sus novelas? [...] En mi casa era difícil diferenciar esa línea tenue entre la ficción y la realidad, y aún ahora me cuesta distinguirla» (11). La propia vida es no sólo historia y memoria sino también ficción, la invención de una identidad porque, agrega Donoso en su *Diario*, «la autobiografía es ficción» (306). A la porosidad de los distintos registros ya aludidos en el relato de Pilar Donoso hay que agregarle una dimensión ficticia, la libertad de inventarse que permite precisamente la marginalidad en la que también se colocó el escritor, no coartada por las cadenas de la memoria tribal, de las raíces.

Esa oscilación peligrosa entre uno y otro extremo, herencia, raíces, cadenas, por un lado y por otro marginalidad, trashumancia, desarraigo, la lega Donoso a su hija, algo palpable en la construcción u organización misma de su historia: la primera parte (intitulada, *Correr el tupido velo*) está estructurada en torno a los muchos lugares en que habitó la familia Donoso (Lisboa, Mallorca, Barcelona, Calaceite, Sitges, Princeton, Madrid) frente a la segunda parte, más compacta, titulada simplemente *El retorno*, un retorno a Chile que anhelan los padres al cabo de los años, pero que no tendrá el mismo significado para la hija: «Mis padres estaban felices con el retorno. Para mí, en realidad, no significaba un retorno a nada» (265).

Pilar Donoso da algún espacio a otros aspectos de los asuntos presentes en el *Diario* de su padre, como por ejemplo sus relaciones con los otros escritores del *Boom*, (y recrea por cierto de manera muy amena esa pequeña familia que crearon en Barcelona y en Calaceite los Vargas Llosa, los Donoso, los García Márquez) sobre la política literaria y la política a secas (el golpe militar y la dictadura de Pinochet, centralmente), sobre los talleres literarios que Donoso anima a su regreso a Santiago; incluye asimismo sugerentes comentarios sobre el proceso de escritura de algunas de sus novelas, en particular sobre *El obsceno pájaro de la noche*, *Casa de Campo*, *El jardín de al lado*, y acerca del largo y doloroso camino que es para él la escritura, algo que casi siempre culmina con una seria enfermedad. En su papel de autora-editora del *Diario* y demás materiales, su selección recae casi siempre en la historia familiar, en lo que es propiamente el cuaderno de vida de Donoso porque allí puede encontrar un resquicio y abrirse un camino para su propia voz.

Empezamos este trabajo aludiendo a las nuevas formas de testimoniar que se han abierto en los últimos años en América Latina, formas difícilmente encasillables, que exploran lazos más tenues, pero no menos desgarradores entre lo privado y lo público, y que dan cuenta tanto de las «fisuras internas», como las llama Pilar Donoso, como de las colectivas. En el testimonio de Pilar Donoso, como en cualquier auténtico testimonio, se advierte

una necesidad profunda de decir, de decirse, y de hablar desde un lugar de exclusión, de marginación, en los muchos sentidos que puede adquirir la palabra en una sociedad.

Para concluir diremos que *Correr el tupido velo* trata sobre todo de la emergencia de una voz propia y de la conquista de una escritura, la de la hija adoptiva del escritor José Donoso que por fin se asume, no opacada por la sombra de un «gigante», ese «fantasma que la persigue», su propio padre, para «separarme, por fin, de su imagen y ser yo misma», escribe hacia el final de su relato (434). La fuerza del testimonio de Pilar Donoso estriba en buena medida en esa voluntad por descorrer ‘el tupido velo’ aludido en el título, transgrediendo con ello las normas que coaccionan el decir y la verdad de una sociedad. Vivió la escritura, dice, como una liberación, como un rescate de sí misma, pero su testimonio repercutió en su vida personal de manera trágica. En algún fragmento de su *Diario*, que transcribe su hija, Donoso dice que «la memoria es la palabra. Es cuestión de reconstruir con la palabra» (364). Sin ocultarse en máscaras y convencionalismos, Pilar Donoso confía en la palabra en la construcción que lleva a cabo de una memoria propia: un camino arduo que genera «perdidas» y «habrá más», dice, como profetizando su propio fin, en el epígrafe a todo el libro, un testimonio que dedica a sus hijos, porque no basta con dar la vida, en un sentido primario o biológico, sino que también hay que *heredarla*, decir lo que uno fue o pudo ser, construir un origen, las raíces que le faltaron a su vida, en suma entregar una imagen de sí misma más entera, más inteligible.

Bibliografía

- Beverley J., 1987, *Anatomía del testimonio*, «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana» 13.25: 7-16.
- Donoso P., 2009, *Correr el tupido velo*, Santiago de Chile, Alfaguara.
- Donoso J., 1996, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Madrid, Alfaguara.
- García V., 2012, *Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género*, «Exlibris. Revista del Departamento de Letras» 1: 371-389.
- Morales L., 2008, *La verdad del testimonio y la verdad del loco*, «Revista Chilena de Literatura» 72: 193-205.
- , 2014, *Diario de José Donoso: de la pose y del doble*, «Revista Chilena de Literatura» 87: 235-253.

- Rivero E., 1987, *Acerca del género 'testimonio': Textos, narraciones y 'Artefactos'*, «Hispanamérica» 16.46/47: 41-56.
- Rodríguez-Luis J., 1997, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sklodowska E., 1992, *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, Nueva York, Peter Lang.

AUTOBIOGRAFÍAS Y BIOGRAFÍAS DEL MOVIMIENTO
FEMINISTA CHILENO. *MEMORIAS DE UNA MUJER
IRREVERENTE* (1962) DE MARTA VERGARA Y *UNA MUJER.
ELENA CAFFARENA* (1993) DE OLGA POBLETE

Claudia Borri

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

I. EXPERIENCIAS DE VIDA Y FEMINISMO EN CHILE A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Creo que un contexto que se compromete a luchar contra el olvido para la defensa de los derechos humanos es la sede más oportuna para reflexionar sobre las experiencias existenciales de Marta Vergara (1898-1995) y Elena Caffarena (1903-2003), dos protagonistas del movimiento feminista chileno que contribuyeron, en 1935, a la fundación del MEMCH (*Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena*) y que en él colaboraron hasta su disolución, en 1941.

En esta perspectiva, me parece aún muy actual un trabajo de Diamela Eltit, *Crónica del sufragio femenino en Chile*, publicado en 1994, que junto con una biografía de Elena Caffarena, siendo ya casi nonagenaria, contiene una entrevista realizada en 1992 al mismo personaje, titulada *Elena Caffarena, una mujer de todos los tiempos*¹. Una crónica, como la misma autora la llama con humildad, todavía de gran utilidad para quienes deseen acercarse al tema del feminismo, y —si cabe, y lejos de toda retórica quejosa— que sigue siendo válida como remedio a las ‘omisiones’ de las que la historia de la mujer suele ser víctima incluso en los trabajos de gran alcance referidos a los movimientos sociales y culturales. Me per-

1 Ambos textos, con el título *Elena Caffarena. Un siglo, una mujer*, se han vuelto a publicar en 2003 en ocasión de los 100 años de Elena Caffarena.

mito recordar, a propósito, y sin ánimo de parecer polémica, tratándose de estudiosos de indudable valor y que aprecio sinceramente, que recién en 2012 ni Gabriel Salazar en *Movimientos Sociales en Chile*, ni Bernardo Subercaseaux en *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, dedican un ahondamiento específico en la historia de las reivindicaciones femeninas, exceptuando, en el último caso, la introducción de algunas notas sobre el sufragismo y la citación del nombre de Elena Caffarena, aunque sólo sea en el anexo *Cuadro cronológico*. Además, cabe decir que no existe en Italia un estudio merecedor —o por lo menos a mí no me consta y espero equivocarme— sobre Elena Caffarena, de padres lígures emigrados a Chile a finales del siglo XIX, si exceptuamos una breve mención en un trabajo de Emilio Franzina, si bien concierne más a las memorias de Blas Caffarena, el padre de Elena, inéditas hasta el año 1989².

En realidad, y para evitar confusión, aquí hablaré de una autobiografía, la de Marta Vergara (1898-1995), *Memorias de una mujer irreverente*, publicada por primera vez en 1962 y vuelta a editar recientemente en 2013, y de una biografía, la de Elena Caffarena, *Una mujer. Elena Caffarena*, publicada en 1993 por otra protagonista del movimiento feminista de entonces, Olga Poblete (1908-1999), célebre pedagoga y estudiosa³. Se trata de una tipología de textos que constituye una fuente holgadamente legitimada por la historiografía de los últimos decenios; sirva de ejemplo el caso del texto *Avec Hanka*, biografía dedicada a su esposa muerta por Jacques Le Goff, en la cual el autor explica la decisión de publicarla:

Siendo historiador, quiero intentar escribir una suerte de biografía que narre de una mujer en su singularidad, en su individualidad, pero circunstanciándola en su ambiente y en su época, aunque no haya hecho nada de significativo desde el punto de vista de la ‘gran Historia’ (2008: VIII).

La ‘gran Historia’ que fuera telón de fondo de las vidas de Marta y Elena fue la que caracterizó el sangriento ‘siglo corto’ y que vio surgir el fascis-

² *Memorias de Blas Caffarena*, 1989, Santiago, Imprenta Wilson. Olga Poblete afirma que «al cumplirse cien años de la llegada a Chile de don Blas Caffarena Chiozza, Elena reeditó la (sic) Memorias de su padre», citando al respecto sus palabras: «para que las nuevas generaciones Caffarena nunca olviden sus raíces y tomen como ejemplo a un hombre que con esfuerzo, trabajo y tesón fue capaz de superar los contratiempos y calamidades que la vida le deparó» (Poblete 1993: 14). Según Olga Poblete, Don Blas terminaría de escribir sus *Memorias* en 1953. Lamentablemente, no tengo constancia ni de la existencia, ni de la ubicación de este texto manuscrito.

³ Como pedagoga, Olga Poblete fue profesora y fundadora, en 1932, del Liceo Experimental Manuel de Salas, el primer centro de investigación y práctica en el campo educacional que introdujo importantes novedades en la enseñanza secundaria chilena. Fue también profesora de Historia en la Universidad de Chile. Después de una larga estadía en USA (1940-1947), donde consiguió un Magister en Historia, de vuelta a Santiago retomó sus contactos con la militancia social y feminista, activándose a favor de la paz.

mo, el franquismo, el nazismo y el estalinismo, durante los cuales, si bien bajo banderas ideológicas diferentes, se pisotearon los derechos humanos en toda Europa. En Chile, las cosas sucedieron de manera algo diferente, en un zigzag de épocas en las que se vivía un presidencialismo autoritario, rozando la dictadura, como durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) y la presidencia de Arturo Alessandri (1932-1938), hasta llegar a la nueva experiencia de un gobierno democrático, el del *Frente Popular*, liderado por Pedro Aguirre Cerda (1938-1941). Una ‘gran Historia’ que, sea como fuere, también influyó bastante en la chilena, tanto desde el punto de vista político-ideológico, sobre todo en el proliferar de los partidos de diferente inspiración y en las decisiones de los varios presidentes, como desde el aspecto *événementiel*, como fue la Guerra Civil española, un hecho que se concretó en Chile con el conocido episodio del Winnipeg, el buque que, gracias a la intervención de Pablo Neruda, llevó desde España a Chile a 2.200 prófugos republicanos, muchos de los cuales entrarían a formar parte de la vida cultural y artística del país de acogida.

2. UN ENCUENTRO FORTUITO Y UNA COLABORACIÓN FRUCTUOSA. LA FUNDACIÓN DEL MEMCH

Cuando Marta y Elena se encontraron por primera vez en Santiago en 1935 eran ya profesionales renombradas. Marta era periodista y había regresado a Chile tres años antes, tras haber vivido «cinco años y tres meses» en París y alrededores (visitó Turquía, Egipto y Grecia y viajó hasta Roma, por ejemplo, para entrevistar a la novelista italiana Grazia Deledda, recién galardonada con el premio Nobel de Literatura) y era periodista; Elena ejercía la abogacía. Marta llevaba una existencia errabunda, arrastrada por sus intereses culturales y por las circunstancias de la vida, ya que quedó huérfana de padres precozmente, y también joven viuda de su primer y decepcionante matrimonio; una mujer que, más que ‘irreverente’, se podría definir ‘irregular’, en el sentido —a menudo remarcado con amargura y asimismo con autoironía por la autora misma— de mujer sola, sin marido y sin hijos, y no en el sentido de mujer independiente y libre de infringir las reglas dictadas por la sociedad de la época; una mujer perteneciente a una familia decaída, afligida por una precariedad económica continua, a veces por una auténtica pobreza; una mujer apasionada por la lectura, pero sin una educación regular, habiendo estudiado poco y mal durante su juventud, lo cual siempre le pesó, si bien lograra llegar a ser una apreciada periodista.

Por el contrario, la vida de Elena, hija de emigrantes italianos y crecida en una familia acomodada, pero numerosa, y por lo tanto obligada a llevar un estilo de vida sobrio, con normas impuestas por un padre enérgico y autori-

tario, acostumbrado a luchar contra repetidas adversidades, se caracterizó por la estabilidad y el constante empeño en los estudios, lo cual le condujo, en 1926 a graduarse en Derecho por la Universidad de Chile (gracias al Decreto Amunátegui que, desde 1877, permitía el acceso a estudios superiores a las mujeres), llegando a ser, pues, una abogada y una jurista renombrada. En 1929 se casó con Jorge Jiles Pizarro, compañero de estudios, abogado también y afiliado al Partido Comunista: «un ser extraordinario, serio, leal, honorable» (Poblete 1993: 30). Tuvo un matrimonio feliz, tres hijos y una casa acogedora en Seminario 244, que en Santiago fue concurrido lugar de encuentro de políticos, intelectuales y amigos, además de punto de referencia para quienes necesitaran ayuda legal gratuita para defender sus derechos violados, incluso durante la dictadura de Pinochet.

¿Cómo llegaron, Marta y Elena, a volverse feministas? En lo relativo a esta cuestión, las experiencias también fueron muy diferentes. Durante su larga estancia en París, Marta, en aquel entonces poco interesada por el feminismo, fue enviada, a falta de una personalidad más cualificada, a representar a Chile en un Congreso feminista que se celebraba en La Haya. En esta ciudad, por una serie de casualidades, colaboró con Doris Stevens (1892-1963), autora del famoso memorial *Jailed for Freedom* (1920) y con Alice Paul (1885-1977), fundadora del *National Woman's Party* (1917), dos de las más conocidas sufragistas de Estados Unidos, con las cuales mantendría relaciones de colaboración durante años⁴. Elena, por su parte, como estudiante de Derecho y más tarde abogada, había estudiado detalladamente las sentencias y las leyes que sancionaban la inferioridad de la mujer, lo cual la empujó a volverse feminista y a publicar numerosos artículos jurídicos en defensa de la mujer. Como miembro de la FECH (*Federación de los Estudiantes Chilenos*), encontró su ambiente ideal en la asociación estudiantil, en aquel entonces de orientación anarquista.

Marta y Elena, como lo hemos adelantado, colaboraron en la fundación, el 11 de mayo de 1935, del MEMCH (*Movimiento pro Emancipación de la Mujer chilena*), una «entidad femenina nueva» volcada a «ser y hacer», formada por mujeres de varias y diferentes condiciones sociales, políticas y culturales, pero con la voluntad común de desplegarse por todo el país «tejiendo rebeldías» (Poblete 1993: 42), como diría medio siglo después Julieta Kirkwood (1936-1985), contra toda discriminación de la que fuesen víctimas las mujeres. La efectiva novedad del movimiento, ilustrada en sus estatutos, en sus peticiones, en los dos congresos nacionales de 1937 y 1940, y sobre todo en el periódico *La Mujer Nueva*, residía en que el interés del movimiento superaba el sufragismo, esto es, en el caso chileno, la propaganda por las inminentes elecciones municipales y la lucha por la conquista del voto político, para extenderse a la legalización del uso de anticonceptivos y a las

⁴ La actividad de ambas feministas forma parte del *plot* de la película *Iron Jawed Angels* (2004) de K. Von Garnier.

luchas sociales contra el hambre, el analfabetismo, el alcoholismo, los insalubres conventillos, trabajando en favor de niños indigentes y batiéndose por la igualdad salarial y legal de la mujer en los puestos de trabajo. Mientras Elena, con la sencillez que la caracterizaba, recordaba aquellos momentos diciendo que había estado «presente en la fundación del movimiento» del cual llegaría a ser «Secretaria General por cinco años» (Poblete 1993: 41), Marta expresaba así su admiración por ella, elegida para la alta función:

Como oradora era magnífica. La abogada exponía el tema con claridad y precisión a lo largo y ancho; la política actuaba en profundidad, se iba a las relaciones ocultas, a las causas del mal. Finalmente, la mística se disparaba con toda su fuerza emocional. En esta última fase era una Juana de Arco lanza en mano, un Jesús blandiendo el látigo contra los mercaderes en el templo. Su honradez le impedía incitar a la cólera sin estar colérica, pero si alcanzaba ese estado, demolía. El pulso firme, sin aspavientos. Nada italiana, ni teatral ni neurótica, no le conocimos ni siquiera debilidades. A su lado, una se sentía muy imperfecta porque tenía el raro dono de ser casi perfecta, sin ser doña Perfecta. A pesar de su simpatía por el comunismo, a pesar del fervor de su marido, se mantenía independiente. No creía que se pudiera atacar ni entorpecer a ese partido, pero alcanzaba a ver sus defectos. Su fanatismo se orientaba hacia la honradez, la justicia, los principios morales en general y tenía fe en las posibilidades de la 'buena nueva' para corregir los crímenes de la sociedad burguesa. Por no ser una incondicional, muchas veces los compañeros la atacaban (Vergara 2013: 151).

Y, refiriéndose a *La Mujer Nueva*, mientras se atribuía a sí misma el mayor esfuerzo para lograr publicar el periódico, no dejaba de elogiar a Elena:

Editábamos un periódico titulado *La Mujer Nueva*. Se me hizo responsable de su aparición y me vi a cargo de todas las tareas: conseguir los avisos, redactar (a veces sus ocho páginas), arreglar los artículos escritos por las obreras, componerlo, vigilar la impresión, entregarlo a las distribuidoras, llevar la cuenta de las ventas, cobrar y pagar. Atendía además la correspondencia y escribía al norte y al sur del país para apremiar los pagos. Lo único que no hice fue venderlo en la esquina (150-151).

Elena Caffarena preparó en una ocasión uno o dos números muy superiores a los míos. No fue raro, porque nunca le he conocido una producción mediocre (151).

Con la misma lucidez supo ilustrar sintética pero eficazmente las características del movimiento:

Creo difícil encontrar organizaciones femeninas superiores a lo que fue el MEMCH. Su carácter extraordinario se debió, desde luego, a su programa aplicado a las mujeres de todas las clases sociales; atrayente para burguesas y proletarias, cubriendo desde el voto hasta la difusión de los métodos anticonceptivos. En relación a esto último demostramos gran audacia. Casi temeridad (150).

El MEMCH fue [...] un milagro de equilibrio. Consiguió que sus socias se sintieran feministas, sin olvidar que los desajustes de la sociedad se debían a su propia estructura y que se interesaran por ajustarlos sin olvidar que eran feministas (151).

3. DOS TEXTOS COMPLEMENTARIOS. EL SENTIDO DEL COMPROMISO POLÍTICO EN LOS AÑOS 30 Y 40

Los fuertes vínculos personales entre las dos mujeres, por lo menos durante un lapso de tiempo significativo, me han servido para justificar la decisión de examinar juntos dos textos que, mirándolo bien, se diferencian por la función del narrador, representado por un yo narrante, en el primer caso, y por la tercera persona, en el segundo. Sin embargo, respecto a Elena, por las muchas citas y alusiones presentes en el texto de Olga Poblete a una ‘misteriosa’ autobiografía suya, mecanografiada, que permanecería inédita por lo menos hasta 1993⁵, se podría deducir que la autora recogió la información de los apuntes autobiográficos escritos por la misma Elena Caffarena, la protagonista de su historia, y de las conversaciones que mantuviera con ella, lo cual le daría por lo menos una apariencia de relato autobiográfico a su obra sin lograr, de todas maneras, allanar las diferencias entre las dos obras.

Aun así, existe una traza común que une los dos textos, aunque tengan esta diferencia básica: ambas biografías son, en apariencia o, más bien oficialmente, involuntarias, como he querido llamarlas, es decir, dictadas por motivos ocasionales y circunstanciales, más que por una manifiesta voluntad de testimonio y documentación. Para Marta se trata del miedo a la muerte que, habiendo cumplido 64 años y de salud enfermiza, la siente cercana, como destaca en el prólogo a su libro Manuel Vicuña, quien afirma que la autora le redactó como «testamento personal» y «pensando en publicarlo

5 El 1993 de hecho corresponde al año de publicación de *Una mujer. Elena Caffarena* de O. Poblete. No me resulta que el texto mecanografiado se haya publicado después de esta fecha.

in articulo mortis o póstumamente» y que «a esa sensación de hallarse con un pie en la tumba, atribuyó la sinceridad testimonial que le caracteriza» (Vergara 2013: 9); para Elena, reacia a que se publicara una historia de su vida, se trata de la insistencia de una amiga, la citada Olga Poblete, la cual, forzándole algo la mano, se asumió la tarea de redactar y publicar el libro, siendo Elena muy mayor.

Con todo, cabe una pregunta: ¿se trata de veras de dos textos involuntarios? Para Marta, que se había casado de nuevo poco tiempo antes, por lo menos respecto a la segunda y tercera parte de su trabajo, se trata también de la intención de explicar su renuncia a la militancia comunista y de desaprobar la expulsión de su marido, Marcos Chamudes (1907-1989), del PCCH (Partido Comunista Chileno), del cual era un importante directivo, frente a la versión oficial de la secretaria del propio partido que le había acusado de concusión. Aun cuando inspirada por el cariño, la versión de Marta que imputaba la expulsión ocurrida en 1940 a la inconformidad del cónyuge hacia la nueva línea política de la secretaria, es creíble. De hecho, en el dramático clima político en que el Comintern soviético, desplazándose de una postura sectaria a las de los frentes populares antifascistas, dictaba ley a los partidos comunistas nacionales, las expulsiones de los disidentes fueron frecuentes en muchos de ellos. La intención de defender al marido por lo tanto no es ajena al prolongamiento de la autobiografía de Marta (de los años Cuarenta a los Sesenta), ya que contiene la justificación de su autoexilio en Estados Unidos y de su enrolamiento como fotógrafo en el ejército de ese país durante la Segunda Guerra Mundial, así como su adhesión al más hondo anticomunismo en los años sucesivos. Intención en parte confirmada por la publicación, en 1966, de otro libro de Marta, *Los adioses del caballero amalgamado*, una recopilación de ensayos, donde, junto con la crítica al imperialismo inglés, el tema del anticomunismo sigue siendo central⁶.

Para Olga Poblete, por su parte, se trataba del deseo de rendir homenaje, con motivo de su cumpleaños, a la mujer que consideraba su maestra de feminismo, contrariando a Elena que se opuso desde el primer momento a su propósito, pues consideraba que fuera más oportuno publicar su biografía póstumamente. Sin embargo, aun sin haber incentivado la publicación, Elena de hecho no la obstaculizó. En consecuencia, la autora pudo volver públicos su compromiso feminista y social, sus intervenciones como jurista

6 El enigmático título del texto alude a la palabra inglesa *amalgamation*, es decir, a la unificación de grupos comerciales e industriales con el objetivo de sacarle más provecho a sus negocios. Conforme a las palabras de Marta Vergara, entrarían en dicha sección la «*Amalgamated o Regulated African Company*, como se llamó en 1750 a la unificadora de todos los mercaderes [negreros] que comerciaban en África» (Vergara 1966: 15) o el intento de «Cecil J. Rhodes de crear en 1881 una *amalgamation* del mayor número de minas de diamantes en África» (21). En una breve anticipación del contenido de su trabajo, la autora la aplica sarcásticamente también a «los caballeros comunistas de la Tabla Redonda [que se reúnen] a programar el desaparecimiento del poderoso imperio que con tanto arte construyera su rival» (Vergara 1966: portadilla).

contra las leyes discriminatorias respecto de las mujeres, así como su actividad humanitaria, sobre todo en favor de los niños, como había sido la creación de la *Fundación del Niño*, que pasaría a llamarse posteriormente *Consejo de Defensa del Niño*, a la cabeza de la cual el Presidente Pedro Aguirre Cerda designó a la propia Elena Caffarena como su representante con el cargo de directora *ad honorem*. Este hecho se narra en uno de los pasos supuestamente recogidos de sus apuntes autobiográficos en el cual se evidencia su generosidad, pero también un abuso del que fuera víctima en 1974, durante la dictadura de Pinochet:

Siempre me interesó la suerte de los menores, por lo que mi estada en el Consejo fue para mí muy grata. El Consejo me dio la oportunidad de edificar a mi costa un edificio en la *Ciudad del Niño* para albergar a cuarenta párvulos, el que aún lleva el nombre Jorge Jiles Pizarro. Permanecí en el *Consejo de Defensa del Niño* hasta 1974, fecha en que se me pidió la renuncia, al parecer porque defendí a dos directores del sindicato que habían sido despedidos sin respetar su fuero (Poblete 1993: 53)⁷.

La atención hacia los niños de Elena Caffarena, favorecida por el gobierno democrático de Aguirre Cerda, se manifestaría también durante la dictadura de Pinochet con la creación, en 1979, de la *Fundación para la Protección de la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia* (PIDEE), una entidad cuya finalidad era la defensa y promoción de los derechos humanos de los niños y que empezó su actividad proporcionando atención social, médica y psicológica a los menores que eran familiares de las víctimas del régimen militar y habían incluso presenciado el secuestro y/o la tortura de sus parientes⁸. Asimismo, al referirse a esta actividad emprendida por Elena Caffarena durante la dictadura de Pinochet, Olga Poblete marcaba la continuidad de su militancia político-social, pese a las dificultades objetivas engendradas por la dictadura y el peso de los años.

Los dos textos, pues, se proponen en realidad no solamente como voluntarios testimonios de dos estilos de vida, sino también como la historia del largo camino de dos mujeres que se dedicaron a reivindicar los derechos de todas ellas en los tiempos borrascosos que les tocó vivir. En este sentido, se pueden considerar documentos imprescindibles para reconstruir ya no sólo y únicamente la historia del feminismo chileno, sino también la de una época en su conjunto. A Olga Poblete hay que reconocerle la labor de haber

7 En la nota 25 de la página 53, y como referencia a este paso, Olga Poblete escribe solamente *Autobiografía*, dando por sentado, como lo hace en muchas citas textuales de su trabajo (por ejemplo, en la nota 1, p. 14: «Autobiografía, escrita a máquina») que esta existiera. A diferencia de las *Memorias* de Blas Caffarena, este texto no parece haber llegado al público.

8 En la actualidad la Fundación es un organismo no gubernamental que continúa su actividad de apoyo a los niños (cfr. <http://www.pidee.cl>).

compuesto la biografía de Elena Caffarena, no solamente en cuanto abogada, jurista y feminista, o en cuanto mujer «valiente, múltiple, contestataria» (Poblete 1993: 41) y que se enciende ante las injusticias, sino también la de haber enlazado una existencia individual con un cuadro histórico general que nos proporciona datos valiosos sobre la formación de los intelectuales chilenos en los primeros decenios del siglo XX; sobre la experiencia, única en América latina, de un gobierno que englobaba partidos de izquierdas, como el del Frente Popular; sobre la historia política del PCCH desde su fundación hasta la Segunda Guerra Mundial; sobre la resistencia a la dictadura de Pinochet mediante miles de iniciativas sociales y políticas llevadas a cabo por las mujeres⁹.

En la biografía de Elena Caffarena aparece otro aspecto que me parece importante resaltar, sobre todo durante el período del decenio anterior a la Segunda Guerra Mundial, esto es, su formación carente de provincianismos y su capacidad de captar la realidad política del tiempo. Ejemplo de ello son sus experiencias de viaje. En 1928-29, como premio por haber conseguido la licenciatura en Derecho, Elena viajó a Europa, en donde cultivó, además de los afectos familiares (como la visita a su abuela paterna en Liguria), también su cultura. En París, al mismo tiempo que visitaba museos y galerías de arte, se dedicó frenéticamente a las más variadas lecturas, valiéndose de los préstamos a domicilio que muchas librerías efectuaban, como nos cuenta en su biografía mecanografiada, varias veces citada por Olga Poblete: «así pude leer un libro por día y descubrí a Proust, Maurois, Mauriac, Martin du Gard, Aragón» (1993: 26). Tras esta experiencia juvenil, su pasión por la lectura la llevaría a devorar todo tipo de producción, tanto chilena como extranjera, de novelas, poemas, ensayos, epistolarios, relatos históricos, sociológicos y prensa nacional e internacional, y a llegar a tener en su casa una auténtica colección de obras de arte de pintores contemporáneos como Nemesio Antúnez, Roberto Matta y Pablo Picasso. En 1968, junto a su marido, que había sido enviado a la URSS, Elena emprendió un segundo viaje a Europa. De aquí, junto con las delegadas chilenas, y con las cuales participaría en el Congreso de Mujeres de la República Popular China, se dirigió a Pekín, donde no dejó de visitar al comunista chileno José Venturelli, que en esa época vivía allí, para admirar su labor de gran pintor y muralista. Ya de vuelta, pasando por la República Democrática Alemana, visitó un campo de concentración nazi, visión que la perturbaría, pero que reforzó sus convicciones antifascistas. Cabe destacar que, ya en 1938, Elena había demostrado su indignación frente a la persecución antijudía enviando una carta al embajador alemán en Chile, en la que escribía: «La historia no registra hechos más crueles y más indignos de hombres civilizados» (Poblete 1993: 79). Considerando la época en que la carta fue escrita, se trataba de

9 En el texto, por razones comprensibles, no nos explayaremos en el período de Unidad Popular.

un gesto valiente que denotaba una comprensión fuera de lo común de los problemas políticos internacionales del momento, inadvertidos, o no tomados en su debida consideración por muchos políticos de profesión.

En lo que se refiere a la falta de sectarismo, ya señalada por Marta Vergara, me parece emblemática la estima que Elena manifestó para con Amanda Labarca (1886-1975), militante del Partido Radical, escritora y pedagoga, que conociera en 1935 y con la cual compartió militancia feminista a partir de 1944. Una admiración que volvió a expresar muchos años después en la citada entrevista que concedió a Diamela Eltit, en la cual también se asumió la responsabilidad, junto con otras mujeres, de haberla subestimada: «Yo tengo por ella gran admiración. Siento que las mujeres hemos sido injustas porque no se la ha destacado como merece» (Eltit 1994: 36).

La misma admiración se extendería a otras personalidades de la época, como la poeta Gabriela Mistral, que conoció en París, y a su conviviente, la escultora Laura Rodig, artistas de fama mundial, pero no pertenecientes al movimiento, y a las precursoras, esto es, a las feministas inglesas que, gracias a sus testarudas y peligrosas luchas, lograron el derecho al voto ya en 1918. A ellas, Elena Caffarena dedicaría una investigación histórica, publicando en 1952 con Ediciones MEMCH «un breve y noticioso libro titulado *Un Capítulo en la Historia del Feminismo, Las sufragistas Inglesas*» (Poblete 1993: 69).

Estos aspectos de la personalidad de Elena Caffarena afloran en el texto del que nos ocupamos aquí, gracias a la pormenorizada investigación que Olga Poblete ha llevado a cabo consultando una gran cantidad de documentos, incluidos los archivos del MEMCH, y valiéndose, como ya hemos señalado varias veces, de apuntes inéditos de la misma Elena, de conversaciones privadas con ella y de sus recuerdos para reconstruir su vida y su actividad. Tal investigación asume las características propias de un estudio histórico bien documentado y atendible que desemboca, en alguna que otra ocasión, en una comprensible hagiografía, evitando, empero, injerencias en la vivencia de su protagonista.

De tono muy diferente es la compleja y articulada autobiografía de Marta Vergara, que se presenta, desde el principio, como una auténtica confesión mediante la cual la protagonista reconstruye sus complicados avatares personales y el difícil camino que la llevaría a abrazar el movimiento feminista. En este sentido, el libro presenta rasgos comunes con los de dos pioneras del feminismo, como la franco-peruana Flora Tristán, autora de *Les Pérégrinations d'une paria* (1838), un texto híbrido en el que las enredosas vicisitudes personales sirven de telón de fondo para delinear su toma de conciencia a favor de la emancipación femenina, y la italiana Sibilla Aleramo, autora de *Una donna* (1906), historia ejemplar de un derrotero feminista tomado a raíz de una violación y de un matrimonio forzado impuesto por la moral de la época. Ambas abandonaron patria y familia, de acuerdo a la brillante expresión que Marta Vergara usaba con respecto a su propia experiencia,

para encontrarse a sí mismas, hasta encauzar sus vidas en la militancia feminista.

Marta, a diferencia de éstas últimas, es capaz de autoironía, como bien reflejan sus consideraciones sobre su misma y desenfadada juventud:

Abominaba de las feministas por antipoéticas, y cuando Amanda Labarca, a quien admiraba con tanta sinceridad como lejanía, me encomendó la atención de las alumnas que seguían cursos especiales en el Consejo Nacional de Mujeres, me limité a mi trabajo sin hacerme socia de la institución. Los derechos de la mujer me tenían sin cuidado. Como producto auténtico de mi época, hacía fervorosamente el juego de los hombres (2013: 46-47).

Igual de significativas son las palabras con las que describe su salida de Chile en 1927, cuando, al quedarse viuda con 29 años, se dirigió a París tras una breve permanencia en Guayaquil, en donde estuvo invitada por su cuñado, que allí se había refugiado para huir de las persecuciones de Ibáñez. Llevaba consigo ahorros suficientes para vivir cuatro meses en Europa, un contrato como corresponsal del diario *El Mercurio* y, por lo que pudiera pasar, una pistola:

En el extranjero podría hacer, desconocida, una gran cantidad de cosas, incluso fregar pisos. Todo sería mejor que el presente. La posibilidad de novedades, de ver otras caras y otras tierras no me daba tregua. Los pitos de los trenes por la noche me sacaban el corazón por la ventana. A la bonachona, lagrimosa, buena para planta de macetero que era mi otro yo no podía apretarle el pesquezo porque era dura de morir. La cargué entonces a cuestas junto con toda esa ansia de vivir, de embriagarme, como en el mandato del poeta, de vino, de amor, poesía o cualquier cosa. En lo único que sinceramente no pensé fue en ejercer la profesión más antigua del mundo. Tanta honestidad no tenía mayor mérito. Los varones encontraban ahora atractivas mi cara y mi figura, pero no creía tener disposición ni condición alguna para esos trabajos. Además, fijar París como centro de operaciones habría sido un cálculo comercial bastante errado. Algo así como llevar naranjas para vender en Paraguay (48-49).

A Marta Vergara no debió faltarle un cierto atractivo en el contacto con la gente, ya que ella misma habla de la facilidad con la que logra conseguir entrevistas exclusivas de los personajes, y acompañarse de individuos de lo más comunes:

Siempre se me ha pegado gente rara o yo me he pegado a ella. Esta fusión no se me produce con cualquier vecino: sus ingredientes y los míos se separan. Si es un advenido a más, o un relleno de cargos de importancia, uno para el otro dejamos de existir. A España llegué con un negro. A Francia, con una prostituta (56).

Durante los cinco años y tres meses que permaneció en la capital de Francia, «París todavía y más que nunca, en esa década del 30, era la ciudad más fascinante del mundo» (61). Marta, mientras escribía sus primeros reportes sobre las exposiciones de Picasso, los ballets de Diaghilev, o sobre Lina Cavalieri y el exiliado Kerensky, supo entretejer una tupida red de relaciones personales y sacar fruto de ocasionales encuentros con personalidades de la época, como el antropólogo chileno Ricardo Latcham, de regreso de África; la citada escultora chilena Laura Rodig, que se volvería su amiga del alma; el líder del partido comunista francés, Maurice Thorez; el escritor guatemalteco Arqueles Vela; el pintor dominicano Jaime Colson; la actriz Georgette Leblanc, ex-esposa del poeta Maurice Maeterlinck y hermana de Maurice Leblanc, autor de novelas policiales y creador de Arsène Lupin; Miguel Ángel Asturias; las feministas estadounidenses Doris Stevens y Alice Paul. Además de los contactos personales, completaban su formación intelectual y política las lecturas, como la de Marcel Proust, su pasión literaria de aquella época, y de Henri Barbusse, el ideólogo del marxismo-leninismo, que también habían apasionado a Elena Caffarena; el acercamiento al marxismo y al comunismo, cuya causa abrazó gracias a la literatura rusa; la admiración por algunos protagonistas del movimiento social de los orígenes, como Pedro Alexevich Kropotkin y «las santas terroristas Sofia Perowskaya y Vera Zasulich» (Vergara 2013: 98) y, finalmente, el detallado examen de escritos de Trotsky y de Lenin. Con todo, al final de su derrotero, Marta afirmaba:

Pero, con toda sinceridad, estoy convencida de que los más determinantes, los que me colocaron justamente en el sitio adonde ellos no querían ver a nadie, fueron los anticomunistas. Conocí a algunos tan torpes, tan poco respetables, que el deseo de situarme en las antípodas fue reacción muy natural (98).

Además de la descripción de sus experiencias en París, Marta ofrece al lector la viva representación de la cosmopolita y heterogénea sociedad francesa de la época, empedrada como está de referencias a la *bohème* artístico-literaria de entonces, a los personajes políticos de turno, a los expatriados de varias nacionalidades, rusos, polacos, sudamericanos o italianos, como el popular novelista Dino Segre, alias Pitigrilli, de quien más tarde se descubriría que formaba parte de la OVRA (*Organizzazione per la Vigilanza e la Repressio-*

ne dell'Antifascismo), la policía secreta de Mussolini, y otro compatriota, el conocido escritor Ignazio Silone, de cuya supuesta actividad de espía del régimen fascista todavía se sigue discutiendo. También, como se deduce de estas inquietantes presencias, un cuadro iluminante de una situación internacional políticamente fragmentada y conflictiva, en que prosperaban persecuciones ocultas en oposición de los disidentes de cualquier régimen dictatorial, incluso de los que se habían exiliado al extranjero.

Cuando, en 1932, Marta regresó a Chile, terminado ya el gobierno de Ibáñez, había concluido una formación que le había conducido a ser comunista, feminista y renombrada periodista. Con este bagaje se volvería amiga y colaboradora de Elena Caffarena en la fundación del MEMCH. Al hablar de tal evento, y tras haberla definido una «talentosa periodista», Olga Poblete citaría varios pasos de sus *Memorias de una mujer irreverente*, reconociéndole, entre otras cosas, la primacía en el conocimiento del movimiento feminista internacional. Un ejemplo significativo de la circularidad de tal movimiento y de su alcance supranacional, a pesar de las opiniones políticas y de las nacionalidades diferentes de cada una de las protagonistas. No obstante, Marta quiso dejar su país en 1941 para seguir al marido, expulsado del PCCH, cerrando, transcurrido sólo un decenio, un paréntesis luminoso de luchas y compromiso político.

De hecho, aunque el movimiento feminista de la época constituyera una especie de aglomerado activo e independiente, la 'gran Historia' también influyó inevitablemente en el mismo. Con relación a tal influencia, sirvan de ejemplo, además de lo vivido por Marta, las vicisitudes mismas del MEMCH, que en 1941 se desmoronó a causa —como ella misma explicara de modo tal vez no muy objetivo, dada la animadversión que sintiera tras los avatares del marido— del control que el PCCH impuso a sus afiliados, excluyendo a Elena de la Secretaría y dando vida a la FECHIF (*Federación Chilena Instituciones Feministas*) o la actitud muy crítica de Elena Caffarena hacia María de la Cruz (1912-1995), candidata en las elecciones de 1952 y fundadora del Partido Femenino (1946-1954), de inspiración justicialista, y por lo tanto afín al peronismo argentino y al culto de la personalidad de Evita.

Por otro lado, y en dirección contraria, el clima favorable que se estableciera durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, permitió que Elena Caffarena presentara un proyecto en pro del voto político femenino (que, sin embargo, no se actuó por la muerte precoz del presidente). Paradójicamente, la promulgación de las leyes sobre el derecho al voto de la mujer en las elecciones municipales y en las políticas tuvo lugar, respectivamente, en 1934 y en 1949, durante los gobiernos de Arturo Alessandri (1920-1924) y de Gabriel González Videla (1946-1952), dos presidentes que no se pueden definir democráticos, sino más bien propensos a la represión violenta de los movimientos populares. Ambos, de hecho, como solía ocurrir también en otras latitudes, pensaban que las mujeres constituían en su mayoría un

electorado conservador. Se trató, de todas maneras, como quiso destacar con fuerza Elena Caffarena, no de una concesión de las instituciones, sino del resultado de decenios de luchas femeninas. En este sentido, los textos que hemos examinado no sólo representan las vivencias de dos pioneras, sino también un testimonio válido para desentrañar las contradicciones y descuidos que la historia oficial suele demostrar respecto a la historia del feminismo y una aproximación necesaria a su estudio en lo que se refiere a tiempos más recientes. Sin embargo, en los tiempos que acabamos de recordar, las feministas estaban, como lo hemos visto, aún muy ligadas a los partidos políticos, en particular al Partido Comunista, tanto en Chile como en Europa, por ejemplo.

En nombre de la democracia y del comunismo, por lo menos en una oportunidad, la propia Marta Vergara dio signos de impaciencia hacia otra mujer. Se trataba de María Luisa Bombal (1910-1980) a quien Marta conoció en Santiago, una tarde de 1933, en la casa de Neruda. Acompañaba a la escritora su amante, Eulogio Sánchez Errázuriz, que en aquellos días andaba formando las milicias republicanas, una organización paramilitar de derecha, a imitación de los violentos escuadrones que habían sustentado las dictaduras europeas:

La discusión giró en torno a esas fealdades y me pareció que la escritora, quizás por estar tan dotada de talento y sensibilidad en su oficio, no lo había sido en otros aspectos. Sus dones se cargaron en un solo lado. Esa tarde parecía una criatura que va a la cocina a fastidiar a las empleadas y provoca el deseo de darle una palmada. Pero ella se tomaba muy en serio su palabra y nos predicaba la necesidad del orden social. Su seriedad no le daba mayores luces: picoteaba desparramando pavadas. Como las milicias me hacían recordar las de Hitler y Mussolini, no pude divertirme con los disparates fuera de lo político (160).

Por una curiosa coincidencia, un año después, en 1934, antes que se fundara el MEMCH en 1935, María Luisa Bombal publicó su primera obra literaria de envergadura, *La última niebla*. A pesar de sus ideas conservadoras, la novelista se había encaminado hacia una producción revolucionaria, en la cual, rompiendo con la tradición, ponía a la mujer en el centro de su atención y de su aguda sensibilidad individual, sin la mediación de una cultura política.

Bibliografía

- Aleramo S., 21973, *Una donna*, prefazione di M. A. Maciocchi, Milano, Feltrinelli.
- Bevilacqua P. - De Clementi A. - Franzina E. (eds.), 2002, *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Roma, Donzelli.
- Bombal M. L., 21941, *La última niebla*, Santiago, Editorial Nascimento.
- Caffarena de Jiles E. - Eltit D., 1994, *Una mujer de Todos los Tiempos*, Santiago, SERNAM, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75739.html> (última consulta: 12/11/2015)
- Eltit D., 1994, *Crónica del sufragio femenino en Chile*, Santiago, SERNAM.
- Estrada B., 1993, *Presencia Italiana en Chile*, Santiago, Instituto de Historia, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Valparaíso.
- Fondazione Casa America, 2005, *Migrazioni liguri e italiane in America Latina e loro influenze culturali*, Roma, Aracne.
- Fundación para la Protección de la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia, <http://www.pidee.cl> (última consulta: 06/03/2017).
- Kirkwood J., 2010, *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*, Santiago, LOM.
- Labarca Hubertson A., 1909, *Impresiones de Juventud*, Santiago, Imp. Cervantes.
- , 1914, *Actividades Femeninas en los Estados Unidos*, Santiago, Imprenta Universitaria.
- , 1945, *Desvelos en el alba*, Santiago, Cruz del Sur.
- , 1947, *Feminismo contemporáneo*, Santiago, Zig-Zag.
- Le Goff J., 2010, *Con Hanka*, trad. di V. Parlato, Bari, Laterza (ed. orig.: *Avec Hanka*, Paris, Gallimard, 2008).
- Memorias de Blas Caffarena*, 1989, Santiago, Imprenta Wilson.
- Milos P., 2008, *Frente Popular en Chile. Su configuración: 1935-1938*, Santiago, LOM.
- Poblete O., 1993, *Una mujer. Elena Caffarena*, Santiago, Ediciones La Morada/Editorial Cuarto propio.
- Salazar G., 2012, *Movimientos Sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*, Santiago, Uqbar.
- Subercaseaux B., 2011, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, 3 vols., Santiago, Editorial Universitaria.
- Tristán F., 1838, *Pérégrinations d'une Paria (1833-1834)*, 2 vols., Paris, Arthus Bertrand.
- Varikas E., 1988, *L'approche biographique dans l'histoire des femmes*, «Les Cahiers du GRIF» 37-38: 41-56.
- Vergara M., 2013, *Memorias de una mujer irreverente*, prólogo de M. Vicuña, Santiago, Editorial Catalonia.
- , 1966, *Los adioses del caballero amalgamado*, Santiago, Ediciones Política, Economía, Cultura.
- Vidal V., 2013, *Marta Vergara la irreverente*, «Punto Final» 8-21/3/2013, http://virginia-vidal.com/actas/realidad/printer/_510.shtml (última consulta: 01/12/2015).
- Vitale L., s. f., *Cronología Comentada del Movimiento de Mujeres en Chile (1810-1995)*, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-127792.html> (última consulta: 12/11/2015).

DICTADURA/POSTDICTADURA: LAS NUEVAS FORMAS TESTIMONIALES DE LA POESÍA CHILENA ACTUAL¹

Naín Nómez

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE

EXORDIO

Nos interesa aquí revisar algunas de las nuevas formas ‘testimoniales’ que aportan los poetas desde la construcción lírica a la extensa tradición del testimonio de lo visto y lo vivido, como ha ocurrido especialmente en regímenes totalitarios y en nuestro caso, durante la dictadura chilena. Luego nos concentramos de la manera más somera posible en las representaciones testimoniales de la poesía chilena de los últimos 25 años, teniendo siempre en cuenta que nuestra selección está sujeta a las premisas de una observación interesada.

I. LOS ‘TESTIMONIOS’ DE LA MEMORIA: EL GÉNERO EN CUESTIÓN

De acuerdo con Paul Ricoeur,

En primer lugar el testimonio tiene varios usos...Más aún, en ciertas formas contemporáneas de declaración suscitadas por las atrocidades masivas del siglo XX, el testimonio resiste no sólo a la explicación y a la representación, sino incluso a la reservación

¹ Este trabajo se inserta en el proyecto Dicyt n.031551ND (2015-2017) de la Universidad de Santiago titulado *Poesía chilena posgolpe (1990-2014). Modernidad, Postmodernidad, Sobremodernidad*.

archivística, hasta el punto de mantenerse deliberadamente al margen de la historiografía y de proyectar una duda sobre su intención veritativa (2008: 208).

Esta explicación de Ricoeur nos introduce a un problema esencial del testimonio, el de su estatus ambiguo entre la ficción y la realidad, entre la historia y la literatura. Puesto en boga en América Latina por la Revolución Cubana en 1970 al incorporarlo dentro de los géneros del Concurso Casa de las Américas, su discusión ha sido revisitada en el continente por Margaret Randall, Hugo Achugar, John Beverly, Hernán Vidal, René Jara, Jorge Narváez y Leonidas Morales, entre otros.

Este último indica que el testimonio muestra en el centro de su escenario discursivo la 'voz' del subordinado o del subalterno, una voz de resistencia que busca reconstruir la historia oficial instalando así una verdad oculta o reprimida (2001: 7-17). Aunque el autor no se da el estatuto de un género literario auténtico sino de un discurso que llama transhistórico (posición bastante discutible), hace un aporte substancial a la discusión sobre el testimonio. Otros autores y autoras abundan sobre esta confusa mezcla de historia y ficción de los relatos testimoniales, como es el caso de la argentina Ana María Amar Sánchez, quien señala: «las categorías narrativas de personaje y narrador, están aquí profundamente contaminadas de elementos referenciales que se 'literaturizan' en el texto, son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo literario y participan de ambos al mismo tiempo» (1990: 449). Por último citamos al respecto un texto de Natalia Tobón, quien plantea que

No existe una definición consensuada sobre lo que es un texto testimonial ni sobre cuáles son los elementos que lo conforman. La imprecisión en la definición del testimonio incluye el considerarlos o no textos literarios o sociológicos [...] Esta imprecisión es posible debido a la hibridez de los textos testimoniales; están en una constante transición entre polos opuestos: de la ficción a lo real, de lo literario a lo no literario, de la mediación a los relatos directos (2008: 44).

Todos los autores y autoras citados/as, se refieren por un lado al carácter híbrido del testimonio, a las dificultades de una definición precisa de sus límites y a la capacidad que tiene de representar o mostrar las voces de los reprimidos y de las memorias desplazadas de las narraciones hegemónicas.

Esto nos sirve de punto de partida para desplazarnos hacia las formas subordinadas que el testimonio adquiere en el ámbito de la poesía. De acuerdo con el foco que este Congreso le ha dado al testimonio, se trata de realizar una interrogación que retoma el 'género testimonial' tradicional y lo reelabora en función de las nuevas experiencias históricas.

¿De qué hablamos hoy cuando hablamos de ‘testimonio’? ¿No son también testimoniales los diarios, las autobiografías, las crónicas? ¿Pueden ser testimoniales los ensayos? ¿Y qué ocurre con la novela histórica? ¿Cómo expresa la escritura ficcional su verosimilitud de lo real? ¿Y cómo acceden (o accedieron) al testimonio las voces de los géneros no pragmáticos como puede ser el caso de la poesía? Y si la poesía testimonia, ¿cómo lo hace? ¿Quién o quiénes hablan en un poema? ¿El testigo? ¿El sujeto poético que habla por el testigo? Cómo dice la convocatoria de este Encuentro ¿Tal vez el heredero del testigo? ¿O estamos acotando el testimonio al puro ámbito de la historia y nos olvidamos que las formas testimoniales están mediadas también por otras experiencias sociales que van más allá del sufrimiento inferido por cualquier régimen represivo y dictatorial? Los textos poéticos que recuperan nuevas formas identitarias y/o desarticulaciones de la identidad, de territorialización y/o desterritorialización de sujetos que deambulan por una ciudad en ruinas o por barriadas desoladas, dando cuenta de la alienación individual y social, de la soledad, de la angustia y otras carencias del hábitat humano: ¿No conforman nuevas formas de reconocer el mundo que nos habita y testimoniarlo? Si ser testigo de la realidad que nos circunda y contar como la vemos es también un testimonio del mundo, toda escritura que busca erigirse en una descripción o representación del mundo sería testimonial.

Se nos aparece entonces el testimonio en un doble lugar o en una dirección dual: por un lado, en la historia real/literaria de Chile, tenemos el testimonio de la memoria individual y colectiva (‘donde no habite el olvido’), que nos remite a la dictadura o a las dictaduras a través del testimonio directo o a través de personajes que se enmascaran para contarnos su versión negativa de los hechos. Y tenemos también el testimonio de la otra memoria inmediata, aquella en que no aparece directamente el sujeto vejado por la represión de los aparatos de Estado, pero sí a través de resonancias, de sus efectos, de sus intersticios y agujeros, sus huecos y enajenaciones. Es el sujeto que ha heredado una desigualdad económica salvaje legada por el sistema neoliberal, una política poco representativa y un sistema cultural roto y fragmentado. Todo ello centralizado en un sujeto alienado en los objetos y brutalizado por el consumo.

En la primera vertiente, la del testigo directo del Golpe y el Estado de Terror, la poesía recupera la memoria, como función de lo imaginario y remeda de diversas formas lo visto, lo vivido y lo sentido, utilizando modelos de escritura testimonial como la carta, el diario (de vida o viaje, de infancia, íntimo), la crónica, la autobiografía, la memoria, el recado, la historia de vida. Todas ellas insertas en la mediación metafórica del texto poético, el cual de este modo adquiere estatus de realidad para hablar de nuestra experiencia real o ficticia con el mundo que nos convoca. Pero además el testimonio del presente adquiere diversas maneras —algunas más directas y otras más oblicuas o ficcionalizadas—, de las cuales aquí destacamos algunas que van

a ser predominantes en la poesía chilena del golpe y del postgolpe y que se enraízan e integran con las representaciones de la memoria. En lo individual se presenta como un repliegue hacia la subjetividad, como la pérdida de la identidad o su desterritorialización, como un naufragio en el mundo urbano y la exaltación de lo rural, como un simulacro de la realidad hacia lo imaginario o la creación de personajes fantasmales. En lo colectivo, aparece como el testigo de la fragmentación social, como testimonio poblacional, como testimonio del margen y/o la contracultura, entre otras formas. Así, el testimonio de la memoria, como señala Narváez (1988: 15-22), se presenta como un texto mestizo, polivalente o multidisciplinario. El autor recalca su falta de estatuto como género y su función ancilar. Pero al mismo tiempo establece su carácter central en las escrituras latinoamericanas donde «el modelo de escritura testimonial es fundamental en la construcción del discurso de identidad y representación imaginaria» (20). Es en este sentido que lo usan muchos poetas que escriben en los setenta y los ochenta desde el exilio y el insilio, como lo testimonia el poeta Clemente Riedemann: «se llora porque el mundo no nos hospeda... se llora ahora no de júbilo... se llora ahora al no encontrarse las palabras / que digan rectamente lo que pasa» (Morales 2010: 239).

2. DICTADURA Y TESTIMONIO: LO VISTO Y LO VIVIDO

Como resultado de esa memoria testimonial, surgieron las producciones de poetas que vieron y vivieron la represión en cuerpo propio, utilizando un sinnúmero de estrategias textuales para representarla 1) de manera directa y 2) de manera oblicua o simbólica. Un texto emblemático y muy cercano al momento del Golpe Militar, es el poema *Somos cinco mil*² del cantautor Víctor Jara escrito en el Estadio Chile poco después de ser detenido, que es un testimonio directo de la situación vivida y del cual citamos un fragmento:

Somos cinco mil aquí en esta
pequeña parte de la ciudad.
Somos cinco mil ¿Cuántos seremos en total
en las ciudades y en todo el país?...
¡Cuánta humanidad con hambre, frío,
Pánico, dolor, presión moral, terror y locura!
Seis de los nuestros se perdieron
en el espacio de las estrellas...(Goldschmidt 2002: 147).

2 En este trabajo nos interesa fundamentalmente la fecha de publicación de poemas y libros más que la edad o el registro generacional de sus autores.

El texto quedó incompleto ya que su autor fue asesinado en el lugar de detención, pero el manuscrito fue rescatado por otros prisioneros, convirtiéndose en el primer testimonio directo de la represión dictatorial. Entre estas primeras obras testimoniales, está también el libro de Aristóteles España, *Dawson* publicado en 1985, pero cuya primera versión es de 1981 bajo el título de *Equilibrios e incommunicaciones*, escrito como testimonio en el mismo momento y lugar de los hechos³. El narrador enmarcado describe la situación con un tono distanciado, pero que permea el entorno antropomorfizado por la situación. Lo vemos en el poema *Llegada*:

Bajamos de la barcaza con las manos en alto
 a una playa triste y desconocida.
 La primavera cerraba sus puertas,
 el viento nocturno sacudió de pronto
 mi cabeza rapada
 el silencio
 esa larga fila de Confinados
 que subía a los camiones de la Armada Nacional
 marchando
 cerca de las doce de la noche del once de septiembre
 de mil novecientos setenta y tres en Isla Dawson.
 Viajamos
 por un camino pantanoso que me pareció
 una larga carretera con destino a la muerte...

¿Qué será de Chile a esta hora?
 ¿Veremos el sol mañana?...

las ventanas de la vida se abren y cierran (1981: A 1).

La directa alusión a la situación del sujeto que habla en primera persona no requiere mayor explicación. El sentimiento de pena, tristeza, desolación y angustia del hablante se transmite a la naturaleza que conforma una unidad con la situación de penuria humana. Hay un contexto témpora-espacial claramente enmarcado (el día posterior al golpe, la isla, los camiones de la armada, los confinados) y los elementos verbales y sintácticos del texto recalcan lo ominoso de la situación con sus pausas, sus silencios y su semántica reflexiva y directa. Las preguntas finales enfatizan el sentimiento de abandono, soledad e impotencia, al incluir ahora tanto al colectivo (nosotros) como al país entero en la situación de desastre, concluyendo con la personificación de la vida/ventana como figura también de la muerte: «se abren y cierran». Otro texto del mismo libro reitera el ambiente ominoso de la prisión en la isla:

³ El texto mencionado tiene un subtítulo que señala: *Poemas escritos en el campo de concentración de Isla Dawson, Chile (septiembre de 1973-julio de 1974)*.

La vida en Isla Dawson es gris,
como el ruido de las metralletas
o el tic tac, tic tac, tic tac
de la muerte
que se escucha violentamente
en el Recinto.
Un sonido infernal
me penetra en el alma,
como un gas venenoso lleno de burbujas
saliendo de las fauces del Tirano (*Momentos*, A 4).

A los elementos onomatopéyicos, cromáticos y cenestésicos del poema (ruido, tic tac, sonido infernal, gris, gas venenoso) que intensifican la tortura psicológica del prisionero, se agrega ahora la figura del Tirano, la que completa el carácter de una escenificación figurativa de terror que el sujeto contrasta con el temple pausado de su relato testimonial. Pero no estamos frente a textos panfletarios que recurren a la emoción o al puro compromiso político. El sujeto de los poemas no solo pregunta, se queja, se angustia, se enrabia con la realidad imperante, sino también cuestiona, proyecta, denuncia y, por sobre todo, describe como un cronista que se acongoja, aunque sigue reflexionando, sin ceder a la pura emoción: «hago preguntas, anoto, observo todo lo que ocurre» (*Balas y reencuentros*, B 20).

Muchos poetas van a utilizar el tono directo del testimonio desde una escritura posterior y a partir de la experiencia vivida ya decantada. Es el testimonio que la memoria hace presente desde un futuro que lo evoca y lo revive, acortando la relación entre la experiencia y el punto de hablada. Es por ejemplo el caso de Omar Lara en su poema *La tarde antes de su muerte* de su libro *Oh buenas maneras*:

Nosotros éramos cuatro filas interminables
esperando que nos encerraran en las celdas...
Y no serán estas líneas que escribo
entre la náusea y el estupor
las que hagan perdurar la memoria
de Fernando Krause, René Barrientos, el Pepe y tantos otros
cuyo nombre desconozco.
Pero queden aquí no importa que estos versos
se disuelvan en el viento (Lara 1975: 66).

En el mismo tono testimonial en primera persona pero utilizando el recurso de la memoria y con un leve dejo humorístico, citamos un fragmento del

poema *In Memoriam* del libro *Cartas de prisionero* de Floridor Pérez⁴:

Todavía me pregunto por qué tú
 -por qué tú y no yo-
 por qué tú que alzabas gordos sacos
 y cargabas camiones
 eras fuerte, degollabas carneros
 ¿por qué no te aguantaste ese viaje
 en un camión cargados como sacos
 y te tiraron muerto junto a mí
 con tu poncho de pobre
 como un carnero blanco degollado
 por qué tú, por la cresta, y no yo
 que ni me puedo el diccionario
 de la real academia en una mano? (1985: 39).

El testimonio es aquí indirecto y el sujeto utiliza la forma apostrófica y la situación ficticia de interrogar a un tú que no puede responder porque está muerto para dar cuenta de la represión. La larga interrogación intercalada de «por qué», tiene por objetivo acumular una serie de elementos diferenciales entre el yo y el tú (que sintetizan la fuerza física versus la debilidad) y que cargan el enunciado final con una ironía que no diluye la absurdidad de la situación descrita. El cierre da, en este sentido, énfasis a un acontecimiento que pone en cuestión la racionalidad humana al mostrar la sobrevivencia del más débil físicamente («no me puedo el diccionario de la real academia»), pero donde elípticamente el ‘diccionario’ juega, frasea y media el ‘testimonio’ del intermediario, que habla en el texto.

Del mismo modo funciona la poesía ‘testimonial’ de Gonzalo Millán, otro poeta de los sesenta. Nos focalizamos en el libro *Seudónimos de la muerte*, que recoge en 1984 poemas escritos también en los primeros años de dictadura. Con una crispación estética que hace menos evidente las situaciones, Millán recupera en textos minimalistas, el terror y el miedo de los perseguidos, los prisioneros y los torturados. En el breve poema que sigue y que reproducimos *in extenso*, como en otros casos, la situación es una de las más recurrentes durante la dictadura:

No imaginabas que un fragor
 nocturno de automóvil
 infringiendo las horas
 de queda impunemente,
 y encaminándose a tu calle

⁴ La primera edición del libro es de 1984, pero los poemas fueron escritos a fines de 1973 en la Isla Quiriquina donde el poeta estuvo recluido. Aquí citamos por la segunda edición.

dirigiéndose a tu casa
hasta detenerse fuera
capaz de enmudecer la ciudad
hacer atronador el silencio (*La captura* 12).

En este poema el desdoblamiento del sujeto permite que el tú y el yo se sitúen a una distancia mínima, haciendo indiscernible la relación entre ambos. El toque de queda, el fragor del automóvil que rompe el silencio y la antinomia final entre la ciudad enmudecida y el silencio atronador del terror (automóvil), crean en el poema un clima ominoso que va creciendo en el interior/ exterior del sujeto y que culmina en el título del poema que es su propio final: la captura. En el poema *Interrogatorio*, como en otros de Millán, el título es fundamental para reconocer lo que se presenta: «Pide saliva / en la boca / seca de miedo / la lengua pegada. / El silencio / y la palabra / matan. / De la garganta / brota de golpe / el grito / de agua» (ibídem). La crueldad ocupa en sus poemas un lugar grotesco y casi paródico y contribuye a las situaciones límites que presentan los mismos. Dice el sujeto impersonal de *Baño turco*:

Si se recorriera la venda
confirmarías que el sitio
donde te hallas en cueros
y a ciegas, es un desierto
y asfixiante baño turco.
Oyes correr aguas de duchas
y en unas carnes desnudas
que se quejan, retumbar
las palmadas de masajistas (17).

Aquí, como en los poemas anteriores, el sujeto desarrolla una especie de apóstrofe autorreferente que se desdobra para exorcizar el cuarto de tortura, a través de la imaginación o de la similitud con una realidad que ya no es la suya. El mismo gesto semi irónico y con un humor cáustico que no evita lo escalofriante de la situación, se ejerce en el testimonio distanciado de *Aparecida*: «Apareció. Había desaparecido, / pero apareció. Meses después / la encontraron en una playa. / Apareció en una playa / meses después con la columna / rota y un alambre en el cuello» (23).

Desde la perspectiva de la reconstrucción posterior de la memoria y su proyección desde el pasado hacia el presente, leemos un fragmento de un poema de Isabel Gómez escrito en 2003, cuyo epígrafe es un homenaje a las mujeres detenidas desaparecidas:

Reconstruir esta historia
bajo el hueso tardío del tiempo

saber que este rostro
 pronto albergará
 la historia de otros rostros...
 A este lado del rostro crecen precipicios
 la ciudad abre sus tumbas
 para que entre la memoria
 y los muertos recojan sus nombres
 como único destino (Morales 2010: 151).

Esta escena que se recobra a través de la memoria es una reconstrucción de un lugar y un tiempo vivido que en el poema se traspasa de lo individual a lo colectivo, proyectando la muerte como una posible regeneración de la nueva vida a través de la historia, la memoria y la persistencia de los nombres de los desaparecidos. Entre los testimonios poéticos que parodian el lenguaje 'objetivo' que se aproxima al discurso legal, podemos citar a Jorge Montealegre y a Omar Lara. En este caso, lo testimonial ya no representa al/ la sujeto sino al entorno permeado por la dictadura. Montealegre en *Astillas* (1981), alude a la forma ambigua de comunicar bajo el régimen dictatorial, enfatizando su carácter absurdo a través del uso de la ironía, como en el poema *Enviado especial*:

Fuentes bien informadas habrían dicho que
 algunos personeros no identificados de organizaciones inexis-
 tentes
 estarían detenidos en un lugar desconocido
 presumiblemente cerca de Santiago
 para concertar una eventual acción de protesta
 contra la supuesta violación de los derechos humanos.
 Además insistirían en la aparición con vida
 de gente que habría desaparecido de manera involuntaria
 cuya muerte presunta ya ha sido claramente sugerida al Comité
 sin personalidad jurídica
 que agrupa a las personas allegadas a esta hipotética situación
 (214).

Como puede apreciarse, el lenguaje leguleyo que se parodia coincide con el lenguaje dictatorial, pero a la vez se distancia semánticamente a través de la negación que involucra implícitamente una afirmación de lo negado. De este modo, enunciados como «fuentes bien informadas», «personeros no identificados», «organizaciones inexistentes», «detenidos en un lugar desconocido», «supuesta violación», «gente...desaparecida», «muerte presunta» y otros, apuntan a ratificar lo que niegan, creando una especie de 'testimonio' por omisión. Con la misma solemnidad leguleya y paródica, escribe

un poeta de una generación posterior, Efraín Barquero, en su libro *Bandos marciales* de 1974. Los ‘Bandos’ remedan los bandos de la Junta Militar, verdaderos decretos dictatoriales que reemplazaron la Constitución Política en los primeros días de gobierno cívico-militar en 1973. Ejemplificamos con el *Bando 3*, escrito desde la perspectiva del nosotros:

Cábenos el honor de haber entrado a la historia
en el tiempo récord de algunas horas,
ya que pensábamos batallar cinco días
debido al gran arsenal existente en La Moneda,
y a la resistencia que opuso el Presidente,
vestido con casco y fusil automático,
con lo que transgredió una vez más la Constitución (Barquero
2000: 249).

Aquí, como en el poema anterior, se aprecia claramente que a diferencia de las formas testimoniales anteriores, la ironía y la parodia sirven para desmitificar el discurso del opresor, por lo que se trata de un simulacro de discurso ‘testimonial’ dentro del poema. Su objetivo obvio es desmontar el aparataje de legalidad del sistema político imperante al desnaturalizarlo de su falsa carga jurídica.

En el *Bando 103* del mismo poeta, se lee:

Hemos encontrado la fórmula
para despolitizar las universidades
expulsando a la mitad del alumnado,
expulsando a la mitad del profesorado
y acortando los estudios a la mitad.
Men sana in corpore sano (250).

Este «nosotros» que involucra a toda la clase militar, es una especie de ‘antitestimonio’, tanto por simular la voz del poder opresor oficializante como por parodiarlo y por lo tanto mostrar la falacia de su discurso, ya que el Bando no es un elemento jurídico democrático sino un edicto impuesto.

El poeta Omar Lara, que ya hemos citado, también incursiona en esta veta poética de la contracara del «testimonio», en su poema *Yo no puedo vivir en la ignorancia*:

Prohíbese, cobijarlo en su casa
saludarlo, viajar en el mismo bus.
Prohíbese mencionarlo en las conversaciones
referidas a sus actividades.
Prohíbese su nombre. Nadie ose nombrarlo (1975: 13).

Aquí la voz del sujeto que adopta también la forma colectiva del nosotros en negativo, adquiere el carácter de un panóptico que expulsa y destierra al marginado, al reprimido, al perseguido por el sistema, hasta hacerlo desaparecer y negarle toda legalidad posible. Un caso extraño en el ámbito del ‘testimonio’ poético tal como lo estamos describiendo, lo representa el poeta Bruno Vidal, cuyo sujeto poético asume la voz de los militares en forma convincente y a veces escalofriantemente ambigua. De su poemario *Libro de guardia* (2002), anotamos el poema *Entre los detenidos reconocí a un hombre*:

Era un médico en la víspera de los sucesos
 Me habían hecho una tremenda paleteada en el J.J. Aguirre
 Como devolverle el favor o tenderle una mano
 Amigo mío, cómo vino a parar aquí
 No pensé ni imaginé que usted podía formar parte
 De estas huestes
 En qué lío se ha metido
 Lo peor de todo
 Me destinaron al pelotón de fusilamiento
 Tuve que balearlo y tirotearlo
 En ningún momento trató de dirigirme la palabra
 Ningún gesto que me haya puesto
 En una posición incómoda
 Ante mis superiores
 Me pareció extraño que a punto de caer acribillado
 Gritara a todo pulmón
 ¡PATRIA O MUERTE! (2002: s.n.).

En este caso, el testimoniante adopta la voz del opresor-oprimido que forma parte de la maquinaria de guerra represora, pero es incapaz de salir de ella ya sea por ignorancia, por temor o simplemente por la circunstancia que vive. El temple impersonal y directo del relato ayuda a configurar una situación que agudiza la contradicción entre la cercanía del diálogo y la posterior acción del sujeto que habla frente al sujeto conocido. En otro poema, el sujeto que habla se hace parte de un nosotros que intercala en su testimonio, además del poderío tangible del represor, el racismo y la xenofobia. Citamos el poema en extenso:

Al Jefe Seccional de la comuna de Independencia
 Lo detuvimos en plena vía pública:
 Cerca del J.J. Aguirre
 No opuso resistencia
 Recuerdo claramente el momento de la detención
 Se puso pálido

Lo conducimos al nicho 21
Apenas llegamos
Le aplicamos la corriente en los testículos
Lo dejamos inconsciente
Al recobrar el conocimiento
Le dije:
Te estamos torturando
Por feo
Por rasca
Por idiota
Por infeliz
Por penca
Por mísero
Por peliento
Por no tener idea del forro en que te estabas metiendo (2002:
s.n.).

Resulta indudable que este tipo de testimonio amplía el espectro de las posibilidades de dar cuenta de la realidad dictatorial desde la ficcionalización poética.

Un último ejemplo en esta línea del sujeto que testimonia desde la experiencia enmarcada en la representación poética, es el caso de la producción de José Angel Cuevas. Casi toda su obra primera está recogida en el volumen *Adiós muchedumbres* de 1989, aunque varios textos fueron escritos a fines de los setenta. El sujeto que escribe (y que habla) se presenta a sí mismo desde el lugar histórico de la caída de la nación y de las utopías: «Aquí parado sobre un País que no sabe Adónde Va y habiendo recorrido buena parte del Libro de la Vida» (Cuevas 1989: 5) y dando cuenta de un presente desolado, aislado y sin esperanzas: «Muchos de los nuestros han muerto / y los veo a veces por las calles pero / dan vueltas los ojos hacia otro lado» (15). En Cuevas, el testimonio enfrenta dos momentos diferentes: el de las utopías y el de las distopías. En su poesía, la distopía no tiene que ver solo con la represión, el hambre, la falta de trabajo y la amenaza permanente de perder la vida. El mundo inmediato es un lugar de seres solos sin futuro ni proyectos, perdidos en una ciudad que no les pertenece:

Mis amigos no están, murieron, se extraviaron, engordaron
y uno que otro, que anda por ahí,
está muy ocupado.
Y no hay tiempo para sentarse a hacer recuerdos (1989: 20).

Testimonio de la pérdida de todo: país, ciudad, identidad, la poesía de Cuevas muestra la imagen de un territorio enfermo y alienado que por osmosis

transmite su enfermedad a todos sus ciudadanos: «El Metro no es un barrio / Alameda no es un barrio / Tú no eres un barrio...todo vacío y las calles muertas como la Muerte» (38-39), y que culmina en propio sujeto devastado, solo y amnésico: «pronto ya no sabré como me llamo / no sabrás cómo te llamas / y nadie sabrá cómo se llama / en este País de mierda» (77).

En un tono más oblicuo e indirecto, con una evidente estrategia de trascender la censura (deseo no siempre logrado), ejemplificamos esta línea en que el testimonio se hace indirecto, sinuoso y casi simbólico, con poemas de Tomás Harris y Elvira Hernández. Del libro *Zonas de peligro* (1985) y del texto del mismo nombre del primero, citamos un fragmento:

Así como largas y angostas fajas de barro
 Así como largas y angostas fajas de noche
 Así como largas y angostas fajas de musgo rojo
 bajo la piel...
 Las zonas de peligro son inevitables; te rodean
 el cuerpo en silencio,
 en silencio te lamen la oreja,
 en secreto te revuelven el ojo,
 sin el menor ruido te besan el culo
 y los escasos letreros de neón ocultan su única identidad:
 CAMPOS DE EXTERMINIO (1).

Las zonas de peligro representan en Harris el símbolo de un país sitiado, la acción de un poder indeterminado, absurdo y secreto que aluden a una regresión marcada por la repetición y el inmovilismo del sujeto. En el caso de Elvira Hernández, su texto central, *La bandera de Chile*, alude como metáfora y símbolo a una nación pisoteada y vejada, pero publicitariamente sacralizada como espectáculo y estereotipo. Como ha señalado Fernanda Moraga, a propósito de este poema-libro:

El Emblema mujer-Patria adoptado por la dictadura (re)dobla a la mujer para dejarla aprisionada dentro del concepto-museo: mujer-Madre-Esposa, lugar donde ella puede 'exhibirse' y ser 'observada' como ese 'ejemplo digno', que debe 'velar' por sus hijos, su marido y la Patria... Frente a esa institucionalidad rígida y reduccionista, se (des)nuda la palabra de *La Bandera de Chile* expandida a través de un lenguaje que intenta quebrar el determinismo sexual (2001: 90-91).

La conciencia de la sujeto se imbrica de este modo con la de la bandera como si fuera el espejo del estereotipo de la mujer-madre sagrada marginada y reprimida:

A la Bandera de Chile la tiran por la ventana
la ponen para lágrimas en televisión
clavada en la parte más alta de un Empire Chilean
en el mástil centro del Estadio Nacional
pasa un orfeón pasa un escalón dos tres cuatro
La Bandera de Chile sale a la cancha...
la rodea un cordón policial como a un estadio olímpico
(todo es estrictamente deportivo)
La Bandera de Chile vuela por los aires
echada a su suerte (Hernández 1991: 17).

De esta manera, el testimonio de la sujeto forma parte del testimonio del objeto-bandera de un territorio castigado, vigilado y marcado por el dominio patriarcal en sus dos sentidos: cuerpo político y cuerpo mujer. El desdoblamiento produce así un efecto de realidad que muestra el cuerpo individual y social exiliado y silenciado y convertido en el símbolo de una Patria-Madre ausente y relegada a un sitio de fetiche.

3. NUEVAS FORMAS TESTIMONIALES EN LA POSTDICTADURA

A partir de 1988 con el proceso de transición a la democracia, las huellas del régimen dictatorial y sus secuelas se mantienen en muchos poetas que continuaron publicando dentro y fuera de Chile, ya sea reescribiendo la historia, ya sea recuperando la memoria, ya sea reconstruyendo una identidad perdida o desintegrada. En casi todos ellos persiste el trauma de los dominios perdidos, como lo hemos atestiguado con los textos anteriores. En cambio los poetas que se inician a partir de los noventa, elaboran propuestas tangenciales a la representación de la nación cautiva y se concentran más bien en su propia experiencia inmediata y real, que testimonia los alcances cataclísmicos del cisma y las búsquedas de nuevas miradas sobre el entorno. El testimonio del presente recoge los espacios y acontecimientos de la fragmentación social, las identidades desterritorializadas articuladas a la experiencia de vivir en los márgenes como respuesta contracultural, la testificación de las barriadas y las poblaciones versus el mal y el espejismo del consumo, los naufragios personales frente a la ciudad del espectáculo y como efecto de todo ello, el repliegue hacia la subjetividad extrema. Formas cambiantes del testimonio poético, que van desde la memoria del holocausto en los ochenta, a la euforia y el entusiasmo en los 90s, para culminar en el final de la fiesta (título de un poemario de uno de los poetas del periodo: cfr. Pablo Paredes 2005) y el advenimiento de un sujeto fantasmal hacia fines del 90 y que se reconstruye desde la marginalidad en la década del

2000. Allí finalmente accedemos a la construcción de un nuevo sujeto que testimonia los residuos del proceso de modernización de la nación neoliberal. Todo ello con sus crispaciones, pliegues y repliegues, disidencias y excepciones. Son estas nuevas representaciones de la realidad, las que nos interesan en este acápite.

En esta instancia, nuestro propósito consiste solo en ejemplificar cada uno de estos momentos, con algunos poetas que testimonian la configuración de un mapa, que se reescribe permanentemente desde subjetividades, que aunque ya no están acalladas, ni silenciadas, ni aterradas, se reinventan desde un margen, un sitio vacío, un no-lugar, una apariencia fantasmal, una fisura o una cicatriz que sigue supurando la sangre vertida o la caída histórica reciente o pretérita. De este modo, del testimonio oral/escrito de lo vivido, se integra ahora a una vivencia mediada y dificultada por la espectacularización, el simulacro, el exhibicionismo y el continente vacío que produce el aislamiento social.

En un esclarecedor trabajo sobre la poesía chilena actual⁵, Magda Sepúlveda ha dividido el periodo de los últimos 25 años en dos momentos. El primero que va de 1990 al 2000 y que prefigura la transición democrática, en el cual la poesía lee el simulacro del proyecto país, el automatismo de las formas de vida ciudadana consagradas por las leyes del mercado y la presencia de seres fantasmales asediados por el naufragio en el contexto de una ciudad en ruinas. El segundo momento, momento de reconstrucción parcial de identidades, testimoniadas en las barriadas, en las discotecas, en las poblaciones y los despoblados como desterritorialización, excrecencia de la urbe rutilante del consumo. La misma percepción tiene el poeta Raúl Zurita al introducir nuevos poetas en su antología *Cantares* de 2004:

Las palabras son causa
de prejuicios y escrúpulos:
es lo único que puedo sostener...
Las palabras son síntomas del estado actual de cosas,
para hacer un diagnóstico antropológico o cultural, si te parece,
más no por eso hay que olvidar su calidad de abrigo, digo yo...
(... pero a veces el lenguaje que abrigaba
estaba lleno de pérdidas feroces,
muertos por alcohol o balas
desparramados por la escaleras)[...]
El poema camina por una cuerda floja
en un circo que no cumple con las mínimas medidas de seguridad (24).

5 Nos referimos al libro titulado *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)* publicado en 2013, texto en donde la autora hace un recorrido por la poesía actual a partir de los espacios públicos y privados de las ciudades del país.

Por nuestra parte, y considerando siempre que las genealogías son artificiosas e imprecisas, intentamos ver como se establecen ciertos cambios en las poéticas centrales del periodo, señalando tres momentos.

El primer momento que podemos focalizar entre 1988 y 1994 y que va del entusiasmo a la desesperanza, corresponden meridianamente a poéticas que atestiguan en forma simultánea, la esperanza que convoca el proyecto de la transición con una oscilación crítica hacia el desencanto y la decepción. Esta situación, la recogen de manera ejemplar varias poetas mujeres, que muestran una genealogía evidente con las poetas de los ochenta. El estado de la nueva situación lo expresa muy bien, el sujeto seudo 'testimonial' de Nadia Prado en *Simples placeres* de 1992:

Dejé de creer muy joven cayó la lluvia
y dejé de creer en el hogar
Dejé de creer muy joven a los 25
Un cuarto de siglo feliz y el otro
con los ojos abiertos a la fuerza
Nunca hubo destino aquí
Nunca hubo protección para nadie
No fui el único afectado
Ojos de neón secos y llenos de afiches (Koski 1998: 181).

El sujeto del poema testimonia el desencanto a través de la carencia de creencia y la falta de destino, elementos que se homologan a la antítesis entre la lluvia que cae y los ojos de neón secos (lo natural y lo artificial) identificados con la falta de protección, uniendo el comienzo y el final de la estrofa. Situación que se reitera más adelante dentro del mismo texto:

Ese entontecimiento colectivo es el prestigio
un territorio en llamas
Un inmenso sol de neón fermenta estos lugares...
El tibio regazo de la muerte te sostiene
eres feliz muy feliz
Cuánto cuesta tener ojos que te miren bien
Rigor inutilidad
Todo cuesta en este espectáculo de payasos
El prestigio atrapa
El prestigio vigila
controla prohíbe castiga
Es un reino en donde el clima de la hipocresía es mejor (183).

Aquí ya no se habla del pasado sino del presente. Este presente correspon-

de, como señalamos antes, a un tiempo y lugar vacío con un simulacro de felicidad entregado por la representación del mundo como espectáculo, la artificiosidad de la vida corriente dada por la imagen del «sol de neón» y el reino de la hipocresía donde priman el prestigio y las prohibiciones. De modo similar, otra poeta del momento, Malú Urriola, describe ese temple de ánimo desesperanzado de la ciudad alienante, en el libro *Dame tu sucio amor* de 1994:

Acabo esta cerveza tibia, en este lugar que ha sido la soledad del continente, las masas hambrientas, ignorantes, no se dan cuenta de nada y repletan las calles, solos, mestizos, es un camino gastado Chilean.

Quédate de este lado de la avenida, por acá, en las luces intermitentes de las sombras, los brazos de los muchachos estampados de heroína, las bocas infectadas de dolor y los ojos en otros paraísos (41).

En el libro *Versos de escalera* del mismo año, Isabel Gómez, plantea este mismo desencanto:

Escribo
cuentos de fantasmas
que la historia me devuelve
Cuentos
cuya sangre se detiene en nosotros
mientras
la noche se dibuja en los vidrios
y nadie vuelve
a dejarnos nada (Poema XXVII, s.n.).

De nuevo, como en otros textos del periodo, la historia se transforma en ficción (cuentos) de los cuales solo sobrevive la sangre y la noche y de la cual «nadie vuelve a dejarnos nada». Extrañeza, desesperanza y degradación que recubre y permea el primer libro de Víctor Hugo Díaz, *La comarca de los senos caídos* de 1987, donde se describe también una ciudad enrarecida y donde objetos, personas y lugares se tiñen con el desencanto del o los sujetos que viven en «la comarca de los senos caídos», metonimia que enfatiza el espacio degradado:

Sentados a esperar como si nada
en el paradero de las micros
a chutes con la llaga
el disfraz...

Colmillo de perros que rasgan bolsas
y nalgas carnudas tras los vidrios
Un viernes o lunes
a palos con el aire...
sobre la comarca de senos caídos...
La vecina barriendo ceniza
de la calle...
el cenicero/ sucio/ en la almohada...
Tal vez hubiera sido mejor gritar
o rascarse mojadas las axilas
en medio de la fiesta
justo ahora
justo en la hora del cerdo
y las vacas desangradas (1987: s.n.).

El segundo momento, que podemos instalar entre 1994 y 2004, evoca en sus inicios el fin de las expectativas por una apertura cultural democrática y en los comienzos del siglo XXI cronológico, el término de la transición desde la dictadura. En los poemas del momento se desarrolla cada vez más el imaginario de una ciudad fantasmal, una fuerte crítica al sistema neoliberal y una poesía situada en el lugar del simulacro y del sueño vacío.

Ejemplificamos con algunos fragmentos de poemas. El poeta Andrés Andwanter recurre a una imagen onírica para dar cuenta de la realidad mediada en el poema *Frente*:

Sueño un rato que duermo, doy vueltas
y más vueltas en la cama: despierto.

El día comienza a través
de alguna persiana entrevista en el sueño.

De lejos, diviso
mi sombra, que viene del este y camina
con rumbo a la noche. Me acerco.

El día comienza o termina por sobre
algún horizonte emergido del sueño (Zurita 2004: 119).

El sujeto desdoblado del poema de Andwanter alude a la vida esquizofrénica que se vive en un país donde todo se mercantiliza y quien habla se hace también objetos para los otros. En el poema *Charla*, el sujeto alude también a la transmutación del terror por el simulacro:

Porque ya no queda mucho
que ocultar, somos secretos
cuando hablamos.
Las orejas
bien abiertas y los dientes
asomados, en señal
de confianza. Allanamos
las cuestiones, los caminos
con cautela. Nuestra charla
lleva voces camufladas
que en el humo las narices
no disciernen. Encontramos
el fracaso donde todos
los demás han fracasado (124).

Recordamos aquí también para recalcar el lugar del simulacro y la fantasmagoría del espacio que se habita, un fragmento del poema *El espacio vacío* de Gustavo Barrera Calderón, inscrito en el libro *Adornos del espacio vacío* del 2002. Cito:

Todo indica que en este lugar ocurrirá algo
algunos rostros indican que ya han sucedido cosas en ese lugar
Los invitados empiezan a inquietarse esperando la función
buscan en su horizonte algo en qué ocupar las manos
pero descubren que la casa está completamente vacía
no existe un lugar donde sentarse
no existe algo que beber o que comer (...)
Los invitados comienzan a inquietarse esperando la función...
Cuando observan un sector específico dentro de la casa
descubren que está completamente vacío
pero el espacio inmediatamente contiguo
está repleto de invitados que siguen llegando
Cuando observan un sector específico dentro de la casa
descubren que está completamente vacío (140-142).

Vacío que reitera la representación del espacio que se habita y que muestra el testimonio de un sujeto que pierde todo asidero con la realidad circundante. En el libro *La insistencia* del año 2004, Carmen García muestra como los sueños dan paso a las pesadillas personales e históricas en un poema titulado *El Ojo del Padre*:

Soy el ojo del padre que pasea ciego, vigilante de mí mismo. Tengo el corazón arqueado, agujas en el pecho, la rabia de los me-

tales y una silueta de araña que teje sentencias a mis espaldas.

Soy el ojo del padre, tengo la mirada sujeta a la luz que define las cosas, a la ira de un dios que duerme a mi lado: silbido del desierto, llanto que envuelve los límites. El grito de la jauría en noche de caza, el nombre del músculo que sangra por la mirada (2004 en *Cantares*: 230).

En este momento, los textos poéticos se han ido alejando cada vez más de la realidad inmediata para establecer un punto de hablada que bucea en el interior de los sujetos y explora las zonas más oscuras de una realidad degradada con una imaginería onírica, irreal o irracional. Testimoniamos este momento con un último ejemplo, tomado del libro *Cartografía del éter* de Damsi Figueroa publicado en el año 2003. Quien habla en el poema *El último* manifiesta en primera persona su deseo de buscar un asidero individual, social o natural, pero fuera del mundo letrado o intelectual:

Ando buscando un árbol
que dé sombra
entre cuyas raíces repose un cuerpo
que ya no lo sea tanto

.....

Ando buscando una humedad
que se hunda como un túnel
en la tierra negra

Ando buscando una humedad
olorosa
con olor a sombra y árbol

.....

Ando buscando un libro
para no humedecerme las nalgas
cuando me siente bajo la sombra
del árbol que ando buscando (2003 en *Cantares*: 195).

En un tercer momento (desde aproximadamente 2004 o 2005) se inicia una pléyade de jóvenes poetas cuyo testimonio se concentra en una distopía, un no-lugar o entre-lugares desde donde el expulsado del centro intenta reconstruir un nuevo espacio de pertenencia, para establecerse desde la ajenedad urbana: la barriada, la población marginal, la discoteque, la calle, el paradero de buses o el interior de los buses mismos. A veces se retoma el testimonio de la represión, pero desde la proyección del presente como ocurre por ejemplo con el libro *INRI* del 2003 de Raúl Zurita. Esto mismo ocurre en *El cementerio más hermoso del mundo* de Cristián Formoso del 2006, donde sin embargo la represión, la muerte y la tortura se hacen extensiva a los pueblos

originarios. Leemos en el poema *Fosa Constitución*:

Restos de, al menos, ocho personas. Se estableció existencia de exhumación anterior. Osamentas sin identificación. 2.-Osamentas de dos mujeres y tres hombres. Causa de muerte indeterminada... Acompañaban los restos una vaina de proyectil, una moneda de un peso (2006: 58)⁶.

Lo mismo hace Héctor Hernández Montecinos en el texto que inicia su antología de poetas novísimos publicada en el 2014: «Yo no fui el que manchó ese bello mar de sangre, / Tengo una flecha enterrada en mi cabeza / y alguien rabioso se esconde frente a mí / bajo la barba los gusanos se comen mi cuello» (33).

Sin embargo y pese a estas excepciones, en general, predomina un discurso irónico, casi cínico, que alude a la pequeña tragedia de lo cotidiano, desde donde se desmitifica la función del poeta y de la poesía y donde el sujeto se instala en una trayectoria nómada. Se trata no solo de plantearse una estética que contraviene el gesto casi academicista de sus antecesores inmediatos, sino también de situarse crítica y casi paródicamente frente a la tradición más lejana de la que se distancian. En su poema *Paraíso* del libro *Gran Avenida* del 2004, la protagonista de Gladys González exclama:

Aquí no hay glamour
ni bares franceses para escritores
solo rotiserías con cabezas de cerdo
zapatos de segunda
cajas de clavos, martillos, alambres y sierras
guerras entre carnicerías vecinas y asados pobres
este no es el paraíso ni el antiparaíso (265).

Realidad degradada que también testimonia el poema *Pequeño Godzilla* de Pablo Paredes inscrito en su libro *El final de la fiesta* del 2005:

me corto el pelo con gillete
juego al malo por la calle
sí nadie me asalta
ni me tira escupos cuando me bajo en el 18 de Santa Rosa;
llego cansado a casa
y pido noche
toda la noche que alcance con mil pesos
toda la plata en noche, por favor (2012: 184).

⁶ Esta es la primera versión de libro que tuvo una segunda versión aumentada en el año 2008 donde el citado poema aparece en la página 62.

El sujeto de Paredes testimonia en forma fehaciente y descarnada la proyección ilusoria que suscita la apropiación del lugar vacío y degradado. Al retomar el discurso directo, los poetas parecen devolverse a las formas testimoniales de sus antecesores del período dictatorial, pero su blanco ya no es la dictadura, sino los residuos urbanos del mundo neoliberal que dejó por herencia. Esto se reitera en el texto *El barrio de los chicos malos*:

Yo voy a ser famoso
y todos volverán a verme por ese pasaje
me van a ver, aunque no pase,
sus hijos les preguntarán por mí
y uds. van a decir que eran mis amigos
me veo riendo desde miles de páginas
.....
Yo niñito saliendo brillante de mi tumba,
nada más (2004: 272).

Culminamos este somero recorrido por los últimos años citando a dos jóvenes poetas inéditos antologados por Hernández Montecinos (2014). El primero, Benjamín Villalobos escribe en su poema *Estas banderas blancas de la rendición* bajo el epígrafe «los vencidos de siempre a los putos vencedores», un texto que enfatiza la ‘visión de los vencidos’:

Aquí la tienen
La ciudad es de ustedes
Mírennos agitarlas banderas blancas de la rendición osada
Y celebren nuestra derrota
Derrochando vuestra victoria
El sol ha secado los rastros de una población anterior
Desolada por la violencia infausta
Que pisoteó hasta el corazón de los ideales bellos...

Esta ciudad es de ustedes.
Porque ustedes la han convertido en esto (155).

En el mismo tono desencantado, otro poeta inédito, Roberto Ibáñez escribe en *Poema de los herederos sin padre*, una especie de manifiesto generacional, que da cuenta cabal de la impotencia de la última generación literaria frente al imperio del mercado y del dinero:

Quisimos ser la generación brillante del siglo veintiuno y nos encontramos con la muralla en nuestras caras los escupos en

el piso y las colillas de cigarro apagadas bajo los pies rendidos. Quisimos ser muchos quisimos ser diferentes quisimos serla turba que grita frente a las instituciones y nos encontramos con las caras sonrientes de la televisión en un abrazo fraterno y vacío con nosotros al medio. Quisimos gritar y pudimos gritarnos en los baños de los amigos aletargados intoxicados fuera de nosotros mismos, Pudimos gritarnos, pero nunca entendimos que quisimos decir (218-219).

Terminamos este ya largo recuento con un escorzo final. Aquí no hemos considerado la poesía de origen mapuche, porque si bien sus estéticas (dentro de sus diferencias) se cruzan a veces con las líneas troncales de la poesía chilena, difieren en sus contenidos, sus orígenes, sus situaciones culturales, sus proyectos, además de situarse en la hibridez de las dos culturas. Dentro del último periodo aquí explicitado, algunas de las líneas de trabajo de poetas como Jaime Huenún (*Puerto Trakl* 2002) y David Añiñir (*Mapurbe* 2005) son lo más cercano a lo que hemos descrito más arriba. Pero en ellos, otras líneas de su trabajo poético, siguen con diferentes tonalidades sus propias búsquedas escriturales entre las dos culturas.

Bibliografía

- Aa. Vv., *Onomatopeya*, 2012, Santiago de Chile, Editorial MAGO.
- Amar Sánchez A., 1990, *La ficción del testimonio*, «Revista Iberoamericana» 151: 447-461.
- Añiñir D., 2005. *Mapurbe*, Santiago de Chile, Odiocracia autoediciones.
- Barquero E., 2000, *Antología*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- Barrera Calderón, G, 2002, *Adornos del espacio vacío*. Santiago de Chile, El Mercurio-Aguilar.
- Cuevas J. A., 1989, *Adiós muchedumbres*, Santiago de Chile, Editorial América del Sur.
- Díaz V. H., 1987, *La comarca de los senos caídos*, Santiago de Chile, Ediciones de la Hecatombe.
- España A., 1981, *Equilibrio e incomunicaciones*, Santiago de Chile, s.e., Edición Mimeografiada.
- Figuroa D., 2003, *Cartografía del Éter*. Santiago de Chile, Ediciones del Temple.
- Formoso C., 2006, *El cementerio más hermoso del mundo*, 1ª edición numerada. Magallanes, s.e., 2ª edición, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

- García C., 2004, *La insistencia*. Santiago de Chile, Libros de la Elipse.
- Goldschmidt E. (ed.), 2002, *Los poetas y el general. Antología*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.
- Gómez I. 1994, *Versos de escalera*. Santiago, Ediciones M.D.
- González, G., 2004, *Gran Avenida*, Santiago de Chile, s. e.
- Harris T., 1985, *Zonas de peligro*, Concepción, Ediciones Lar.
- Hernández Montecinos H. (ed.), 2014, *Halo. 19 poetas chilenos nacidos en los 90*, Santiago de Chile, J.C. Sáez editor.
- Hernández E., 1991, *La bandera de Chile*, Santiago de Chile, Libros de Tierra Firme.
- Huenún, J. L., 1999, *Ceremonias*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago de Chile.
- Koski L. I. (ed.), 1998, *Mujeres poetas de Chile. Muestra antológica 1980-1995*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Lara O., 1975, *Oh buenas maneras*, La Habana, Premio Casa de las Américas.
- Millán G., 1984, *Seudónimos de la muerte*, Santiago de Chile, Ediciones Manieristas.
- Moraga F., 2001, *La bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)*, «Acta Literaria» 26: 89-98.
- Morales A. (ed.), 2010, *Antología poética de la generación del ochenta*, Santiago de Chile, Editorial MAGO.
- Morales L., 2001, *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Narváez J., 1988, *La invención de la historia*, Santiago de Chile, Pehuén Editores.
- Paredes P., 2005, *El final de la fiesta*, Santiago de Chile, Poquita Fé.
- Pérez F., 1985, *Cartas de prisionero*, Concepción, Ediciones LAR.
- Ricoeur P., 2008, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sepúlveda M., 2013, *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Tobón N., 2008, *La realidad y la ficción del testimonio en Una reflexión sobre la narrativa testimonial: Alfredo Molano y el narcotráfico*, Monografía de Grado, Universidad de Los Andes, Bogotá.
- Urriola M. 1994. *Dame tu sucio amor*. Santiago de Chile, Surada.
- Vidal B., 2002, *Libro de guardia*, Santiago de Chile, sin editor.
- Zurita R. 2003, *INRI*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- (ed.), 2004, *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.

ARCHIVOS DE LA MEMORIA:
ECOLOGÍA POÉTICA EN INRI DE RAÚL ZURITA

Gladys Ilarregui
UNIVERSITY OF DELAWARE

Escribo porque es mi ejercicio privado de resurrección.

Zurita

Yo lloro una patria enemiga.

INRI

Cada ser humano es el puerto de llegada de un río inmemorial de difuntos y en cada palabra que nos decimos, aquellos que nos antecedieron vuelven a tomarse la voz. La historia de una lengua es la historia de las infinidades de seres que yacen en cada sonido que hablamos, y cuando volvemos a usar esos sonidos, esas pausas, esos acentos, les estamos dando a ese mar antiguo de voces los sonidos de un nuevo amanecer. Porque hablar es hacer presente a los muertos.

Zurita

I. ABORDAJE

Tal vez una de las herencias teóricas más contundentes de la posdictadura latinoamericana sea ese caudal de obras literarias que desde su estética proponen una desfamiliarización con lo cotidiano a través del horror, reincorporando ese horror de una manera habitual, palpable, y desactivando

aquellas ideas demasiado fijas sobre lo que era sentir un espacio propio, una identidad. Es a partir de estas obras que se crean nuevos escenarios de pensamiento, nuevas líneas que informan la realidad de la lengua y el patrimonio activo de signos y metáforas al que pertenece una determinada comunidad. Dentro de este núcleo de trabajos se encuentra la poesía de Raúl Zurita y sobre todo un libro como *INRI*, que se apoya en varios planos teóricos, en varias liturgias: la cristiana, la de los torturados, la de un escritor clásico que llega hasta los bordes de sus propias propuestas.

Proclamado por su pueblo y por el mundo de las letras, unido al paisaje cultural y natural de Chile ya de forma indiscutible, Zurita critica activamente la actualidad chilena, el Chile-Sudáfrica ‘la sudafricanización’ de los ghettos de violencia contenida entre La Legua y La Dehesa, como resultado de una dictadura militar que no dejó una cultura de la solidaridad sino una cultura insolidaria, egoísta, arribista y excepcionalmente vulgar, como ha declarado en varios reportajes. También define a Chile como un país sísmico, de una desigualdad infinita, en donde los terremotos afectan sólo a los pobres no a la población sumergida en grandes edificios y entre *malls* extranjerizantes. Sin embargo, su poesía es un intento de hacer un reclamo totalizador de la tierra chilena más allá del análisis evidente que permite la realidad contemporánea, examinando la historia dictatorial en el contexto de una vida —la suya propia— inserta en un momento crucial de lo ideológico en materia de justicia social en los setenta, ideología que no reconocía esos puentes divisorios y mucho menos el debate liviano de la vida neoliberal sumergida en el consumo activo.

Tomado prisionero en Valparaíso a los 23 años, miembro del partido comunista, padre de tres hijos, torturado y encarcelado durante tres meses después del golpe, en esas circunstancias ya el paisaje se hace presente: «Un último culetazo me dio de lleno en la boca y mientras escupía un coágulo de dientes y sangre, vi la interminable planicie ocre y al fondo los conos nevados de los dos volcanes» (Frieria 2014). Esta imagen es casi profética por cuanto encapsula toda la trayectoria del devenir del paisaje, la palabra y la experiencia humana, experiencia de extremos en el caso concreto de su protagonista/poeta. Zurita invocará una poesía en una lucha concreta por preservar los significados, en su decir: «no permitir que esos significados sean apropiados por los que ganan. No dejarles esa victoria. Porque si los que ganan se adueñan de esos significados, no hay ninguna posibilidad de revertir la derrota» (ibídem).

Francine Masiello piensa que: «a Adorno le preocupaba más la catástrofe producida por el ser humano, porque ésta excedía los límites de la ética y de la razón» (2013: 3-20) y de ahí el impedimento de pensar en poesía después de la barbarie humana de Auschwitz. Para Zurita en cambio, escribir se convierte en una especie de exorcismo de las experiencias traumáticas que en esos años sobrelleva. Esta coagulación de intenciones: literatura y

persona, persona y paisaje testimonial, aparece muy viva en sus acciones del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) surgido en 1979, junto a Diamela Eltit, Lotty Rosenfel, Juan Castillo y Fernando Balcells y en dos hechos que ponen el paisaje como protagonista en conjunción con el discurso poético. En 1982 escribe quince versos sobre el cielo de Nueva York con la ayuda de cinco aviones que iban trazando las letras con humo a cuatro mil metros de altura, cada frase tenía una extensión de ocho kilómetros para ser leída desde múltiples lugares. En 1993, tres años después del término de la dictadura, Zurita excava un geoglifo en el desierto de Atacama, las palabras de esa inscripción, un solo verso: «ni pena ni olvido». Ese geoglifo y sus marcas fueron absorbidas y comidas por el desierto con el tiempo, pero hace dos años —hay una filmación producida el 19 de octubre de 2013—, Zurita se reúne con su antigua inscripción, gracias al trabajo de recuperación producido por la Corporación Cultural Palabra Arte Religión (PAR), que construyó un mirador para leer los enormes signos después de limpiarlos. En este sentido se podría pensar con Agamben¹, que las *performances* del arte contemporáneo en el siglo XX tienen una directa relación con la práctica litúrgica. Zurita comienza con esos actos un diálogo abarcador con la tierra, el cielo, las piedras de su propio país, además es en Atacama donde surge el partido comunista y donde se dan importantes matanzas obreras. Atacama es la pobreza, no la literatura, y es también la extensión sin fronteras de la tierra tocando el cielo².

En *Purgatorio* un libro tan experimental por el uso que hace de las técnicas matemáticas: axiomas, teoremas, geometrías, álgebra compleja, aparece ya un poema premonitorio al devenir de *INRI, Para Atacama del desierto*:

Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga
una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha
vea entonces el redimirse de las otras fachas: Mi propia
Redención en el Desierto (2013: 60).

La recurrencia de Atacama no será casual, ni pertenece a un libro, sino que como sabemos ha sido ya una incorporación de rigor en el corpus poético zuritano. Hablar entonces de ecología y poesía como nuevas formas de ar-

1 En la discusión de *Liturgia y Estado moderno*, que en primera instancia fue una conferencia al Colegio Europeo de Graduados de Saas Fee, Suiza en 2009, Agamben discute la proximidad de la liturgia y la política, ya que en la antigua Grecia un ciudadano tenía la obligación de realizar ciertas obras para la ciudad: los juegos públicos, la fiesta pública. En la genealogía de la liturgia, Agamben identifica el reemplazo de los partidos políticos en el siglo XX por movimientos que se extendieron al campo de la literatura y las artes (Agamben 2012: 35-46).

2 Sobre la actuación como parte la obra poética zuritana, el acto de quemarse la mejilla, el gesto de sacrificio al lastimar su propio cuerpo, la puesta en escena de un 'yo crucificado', la evocación del desierto con el dispositivo performático del texto, todos estos registros de degradación o de sufrimiento Geneviève Fabry los identifica con la estética de lo sublime (Fabry 2012: 239-255).

chivos parece una tarea obvia que fluye de una práctica poética consistente en Raúl Zurita. No hay nada que probar, sino invitar a algunas reflexiones sobre planos en los que el poeta intersecta su tensión lingüística con la realidad, entre su descenso al horror y su reflexión testimonial poética donde la nostalgia de lo perdido, la narración autobiográfica de lo vivido, producen un giro para gestar una nueva memoria. Esta nueva herencia estética y teórica —por cuanto atesora otras miradas sobre el pasado— permite avanzar de manera otra sobre los hechos del terrorismo de estado y su impacto en una sociedad latinoamericana. Como toda intervención crítica en una obra de posdictadura hay siempre espacio para lo no dicho, y para todo lo dicho con la premisa de lo revocable.

2. INRI: CRISTOLOGÍA Y DESGARRAMIENTO CHILENO

INRI, la obra que en este trabajo nos ocupa, evoca en su mismo título el tema central del cristianismo, el Cristo crucificado. Los estudios iconográficos del tormento nos indican que la cruz tenía una forma TAU componiéndose de dos travesaños de madera: *stipes* y *patibulum*, en la parte superior del *stipes* se disponía la inscripción o *titulus*, en este caso: *Jesus Nazarenus Rex Iudeorum*. La visión de ese momento de la cultura de occidente, pertenece a los finales de la Edad Media, donde el crucificado exhibido en las pinturas de época, mostraba los síntomas de la tortura apareciendo agotado y muerto. A partir del siglo XIII la forma de suspenderse en la cruz se representa a través de tres clavos, dos en las manos y uno en los pies, pero un siglo antes ya se le ceñía una corona de espinas. La pasión física de Cristo iniciada en Getsemaní, se reprodujo físicamente con la hematomas o el sudor de la sangre, hecho que se produce en un estado de alto estrés y bajo condiciones de hipertensión o presión alta.

Esa piel vulnerable, flagelada y en agonía era el producto del trauma físico agobiante, lo que inmediatamente remite el título del poemario. Deshidratado, golpeado, exhausto, ese Cristo sufre la pasión humana hasta sus últimas consecuencias, como una de las tantas víctimas del régimen dictatorial chileno, los testimonios con que contamos nos permiten ver ese horror duplicado en otras formas salvajes del sufrimiento humano. Esta escenografía del dolor convoca entonces una fusión extraordinaria entre varios discursos: el de la mortalidad, el de la trascendencia, el de la religiosidad. Con frecuencia hemos escuchado que Zurita ha declarado «soy ateo», y a su vez explica la presencia del cristianismo en su obra:

Y además, dada la historia, el castellano es la lengua del catolicismo, la contrarreforma, de la evangelización de América: si tú sacaras la palabra Dios del castellano quedaría un hoyo inmen-

so, un vacío tan enorme como si se vaciara la cuenca del Pacífico (2013: 259)³.

El temario cristiano le sirve para encausar su poética dentro de una composición más rica y abarcadora —si recordamos que Dante es una especie de preludio y obsesión en su obra, una influencia que viene de su conocimiento del italiano— no es complejo comprender cómo a través del poemario plantea una sociedad, una política, pero sobre todo una cosmovisión desesperada. *INRI* se publica en 2003, hay que recordar que en ese momento se está gestando en Chile el informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y/o Tortura encabezada por monseñor Sergio Valech, que documentaría 27.255 casos de tortura. Publicado en 2004, es la primera vez que Chile comienza a despertar a estas atrocidades y de acuerdo a los estudios de Peter Winn⁴, si bien hubo en Argentina un mayor número de desaparecidos, en Chile se registra el número más alto de torturados en el Cono Sur. La Vicaría de la Solidaridad (1976-1992), institución ligada a la iglesia Católica, ubicada en el Arzobispado de Santiago, dedicaría sus esfuerzos a otorgar asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual a las personas perseguidas por el régimen militar y a sus familiares, además de defender sus vidas y buscar la libertad de los detenidos. Esta institución es capital dentro de la defensa de los derechos humanos en Chile, puesto que puso a disposición de la población un equipo para responder a las víctimas, protegiendo las denuncias, tal el caso de las arpilleras —hoy famosas en el mundo— que fueron denuncias textiles ejecutadas por mujeres sin educación formal y protegidas por la iglesia. No es extraño entonces que dentro de ese clima *INRI*, sea la fusión de una memoria poética, estrechamente unida al ritual más importante del cristianismo, y que no haya un aparente antagonismo entre el ateísmo de Zurita, y la fuerza de su proyecto a través de la cristología.

Dentro de esa crucifixión anunciada, encontramos una división de mar, rompientes, flores, soledades, que engarzan la composición del tema básico u originario sobre los que la escritura va formulando el testimonio político. Así una obra canónica —como lo es el *Nuevo Testamento* y su narrativa de la pasión final— se instala en un campo vernáculo de recepción. *INRI*, aparece como una obra poético-testimonial latinoamericana. Hay elementos de diálogo, sonidos, incrustaciones de hojas de Braille ya los ojos están dentro del discurso poético, pero como marcadores del horror al castigo de los rebeldes:

Les vaciaron los ojos ¿sabías? Les arrancaron los
ojos de las cuencas. Por eso en este poema nadie

3 «En Zurita van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos. Entrevista a Raúl Zurita» (Santini 2011: 253-262).

4 Todo el trabajo de Peter Winn es muy valioso para comprender el gobierno de Salvador Allende, la actuación estadounidense, las políticas de disputas, las visiones encontradas entre los partidos políticos, y los años de resistencia a la dictadura que finalizarían con el triunfo del NO en 1988.

ve, sólo oye. Las flores oyen y gritan a veces al
doblarse bajo el viento. Los rostros no ven. Las
piedras están locas y sólo gritan (91).

Este horror se conjuga con otro que subyace en todo el relato del poemario, la caída de los cuerpos desde los aviones al mar de Chile:

Infinitos cielos caen, infinitos cielos de piernas rotas,
de brazos contra el cuello, de cabezas torcidas contra
las espaldas. Lloran cielo abajo cayendo en poses
rotas en nubes de brazos y cielos rotos. Caen, cantan.

He allí tu madre. He allí tu hijo (24).

El autor le relata todo esto a un receptor anónimo, a través del uso lírico del lenguaje poético que va construyendo la perplejidad de una fuerza política instalada para la destrucción y la voluntad creativa y repudiable de domesticar a los cuerpos a través de todo un repertorio de castigos corporales. Se induce a los prisioneros a la sumisión, la pérdida de la identidad, la flagelación sistemática bajo el dominio de lo pornográfico y lo perverso, en un encadenamiento lingüístico —del poeta en ese otro momento, en este otro tiempo— que compromete el mar, el desierto, las flores, las montañas, los arenales desenvolviendo un drama histórico sin precedentes en la tierra chilena.

Aquí me parece oportuno referir un artículo de Juan Villegas Restrepo, en donde el autor propone todo un aspecto del espacio público y castigo a través de los estudios de Foucault, por ejemplo las hogueras de la inquisición, la horca, la plaza como escenario de tortura pública. El autor emite dos proposiciones:

una, que, fenomenológicamente hablando, el suelo chileno terminó por convertirse en un espectador más de los horrores del régimen de Pinochet, y dos, que la constitución orgánica de ese mismo suelo fue indudablemente alterada por la presencia de los restos de los cadáveres de todos los desaparecidos (2014: 173).

Me atrevo a proponer que el espacio abierto y la naturaleza liberan a Zurita de la oscuridad de la represión y la tortura en campos de concentración, en los tantos espacios ‘concentrados’ para la disposición del castigo de estado. La invisibilidad que esos espacios procuran a la brutalidad de estas acciones militares es casi de un teatro del horror, si se piensa en la obra *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar, situada en la Plaza de la Memoria, esta obra subterránea reinterpreta a seis metros bajo la tierra, el carácter tenebroso e

invisible para la comunidad de estas operaciones de la muerte. La ausencia de luz y el silencio, el encierro y la angustia son los procesos que el artista quiere desencadenar en el espectador. Estos no son espectáculos públicos sino privados, haciendo de las prácticas macabras una rutina fuera del contexto diario de los demás chilenos. Lo que interpreto que Zurita hace es abrir una dimensión territorial, el espacio público del paisaje para la denuncia testimonial que comprueba lo que Foucault examina en *Vigilar y castigar* (2002), que el cuerpo puede examinarse como una patología, como un lugar de procesos fisiológicos y de metabolismos, como un sitio de ataques virales, pero que el cuerpo es también una dimensión del espacio político por hallarse ligado a relaciones de poder que operan sobre él, lo cercan, lo someten, lo marcan.

Este espacio liberador del horror —en cuanto el horror fue interno, reservado a arquitecturas particulares— esta naturaleza que se abre, permite la escenografía de la muerte, pero también su resurrección. El paisaje es corporizado, fisiológicamente pensado, y sufre también sus procesos de desgarramiento, decadencia, muerte y un retorno, que en el caso de la poética de Zurita y de los testimonios posdictatoriales, significa la memoria del hecho, la memoria del sacrificio. Por otra parte solo hay restos, no escenas puntuales de trauma, sino el drama colectivo fuera de identificaciones racistas de clase, de pertenencias, incluso pertenencias intelectuales. Como en la sociabilidad del ciberespacio, la sociabilidad del territorio compartido: cumbres, piedras, animales, vientos, permite recoger esos muertos dentro de un patrimonio colectivo, concreto y geográfico. Es la hospitalidad última de la tierra, pero también la hospitalidad última del testimonio poético desde la visión de horror de su propio protagonista. Zurita no escribe desde la periferia de estos hechos —como yo misma— sino que escribe desde la última inocencia de 1973, cuando le fuera arrebatada su propia libertad. Y aquí volvemos a Adorno: ¿se puede pensar en una escritura poética después del horror?, la respuesta de *INRI* es contundente, afirmando que sí se puede, porque al igual que el modelo originario bíblico, toda escritura del derrumbe está seguida de una escritura de la esperanza, de un discurso de reivindicación. Por otra parte, en el artículo de J. T. Chávez Ortiz *Tiempo, espacio, territorio y memoria*, se produce un análisis del espacio muy apropiado para el trazado geopolítico zuritano, dice el autor:

El territorio puede ser apropiado subjetivamente como objeto de representación y de apego afectivo, y, sobre todo, como símbolo de pertenencia socio-territorial, como símbolo de identidad. En este caso, los sujetos (individuales y colectivos) interiorizan el espacio integrándolo a su propio sistema cultural. Con esto hemos pasado de una realidad territorial externa culturalmente marcada, a una realidad territorial ‘interna’ e invisible, resultan-

te de la ‘filtración’ subjetiva de la primera con la cual coexiste (2008: 25-28).

Durante los últimos años se ha debatido tanto acerca de los espacios de la memoria, en Chile ha habido un desarrollo de doscientos cincuenta lugares: placas conmemorativas, recintos de detención, sitios donde se hallaron restos, esculturas, y toda una museografía, para incorporar en forma histórica y pedagógica las violaciones sistemáticas de derechos humanos. Algunos de estos espacios han sido repositorios de la cultura material proporcionada por los familiares de las víctimas o por los sobrevivientes mismos: arpilleras, fotografías, objetos, artesanía, una constelación de recuerdos humanos, una museología familiar que por vía material da acceso a esas historias personales y a los espacios afectivos ahora destruidos. Peter Winn elabora sobre este fenómeno de la siguiente manera:

Hacia 1980, el naciente movimiento por los derechos humanos, en el cual la Agrupación de Familiares de los Detenidos-Desaparecidos tenía un papel central y simbólico, había consolidado y transformado sus memorias individuales en una contramemoria colectiva de ruptura y pérdida. Junto con la predominante ‘memoria como salvación’, esas ‘memorias emblemáticas’ — sostiene Steve J. Stern— crearon marcos para la ‘rememoración colectiva’ y proporcionaron un amplio significado interpretativo y criterios de selección a la memoria personal, al definir lo que era importante recordar y lo que podía relegarse a la memoria individual ‘difusa’, así como ‘organizar el argumento cultural sobre el significado’ (2013: 3).

De acuerdo a los estudios de Winn, fue sin embargo más fácil para investigadores extranjeros historizar la memoria colectiva chilena, señalando la obra de Steve Stern *The Memory Box of Pinochet’s Chile* como los tres volúmenes fundamentales para el estudio de esa memoria posdictatorial. No cabe duda que una sociedad traumatizada tiene que llevar a cabo procesos de verdad, reconciliación y enfrentamientos para poder hablar de su propia identidad de cara al pasado, aceptando que en la configuración del espacio chileno de la memoria se conjugan una serie de intereses: corporaciones privadas, agentes culturales, la democracia restringida poniendo en juego complejas interacciones al memorizar los conflictos intensos de diversos sectores sociales, culturales y políticos.

Por esto me parece que Zurita hace un salto de abismo con esas posturas, y toma a Chile, al paisaje de Chile, su totalidad topográfica como el centro indiscutible de la caída y la resurrección de los muertos: su historia desde el punto de vista afectivo, subjetivando con la lengua materna, el protocolo

del horror instalado en el 73. Sus poemas fluyen desplegando momentos trastocados por lo exótico de ese horror, la diversificación y especialización de cada uno de los castigos: ojos vacíos, partes del cuerpo, y la tristeza anónima de esos cuerpos (personas, historias, amantes, hijos) que caen como carnada para los peces.

3. DEL LENGUAJE ECOLÓGICO TESTIMONIAL COMO EPISTEME POÉTICA

En los siglos XX y XXI han surgido diferentes movimientos en torno al paisaje: críticas ecológicas o eco-críticas, la lectura de lo real a través la naturaleza, su materialidad y las relaciones con la historia personal o de conjunto de diferentes autores. En esos enfoques se trata la intemporalidad de los elementos naturales en contrapartida con la vida humana. También hemos visto las relaciones ecológicas leídas desde la devastación sistemática planetaria, como un mundo exterior sacudido por los prejuicios políticos, su rigidez y su ceguera para comprender el impacto de ciertas políticas. Si Zurita decide, en forma consciente o inconsciente, hacer que toda la tierra chilena sea el sitio de la memoria en su proyecto poético, sería importante recordar los traumas de esa misma tierra en manos de la dictadura militar. Cuando los obreros, los intelectuales, la gente de estos sectores fueron arrasados bajo el régimen militar, perseguidos y torturados, desde 1973 a 1990, el modelo económico neoliberal permitió que impunemente ingresaran capitales extranjeros, privatizando la extracción de materias primas, sin regularizar en forma armónica los usos de la tierra y del agua. En *La izquierda diario de Chile* fechado 9 de Junio de 2015, versión digital, aparecen algunos aspectos del daño ambiental, como por ejemplo el ‘código de aguas’ en el cual se permitía la apropiación sin costo de las aguas, el decreto de ley número 701 que estableció aumentar la forestación sin ningún tipo de estudio serio sobre el futuro de esas decisiones, el CODEFF (Comité Pro Defensa de la Fauna y Flora) denunciaba la destrucción de 48.592 hectáreas de bosque nativo en las VII y VIII regiones para plantar posteriormente pino insigne. La expansión de los forestales también significó la expulsión de comunidades rurales, la degradación y erosión de suelos, la contaminación del ecosistema por desechos y emanaciones que resultan de los rubros forestales. En el sector pesquero la inversión de grandes capitales hizo que el desembarque de peces aumentara de 0.9 millones de toneladas en 1975 a 6.6 millones en 1989.

Así la tierra y el mar traumatizados por empresas extranjeras, sufrieron también la consecuencia del proceso político militar, entonces la tierra hablaba de lo que los muertos hablaban, creando un intertexto de violencia en todo el mapa chileno. Zurita utilizará nombres propios para historiografiar a través del paisaje los sentimientos de dolor humano que abren *INRI*. En

primer lugar aparece Viviana, Viviana que incontinentemente llora a lo largo de unas cuantas páginas:

Viviana llora. Viviana escuchó torbellinos de peces
elevarse por el aire disputándose los bocados de una
despedida trunca, de un rezo no oído, de un amor no
dicho. Viviana está en la playa. Viviana es hoy Chile
(19).

No tenemos una característica física ni sabemos de qué región viene Viviana a llorar al mar, sabemos que ella oye los almendros rojos de sangre que caen sobre el mar. Es la mujer que cerca del agua rememora a todos los caídos convertidos en carnadas para peces, ella ha perdido un hijo, y en un momento del poema, siguiendo la trama de la épica cristiana se dice que Viviana oye clavos en la cruz del océano. Por lo mismo, y en un gesto de madre que ninguna dictadura puede regular o prohibir, Zurita escribe: «Viviana acurruca el mar santo. Viviana dice que en / Esas aguas santas está su hijo» (25).

La primera sección *El mar*, lleva como protagonista (colectiva) a Viviana, que como María ve a su hijo caer, y como María no puede revertir ese dolor, es un *INRI* completo, entre la sangre y el mar. Luego aparecen los personajes de Bruno y Susana, se dice vagamente de Bruno «era mi amigo», estableciendo otro contacto afectivo no ya el de madre en la apertura del poemario. De Susana sabemos que «es pequeña», y que es amiga de Bruno, y como él comparte ahora un espacio debajo del campo o el agua o la tierra. Por primera vez aparece Zurita tratando de levantarlos y diciendo: «en la imaginación redacto cartas devastadas de amor» (34). Sabemos que Susana dice palabras, pero no sabemos qué palabras, es una emisión muda para el lector. También vemos los dientes de Susana/s que van enrojeciendo por un culatazo en la boca (el mismo golpe que sufrió el autor al ser secuestrado), y aparecen las cartas de amor del poeta, posiblemente planteando la relación amorosa de cientos de parejas separadas y destruidas por la maquinaria de la muerte. En el apartado *La nieve*, Bruno y Susana amplían el contacto con el suelo chileno a través de la gasa de las cordilleras, el granizo, los deshielos, los ríos, la nieve rosa, las flores blancas, las temperaturas del invierno, se habla de las tumbas de nieve en la cordillera:

Susana es pequeña, yace. Se abraza con la nieve y yace
abrazándose como otros copos de nieve se abrazan con
la nieve, como otros pedacitos de hielo se abrazan con
el hielo. El sonido del rosa sangre que cae y yace
fosforeciendo como los lagrimales tras la cordillera (45).

En el desierto, en cambio, encontramos a Mireya. Pero la encontramos en un desierto que grita, donde «todas las piedras gritan». Mireya se presenta al lector como «la madre de Chile», que lleva pequeñas flores de plástico, emula el dolor colectivo a través de la ceremonia sencilla y pobre de esos ramos artificiales, en ese lugar reseco, reino de piedra, Mireya cree que hay una tripulación de desaparecidos en el desierto de Atacama, y ve el barco hundido entre las piedras con esa tripulación chilena:

Un barco de desaparecidos se hunde y las rocas
muertas se cierran encima chillando. Mireya se tapa
los oídos y pone flores de plástico frente a la fosa
de costas muertas, de sus hijos desaparecidos y
muertos en el país de sed del desierto de Atacama
(61).

No creo que un crítico pueda interpretar mejor que un autor/protagonista la simbología del barco en el desierto, en las propias palabras de Zurita con motivo de su discurso en la Universidad de Alicante, el 5 de marzo de 2015, cuando le fuera otorgada su investidura como Doctor Honoris Causa, ha dicho de ese barco donde fue severamente retenido y torturado:

Encarcelado en la bodega del carguero Maipo, uno de los tantos barcos que fueron usados como campos de detención y de tortura. Seríamos al menos ochocientos en un lugar en el que apenas cabrían cincuenta y el hacinamiento y el cansancio nos hacía doblarnos unos contra otros sin que pudiéramos terminar de caer por la falta de espacio. [...] Las paredes de acero del buque nos aislaban completamente y el único contacto que teníamos con el exterior, fuera de las golpizas cuando nos subían a cubierta, era el cuadrado del cielo que, diez metros más arriba, recortaba la escotilla del techo desde donde nos vigilaban. En ese pequeño trozo de cielo se veía amanecer, avanzar la mañana, caer la tarde (2015).

En la sección *El descenso* que comienza y termina con un texto Braille, reaparecen Bruno y Susana, pero lo más interesante es la incursión del poeta con su nombre propio, en un momento parece decirse a sí mismo: «quizás Zurita eso sea el mar» (2013: 75), o interpreta el dolor: «donde tal vez el amor Zurita gime llorando» (76), es un discurso amoroso el que trae el autor (amoroso/compasivo) que lo involucra desde lo más hondo a esa tragedia colectiva:

Y nos aman las flores, sí Zurita nos aman, y crecen
cercenadas desde tus ojos ciegos para decimos el

amor que nunca nuestras patrias nos dijeron,
cuando por tu noche vaciada creció el cielo y
todo el cielo fue tu rostro lleno de flores subiendo (103).

Bruno y Susana reaparecen en una sección con sus nombres, encabezando lo que yo llamaría el reverso del proyecto de destrucción, o el principio del discurso de resurrección, discurso sin el cual la cristiandad no existiría. Entonces Bruno toma la mano de Susana y atraviesan los pueblos blancos de las montañas. Hablan de un conejo muerto sobre el asfalto:

Un conejo muerto repite Bruno, Susana dice que
la palabra muerto no muere. Está el alba. Está
el cielo y las vendas blancas del cielo sobre las
ensangrentadas cumbres. Están las cumbres.
Está la gasa para siempre de las cordilleras
cubriendo los atropellados cuerpos del regreso (124).

Ambos lloran y hablan del regreso a casa, en un momento al ver el pueblo blanco, Bruno canta, los ojos de ambos ya no lloran, cantan. Son miles de Brunos, miles de Susanas que están cantando en esos pueblos, que han regresado a casa a través de la geografía de Chile, que canta por el regreso de todos sus muertos. Para llegar a la última sección que es una invasión de cuerpos resurgidos: «una ruta en las soledades» donde promete:

Porque nuestros cadáveres revivirán. Sí, porque
nuestros cuerpos revivirán y el cielo encendido
será un mar de pasto oyendo nuevamente nuestros
pasos. Y se abrirá un mar en las soledades (132).

A partir de allí hay bailes de los elementos de la tierra, hay un permanente estado de futuro en los verbos, se reestablece la noción de ver, como un ver profético: «te veré de nuevo», «y te amaré de nuevo», «y te sentiré de nuevo», ese discurso amoroso sobre la pérdida humana, discurso que podríamos decir permea todo el texto/proyecto testimonial de *INRI*, contundentemente asevera:

Y serás tú. Y mucho más allá de ti seguirás tú
siendo tú. Y ni tú misma podrías privarte de
seguir siendo tú. Ni las playas en que morimos
ni las canosas olas ni la muerte (138).

Como en Cristo, esa trascendencia no se da en un regreso físico a la vida sino una resurrección de identidad, dignidad, un regreso al origen de y a la

patria, desde la ecología del paisaje doliente, inmerso en esa era de terror, «los asesinados miembros, las piernas» saldrán del pasto de los cadáveres y habrá besos, y llantos. Para terminar en un hecho consumado:

Y nos besábamos las pupilas vacías y llorando.
 Porque se abrió la ruta de las soledades y los ojos
 vacíos se nos pegaban al cielo y yo te tocaba los
 cielos y tú los cielos de mí en nuestros ojos y
 entonces, en el país de volcanes y destierros, de
 playas y hielos, de lagos y océanos, vimos nuestros
 cuerpos ondulando y eran otra vez las llanuras (143).

La episteme poética de Zurita surge de ese dolor de los setenta latinoamericanos que reafirma la advertencia de Foucault, en el sentido de la bestialización del hombre a través de técnicas políticas sofisticadas. El desarrollo del capitalismo no hubiera sido posible —decía— sin el control disciplinario, sin ese poder sobre la biología para crear docilidad. El nacimiento de las distintas disciplinas (*savoirs*) establecidas por la modernidad: la psicología, sociología, medicina y criminología aceleraban el escrutinio sobre el cuerpo, ya que esas disciplinas podían crear técnicas para manejar los cuerpos en un sentido individual y colectivo al mismo tiempo. En *Homo Sacer*, Giorgio Agamben⁵, no sólo ve lo que Foucault presenta, que somos animales cuya vida como seres vivos se enfrenta con la política, sino también —inversamente— somos ciudadanos cuyas políticas se enfrentan con el cuerpo (1998: 105). Agamben va más allá proponiendo que la cultura occidental —esa cultura del *INRI* de Zurita— se ha convertido en ‘Tanatopolítica’ o una política de la muerte que nos deja cada vez más expuestos a las operaciones de poder y sus terribles consecuencias. Este es el uso preferencial que Agamben da a la biopolítica, dentro del cuadro de la modernidad y en situaciones como las de ‘los campos’ de concentración del siglo XX.

Finalmente, en el artículo: ¿Qué es lo contemporáneo?, Giorgio Agamben reflexiona sobre un poema trágico de Osip Maldestam, cuando éste habla de su ‘siglo/fiera’⁶:

5 Alejandro de Otto y María Marta Quintana, CONICET, en una lectura crítica del *Homo Sacer* analizan la obra de Agamben en conexión con el dispositivo biopolítico analizado por Foucault, imprimiendo una pregunta crucial sobre el ‘sujeto colonial’, y los dos planos por un lado el cuerpo y por otro los mecanismos reguladores o la *organodisciplina* de las instituciones. Este estudio crea la tesis de que la subjetividad inaugurada por el colonialismo no puede excluirse de las genealogías biopolíticas latinoamericanas y a partir de allí, surgirían la ontología y las lecturas prácticas en torno a los controles del cuerpo (Otto y Quintana 2010: 47-72).

6 Se conoce la constante preocupación de Giorgio Agamben por la poesía, entre 1967 y 1970 escribió algunos poemas entre ellos uno dedicado a Martin Heidegger: *Randure*. Para Agamben la poesía regresa la escritura al lugar de ilegibilidad de donde proviene. En un paralelo se podría decir que Zurita regresa esa escritura a la ilegibilidad del horror que sobrepasa

El poeta —el contemporáneo— debe tener fija la mirada en su tiempo. ¿Pero qué cosa ve quién ve su tiempo, la sonrisa demente de su siglo? Quisiera a este punto proponerles una segunda definición de la contemporaneidad: contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien lleva a cabo la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, precisamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente (2009: 11).

Nada que se ajuste más claramente al tiempo histórico colectivo descrito por *INRI*, a las yemas de los dedos buscando en la oscuridad otras manos, al barco de desaparecidos que se hunde, a los cuerpos que caen como costras, como carnadas. A todas las tumbas rosas a las que se dedica un poemario dantesco, finísimo, extraordinariamente ciego, una obra irrenunciable de cielos incendiados, de océano, de días de sol en la boca. Todas imágenes ecológicas, como el mismo mar que en el centro de su frescura lleva el llanto, la locura, el horror, el borde del mapa chileno que puede ser finalmente y a través de las palabras, recuperado.

Bibliografía

- Agamben G., 1998, *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*, España, Pre-Textos.
- , 2009, *¿Qué es lo contemporáneo?*, «Clarín, Revista de cultura» 286.VI: 10-12.
- , 2012, *Teología y lenguaje del poder de Dios al juego de los niños*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- Betancort S., 2011, *Raúl Zurita: la epopeya que se escribe con sueño y vigilia*, en «Cuadernos Hispanoamericanos» 738: 71-76.
- Bianchi S., 1990, *Poesía chilena (Miradas Enfoques Apuntes)*, Ediciones Documentas, Santiago de Chile.
- Chamorro Pérez A.-Donoso Allende J.P., 2012, *Antropología visual y testimonio en la posdictadura chilena, Iconos*, «Revista de Ciencias Sociales» 42: 51-70.
- Chávez Ortiz J. T., 2008, *Tiempo y espacio, territorio y memoria*, «Revista Universidad de Sonora» 21: 25-28.

nuestros propios sentidos, y en una 'toma de escritura' lúcida arremete contra la muerte, la destrucción extrema, los compatriotas muertos, creando 'apariciones' en la desaparecida ecología de los cuerpos esparcidos y quietos.

- Fabry G., 2012, *Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime* «Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien» 99: 239-255.
- Foucault M., 2002, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Friera S., Entrevista a Raúl Zurita *Escribir este libro no fue un alivio*, «Página 12» (12/01/2014), <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-31054-2014-01-12.html> (última consulta: 24/02/2017)
- Masiello F., 2013, *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*, Rosario, Beatriz Viterbo, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Otto A.-Quintana M. M., 2010, *Biopolítica y Colonialidad. Una lectura crítica de Homo Sacer*, «Tabula Rasa» 12: 47-72.
- Richard N., 1998, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Chile, Cuarto Propio.
- Rivera H., 1987, *Chile: salir de las catacumbas. Diálogo con Raúl Zurita*, «Casa de las Américas» 27.160: 91-104.
- Santini B., 2011, *En Zurita van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos*, Entrevista a Raúl Zurita, «Revista Chilena de literatura» 80: 253-262.
- Solanes A., 2008, *Escribir es suspender la vida*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 702: 99-117.
- Stern S. J., 2004, *The Memory Box of Pinochet's Chile*, Durham. NC., Duke University Press.
- Viladesau R., 2006, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, New York, Oxford University Press.
- Villegas Restrepo J., 2014, *INRI: canción eco-poética para un Chile zuritano*, «Revista Escritos», 22.48: 169-188.
- Winn P., 2013, *La Revolución Chilena*, Santiago, Ediciones LOM.
- , 1986, *Weavers of Revolution*, New York, Oxford University Press.
- Zurita R., 2013, *INRI*, Buenos Aires, Mansalva.
- , 2011, *Zurita*, Ediciones UDP, Santiago de Chile.
- , 2015, *Discurso. Solemne acto de investidura como Doctor honoris causa*, <http://web.ua.es/es/protocolo/documentos/eventos/honoris/zurita-canessa-raul/discurso-raul-zurita-canessa-en-su-investidura-como-dhc-por-la-ua.pdf>, (05/03/2015), Universidad de Alicante, (última consulta: 24/02/2017).
- , 1985, *Purgatorio 1970-1977*, «Latin American Review Press».

CHILE: MEMORIA DE LAS VOCES

Isabel Liphay

VERBAND DEUTSCHER SCHRIFTSTELLER

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
me dio el corazón que agita su marco
cuando miro el fruto del cerebro humano,
cuando miro el bueno tan lejos del malo,
cuando miro el fondo de tus ojos claros.*

Violeta Parra, campesina de Parral, sur de Chile, nos enseñó las raíces del canto chileno y latinoamericano. Partió resoluta, sin dinero y una grabadora por territorios imposibles, buscando gente sencilla, recopilando el tesoro oral que se transmitía en el campo de una generación a otra: canciones, ritmos, danzas, costumbres o religiosidad popular, como en el entierro del Angelito: «Ya se va para los cielos / ese querido Angelito / a rogar por sus abuelos / por sus padres y hermanitos».

Ricardo García la llevó en los años sesenta a Radio Minería de Santiago y fue ella la primera que cantó en castellano: canciones folclóricas y sus propias composiciones, que fueron un escándalo para la burguesía y la iglesia católica. Ni siquiera el Papa se libró de su lengua certera: «Qué dirá el Santo Padre / que vive en Roma / que le están degollando / a sus palomas».

Violeta creó también arpilleras y gredas, exponiendo las arpilleras en el Louvre. En la televisión francesa le preguntaron: «Violeta, usted es poetisa, músico, hace arpilleras, pinta. Si yo le doy a elegir uno solo de estos medios de expresión ¿cuál elegiría usted?». Violeta: «Yo elegiría quedarme con la gente».

De regreso a Chile, con sus hijos y amistades, creó la Carpa de La Reina,

donde comenzaron las peñas con grupos y solistas de Latinoamérica.

Cuando yo era niña, alguien me llevó de la mano a la Feria de Artesanía de Bustamante en Santiago. Frente a un puesto con figuras de greda vi a una mujer de pelo largo y me advirtieron: «esa es la Violeta Parra, que ni siquiera se peina». Un día de los sesenta, después de mucha miseria y tristes amores, la Viola partió resoluta de este mundo, tan resoluta como había vivido.

Ella es el río madre, y de este río nacieron infinidad de manantiales. Sus discípulos en los sesenta fueron sus hijos Isabel y Ángel, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Osvaldo Rodríguez. Más tarde, los grupos Inti Illimani y Quilapayún, dando origen a la ‘Nueva Canción Chilena’.

Ese río se extendió más tarde por Latinoamérica, cuando entre 1970 y 1973, Salvador Allende y la Unidad Popular dieron forma a un experimento social inaudito que jamás volverá a repetirse. En ese contexto, la ‘Nueva Canción Chilena’ pasó a ser símbolo de los cambios políticos y sociales.

Víctor Jara compuso canciones burlonas contra la derecha: «Usted no es ná / no es chicha ni limoná / se lo pasa manoseando / caramba zamba su dignidad». También compuso canciones de amor: «Cuando voy al trabajo / pienso en ti / Por las calles del barrio / pienso en ti». De Sergio Ortega escuchamos a diario dos temas, símbolos de la Unidad Popular. Quilapayún interpretaba: «El pueblo unido / jamás será vencido». Inti Illimani cantaba de Ortega este tema, traducido ya a tantas lenguas: «Venceremos / venceremos / mil cadenas habrá que romper. / Venceremos / venceremos / la miseria sabremos vencer».

‘El tren de la cultura’, de norte a sur del largo y angosto territorio, llevaba grupos de teatro y de música que se multiplicaban entre todas las organizaciones inimaginables, los libros clásicos se editaban pequeñitos y casi gratis: la cultura estaba al alcance de todos.

Mientras Inti Illimani estaba en gira en Roma y Quilapayún en París, aquel 11 de septiembre de 1973 aconteció el espanto que cambió nuestras vidas: el Golpe de Estado de Pinochet, junto a la oligarquía, los militares, los EEUU, la CIA, arrasaron brutalmente con nuestros sueños.

Al acecho. Respirar. Sobrevivir. Silencio interior entre el ensordecedor ruido de helicópteros, balas, gritos. Un río de sangre y miedo inundó mi territorio por 17 años.

Por decreto militar, charangos, quenas y bombos fueron prohibidos. Víctor Jara fue brutalmente asesinado y solo cuarenta años después se supo la verdad de las 44 balas en su cuerpo. Joan Jara y las niñas partieron al exilio inglés después del clandestino y macabro entierro de Víctor. Años después, cuando Joan logró articular el horror vivido, escribió aquel magnífico libro *Víctor Jara, un canto truncado*, con el texto que escribiera escondido Víctor en el Estadio Chile (hoy Estadio Víctor Jara) antes de ser muerto: «¡Ay canto qué mal me sales / cuando tengo que cantar espanto...!».

Angel Parra estuvo preso en Chacabuco en medio del desierto de Atacama y cantó con los demás prisioneros. Inti Illimani no pudo regresar de Italia ni Quilapayún de Francia, mientras Isabel y Angel Parra, Patricio Manns, Gitano Rodríguez, Congreso, Illapu y otros de la 'Nueva Canción Chilena' partieron al exilio.

El territorio quedó huérfano de canciones. Ocupados en sobrevivir, no supimos de allá lejos, el canto chileno aleteando por las galaxias buscando un nuevo lenguaje, impedido de regresar, cantando los horrores que vivíamos adentro, los acallados a golpes, los huérfanos de voces.

Un día en la Alameda de Las Delicias, frente a las vitrinas de Almacenes París, oí la voz de Víctor: «Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón». El grupo de mirones quedamos paralizados, sin mirarnos, y apenas terminado el canto, echamos a correr de gozo y de espanto.

Nuestro tesoro eran los cassettes copiados miles de veces que oíamos bajito, las paredes eran tan delgadas... De Quilapayún oíamos: «Mira la Batea cómo se menea / cómo se menea el agua en la Batea». O la canción más prohibida de todas: «Agrupémonos todos / en la lucha final...».

Un día, meses después de aquella fatídica fecha y bajo el alero de la iglesia, Jaime Soto y su nuevo grupo Barroco Andino dieron un concierto secreto con los instrumentos prohibidos. Con quena, charango y bombo interpretaron a Vivaldi, Bach y otras vacas sagradas europeas que Pinochet no se atrevió a prohibir. Aún era música instrumental.

Comenzaron lentamente las primeras metáforas cantadas.

Nació Santiago del Nuevo Extremo cantando *El Viejo Tomás*: «Todos los sueños del viejo Tomás murieron en un basural / entre montañas de mugre y papel muere su pena con él».

Pude mostrar a los jóvenes en un canal de televisión. Los aparatos de seguridad me amenazaron por filmar esa y otras veces 'grupos prohibidos'. Yo seguí en mi tarea. Luis Le Bert, compositor del grupo, era estudiante de arquitectura, escribiendo metafóricamente el más bello homenaje al sufriente Santiago, *A mi ciudad*: «En mi ciudad murió un día el sol de primavera / a mi ventana me fueron a avisar. / Anda toma tu guitarra / tu voz será de todos los que un día / tuvieron algo que contar».

Las metáforas de las canciones las entendíamos nosotros y no la 'Inteligencia Militar'. Ricardo García, quien diera a conocer a Violeta en radio Minería, tenía un pequeño localcito de discos en 21 de Mayo. El proveía de música prohibida a Miguel Davagnino para su programa *Nuestro Canto* en Radio Chilena, la única radio disidente, tolerada por ser de la iglesia católica.

El grupo Illapu regresó del exilio. Los llevé a mi censurado programa de televisión, hicimos un bello musical con *Candombe para José*: «En un pueblo olvidado no sé por qué / y su danza de moreno lo hace mover / en el pueblo lo llamaban Negro José / amigo Negro José».

Y claro, me despidieron del canal, pero Illapu y otros grupos dejaron de

ser ‘prohibidos’.

Es el año ‘79 en el Teatro Caupolicán, y es el Tercer Festival del Cantar universitario de la ACU. Miles de estudiantes tiemblan por la represión que espera afuera y vibran eufóricos por la alegría creativa ganada aquí dentro, este increíble espacio cultural conquistado después de años de peligrosa lucha estudiantil. Pasan grupos y solistas. De pronto entran dos adolescentes de Valdivia que vienen a despeinar la canción capitalina con su irreverencia. Entre chistes y después silencio absoluto, comienzan a interpretar *El viaje* de Nelson Schwenke, que el Dúo Schwenke-Nilo convirtió en una suerte de himno bajo la dictadura: «Señores demen permiso pa’ decirles / que no creo lo que dicen las noticias / lo que cuentan en los diarios / lo que entiendo por miseria / lo que digo por justicia / lo que entiendo por cantante / lo que digo a cada instante / lo que dejo en el pasado / las historias que he contado / o algún odio arrepentido.»

Ovación cerrada y el primer premio del festival. Los visité en Valdivia, escribí sobre ellos en la revista HOY, en Radio Chilena, los apoyé para que llegaran a Santiago. Ricardo García les grabó un CD en su semi clandestino *Sello Alerce* y bautizó este nuevo movimiento musical bajo dictadura como ‘Canto Nuevo’. Schwenke tomó textos del poeta valdiviano Clemente Riedemann, como aquel desgarrador *Entre el nicho y la cesárea*, que describe sus sentimientos ante la tortura vivida: «He bajado sollozando hasta los negros subterráneos / donde el hombre amarró / todos los sueños de su hermano...»

Riedemann me contó el 2013: «Comunicar lo que me estaba ocurriendo para conectar mis penas con los dolores de los demás fue maravilloso. Me permitió salir de la agonía individual y comprender la dimensión colectiva del trauma».

Schwenke-Nilo, además de temas contingentes y universales, se centra en el sur de Chile, como en otro tema de Riedemann: «Llueve, llueve sobre Valdivia / llueve sobre los bosques / sobre los techos rojos / mojado la madera / de la casa natal».

Una muerte absurda se llevó a Schwenke el 2012, sus funerales duraron varios días con muchos músicos cantando y miles de personas acompañándolo. Marcelo Nilo continúa la tarea del dúo, recordando: «La muerte la teníamos alrededor todo el tiempo, es raro eso, pero podíamos ser felices. Hicimos canciones contra la dictadura, andábamos con una guitarra disparando canciones. Poder pertenecer a un país llamado Chile. ¡Eso, eso fue lo que nos quitaron!».

Oíamos malas grabaciones del Gitano Rodríguez, que en su exilio europeo escribió *Cantores que reflexionan* mientras moría de nostalgia por su Valparaíso: «Yo no he sabido nunca de su historia / un día nací allí sencillamente / el viejo puerto vigilé mi infancia / con rostro de fría indiferencia...».

Patricio Manns aullaba en el exilio: «Cuando me acuerdo de mi país / me

sangra un volcán / cuando me acuerdo de mi país / me escarcho y estoy...».

El trovador Eduardo Peralta compuso en Santiago *Juan González*: «Cuánto vales Juan González / cuánto vales Juan González / vales más que los ministros / y los gordos industriales...».

El Simposio de los Derechos Humanos en noviembre de 1978 fue organizado por la iglesia católica en la catedral de Santiago. Allí yo canté en el coro y el grupo Ortiga fue solista en la *Cantata de los Derechos Humanos*: «No me robarán la esperanza / no me la romperán / que el árbol que me han herido / pronto renacerá...».

En las manifestaciones, cantábamos una versión en castellano de *Ode an die Freude* de la *Novena* de Beethoven: «Escucha hermano la canción de la alegría / El canto alegre del que espera un nuevo día...».

Oswaldo Torres, Isabel Aldunate, Hugo Moraga, Aquelarre, Huampara, Cecilia Echeñique, Huara, Los Prisioneros y otros músicos estaban perdiendo el miedo, como Sol y Lluvia: «No puedo creer la cosa que veo / por las calles de Santiago veo. / Adiós carnaval, Adiós General...».

Termina la dictadura y el dictador muere en su cama, inpune.

¿Pero qué fue todo esto? Jorge Coulón partió con su Inti Illimani a Italia pocos días antes del Golpe del 73. No los dejaron regresar hasta el final de la dictadura. Aquí un resumen de lo conversado con Jorge Coulón en junio pasado: ‘Salimos con Inti Illimani de Chile con una sensación de euforia. Nos sentíamos invencibles y respaldados por un aval histórico. Éramos además muy jóvenes, y a esa edad el horror o la muerte parecen lejanos. Viví el Golpe en Italia con incredulidad y espanto. Nadie en su sano juicio podía imaginar atrocidades de esa magnitud. Estábamos ese día en Roma, recibimos de inmediato la solidaridad más conmovedora, continuamos nuestra gira por Europa y regresamos a Italia. Fue una decisión consciente de vivir el exilio con las ventanas abiertas’. «Yo quería partir / partir no está permitido / mientras tanto / haré de vuestro tiempo el mío. / Qué sol esta mañana / ojalá quitase el frío del invierno.» (Io volevo partire / partire non è permesso / intanto farò del vostro il mio tempo. / Che sole questa mattina, / magari togliesse il freddo dell’inverno.)

Una finestra aperta (Inti Illimani): «El músico traduce a música lo que vive», me cuenta Jorge Coulón. «Estábamos en una nueva realidad sonora y de vida. Nuestra actividad permanente era hacer conciertos en muchos países, con diferentes músicos y sus magníficas tradiciones sonoras. El exilio es un intento por transformarte en un extraño, sacarte de la tierra en que tus raíces se conectan con el tejido familiar, vecinal, social. Esa herida no cierra con el mero hecho de regresar a la propia tierra, deja una fractura insanable. Introduce un nuevo actor identitario: ‘el país de adopción’, red que se rompe al momento del regreso a la patria. El exilio es una condición para siempre».

Finaliza Jorge Coulón: «El regreso, el ‘desexilio’ como lo llamó Benedetti,

es aprender a convivir con los tuyos que vivieron otra vida, otro idioma, otros miedos, etc. El encuentro con ese nuevo ambiente musical chileno tuvo de todo y mucho cariño, en el tratar de reconocernos como ramas de un mismo árbol'».

Vuelvo, amor vuelvo.
a saciar mi sed de ti.
Vuelvo, vida vuelvo,
a vivir en mi país.

DOSIER.
EL GESTO Y LA VOZ.
PISTAS TESTIMONIALES EN LA
OBRA DE DIAMELA ELTIT

POLÍTICAS DEL CUERPO EN LA ACADEMIA,
A PROPÓSITO DE DIAMELA ELTIT

Rubí Carreño

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

*Quien me iba a decir a mí / como me iba a imaginar / si yo no
tengo un lugar / si yo no tengo un lugar en la tierra / y mis manos
son lo único que tengo / y mis manos son mi amor y mi sustento /
y mis manos son lo único que tengo / son mi amor y mi sustento.*

Víctor Jara

Si alguien me hubiera dicho a los 17 años que sería tan feliz en mi carrera lo hubiera mirado con suspicacia, escepticismo y todas esas palabras que le quedan tan bien a los jóvenes estudiantes de letras. Casi del mismo modo en que me miran ellos cuando les digo que confíen en su escritura, porque como en las novelas, al final, todo saldrá bien (aunque en verdad, esa máxima la reservo para los terremotos y para los que van a terminar su tesis de doctorado). Pero volviendo a los 17, hubiera pensado: este no conoce las reglas del arte, soy mujer, de carita aindiada y Carreño, un apellido que hasta mi padre dice que habría que cambiar si quisiera ser escritora: «quédese con el Bolívar de su mamá, mijita, en este país con el Carreño no va a llegar a ningún lado». Pero en ese tiempo no me preocupaba escribir mi nombre, en la sala era Rodrigo Cánovas, en el patio Bajtin y en la calle los libros forrados con papel, los pacos y arrancar. En todas partes, Charly García y *Por la patria* de Diamela Eltit. Ese libro talismán que ponía ante todos los cercos, el delirio, la fogata, la posibilidad de transfigurarse de pálida a iluminada, por un rato.

Por esa misma época Diamela Eltit escribe un texto, *Escribir en los bordes*, en el que vincula la escritura de mujeres al cuerpo materno indígena:

Lo indígena fue así feminizado y transformado en un despojo marginal. El don materno, devuelto a lo social como culpa, se extendió hasta tocar el cuerpo de la otra mujer, la mujer mestiza, llevándola a un destino cultural que la nombró como abandonada, como conquistada, como amancebada (1989: 6).

Diamela Eltit anuncia tempranamente que una forma de salir de este lugar silenciado sería el debate crítico, libre y democrático, con las teorías y teóricas feministas metropolitanas. El congreso que organiza, posteriormente, con el mismo título de ese texto y las redes de críticos y críticas que se han conformado en estos años en torno a su obra confirman la validez de esta premisa.

Una de las riquezas de la narrativa de Diamela Eltit consiste en señalar lo que las comunidades mapuches llaman el ‘despojo’. Hay un salto *mapurbe* del *wallmapu* a la ciudad, de Coya a Coa. No se trata de que Diamela Eltit le preste su voz a las llamadas subjetividades subalternas o lo use como máscara, sino más bien, de que su literatura logra una universalidad en la que podemos reconocer nuestros daños y por cierto, nuestra épica. Parte de su proyecto narrativo ha sido cruzar lo privado y lo público, la casa y la nación, lo múltiple y lo particular como vemos en las primeras lecturas realizadas por Rodrigo Cánovas y Eugenia Brito y, en su narrativa reciente, las economías globales con el género. Desde lo biopolítico, el cuerpo de las mujeres y sus ficciones ocupan el lugar de la explotación sexual, económica, psíquica extrema. En *Impuesto a la carne* (2010) el cuerpo de las mujeres aparece también como campo de ocupación de la medicina y *Fuerzas especiales* escribe el proceso de la acumulación de armas y de capital que ejerce un género sobre otro. De este texto dice Patricia Espinosa: «mira con una apagada esperanza la luminosa pantalla del computador, intentando fallidamente evadir el dolor que lacera su vagina» (2013: 228).

«MI LLORAR ES COMO UN RUEGO, QUE NADIE QUIERE ESCUCHAR»

Hace un tiempo un aluvión arrasó un container en el que dormían trabajadoras temporeras de la Frutícola Atacama. El lugar donde estaba el ‘módulo dormitorio’ estaba cerrado con llave, algunas lograron saltar la reja, otras desaparecieron. Cuando llueve, no todos se mojan de la misma forma. Las tragedias no solo tienen clase, sino que también género. El trabajo temporal en los empaques de frutas es principalmente realizado por mujeres en condiciones laborales ínfimas al punto que aceptaron dormir bajo llave. Es la mano de la empresa, la compañía, denunciada por Konrad y Kafka, también por Eltit,

metiéndose en las horas de sueño, de creación y recreación de quien trabaja. No hubo una lectura de género, el debate se centró en si era cierto o no que estuvieran encerradas; la empresa lo negó, los testigos lo afirmaban. Nadie las busca. Son María Nadie, Lucila Sombra, Rosalía y Soledad.

No resulta extraño que un texto crítico convoque el cuerpo de las obreras muertas como si la escritura honrara su vida. La agenda crítica que ha prevaecido ha puesto su énfasis en la defensa de subjetividades consideradas marginales. Pero ¿qué pasa cuando un llamado sujeto subalterno deja la maquila, la fábrica o el supermercado para dedicarse al chiringuito literario? ¿o más próximamente, cuando la otra histórica entra al espacio literario y académico todavía percibido como un lugar blanco, de clase alta y masculino? En ese mismo Norte chileno de las temporeras una joven se inventó un nombre y un apellido a través de la literatura. Según la crítica Magda Sepúlveda, Chile sería un país buscador de genealogías inexistentes, y acostumbrado a usar la pregunta por el origen: «¿y ‘esta niña, ¿de quién es hija?» Gabriela Mistral asume en *Poema de Chile* (1967) de forma rebelde esta pregunta. La respuesta lírica que fabrica la poeta es: «del viento». Ser hija natural, del viento, no tener un padre o un marido que imponga su propio apellido o que deje en libertad, puede ser un estigma, pero también una ventaja, el permiso para tener un nombre propio y con ello, un lugar en lo público.

Libertad o exilio, quien sabe, Mistral escribió su producción más interesante y prolífica fuera de Chile. Elizabeth Horan (2013), en su artículo *Clandestinidades de Gabriela Mistral en Los Ángeles: 1946-1948*, usa ‘ningunear’ ese verbo mexicano, casi chileno, a propósito de una Gabriela Mistral migrante. Horan no solo describe las estrategias apenas encubiertas de hostilización que afectan, sobre todo, su reconocimiento público y su sustento, el nombre que ella se ha construido, también las maneras de sortearlo. El ninguneo, tema recurrente en el texto de Horan, sería la práctica rabiosa o desleal, realizada por hombres y mujeres de invisibilizar el trabajo, las ideas, los méritos, éxitos, e incluso robar, sin sanción alguna, las creaciones de mujeres o femeninas, como mostró años atrás la narrativa de José Donoso y antes de él, la de Marta Brunet. Estos textos no solo hablan sobre la envidia que produce la creatividad sino también de una manera de depreciar el trabajo femenino para tenerlo en abundancia y casi gratis. Ellas hacen el trabajo, otros ponen su nombre, el mismo se queda siempre, con el dinero. ¿A quién le escribe Horan? Pienso que un doble relato les habla a los interesados en Mistral pero también a cualquier mujer que quiera tener un lugar en lo público en virtud de su escritura. Entre las académicas existe un traspaso de memorias traumáticas, dolorosas, por lo general, dichas de forma oral, las metáforas casi siempre se refieren al cuerpo: «ten el cuero duro, aprieta los dientes, contén las lágrimas» pero también la escritura crítica sobre escritoras regala una memoria biopoética que permite avanzar,

salir del Mapocho al mar. En el caso de Horan, al igual que la joven Eltit, insta a crear redes en el mundo literario, a viajar, salir del erial, es decir, del lugar de la agresión y el abuso, defender el propio sustento y comprender que el ninguneo es una práctica envidiosa, que cada uno y una debe entender cuándo es objeto de esta invisibilización o robo, que en el fondo, lo están mistraleando.

Una de las tantas cosas que he aprendido de Diamela Eltit en estos años de crecer en de la lectura de su obra y ser testigo de su trayectoria, es su política del cuerpo: tan importante como lo que se lee es dónde se lee, a quienes y para qué. Diamela Eltit ha estado presente en sindicatos, tomas estudiantiles, el alto Bio Bio con comunidades mapuche y reparte su año académico entre la Universidad de Nueva York y la Universidad Tecnológica Metropolitana (UTEM), universidad popular desde su origen. Sin embargo, no asiste a recibir el premio Altazor y tampoco acepta ser nominada al Premio Nacional de Literatura a pesar de que distintas instituciones, como la Universidad Católica de Chile, se lo propusieron.

Cien años antes, Gabriela Mistral no sube al escenario a recibir su premio por los *Sonetos de la Muerte* en los Juegos Florales de 1914. Observa entre el público como un amigo sube a recibirlo por ella. En el artículo *La performance de los juegos florales de 1914 y la inadecuada presencia de Gabriela Mistral en ellos* María de la Luz Hurtado (2008) recrea un escenario que puede recibir el cuerpo textual más no el biológico de la poeta. Dice Hurtado: «¿Podía una mujer, dentro de este ritual de esquema heterosexual, proclamar a otra mujer como reina de la fiesta?» (180). Cien años existen entre la ausencia del cuerpo de Mistral y el de Eltit a recibir un premio ¿es que no quieren ser parte de esa felicidad, del reconocimiento? Hace poco la Universidad de Santiago le dio un doctorado honoris causa a Isabel Allende; luego de aceptarlo dice lo siguiente a la prensa: «Me basurearon por 30 años y creo que el Premio Nacional me dio una categoría de respeto entre los intelectuales, la gente siempre me quiso y es lo que vale, los lectores» (2015).

¿Será que simplemente nuestras escritoras se resisten a la danza patriarcal que su cuerpo desacata? Imagino que Gabriela Mistral resta su cuerpo de los Juegos Florales porque sospecha que el orden no quiere romperse a sí mismo y que aceptar ser parte de ese juego, no necesariamente floral, puede atraer algo de la basura de la que habla Isabel Allende. Gabriela Mistral evade la agresión mandando un emisario esperado que no desentone ni desenchaje en un escenario que le da solo el papel de ornamento mudo. Ser la elegida del padre, la princesa del patriarcado es una situación engañosa, lo sabe cualquier mujer vice algo o sub algo. La estructura del jefe y la secretaria se repite *ad infinitum* sin importar la institución. Alguna hace el trabajo, el otro pone el nombre, el mismo se queda con el dinero, y como cantan por acá, lo demás: «parole, parole, parole».

En los ochenta Diamela Eltit lee fragmentos de su primera novela, *Lumérica*, en un prostíbulo. Lee con una voz aguda, como si esto impidiera y

anticipara la caída del golpe sobre su cuerpo. En la acción de arte *Zona de dolor* entre otros significados, se juega con el de mujer pública que es prostituta y a la vez escritora, su cuerpo biológico y textual es parte de un tráfico no exento de mercantilización, de uso y abuso. Esta exposición de su cuerpo, trasmutación en objeto y sujeto de arte, y al mismo tiempo vulnerabilidad, ha vuelto a ser reelaborado en su última novela *Fuerzas especiales* (2013), en la que la protagonista se prostituye en un ciber café. En el ensayo *Género y dolor* publicado en *Taller de Letras* (2013), Eltit explora desde el archivo de cartas de Gabriela Mistral y la sufragista chilena Elena Caffarena un nuevo cariz en este paso de lo privado a lo público de las mujeres. No elige, esta vez, el cruce entre artista y prostituta, sino que el producido entre escritora y sufragista. La inscripción de las mujeres en lo público a través de un voto o de un libro fue un camino común, cito a Eltit:

Las sufragistas, más allá de la puntualidad de obtener derecho a voto, evidenciaron la voluntad por el derecho a voz, denunciando así la extrema ideologización del sistema, intransigente ante la diferencia sexual, social, étnica, es decir, excluyente frente a las minorías, a las minorías ante el poder (1989: 7).

Eltit da cuenta de una zona silenciada de dolor que queda registrada en los documentos más privados, las cartas y en el espacio más acotado, el cuerpo. Caffarena es detenida, encerrada literalmente. No puede ir a votar a la primera elección en la que participan mujeres y que ella hizo posible. Mistral declina subir al escenario a recibir el premio de los juegos florales, escena fundacional para la escritura de mujeres en Chile. Las cartas de ambas, dice Eltit, expresan que se sienten enfermas, adoloridas, viejas incluso a los veintitrés años en el caso de Mistral. Javier Guerrero, escritor y autor de *Tecnologías del cuerpo* (2014), invita a reflexionar sobre las enfermedades que evidencian sexo y género, como el SIDA. Me pregunto a partir de esta lectura acerca de otras enfermedades que afectan principalmente a mujeres como la fibromialgia. Se dice que Frida Kalho la tendría y que los clavos con que se autorepresenta son esos nudos de dolor. Tal vez ese dolor físico, que es a la vez mental y emocional, que expresan Mistral y Caffarena en sus cartas sea la constricción entre el deseo de expansión y los estereotipos de género introyectados que las confinan al encierro y al dolor. Dolorosa y lacrimosa, nunca ser la demasiado alegre, mucho menos, en la academia monárquica y clerical.

Tal vez esa zona de dolor recuse el ‘ninguneo’ del que habla Horan o las miles de horas de trabajo extra para ganar un espacio que no está diseñado para que subamos al escenario o tal vez sea, simplemente, lo que Allende llama ‘basureo’ (2015). Al igual que Horan (2013), Eltit anuncia en *Género y dolor* una salida, dice que cuando Mistral habla de placer y erotismo se siente sana y que cuando Caffarena lo hace sobre el movimiento de mujeres, no

hay dolor, sino que una sobre vida que llega en su caso a los cien años, dice Eltit con humor.

Lo cierto es que en la escena crítica latinoamericanista hay una presencia poderosa de mujeres. Pienso en Silvia Molloy, Josefina Ludmer, Jean Franco, Francine Masiello, Jo Labanyi, Nelly Richard, Gwen Kirkpatrick, entre otras. En la escena chilena el panorama es similar, los últimos libros sobre la nueva literatura pertenecen mayoritariamente a críticas. También es un hecho que las que desacatamos la homogenización de ese otro cuerpo que es la escritura académica somos principalmente mujeres. Probablemente, es más fácil escribir de las condiciones laborales de una temporera o de una escritora que de las propias condiciones como académicas. Sabemos que estamos en un lugar de privilegio, ganamos nuestro sustento, nos salvamos de las cirugías plásticas, de la casita con pasto y piscina, y de decir sí mi amor, sí mi vida, sin convencimiento ni pasión. Estamos en un claustro, igualmente encerradas como nuestros compañeros, pero hay viajes y congresos y hasta dan ganas de cantar: yo quiero ser una diva de la academia, como la Butler y la Eltit, bastante genia y nada de boba, ir con la Molloy en una limousine, y no parar de viajar del invierno al verano del postrauma a la postdictadura, del posmodernismo al poscolonialismo, pasar de todo y nunca pasar de moda, no gritar que he hecho yo, para merecer esto, escribo y canto en la cabeza la canción de Joaquín Sabina.

Quizás por eso, da vergüenza decir que al menos en Chile, la mayoría de las académicas gana un cuarenta por ciento menos que sus compañeros o no tiene contrato. En relación a las más jóvenes, muchas esperan años en la media jornada mientras los colegas ascienden como Neruda Cónsul a los veintitrés años frente a una Mistral cónsul honoraria toda la vida. También, que muchas universidades contratan mujeres para que realicen las acreditaciones, que las más jóvenes deben soportar que las llamen 'niña' teniendo más de treinta o que les adviertan que deben tener mucho cuidado con lo que dicen, que las aprueben o descalifiquen como si estuvieran dando un examen permanente, que hacerse un nombre como lo hizo Lucila y que como Mistral e Isabel Allende, con o sin talento, tendrá que soportar ninguno o basureo hasta que sea reconocida afuera de su campo, de su campus, que una nunca lucirá una 'esposa' en el brazo, porque desde el inicio la tradición de las mujeres académicas es antiesclavista. Como dice Violeta Parra, «yo no protesto por migo, porque soy muy poca cosa, reclamo porque a la fosa van las penas que hoy les digo» (*Décimas*).

Más allá de lo que digamos, de lo que pensemos, de la ropa y los hábitos, hasta no ser intervenidas quirúrgicamente o químicamente, somos mujeres. Y este cuerpo determina que nuestras producciones literarias e investigativas no siempre tienen un lugar en el podio, sobre todo, cuando enseñamos y escribimos sobre saberes no convencionales y en estilos que son y no son propios, esto es, que desobedecen lo patriarcal. Nadie quiere

sentarse en la silla de la víctima, pues sabemos que de ahí nunca nadie ha salido. Nadie quiere decir, rabia, ternura, mucho menos amor. Nadie quiere ser mujer, vulnerable, o enfermo, eso implica encerrarse una sola en el container y echar la llave. Cada uno de nosotros ha descubierto a Marx cuando la teoría le toca el propio cuerpo. Descubrir y decir la propia subalternidad, elaborar puntos de fuga para sí y las demás, ha sido lo que he visto en estos años que he sido testigo y estudiosa de la escritura de mujeres, en especial, la de Diamela Eltit en sus movimientos. Hace veinte años justos la presenté siendo estudiante de posgrado. Saludó al decano y se tomó el tiempo para hablar de mi presentación, no porque yo le resultara especialmente simpática, sino por su política de afirmar lo minoritario. De ella aprendí a hacer cuerpo cierta utopía de una comunidad diversa, creativa, valorativa y afectuosa a partir del trabajo literario, para el trabajo literario y para el sustento concreto de quienes nacimos con un cuerpo que podría indicar exclusión sin que siquiera abriéramos la boca. Su boca, su palabra, su corazón político me trajo hoy hasta acá, de la mano de las palabras, de ella, las de ustedes, las propias, quisiera darle las gracias por esa voz que levanta otras voces a lo largo del mundo y que cambia el mundo y particularmente, nuestro mundo:

Ayer soñé con los hambrientos, los locos,
 los que se fueron, los que están en prisión,
 hoy desperté cantando esta canción,
 que ya fue escrita hace tiempo atrás.
 Es necesario cantar de nuevo, una vez más.
 (Charly García)

Bibliografía

- Aa. Vv., 1989, *Escribir en los bordes*, Santiago, Cuarto Propio.
 Brito E., 1989, *El doble relato en Por la Patria*, en Aa. Vv., *Escribir en los bordes*, Santiago, Cuarto Propio.
 Cánovas R., 1990, *Apuntes sobre la novela Por la Patria (1986) de Diamela Eltit*, «Acta Literaria» 15: 147-160.
 Eltit D., 1980, *Zona de Dolor*, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor> (última consulta: 24/02/2017).
 —, 1986, *Por la patria*, Las Ediciones del Ornitorrinco, Santiago.
 —, 2010, *Impuesto a la carne*, Seix Barral, Santiago/Eterna Cadencia, Buenos Aires.
 —, 2013, *Fuerzas especiales*, Seix Barral, Santiago.

- , 2013, *Género y Dolor*, «Taller de Letras» 53: 131-138.
- Espinosa P., 2013, *Fuerzas especiales de Diamela Eltit: la microhistoria de la derrota y la resistencia del sujeto menor*, «Taller de Letras» 53: 227-231.
- García J., 2015, *Isabel Allende: “Me basurearon por treinta años”*, Santiago, «La Tercera» 08/04/2015.
- Horan E., 2013, *Clandestinidades de Gabriela Mistral en Los Ángeles: 1946-1948* en M. Sepúlveda, (ed.), 2013, *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago, Cuarto Propio, Ediciones CELICH.
- Guerrero J., 2014, *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Hurtado M., 2008, *La performance de los Juegos Florales de 1914 y la inadecuada presencia de Gabriela Mistral en ellos*, «Revista Chilena de Literatura» 72: 163-191.
- Mistral G., 1967, *Poema de Chile*, Santiago, Pomaire.
- Sepúlveda M., 2009, *El acto de nombrarse en el Poema de Chile de Gabriela Mistral*. «Revista Chilena de Literatura» 75: 157-170.

PODERES DE LA MIRADA: TEXTO, PERFORMANCE Y LECTOR EN *LUMPÉRICA* DE DIAMELA ELTIT¹

Martina Bortignon
UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ

I. «EXTENDER HASTA EL PAROXISMO SU NARCISO»

En la novela experimental² *Lumpérica* (1983) de la escritora chilena Diamela Eltit, una vagabunda, L. Iluminada, se exhibe en una plaza nocturna bajo la intensa luz de un cartel comercial y realiza una serie de acciones performáticas sobre su cuerpo y experiencias límite entre el goce y la crueldad. Estrella su cabeza contra un árbol, quema una de sus manos, se tira violentamente en el suelo, rapa su cabeza. A estas prácticas autoflagelantes se suma la entrega a un placer compulsivo y solitario: se masturba, saborea cada detalle de su cuerpo y de su entorno, como la humedad de la lluvia o el erizarse de los pelos de sus piernas. La acompaña, como un coro griego enmudecido, un grupo de mendigos denominados ‘los pálidos’, quienes la

¹ Este artículo es una reelaboración y ampliación de un capítulo publicado anteriormente en M. Bortignon (2016). Asimismo, es parte del proyecto de investigación CONICYT Fondecyt Postdoctorado n. 3140423 titulado *La palabra sensible. Sensaciones y lenguaje poético en obras chilenas e italianas contemporáneas* del cual soy investigadora responsable y se inscribe en la línea de investigación *Desplazamientos de los registros materiales modernos en la construcción de las Américas* del Centro de Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibáñez.

² *Lumpérica* mezcla los procedimientos y géneros más diversos, generando un híbrido que muchos críticos no dudan en definir como poético. El crítico Ignacio Valente, en una de las primeras reseñas de la obra, declara que ha leído la obra «como se lee un poema [...]; sólo por analogía podemos llamar “novela” a este texto, ya que, en su afán experimental, rompe con casi todas las convenciones del género» (1984: 3). El estudioso Rodrigo Cánovas, en un ensayo más reciente sobre la novela chilena, describe *Lumpérica* en los siguientes términos: «es un texto poético que convoca diversas prácticas (plástica, video, sicodrama) y formas literarias (poema, relato, escena)» (1997: 61).

observan pasivamente, alternando indiferencia con hostilidad. El tiempo de una noche, el espacio de una plaza y un solo personaje principal constituyen, por ende, los límites narrativos que la autora se impone para extremar la exhibición de la protagonista. Eltit comenta en una entrevista:

¿Qué podía hacer esta mujer, sino extender hasta el paroxismo su narciso? Y lo que hice fue precisamente que funcionara este narciso: suponer que los árboles te miran, que los faroles te miran, que si viene alguien cómo lo vas a saludar. Ese accionar el narciso supone mostrarse, mostrarse, mostrarse; es decir, amarse, odiarse, descomponerse, titubear, lamentarse, excitarse, etcétera. En el fondo, *Lumpérica* es la exposición de un personaje hasta el paroxismo: ése es el tema (cit. en Piña 1991: 236).

El nombre mismo de la protagonista, ‘Iluminada’, confirma esta fascinación por la mirada. El término explicita el hecho de que la protagonista resulta encendida por su propia mirada, la mirada de los pálidos, la del narrador y, finalmente, la de los lectores vueltos espectadores en un perturbador juego de refracciones. Se trata, por lo tanto, de un movimiento que, al tomar como punto de partida —como sugiere la autora—, el impulso narcisista de la protagonista, convoca un círculo de miradas mucho más amplio y complejo.

En este artículo, revisaré como el lector se enfrenta a los diversos tipos de mirada que convergen hacia la protagonista, tomando como marco conceptual el de la *performance*³. La transformación del sentido en sensación, el protagonismo de la corporeidad, la interacción con el público lector, la exacerbación del rol del significante (Lehman 2010), son sólo algunos de los aspectos que potencialmente constituyen un terreno de diálogo entre *Lumpérica* y el teatro postdramático, en el cual la práctica artística de la *performance* cumple un rol protagónico. La hipótesis subyacente es que el lector se transforma tanto en testigo, como en co-partícipe de las secciones de exhibición performática de L. Iluminada ubicándose en un margen ambiguo entre empatía, vicarización y sadismo. En particular, esta obra ‘obliga’ al lector a mirar las automutilaciones y el autoerotismo de la protagonista. De esta forma, no solamente lo pone a prueba, testeando su nivel de tolerancia y atracción morbosa frente al sufrimiento ajeno, sino que lo involucra en el ritual performático de la protagonista. Su testimonio frente a la coyuntura

3 El estudioso Grümman Sölter define la *performance* como «una experiencia directa de lo real (se trata de escenificaciones de autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (*performer*), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta» (2008: 129). La *performance* se sustenta esencialmente en cuatro nociones: materialidad (espacio, cuerpo, sonido...), medialidad (co-presencia *performer*-espectador, papel activo de este último), estética (carácter de acontecimiento –*Eirignischarakter*– de la experiencia), semioticidad (las acciones que realizan los *performers* no significan otra cosa que aquello que llevan a cabo, por lo tanto la percepción es dirigida al ser-así –*so-sein*– del objeto que se usa o del acto que se hace). (Fischer-Lichte-Roselt 2008).

dictatorial no se limita, por lo tanto, a asumir intelectual o emocionalmente un mensaje de sufrimiento y resistencia, en tanto espectador pasivo, sino que lo obliga a hacerse *performer*, actor activo en él.

2. ILUMINAR UNA BELLEZA ANÓMALA

En *Lumpérica*, Diamela Eltit deja explícitamente zanjada su predilección, como creadora literaria, por el mundo marginal que las iniquidades socio-económicas del sistema neoliberal, avalado y sostenido por la dictadura, van generando en las orillas —reales y simbólicas— de la capital. Así como Foucault, unos años antes, sugería que el contacto entre el sujeto de la representación y los ‘hombres infames’ se da por medio de un «peut d’éclat, [un] bref éclair», y lo único que se puede conocer de ellos es lo que «l’éclair du pouvoir» permite contemplar y decir (1994: 241, 243), también Eltit plantea la problemática de la representación del margen en términos de luminosidad y visibilidad. Respecto a las ‘zonas de dolor’ —prostíbulos, hospederías, hospitales psiquiátricos, cárceles— que recorre en sus acciones artístico/performativas a inicios de los años 80, Diamela Eltit declara: «[l]o que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparecencia física. No tiene un carácter moral hacer que esas zonas cambien, sino solo evidenciarlas como existencia» (cit. en Richard 2007: 83). De este modo, la artista pretende trastocar las coordenadas de visibilidad asumidas como aceptables y ‘normales’ por parte de la sociedad.

En particular, la autora destaca que los vagabundos en el contexto urbano se reducen a la «violenta exterioridad» (Eltit 2000: 167) de una belleza anómala que invoca la mirada de los demás ciudadanos: «estaban dispuestos así para la mirada, para obtener la mirada del otro, de los otros [...] todo ese barroquismo encubría la necesidad de conseguir ser mirados, ser admirados en la diferencia límite tras la cual se habían organizado» (ibídem). Excluidos del circuito monetario, los vagabundos ofrecen su única mercancía posible, la auto-espectacularización: truecan el efecto estético de su pose⁴ con unos segundos de atención que los transeúntes les dedican. Desean una mirada que les pueda conferir no solamente visibilidad, sino que existencia. En *Lumpérica*, la protagonista se da cuenta de que «[e]lla en el medio del artificio tal vez tampoco era real. [...] Se levantó y miró sus manos, sus pies, sus vestidos. A ella, ¿quién la contemplaba?» (1998: 213). El espectáculo es insensato, inútil, si no se da la presencia del espectador, de una mirada externa que se sobreponga a la auto-contemplación narcisista de L. Iluminada y la complementente.

4 Silvia Molloy define la pose como presentación del cuerpo en «su aspecto material, su inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas» (1994: 129-130).

3. EL CERCO DE LAS MIRADAS

La mirada, activada por la pose de los vagabundos representados en la obra, se dirige al espectáculo que se desarrolla en la plazoleta nocturna, organizándose según la lógica de la *mise en abîme*. En el nivel más externo, la narración imita la visualidad con sus órganos y funciones: el ‘ojo’ escritural coincide con el objetivo de una cámara que avanza y retrocede —«como un zoom es la escritura» (107)— o vuelve una y otra vez sobre las mismas escenas, enfocadas desde diferentes puntos de vista.

En un segundo nivel, están las miradas que proceden de algún punto indefinido dentro de la oscuridad que circunda la plaza. Éstas se pueden atribuir a «la extranjería del ojo ajeno a la plaza» (1998:122), perteneciente tanto a un poder hostil e indagador como a la comunidad ausente de los ciudadanos «convocada en un largo asedio» (Ortega 2000: 175), sin duda alguna escópico.

Más adentro, en un tercer nivel, están las miradas que intercambian los personajes: L. Iluminada y los pálidos, L. Iluminada y el farol denominado ‘el luminoso’. A menudo se producen remolinos visuales que vuelven borrosa la distinción entre sujeto y objeto de la mirada: «Se desplaza con rapidez hasta que el vértigo de la mirada permite sólo la observación de fragmentos. Como un travelling su mirada. Pero también se extenderá la otra mirada y ella será consignada como la que mira» (34-35).

En el centro está, finalmente, la mirada narcisista y auto-erótica de L. Iluminada, que se celebra en sus partes anatómicas mientras goza de ellas. El foco alrededor del cual convergen todas las demás miradas consiste en lo que se sustrae por definición a esta: lo obsceno⁵ de un goce reiterado compulsivamente. Es un núcleo íntimo y sobre-expuesto a la vez. La mirada, que converge hacia este núcleo y desde ahí es relanzada a los demás niveles, resulta agudamente erotizada.

En este espacio concéntrico —una suerte de embudo como el del infierno dantesco—, el lector deberá moverse como un espectador privilegiado: un espectador que no sólo recrea en su imaginación lo que lee sino que participa activamente de una performance.

4. CONTAMINAR LA MIRADA

En el nivel anteriormente referido, correspondiente al de la diégesis, el lector asiste al desplegarse del potencial de contaminación con lo abyecto en la relación visual entre L. Iluminada y el luminoso. En este caso, la mirada representada se tiñe de una sensualidad explícita. La protagonista se expone a los rayos de luz del cartel comercial con una actitud que alude al coito: «[p]odría ser —tal vez— el Amado por lo masculino de su grosor que al llamar-

5 Según el étimo latino, ‘obsceno’ es algo que cae fuera de la escena.

la la asedia para poseerla, a esa vaga que yace tirada en la plaza, evocando con sus indecentes movimientos quizás qué sueños de entrega» (14). Sin embargo, los papeles pronto se invierten, y es L. Iluminada quien intenta someter el luminoso a su hechizo de hembra en celo:

Pero, ¿cómo se tienta a la luz eléctrica?, ¿bajo qué mecanismo la perturba? Si relincha, si muge o brama, si se estira perezosa como gata, si se arrastra como insecto bajo los bordes del farol, si croa, si pía, ¿logrará efecto?, ¿hará que ese cable la cabalgue?, ¿interrumpirá la luz, por un momento? (71-72).

El cartel luminoso pierde, de este modo, su valor puramente mercantil para acceder a otro tipo de ‘economía’: la erótica. L. Iluminada, a través de su mirada, lo desviste hasta tocar su esencia, lo ve como entidad despojada de cualquier función práctica que no sea la de erigirse (fácilmente) en la ciudad para un placer exclusivo a ella. Por otra parte, L. Iluminada viste con la materialidad del sexo y del cuerpo la mirada tendencialmente fría y despegada de este último: expone bajo su ojo artificial la sangre de sus heridas abiertas, el sudor que la recubre durante sus convulsiones, las secreciones vaginales de sus arrebatos eróticos. Éstos y otros fluidos corpóreos contaminan desde abajo la mirada que se proyecta desde lo alto, en nombre del control autoritario. En otras palabras, la protagonista obliga al ojo —que domina simbólicamente el espacio de la función— a implicarse, a comprometerse con la abyección erótica del espectáculo iluminado por el rayo luminoso del farol. El lector empieza a adentrarse en un cerco de miradas espesas, materiales, contaminantes.

5. HACERSE VICARIO

En este punto, la diégesis se abre al lector por medio de la figura del narratorio y se retrotrae al primer nivel de la mirada, según el esquema de embudo presentado anteriormente. El espectáculo organizado por L. Iluminada se dirige, en última instancia, justamente al lector: «[e]stá sola y por eso su actuación es nada más que para el lector que la lee, que participa de su misma soledad. Enfrentarán mirada a mirada, pensamientos enfrentarán y sólo por eso habrá que inventar el placer que se ha evadido» (109). La relación visual entre personaje y lector se resume en una dolorosa seducción recíproca. L. Iluminada se ofrece como yegua para ser cabalgada, y dos son los jinetes: «el jinete propio y el otro que la apunta con la cámara» (Eltit 1998: 75). El lector puede colocarse en el lugar de quien maneja la cámara —la instancia escritural— y practicar el voyerismo desde una posición privilegiada, jugando con el *zoom* para dominar sexualmente a L. Iluminada a través de la mirada.

Sin embargo, este juego se transforma pronto en una tortura: la mirada registra a la protagonista en cada uno de sus signos vitales, latidos, quejidos; hurga en sus heridas, en sus refotes estáticos, en sus innumerables poses. Al ser reiterada a lo largo de toda la obra, esta exposición forzada e integral de la protagonista se revela una tortura invertida: el lector se descubre atrapado en su privilegio escópico y es obligado a asistir a las auto-mutilaciones de *L. Iluminada*, sin poder abandonar el escenario del cual ya es parte. No puede cerrar los párpados y huir de la visión ominosa de lo obsceno, por el contrario, es interpelado directamente para que realice una revisión microscópica de los detalles más erotizados: «Percátate nada más de su vello púbico en la cara del refrote. [...] ¿Qué me dices de sus pechos macilentos?» (Eltit 1998: 112). Tal como ocurre en la *performance*, el lector pasa a ser co-partícipe de la misma e incluso victimario en el momento en que el *performer* se define como víctima. En la *performance*, como aclara Lehman, los papeles del *performer* y de los espectadores se invierten cuando estos últimos «are made culpable through the experience of their participation, then victims themselves» (2010: 137). Más precisamente, el cuerpo del *performer*:

in its fragility and misery is also surrendered to the tribunal of judging gazes as an offer of erotic stimulation and provocation. From this victim position, however, the postdramatic sculptural body image can turn into an act of aggression and of challenging the audience. As the performer faces him as an individual, vulnerable person, the spectator becomes aware of [...] the act of seeing that is voyeuristically applied to the exhibited performer as if she was a sculptural object (Lehman 2010: 165).

En este sentido, podemos trazar un paralelo entre la situación representada en *Lumpérica* y la *performance The lips of Thomas* (1973)⁶, de la *performer* serbia Marina Abramovich, en la cual el público se sentía compelido a acompañarla a lo largo de sus extenuantes acciones performáticas, interviniendo activamente en su desarrollo. Cuando ya no podían tolerar las auto-agresiones de la artista, los asistentes decretaban el fin de la función bajando a la artista de una cruz de hielo.

En *Lumpérica*, esta dimensión de co-participación en la *performance* es llevada incluso más allá: el lector se desdobra en un vicario de la figura marginal que le inspira atracción, a la vez que temor. Instalándose en espacio abierto por el deíctico 'ése', el lector se siente objeto de una mirada sexual: «Y ése entonces —sudando— apretará las piernas porque su penetración

⁶ La *performance*, presentada por primera vez en 1973 en la galería Krinzing, Innsbruck, consistía en que la artista comiera un kilo de miel con una cucharita de plata, bebiera un litro de vino y rompiera el vaso con su mano, trazara una estrella en su barriga con un fragmento de vidrio, la hiciera sangrar mediante una estufa colgada en el cielo raso mientras su cuerpo se congelaba extendido sobre una cruz de hielo.

más que júbilo sería el tizne blanco» (16-17). Luego se dejará seducir por el asco que le provoca la infección del cuerpo abyecto, transformando la mirada en tacto:

Porque ése intuye las piernas ulceradas y las manos que, mientras la noche avanza, bajan los pantalones para recorrerse una a una las llagas abiertas que ya no responden a ningún tratamiento/ vendadas con tiras sucias para evitar la fricción con el género que las cubre y por esto, a sentirlas junto a su piel sana, esas mismas piernas supurantes lo mancharán de nuevo en su limpieza, en el cuidado incesante que cualquiera se prodiga. Pero en fin, por pantalla, el terror y el deseo de la propia blancura y sanidad se manifestará como errata y entonces dejará ir sus pasos hacia la plaza pública, elevará sus ojos hacia el luminoso, se aligerará de ropas, abrirá sus piernas tendido de espalda en el cemento y de deseos se habrá consumado en otro, hasta que el mismo cemento, por el dolor de la pose, le rompa la piel y ése entonces se verá en cada una de sus llagas y la piel decorada brille con la luz del luminoso y sólo así sepa verdaderamente de alguna clase de vida (17).

La distancia entre sujeto y objeto, que el sentido de la mirada de alguna forma garantiza, se disuelve aquí en la ominosa cercanía que proporciona el tacto, el más primigenio entre todos los sentidos. En particular, la supuración de las heridas infectadas devora la blancura de la piel del ciudadano-modelo quien, según las normas de buena conducta, debería cuidar su aseo. El alcance de esta infracción de límites corporales, producida por los fluidos, se hace aún más desestabilizante en un contexto como el dictatorial, donde, como explica Magda Sepúlveda, la higiene personal tiene una importancia y un valor que va más allá del propio acto de limpieza, de modo que la mancha de fluidos y humores corporales se vuelve sinónimo de «deseo de derrame, deseo de incontinencia en un país represivo» (2008: 70).

Este deslizarse progresivo desde la separación de los cuerpos, regulada por la mirada voyeurística, hasta la fusión orgánica de los mismos por medio de la vicarización de dolor y goce, sanciona el cumplimiento de la *performance* para el lector: el sujeto escópico se ha dejado absorber en el objeto de su mirada para renacer a una vida más elemental, paradójicamente más real.

6. DESEAR A LA AUTORA, DESEAR LA HERIDA

En 1980, Diamela Eltit realizó una *performance* en colaboración con la artista visual Lotty Rosenfeld en un prostíbulo de la comuna de Maipú, titulada *Zonas de dolor 1*. La performance consistía en la lectura de fragmentos de la

novela *Lumpérica*, entonces en gestación. La autora leía su texto con los brazos vendados, ya que anteriormente se los había cortado y quemado en una sesión privada. Además, Eltit lavaba la acera frente a la puerta del burdel y proyectaba en grandes dimensiones una foto con su cara en la fachada de la casa. La individualidad de la artista se superponía como ‘marca’ al cuerpo colectivo e indiferenciado de las prostitutas. La cubierta de la primera edición de *Lumpérica* conservaría la foto de esta última acción, confirmando el mensaje implícito en la obra: un hacerse cargo, por parte de la artista, de una colectividad marginal, condensada en un único personaje⁷.

El acto performático es valorado por la autora, en una entrevista con Leonidas Morales, en los siguientes términos:

una experiencia bien solitaria [...] era una cosa mía, una cosa bien personal. [...] Yo quería ver si había una fantasía en mí o había una capacidad efectivamente de encuentro con esos espacios. Si yo me la podía, si no era una pura fantasía casi burguesa (1998: 166).

La postura de la artista contiene, por lo tanto, una veta auto-reflexiva, que pone a prueba las limitaciones y los recursos personales del sujeto letrado en su confrontarse con experiencias ‘límites’. Nelly Richard registra en 1986 lo siguiente:

Las marcaciones de [...] Eltit configuran una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se une solidariamente con lo colectivo. Son prácticas que buscan la autocorrección del ‘yo’ en lo fusional de un ‘nosotros’ redimido y redentor. El dolor es el umbral que autoriza el ingreso del sujeto mutilado a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia. El dolor voluntariamente infligido es la sanción legitimante que asimila el artista herido a la comunidad de los dañados. Como si, al analogizarse las marcas del deterioro autoinfligido en el cuerpo del artista con las marcas del padecimiento colecti-

7 Un año antes de la *performance*, Eltit publica en la revista *Cal*, también bajo el título de *Zonas de dolor*, unos fragmentos de un esbozo preliminar de la novela *Lumpérica*, en los que transluce la misma tendencia a una superposición existencial con la figura de la mujer marginal que anima la *performance* de 1980: «Biografías/Consumaciones. R. Iluminada explicitada = el dolor objetivado como referente en el transcurso ciudadano. [...] Una ofrenda mística que se tiene que leer en el cemento que piso y del que igualmente participas. [...] Toma mi historia particular, mis copulaciones a cambio de este convento» (2004: 47). Queda patente en estas líneas el connotarse de R. Iluminada –quien en la versión definitiva de *Lumpérica* se llamará L. Iluminada– como ‘referente’ de una situación de sufrimiento, así como se hace evidente la presencia de una veta mística en la ofrenda del cuerpo femenino como *locus* del acontecimiento de la herida.

vo, la experiencia del dolor y el sujeto artista se fundieran en la misma cicatriz nacional (2007: 83)⁸.

La *performance* de 1980 pretende, entonces, conseguir una superposición entre el cuerpo individual de la artista, que se auto-percibe como culpablemente 'burguesa', y el cuerpo sufriente de la comunidad nacional, arrasada por la dictadura. El lugar de esta coincidencia deseada es la herida.

En lo que atañe al objeto de este artículo, la autora y la herida performática ingresan intermedialmente a la obra *Lumpérica* por medio de la foto que abre la sección *Ensayo general*. Aquí se sitúa un tercer momento en que el lector se enfrenta visualmente a un cuerpo-texto cargado de erotismo y materialidad candente. La foto retrata a una mujer sentada, los brazos vendados apoyados en las rodillas. La cabeza queda en la penumbra, pero un lunar inconfundible en el labio superior izquierdo delata la identidad de la figura: se trata de la misma Diamela Eltit. En términos barthianos (1980), es evidente que el *studium* tiende a enfatizar los brazos vendados en primer plano, mientras que el *punctum* huye hacia la cara de la persona.

Podríamos suponer una suerte de deseo, por parte de lector, por reconocer en el sujeto de la foto a la autora en persona y por tener la experiencia de una coincidencia entre ficción y realidad. Estaríamos en el núcleo más interno del cerco de miradas, allí donde la protagonista se mira a sí misma exponiéndose al mismo tiempo a ojos ajenos. Sólo que, ahora, en lugar de L. Iluminada o, quizás, por sobre ella, está la autora. Siguiendo los planteamientos de Barthes, estaríamos frente a una figuración, es decir, «le mode d'apparition du corps érotique» (1973: 88) a través del texto; en este caso, se trata del cuerpo de la autora de la obra. Su cuerpo erótico se expone por medio de la fotografía como materialidad tangible y herida que imanta el deseo del lector.

La ambición hacia una coincidencia biográfico-ficcional entre la artista y la *performer*/personaje es confirmada, a nivel textual, por el cotejo miembro por miembro, centímetro por centímetro, de dos cuerpos femeninos, el de la narradora alter-ego de la artista y el de L. Iluminada. La observación es científica, maniática, casi táctil, al borde de lo grotesco. La mirada es desafiada en sus costumbres perceptivas: «[s]us uñas de los pies son a mis uñas gemelas en su absurdidad, en el menoscabo que implantan para el ojo, demostrando así la domesticación de la mirada que no se detiene a clasificar sus funciones» (1998: 93). Sin embargo, la posibilidad de superponer definitivamente los dos cuerpos finalmente no se presenta:

8 Los riesgos de esta vicarización del dolor colectivo y nacional, concentrado en la figura marginal de la cual sólo el artista parece poder hacerse cargo, son subrayados por Vicente Bernaschina y Paulina Soto en los términos de una polarización del imaginario entre una comunidad de cuerpos tumefactos y paralizados (los ciudadanos) y el artista-redentor que la rescata, recorriendo un *via crucis* solitario hacia la oscuridad total o la resurrección (2011).

Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra.
Su alma es no llamarse Diamela Eltit / sábanas blancas / cadáver.
Su alma es a la mía gemela (Eltit 1998: 97).

La inscripción del nombre propio de la escritora, sin iniciales mayúsculas, revela que la autoridad enunciativa en su rol socio-cultural demarca una línea de privilegio y de muerte en vida con respecto a la figura marginal.

El deslinde entre fantasía burguesa y fusión con el espacio y la figura marginal encuentra aquí su punto de no retorno, su imposibilidad constitutiva. El deseo del lector se hace esquizofrénico, ya que la coincidencia entre personaje y autora —insinuada por la foto— es frustrada en la narración. El lector desea a la autora en la herida y la herida en la autora, pero no las puede tener a ambas al mismo tiempo.

7. MIRARSE EN EL ESPEJO

En el último capítulo de *Lumpérica*, la protagonista ha quedado sola en la plaza. Ya es casi de día. L. Iluminada saca de su bolso un espejo en el cual se mira largamente, para luego moverlo y usarlo para reflejar los elementos del entorno: «[p]or un momento se reflejó en él el luminoso y hasta un pedazo de rama de árbol» (218). Este mismo espejo, vaciado de la imagen de una cara específica hacia las últimas líneas de la obra, es alcanzado idealmente por el lector. Así, el lector se mira a sí mismo reflejado, traspasando los límites del enunciado literario. Por otra parte, en las últimas líneas de la obra, el contacto visual entre L. Iluminada y un transeúnte se transforma en una muda invitación que pretende desbordarse también hacia el lector: «El primer peatón cruzó la plaza, seguramente para acortar camino. Su mirada distraída la enfocó vagamente, luego de manera abierta. Sus ojos se cruzaron. Ella sostuvo la mirada por un instante, pero después la dejó ir hacia la calle de enfrente» (218-219).

En una mirada que se reencuentra consigo misma en un espejo o que cruza la de la protagonista, se va cerrando el círculo abierto a principio de la novela en la pregunta «¿Quo vadis?» que L. Iluminada traza en los adoquines de la plaza con una tiza. En esa instancia, los vagabundos interactúan con las letras, las borran, las corrigen, las pisan; reciben, además, un pedacito de tiza cada uno, con el cual pueden continuar la cadena de inscripciones en el piso público. Para el lector también es el momento de decidir si contestar a la pregunta planteada entonces... o bien, si tacharla y simular que no ha leído nada.

En este contexto, la mirada que se condensa en los episodios del espejo y del cruce de ojos con el transeúnte, se vuelve atribución de responsabilidad, de poder testimonial; es una pregunta que no tolera ser desatendida.

Lumpérica desarrolla una muy peculiar vocación testimonial frente a su contemporaneidad: organiza una *performance* en la cual el lector, como el ciudadano que aparece en la narración, es llamado a participar. El sujeto del Chile dictatorial doblega y desvía, en un lúcido ejercicio performático, los signos de la violencia que determinan su simbólico desamparo existencial. Lo que emerge de esta *performance* escritural no es una *nuda vita* victimizada, sino ‘una vida conscientemente performada’, de la cual todos, lector incluido, participan activamente.

Bibliografía

- Barthes R., 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- , 1980, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- Bernaschina Schürmann V.-Soto Riveros P., 2011, *La Épica Artística de Avanzada: La palabra autoritaria, Crítica chilena actual: Breve historia de debates y polémicas de la querrela del criollismo hasta el presente*, <http://www.historiacritica.cl/> (última consulta: 12/07/2011).
- Bortignon M., 2016, *Margen, espejo. Poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Cánovas R., 1997, *De nuevas tendencias y generaciones*, en R. Cánovas (ed.), *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*, Santiago, Pontificia Universidad Católica Ediciones: 15-48.
- Eltit D., 1998, *Lumpérica*, Santiago, Planeta (1983).
- , 2000, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago, Planeta.
- , 2004, *Zonas de dolor*, «Revista de Crítica Cultural», 29/30: 47.
- Fischer-Lichte E.-Roselt J., 2008, *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales*, «Apuntes Teatro» 130: 115-125.
- Foucault M., 1994, *La vie des hommes infâmes*, «Dits et écrits 1954-1988» Paris, Gallimard, III: 237-253 (1977).
- Grüman Sölter A., 2008, *Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales*, «Apuntes Teatro» 130: 126-139.
- Lehman H., 2010, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge (1999).
- Molloy S., 1994, *La política de la pose*, en J. Ludmer (eds), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora: 128-138.
- Morales L., 1998, *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago, Cuarto Propio.
- Ortega J., 2000, *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*, Santiago, Lom.

- Piña J. A., 1991, *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago, Los Andes.
- Richard N., 2007, *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, Santiago, Metales Pesados (1987).
- Sepúlveda M., 2008, *Metáfora de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario*, «Acta Literaria» 37: 67-80.
- Valente I., 1984, *Diamela Eltit: una novela experimental*, «El Mercurio» (Suplemento) 25/11/1984: 3.

AMAR AL TESTIGO EN-POSIBLE.
*EL INFARTO DEL ALMA DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ*¹

Laura Scarabelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

I. A MODO DE COMIENZO

Ya a partir de los tiempos del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), en el contexto de la dictadura de Augusto Pinochet, la obra literaria de Diamela Eltit se configura como ejercicio de exploración de los márgenes que rehúye todo denunciacionismo recargado de densidad realista y refleja, más bien, una búsqueda estética de corte vanguardista, capaz de generar nuevas zonas de decibilidad: espacios textuales fuera de control, que quiebran ciertas lecturas pre-ordenadas de lo real moviendo y removiendo los límites de los signos.

La escritura se convierte en un territorio de evoluciones y revoluciones, escenario de utópica resemantización del mundo, palabra que habita las fisuras del sentido, verbo que transita en lugares desamparados, iluminando inéditas zonas de abandono todavía no saturadas por los lenguajes y las políticas de la recepción cultural dominante: la letra representa una zona política².

1 Una primera versión de este ensayo fue presentada en el congreso: "El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico" (Padova, 6-8 de octubre de 2016).

2 En diálogo con la misma autora, cito: «Siempre he pensado la escritura literaria como una zona política. En mi caso particular, uso esta expresión en un sentido menos tradicional, pues no me refiero estrictamente a una literatura política meramente referencial, sino más bien a una escritura que trabaje los signos, los mueva y remueva para generar un espacio propicio para elaborar escenas y escenarios menos pautados por la suma de discursos públicos, y aun literarios, que escriben interesadamente cuerpos y producen imaginarios [...] Mi deseo se

La escritura de Eltit es gesto y voz. Gesto que siempre presupone el tránsito de un cuerpo en un espacio determinado, un callejeo, una vagancia. Y voz que traza una voluntad, una atestación, la presencia frente a un fragmento de mundo, el propósito de su traducción, en el modular sílabas pasafronteras que determinan nuevas visiones haciendo estallar los lenguajes ávidos de sentidos fijos y monolíticos. Frente a un mundo infernal, que no se puede enunciar fuera de la dimensión del mal, frente a un lenguaje que ante la inmanencia de la destrucción y de la nada se vacía y se vicia, empalideciendo y perdiendo su capacidad de expresión, Eltit rompe las cadenas de la significación y libera el sentido, haciéndolo errar, en búsqueda de una lengua nueva, que pueda remodelar la relación entre las palabras y lo real, una lengua radicalmente diferente, una lengua que pueda ‘redesignar’ la relación entre las cosas.

Una escritura definitivamente testimonial la de Eltit³, una escritura que se encarga de incorporar en el escenario literario a los ‘otros’, a las presencias inesperadas, inauditas, que pueblan el mundo, nuestro mundo. Por obediencia a una búsqueda, a un deseo y a un designio, la autora, en su narrativa, se encarga de traducir y acompañar voces residuales y raras, presencias excedentes y exuberantes que manchan y rompen la álgida imagen de perfección de los lenguajes normalizantes de nuestra contemporaneidad.

Un ejemplo textual de este movimiento hacia el otro, de esta toma de postura que se convierte en solidaridad histórica⁴, se concreta en las páginas de *El Infarto del Alma*⁵, donde la autora nos presenta una serie de testigos imposibles, ahora en-posibles, posibles en el amor, posibles gracias a un acto de amor, al otro y a la palabra.

funda en una especie de literatura ‘okupa’ que se aloje y se desaloje en lo abandonado, en lo transitorio, y que sobreviva apelando a un flujo de baja intensidad en perpetuo movimiento. Quiero decir, sin un anclaje estable ni al mercado ni al Estado» Diamela Eltit, *infra*, p. 273. La dimensión intrínsecamente dialógica de este artículo, homenaje al amor y al Otro, se traduce en un uso insólito y abundante de las notas de pie de página, que no funcionan como simple comentario e integración, sino como una especie de ‘texto en el texto’ que abre el prisma de la argumentación a nuevas sugerencias y pistas interpretativas.

3 Cuando hablo de ‘escritura testimonial’ no me refiero a la forma clásica de testimonio como *terstis*, representación de un yo individual que, por su presencia en el lugar de los hechos, puede relatarlos. El ejercicio testimonial de Diamela Eltit implica un esfuerzo de apertura de la individualidad y ruptura de la autoridad autorral, ahora colectiva y abarcadora. La autora se encarga de filtrar en su verbo la consistencia vital de ‘historias sin voz’, de ‘testigos mudos’. En otras palabras, Eltit asume en su ‘tono’ la consistencia trágica de lo que queda fuera de nuestra imaginación, mostrándolo y haciéndolo ‘pensable y posible’. Su fe en la palabra posibilita este acto de asunción amorosa de cuerpos residuales e invisibles, y resignifica el rol de la escritura, que tiene el deber de registrar responsablemente la verdad de los hechos.

4 Véase Barthes (1997: 21-22).

5 «La verdad es que no tenía demasiada claridad acerca de por qué íbamos de un lado a otro [...] Solo sabía que obedecía a una búsqueda que estaba allí, sin una pauta racional ni menos programática» (ibídem).

2. EL TEXTO

En el año 1992 Diamela Eltit y Paz Errazuriz realizaron una serie de visitas al hospital psiquiátrico Philippe Pinel de Putaendo con el objetivo de repensar la representación de los sujetos marginales allí albergados gracias a la confluencia de un proyecto visual y escriturario, a su vez caracterizado por el cruce de diferentes géneros. El producto de este trabajo colectivo se titula *El infarto del alma* y consiste en unas cuarenta fotografías y un texto de difícil clasificación que se instala en la frontera entre múltiples tipologías escriturales: la novela epistolar, el diario de viaje, la autobiografía, la poesía, el ensayo filosófico, la transcripción psiquiátrica de un caso clínico⁶.

6 Las treinta y ocho fotografías, principalmente de parejas de internados del psiquiátrico, se combinan con seis apartados, reflejo de diferentes tipologías textuales, que intentaré reorganizar a través del siguiente esquema:

1) El diario de viaje, redacción testimonial del itinerario de entrada de las dos autoras en el espacio hospitalario y, al mismo tiempo, especie de brújula que orienta al lector entre las páginas del proyecto escritural y visual.

2) Una sección epistolar, con el mismo título del foto-texto. Recoge cinco cartas de amor, cuyo destinatario, en su ausencia, se superpone al mismo lector, que, en el acto de ‘apropiación’ del texto, se convierte en otro miembro de la comunidad de Putaendo.

3) *La Falta*, serie de fragmentos poéticos que se difuminan a lo largo del texto, ocupando el espacio de cuatro páginas, evocando los sentimientos de vacío e imposibilidad inscritos en toda práctica amorosa.

4) Dos ensayos largos, traducción de las especulaciones de Eltit tras la visita al psiquiátrico. Ambos contienen una serie de fragmentos en negrita, especies de incursiones textuales aptas para profundizar uno de los ejes de la argumentación. *El otro, mi otro* expone una reflexión fundamentada en las teorías psicoanalíticas de Lacan y Kristeva, sobre la entidad/identidad del sujeto enamorado (los fragmentos en negrita analizan la figura de la madre, el más alto ejemplo de exposición e invasión del amor del otro). *El amor a la enfermedad*, en cambio, es una amplia reconstrucción de la relación entre amor y enfermedad del romanticismo a nuestros días, a través de la historia del hospital de Putaendo, que nació como institución para la reclusión de los enfermos tuberculosos y, a partir de 1940, se transformó en manicomio (la incursión textual, en este caso, es una especie de carta sin destinatario, escrita por la típica enamorada romántica).

5) *El sueño imposible*, testimonio de una de las internadas, que relata en primera persona uno de sus sueños más recurrentes.

6) La transcripción de un informe médico estrictamente vinculado con el testimonio de la paciente, el sueño, que argumenta el acto de rebeldía de ‘Juana la Loca’.

El texto excede las reglas básicas de su organización: sin números de páginas, se presenta en un formato que —en las secciones escritas, en constante diálogo con la visualidad de las fotografías— no responde a un género homogéneo: las letras tipografiadas que encarnan el discurso de Eltit no encajan en la tipología estándar del texto narrativo. Todos estos ‘signos de fuga’ parecen enlazar un intenso diálogo con la mujer de la portada, que elude el encuadre de honor de la fotografía a través de su mirada extraviada: el texto parece ‘explotar’. Su misma estructura se puede interpretar en el prisma de su título: es un ‘infarto’ (del latín *infartus* que se compone del prefijo ‘in’, es decir, ‘en’ y *facire*, rellenar, guarnecer), una lesión que procede de un relleno, de un estancamiento.

La única forma de abordar *El infarto del alma* es dejarse arrastrar por las diferentes irrupciones que organizan el entramado narrativo, especie de estallidos de la página y en la página, quiebres y huellas que marcan una cadena de significaciones. El *Diario de viaje*, brújula de la operación textual y visual, en una especie de paradoja nos proporciona la clave para ‘perdernos’

La polifacética composición, cuyo hilo conductor es una ambigua voz en primera persona, no presenta una organización estable, carece de índice, negando la estructura en capítulos, algunas de las secciones que la componen se repiten, rompiendo la linealidad narrativa y, en algunos casos, los apartados contienen otras prácticas escriturarias, diseminando el acto de lectura en un complejo juego de cajas chinas. La combinación entre las fotografías⁷ de los internados y las secciones textuales crean un objeto estético que rehúye todo mimetismo, poniendo en tela de juicio la posibilidad misma de representación y rozando el grado cero del lenguaje (o, mejor dicho, de los lenguajes). Al mismo tiempo, su enfoque en lo marginal recupera el ejercicio testimonial⁸, problematizando la tensión estética inscrita en la labor artística y en la tan solo aparente auto-referencialidad del foto-texto.

La crítica se ha interrogado mucho sobre la doble vertiente de la operación literaria de Eltit/Errázuriz, subrayando las nuevas formas de intersección entre estética y ética que emergen de la peculiar lectura y restitución del sujeto marginal⁹. La actitud rotundamente solidaria de las dos autoras, que gracias a la alianza entre palabra e imagen se ‘encargan’ de la consistencia de los internados del espacio hospitalario, es el primer elemento de deconstrucción de la estructura binaria informante-testigo que rige la dialéctica del género testimonial en sus formas más tradicionales; las dos informantes no pretenden disciplinar la palabra ‘loca’ de los internados, se dejan arrastrar analógicamente en su mundo, en su familia. Es más, el tono marcadamente autobiográfico que rige la entera narración desbarata definitivamente el punto de vista, abriendo una serie de preguntas: ¿Qué encierra la experiencia de Putaendo? ¿Quiénes son los/las testigos? ¿Cuál es la ‘verdad’ de su testimonio?

En un trabajo de 2012 empecé a reflexionar sobre estos aspectos, señalando que Diamela Eltit y Paz Errázuriz con el *Infarto del alma* logran tra-

en el texto: la permanente diseminación de roles (autor-personaje-lector), tiempos (siglo XIX, XX), espacios (sanatorio-hospicio-hospital), todo en el signo de Amor.

7 Las treinta y cinco fotos de parejas de enamorados, que oscilan entre la voluntad de normalización determinada por la estructura formal del retrato burgués y la fuerza desintegrativa y caótica del referente —el psiquiátrico, con sus asimetrías y ambigüedades—, permiten el ingreso de la locura en el sistema cultural y, a la vez, exhiben la imposibilidad de traducir rotundamente el espacio de Putaendo. Las tres imágenes que cierran el foto-texto evocan esta dimensión inacabada e imposible, gracias a la figuración de un espacio vacío, inhabitado.

8 La misma Diamela Eltit enmarca su operación textual en los dominios del testimonio. Al describir el momento de la separación de los pacientes de Putaendo, después de una entera jornada encerrada con Paz Errázuriz entre las paredes del hospital psiquiátrico, afirma ser la testigo de una sesión fotográfica conmovedora. Es interesante subrayar la doble función testimonial que encarna la autora: por un lado, gracias a la presencia de fotos de Paz, legitima la experiencia de amor y locura de los pacientes de Putaendo, por otro, atestigua el acto de amor de Paz hacia sus imágenes. Testigo de Amor: amor entre locos y amor hacia el arte.

9 Me refiero al intenso artículo de Tierney-Tello sobre la práctica testimonial de Diamela Eltit (1999) y a las reflexiones de Forcinito (2006) sobre la función de la palabra y de la imagen en el foto-texto.

ducir las vidas precarias de los invisibles de Putaendo tras una operación de asunción amorosa de sus cuerpos.

La relectura que hizo Diamela Eltit de su obra durante las jornadas de Gargnano¹⁰ me permitió afinar esta línea interpretativa, a partir del reconocimiento de un punto de entrada que ilumina el texto y, al mismo tiempo, el espacio hospitalario. Una especie de horizonte generativo que irradia la palabra de la autora y las fisicidades lastimadas de los pacientes del psiquiátrico: amor.

Amor como irremediable apertura hacia el otro, como pérdida de integridad, como quiebre de la unidad y aceptación de nuestra in-finitud, amor loco y amor entre locos.

A partir de estas premisas, he pensado articular mi exploración del texto en dos partes, estrictamente imbricadas entre sí: en la primera parte sentaré las bases de la peculiar deconstrucción del paradigma testimonial que las autoras ponen en escena, en la segunda analizaré el tópico del amor, centro de irradiación que posibilita la escritura.

2.1. *El testimonio, más allá de los testigos*

La evidente diseminación de los distintos actores que protagonizan el relato testimonial se realiza gracias a tres movimientos:

1) La irradiación del circuito observador-observado en el curioso ‘vuelco testimonial’ que convierte a Diamela Eltit y Paz Errázuriz en nuevos, inesperados, miembros de la comunidad de Putaendo.

Al ingresar en el psiquiátrico, Diamela y Paz pierden su autoridad de ‘mediadoras’ y empiezan a compartir la vida marginal de los internados, convirtiéndose en parte integrante de la familia de locos. El cuento autobiográfico de este acercamiento, en el apartado titulado *Diario de viaje*, muestra una serie de signos que quiebran las fronteras de la individualidad, ya de por sí problematizada por la contaminación de diferentes lenguajes y voces. El ingreso mismo de las dos mujeres en el hospital y el encuentro con los enfermos manifiesta el abandono del rol de observadoras externas y el proceso de inclusión en el nuevo universo. La superación de las barreras de contención del edificio, un recorrido que se puede equiparar a un rito de

¹⁰ Eltit, D., *En la intensa zona del otro, yo misma, infra*. La autora afirma: «Mis propias dudas e incluso rechazo generado ante el encierro y los medicamentos cedieron por mi insistencia en generar posibilidades de abordaje para ese libro y así se fue trazando el horizonte de una vía posible. Pensé en el amor. O más bien pensé que si todo amor es loco cómo transcurriría el amor entre locos en el interior de un hospital psiquiátrico». El intenso deseo de movilizar la creación del libro, de encontrar una zona de ‘dicibilidad’ para los asilados, el mismo deseo de la escritura y de la palabra, posibilita la visión de amor como espacio de liberación y de resistencia. Resistencia de la palabra amor, resistencia de los pacientes en el amor.

pasaje, coincide con la plena incorporación de las dos mujeres en la comunidad del hospital:

La reja, la caseta de control, después los jardines, más atrás el edificio. Cuando atravesamos la reja veo a los asilados. No me resultan inesperados sus cuerpos ni sus rostros, sólo me desconcierta la alegría que los recorre cuando gritan: “Tía Paz”. “Llegó la tía Paz”. Una y otra vez como si ellos mismos no lo pudieran creer y más la besan y más la abrazan y a mí también me besan y me abrazan hombres y mujeres ante los cuales debo disimular la profunda conmoción que me provoca la precariedad de *sus destinos*. No sus rostros ni sus cuerpos, me refiero a *nuestro común y diferido destino*¹¹.

El ingreso en el espacio clínico coincide con la cancelación de la distancia existencial entre las autoras y los pacientes, como subraya el pasaje de la tercera persona plural a la primera, más abarcadora.

Las misma forma narrativa del *Diario de viaje*, sección que se encarga de enmarcar la totalidad del texto, subraya cierta autorreferencialidad de la operación escritural: las dos autoras están redactando la historia de *su* desplazamiento en los territorios de la locura, el cuento de *su* viaje hacia los confines del otro. El itinerario que describen en estas páginas marca la génesis de una nueva comunidad que comparte un destino ‘común y diferido’¹².

La estrategia que he denominado ‘vuelco testimonial’, y que consiste en el acercamiento inclusivo de las dos informantes a la comunidad de locos, parece multiplicarse a lo largo de la obra, sembrando roles y funciones narrativas: las autoras, los personajes y el mismo lector se con-funden definitivamente en el espacio textual.¹³

¹¹ Las cursivas son mías.

¹² Estos desplazamientos se pueden leer como ejercicios de aproximación dialógica al ‘yo’, cuya unidad no existe fuera del relato. Para una profundización de estos aspectos de la autobiografía y del diario, véase Arfuch (2013: 74-76).

¹³ Otro ejemplo lo tenemos en el apartado titulado *El infarto del alma*, colección de cinco cartas diseminadas a lo largo del foto-texto que ilustran el abandono de una de las pacientes por parte de su amado. El mismo encabezado de las misivas, un genérico «te escribo», bien muestra el quiebre de la distancia entre el personaje y el lector. Dicho en otras palabras, el mismo acto de lectura posibilita el acceso a la comunidad del psiquiátrico y la coparticipación de la vida trágica de los asilados. Si la emisora de las cartas coincide con una de las tantas pacientes del psiquiátrico —quizás la misma Juana la Loca, protagonista de la transcripción del sueño y del informe clínico—, el destinatario de las cinco misivas brilla por su ausencia. La autora condensa en estas comunicaciones indirectas todos los tópicos del epistolario amoroso: la dimensión ensoñada, la imposibilidad y el sufrimiento, la distancia y la separación, el delirio y la muerte, la falta de amor como clave metafórica para interpretar el sinsentido de la existencia. Es la misma exploración de estas ‘pasiones’ que evidencia la experiencia de excentricidad y de delirio implícita en todo acto amoroso. La intrusión del lector en el proceso comunicativo y

Esta incorporación en la familia de Putaendo no coincide con la paradójica e imposible asimilación a la locura por parte de las dos artistas. Eltit y Errázuriz no se acercan a los pacientes en el intento de romper la dialéctica sanidad/insania mental; su acercamiento se fundamenta en la analogía de la tensión deseante: la voluntad de querer, voluntad que manifiestan tanto las dos autoras como los miembros de la comunidad de Putaendo, origina el vínculo empático que posibilita el foto-texto. Amor entre locos y amor al arte: amar al arte como locos, o más bien como locas¹⁴.

2) La rotunda afirmación de las consistencias existenciales de los enfermos del psiquiátrico, gracias a un proceso de deslizamiento identitario: los pacientes sin nombre, connotados tan solo por su borrosa enfermedad, se convierten en sujetos, presencias, parejas. Gracias a la propuesta artística de las dos autoras, estos testigos mudos y anónimos, adquieren visibilidad en el cuerpo de un Estado que durante siglos ha eliminado sistemáticamente el signo de sus cuerpos marginales.

Si es cierto que estas imágenes personifican la huella de una ausencia, en la figuración de su habla imposible, forma y práctica del vacío, la trama imaginativa de Errázuriz/Eltit los hace existir, los nombra, los legitima, en el prisma de Amor. De este modo, posibilita nuevas genealogías, filiaciones alternativas del cuerpo familiar y nacional:

¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que no miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado? ¿De qué vale insistir en que sus cuerpos transportan tantas señales sociales que cojean, se tuercen, se van peligrosamente para un lado, mientras deambulan regocijando al lado de Paz Errázuriz, ahora su parienta?

Las dos testigos hablan por los que no pueden hablar: saben muy bien que la realidad de Putaendo no se puede afirmar mediante una construcción discursiva ordenada y secuencial. Lo único que pueden hacer es adherir a la causa que defienden¹⁵ y traducir la 'verdad' del psiquiátrico, exhibiendo la palabra

la natural empatía hacia la emisora de estas cartas, que nos está contando una experiencia de 'amor loco', logra quebrar las fronteras rígidas del psiquiátrico y posibilita una visión alternativa del hospital, ahora convertido en un lugar que alberga sujetos que saben amar, pese a todo.

14 Nelly Richard lee este mismo 'deseo de querer' (en el doble sentido de 'amar a alguien' y 'tener voluntad de algo', afirma la autora) como un gesto político de compromiso con subjetividades en peligro a través del quiebre de las leyes del mercado editorial, que solo busca «significaciones contabilizables» (Richard 1998: 245).

15 Esta lectura se debe a los planteamientos teóricos de Paul Ricoeur. Para el filósofo, el testimonio no es una prueba sino un acto, no depende del vínculo entre la declaración y la realidad que describe sino de la acción del sujeto que manifiesta públicamente su convicción y entrega

lastimada de los locos, resumiendo todos los lenguajes en sus poses¹⁶, abriendo por esta vía posibilidades alternativas de configuración de lo real:

De esta manera entramos al edificio, abiertas a la profundidad de nuestra propia insania, cercadas por los cuerpos materiales que me parecen cada vez más definitivos. Cuando cruzamos la puerta experimento un nuevo impacto: escucho algo parecido a un canto... una música ejecutada con movimiento febril y continuo de la lengua que me hace evocar los sonidos de los berebere, los nómades del desierto, de un desierto que no conozco, de un sonido que retengo de manera vaga desde quizás que filme, desde no sé cuál olvidada grabación.

3) Finalmente, la evasión de la escritura, que difumina la relación con lo referencial, el espacio clínico, y entreteje un complejo juego entre el deseo de los/las protagonistas y las circunstancias factuales.

Diamela Eltit, hablando de la brecha que movilizó su palabra y condujo a la producción del texto, afirma:

Lo más crucial era el desafío de generar una escritura que debía abordar un escenario donde la forma de un rebelde y necesario romanticismo coexistiera, en una alianza indisoluble, con el terror, la persecución y un caos que se mantenía bajo tutela. [...] Nada me facilitaba la escritura, hasta que mis propias dudas e incluso rechazo generado ante el encierro y los medicamentos cedieron por mi insistencia en generar posibilidades de abordaje para este libro y así se fue trazando el horizonte de una vía posible. Pensé en el amor (*Infra*: 277).

Si el amor representa siempre una experiencia de excentricidad y salida del yo, una forma de descentramiento y abandono de las fronteras de la subjetividad, el sentimiento que habita el psiquiátrico coincide con la forma más «precisa, distinta, móvil, cambiante, fugaz, la forma más poética de todos los amores por sus condiciones de producción» (*Infra*: 281).

personal: «¿qué es un testigo verídico, un testigo fiel? Todo el mundo comprende que es otra cosa que un narrador exacto, es decir, escrupuloso» (Ricoeur 1972: 42). Véase también Ricoeur 2000. La atestación no es certeza sino creencia, pero no la creencia dóxica del 'yo creo que' sino una creencia basada en la relación con el testigo, en la fe en la palabra del otro 'yo creo en'.

¹⁶ Para traducir los cuerpos de los pacientes de Putaendo, Eltit y Errázuriz tienen que convocar todos los modos y las formas de narración que poseen y manejan. No es casual que, junto con los productos de la conmovedora sesión fotográfica, el texto se configure como un *collage* de diferentes prácticas escriturales. Tan solo cruzando géneros y lenguajes las autoras pueden recuperar el sentido íntimo de Amor, en las figuras lastimadas de los pacientes del psiquiátrico.

Y el amor, como la escritura, es siempre un ‘ejercicio de lo ajeno’ que se aproxima y desvela en los infinitos pliegues de su presencia, es un ejercicio que revela la concepción de un sujeto siempre fragmentado e incompleto, que expone y exhibe su ‘diferencia’ (Arfuch 2013: 74).

2.2. *La visión de Amor*

A partir de estas consideraciones, puedo afirmar que *El infarto del alma* no consiste únicamente en una respuesta estética que se inscribe en las formulaciones postmodernas de la práctica testimonial¹⁷, sino que representa un ejercicio que fuerza los límites del esteticismo y roza lo existencial. Dicho en otras palabras, el poderoso foto-texto está cruzado por una serie de preocupaciones que trascienden tanto la voluntad de deconstrucción del canon literario y fotográfico como la creación de un contra-discurso edificado por una cadena de imposibilidades y concebido como único lugar apto para iluminar los bordes de lo social. Las dos artistas quieren dar visibilidad a los asilados de Putaendo, quieren iluminar estas presencias olvidadas y anónimas. Para lograr este objetivo tienen que ‘hacerse cargo’ de estos cuerpos, a través de un acto de asunción y de incorporación, de eliminación de las barreras, de entrada en la comunidad de locos:

A medio camino Paz Errázuriz y yo estamos ubicadas en el límite, nos enfrentamos a la disyuntiva de tener que cruzar continuamente las fronteras. Habremos de asumir la encrucijada de estar repartidas entre el personal y los pacientes y tocadas por una súbita y semejante resignación nos apresuramos a decir que sí, mientras abandonamos las oficinas. Sé que en algunas ocasiones resulta difícil entender cabalmente la diferencia que media entre el azar y la predestinación. Cuando salgo de la oficina el mundo me parece partido en dos.

El encuentro con el espacio hospitalario y el contacto empático con los internados se puede convertir en proyecto fotográfico y palabra poética tan solo gracias a una clave imaginativa común que posibilite la mediación del mundo ininteligible e inimaginable de los enfermos: las dos artistas necesitan un núcleo argumentativo que haga visible y pensable la vida de la comuni-

17 El ejercicio de afirmación de los pacientes del hospital no coincide tan solo con la voluntad de afirmar la implícita parcialidad de todo acto testimonial, la imposibilidad misma de la palabra del testigo que no puede expresar rotundamente la condición inaudita que vivió (Agamben 2000), sino todo lo contrario: es una evasión de las cadenas de esta misma imposibilidad y expresa la voluntad de encontrar una línea de fuga, una salida del universo anónimo y sin sentido de la locura, a través del acercamiento y la asimilación amorosa. El amor se convierte en la clave de ‘dicibilidad’ de una condición excéntrica y liminal: la locura.

dad del psiquiátrico y este núcleo lo encuentran en el amor.

Los asilados toman sol. Iniciamos nuestra peregrinación que no es más que un subir y bajar escaleras, subir y bajar, cercadas por los pasillos, por las camas ya clásicas de los hospitales estatales, por los pacientes que nos siguen besando y entre los besos reiterados aparece en mí el signo del amor.

La visión de Amor, sentimiento universal que rige tanto la existencia de los internados del psiquiátrico como la de todos los seres humanos, es el eje que permite crear una brecha en la ininteligibilidad del mundo hospitalario y lo hace posible, pensable, nombrable e imaginable.

Las fotos, por su parte, asumiendo el modelo dominante del retrato burgués, en diálogo contrastivo con la representación tradicional de la locura, soportan el núcleo conceptual del amor gracias a la reproducción de 'parejas de enamorados'. De este modo, como afirma Nelly Richard:

[...] se opera un re-centramiento de lo precario que traslada sus corporalidades hasta el interior del recuadro de honor de la fotografía, corrigiendo así las asimetrías y las desigualdades de las que son regularmente víctimas estos habitantes de terceros y cuartos mundos (1998: 251).

Los sujetos se dignifican por medio del encuadre, a partir de la expresión de su existencia, de su deseo, inmortalizado en la pose:

Paz Errázuriz es la que hace el rito de la despedida. Toma su cámara y veo en ella estallar el amor a sus imágenes. Soy la testigo de una sesión fotográfica conmovedora cuando Paz, con extrema delicadeza, va de grupo en grupo, responde a las más diversas solicitudes, permite el flujo de las múltiples inesperadas poses, como si hubiera sido contratada para una boda...

Las múltiples y polifacéticas figuras de amor que emergen de las seis secciones textuales presentan una clave de acceso al mundo del psiquiátrico. La descripción del viaje de entrada en el hospital, que acompaña los retratos fotográficos de los pacientes, no más cuerpos inútiles sino 'parejas de enamorados', abre una cadena de alusiones a diferentes modalidades de la pasión amorosa, así como han sido formuladas en el pensamiento occidental: a) el amor como encuentro de la otra mitad perdida (Platón); b) el amor y la muerte de corte romántico —el amor a la enfermedad como contradiscurso de los falsos valores defendidos por el horizonte burgués— (Foucault, Son-tag); c) el *amor fou* de los surrealistas (Breton, Rimbaud); d) el amor al arte;

e) el amor de la madre y el amor por la madre en la visión del cuerpo de la madre como lugar inhabitado por la cultura (Kristeva).

Aunque sería sumamente productivo mostrar la construcción de todas estas figuras idóneas para vehicular la comprensión y pensabilidad del mundo de Putaendo, en esta sede me limitaré únicamente a reflexionar sobre la brecha del peculiar sentido de Amor que las dos autoras traducen en el escenario narrativo gracias a los retratos de las parejas de enamorados, clave para deconstruir los signos convencionales de la cultura amorosa y reapropiarse del significado íntimo del término¹⁸.

En el foto-texto de Eltit/Errázuriz el amor no se concibe como pasión meramente instintiva sino como lenguaje que se despliega a partir del otro, como rechazo de la finitud, como ocasión para abandonarse en el océano indistinto de la plenitud irremediadamente perdida con nuestro nacimiento. Ya desde el mito platónico de Amor¹⁹, visualmente evocado en la figuración de las heridas de los dos primeros pacientes enamorados, sobresale la condición de carencia que conlleva el sentimiento.

No es casual que el ritual de inclusión de las dos autoras en el espacio del psiquiátrico se rememore a través de una clara referencia platónica. Eltit, dejándose arrastrar por las sugerencias del mito, nos habla de un mundo dividido en dos.

Cuando salgo de la oficina el mundo me parece *partido en dos*. Como si todo el mundo estuviera dividido *en dos bloques*, el personal y los pacientes. Un mundo quebrado que solo permanecería conectado por la luz que se filtra por las ventanas²⁰.

18 La presencia de los pacientes del psiquiátrico en el encuadre típico del retrato burgués es el elemento que fundamenta la operación de deconstrucción de los modelos de amor culturalmente establecidos. El sentimiento que encarnan estos cuerpos dolidos no accede a lo simbólico, no representa ningún estatus social, no proyecta en el otro ningún deseo reproductivo, es un amor puro, que se apoya en la satisfacción de las necesidades primarias: protección, amparo, solidaridad en la sobrevivencia de todos los días. Muchos aportes críticos han analizado estos aspectos, evidenciando sobre todo la operación de deconstrucción de las teorías del deseo como castración y sus implicaciones políticas de resistencia al poder y a sus formas de naturalización. Véase Richard (1998: 243-268); Labanyi (2000); Medina-Sancho (2005).

19 En el mito platónico, Diótima, la extranjera, cuenta que las divinidades, alarmadas por la arrogancia de los hombres, decidieron partirlos en dos. De este modo, transformados en meros *anthrópou symbolon*, perdieron definitivamente su unidad y perfección. El sentimiento de amor coincide con la esperanza de recobrar la unidad gracias al re-encuentro con la mitad perdida; es la fuerza que empuja a anhelar una plenitud que brilla como falta (véase Curi 2009, cap. 1). Lo que me interesa del mito de Platón no son las argumentaciones sobre Amor que, según Cavarero, contribuirán a la negación de lo femenino a través de la distinción entre alma y cuerpo y la definición de la filosofía como producto del alma masculina vinculada al amor entre hombres, sino su simple evidencia, determinada a partir de la misma génesis de la palabra: la condición de falta. Una falta que se puede colmar tan solo a través del deseo, la generación, la creación: el indefinido y vibrante existir (véase Cavarero 1990: 97-125).

20 Las cursivas son mías.

La figura de la división, de la separación, de la unidad perdida se refleja analógicamente en las mismas heridas de las/los pacientes. La huella del corte abdominal, del quiebre en la capacidad reproductiva determinado por la mano del estado que controla la fertilidad de las locas, en la palabra de Eltit se transforma en el signo más alto del afán hacia la unidad determinado por Amor.

Perdidos en distintas ensoñaciones, consumidos en un diverso delirio, se quedan sentados en el banco, aferrados a una inexplicable cercanía, conectados estrechamente por el paso de un cuchillo en el estómago *que los hace el uno para el otro, sólo el uno para el otro, pues uno y otro ya sea por la operación o por el encierro definitivo, enfrentan el fin de su especie genética*. Qué digo, debo decirlo, decir que me oprime esa operación, que me hiere. Pero claro, se trata de un amor total, único, un amor loco²¹.

La imagen de estas heridas al aire libre, sello de la intervención del gobierno sobre los pacientes, simboliza la condición platónica de falta retejiendo analógicamente los lazos que unen amor, enfermedad y otredad.

Siguiendo las palabras de Diotima, podemos afirmar que el amor es una experiencia extrema. La búsqueda del ser deseado, del objeto querido y perdido para siempre es la concreción de una ausencia que desencadena la tensión deseante y posibilita todo acto de creación e imaginación:

Después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor. Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra. Y cuando ya no cabe indagar en el desprestigio de estos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas palabras insuficientes, aparece la primera pareja de enamorados.

Es el sentimiento que pone en tela de juicio la integridad del yo, que subraya la falta y el vacío que habitan la naturaleza del hombre.

El amor de Eltit y Errázuriz es un amor loco, un amor que delira, excéntrico y fugaz, un amor que no representa tan solo la problematización de los modelos burgueses y la denuncia de los quiebres de la nación²²: es ‘revela-

21 Las cursivas son mías.

22 Muchas son las lecturas críticas que interpretan *El infarto del alma* como poderoso contradiscurso capaz de deconstruir los dispositivos culturales del amor tal como se han edificado en Occidente, lo que me interesa más en estas páginas es reflexionar sobre Amor como punto de quiebre de la invisibilidad e ininteligibilidad de los pacientes de Putaendo, como clave de entrada en su universo loco, gracias a un sentimiento que de por sí se configura como acto de excentricidad y delirio. Véase, por ejemplo, Hernández, 2011, en particular, pp. 192-208.

ción' de su intrínseca ambigüedad, vacilante entre la carencia y la plenitud, reflejo de la esencia íntima de los seres humanos que puede tan solo aspirar a recobrar la unidad perdida en la tensión hacia el otro.

La ilusión de plenitud que rige la dialéctica occidental se ve desbaratada por la herida originaria del sujeto. Mediante un camino à *rebours*, hacia el grado cero de la palabra y de la imagen, el conjunto de textos que componen la obra exhibe esta importante 'evidencia' de amor, que habilita la apertura de nuevas posibilidades de articulación de lo real, más inclusivas y nómadas:

Veo ante mí la materia de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencio la belleza aliada a la fealdad, la vejez anexada a la juventud, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iletrado. Y ahí, en esta descompostura, encuentro el centro del amor. Comprendo ejemplarmente que el objeto amado es siempre un invento, la máxima desprogramación de lo real y, en ese mismo instante, debo aceptar que los enamorados poseen otra visión, una visión misteriosa y subjetiva. Después de todo los seres humanos se enamoran como locos. Como locos.

Gracias a la imaginación del amor, los internados de Putaendo pueden evadirse de las barreras del espacio hospitalario y adquirir rostro y voz. Las dos autoras haciéndose cargo de los intereses del grupo de 'invisibles' del psiquiátrico producen un nuevo sentido, a partir de una conciencia de la diferencia. Parecen responder, con palabras e imágenes, al reto que el difuminado 'yo narrativo' lanza a aquel tú/lector/autor, en la carta que inaugura la experimentación testimonial:

Ah tú y yo habitamos en una tierra difusa, con grietas tan profundas que impiden el encuentro. A quién podría decirle que el ángel se niega a llevarme sobre sus espaldas y me desprecia y me abandona en las peores encrucijadas que presentan los caminos [...] Quiero que el ángel se curve por mi peso y sude y se maldiga por el abyecto trabajo de cargar mi humano cuerpo. El ángel siempre vocifera escudado en la impunidad que le otorga su pureza. No te imaginas lo que es vivir con la voz de un ángel que te impreca todo el tiempo y te dice que no serás, que no serás, que no serás, que no serás amada.

Me gusta pensar que, gracias a la operación de asimilación amorosa realizada por la pareja Eltit/Errázuriz, el ángel ha podido detenerse un instante²³,

23 Dejándome arrastrar por el procedimiento analógico inaugurado por las dos autoras,

haciéndose cargo de las consistencias precarias de los asilados del sanatorio, legitimizando sus ‘humanos cuerpos’ y afirmando su ‘ser’, pese a todo.

Bibliografía

- Agamben G., 2000, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Barcelona, Pretextos (1998).
- Arfuch L., 2013, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes R., 1997, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI (1953).
- Benjamin W., 2008, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Itaca/UACM (1940).
- Cavarero A., 1990, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti.
- Curi U., 2009, *Miti d'amore*, Milano, Bompiani.
- Eltit D., 1989, *El padre mío*, Santiago Francisco Zegers.
- , 2000, *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago, Planeta.
- Eltit D.-Errázuriz P., 1994, *El infarto del alma*, Santiago, Francisco Zegers.
- Forcinito A., 2006, *Voz, escritura e imagen: arte y testimonio en El infarto del alma*, «Hispanófila» 148: 59-71.
- Green M., 2007, *Diamela Eltit. Reading the Mother*, London, Tamesis.
- Hernández C., 2011, *Insubordinación: Diamela Eltit y Paz Errázuriz. Urgencia y emergencia de una nueva postura artística en el Chile postgolpe (1983-1994)*, Caracas, Monte Ávila
- Kristeva J., 1987, *Historias de amor*, México, Siglo XXI.

en el permanente diálogo entre imagen y palabra, me atrevo a afirmar que este ángel se parece mucho al ángel de la historia que Benjamin descubre en las pinceladas de Klee. En sus *Tesis sobre la filosofía de la Historia*, el filósofo deja escrito: «Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina el Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso» (Benjamin 2000, Tesis IX). Las dos escritoras frente a los cuerpos residuales de los habitantes de Putaendo no quedan atónitas ni mudas, restauran un sentido gracias a la clave interpretativa de Amor. El sentimiento universal nos ofrece una posibilidad de pensar el universo del psiquiátrico, entre las fisuras mismas del logos, de la razón.

- Lértora J. C. (ed.), 1993, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Labanyi, J., 2000, *Cuerpos des-organizados. La política del amor en El infarto del alma*, en M. I. Lagos (ed.), *Creación y resistencia. La narrativa de Diamela Eltit 1983-1998*, «Nomadías» número monográfico: 1-189.
- Lorenzano S., 2000, *Cicatrices de la fuga*, M. I. Lagos, *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*: 93-107.
- Medina-Sancho, G., 2005, *El infarto del alma. Un tributo a la memoria afectiva*, «Revista Iberoamericana» 210.LXXI: 223-239.
- Morales L., 1998, *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago, Cuarto Propio.
- Ramos J., 2000, *Dispositivos de amor y la locura*, en M. I. Lagos (ed.), *Creación y resistencia: La narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*, «Nomadías» número monográfico: 111-125, Cuarto Propio.
- Richard N., 1998, *Por amor al arte. Rupturas críticas y fugas de imaginarios*, en *Id., Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Cuarto Propio: 243-268.
- Ricoeur P., 1972, *L'herméneutique du témoignage*, en E. Castelli, *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, Paris, Aubier-Montaigne: 35-61.
- , 2004, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Scarabelli L., 2012, *La narrativa de Diamela Eltit y los límites del testimonio latinoamericano*, «Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani» 2.4: 297-312, <http://confluenze.unibo.it/article/view/3445> (última consulta: 18/04/2017).
- Tierney-Tello M. B., 1999, *Testimony, Ethics and the Aesthetics in Diamela Eltit*, «PMLA» 114.1: 78-96.

CUSTODIA DE LA PRESENCIA EN LA AUSENCIA.
MEMORIA FEMENINA DE LA LÍRICA HISPÁNICA PRIMITIVA EN
EL INFARTO DEL ALMA DE DIAMELA ELTIT

Giuliana Calabrese
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Así te veo, rostro casi vivo. Miras
desde tu mundo lejano y llegas hasta mí.
Te tengo, nunca huirás, para siempre
mi prisionero eres, fotografías o amor,
imagen material o cuerpo ausente.*

Julio Aumente

INTRODUCCIÓN: EL RETORNO A LA ESFERA ORIGINAL

«No / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia» recitan los versos de Alejandra Pizarnik (2001: 398-399), y precisamente de palabras que hacen la ausencia voy a hablar en este trabajo, pero serán a la vez palabras en las que la ausencia adquiere una presencia anímica a través del amor.

Quiero detenerme en un libro que se dilata en territorios en los que se confrontan los límites humanos: pasión, racionalidad y deseo, trabados los tres por los hilos de la memoria. *El infarto del alma*, como bien se sabe, es un espacio privilegiado en el que Diamela Eltit y Paz Errázuriz combinan un lenguaje verbal y uno visual, llevando al lector a una reflexión que se desplaza de fotografías de las parejas de asilados en el hospital psiquiátrico de Putaendo a narraciones, testimonios, cartas y fragmentos de ensayo armados por Diamela Eltit. Es un «reportaje sobre el amor desde los márgenes de la cultura oficial del amor» (Edwards Renard 2009: 166).

Desde este margen, nos acoge primero el lenguaje de Diamela Eltit, que

tiende a veces hacia la glosolalia, la condición de la visitación del lenguaje donde ni el hablante poseído puede comprender lo que dice. [...] Como explica Giorgio Agamben: “glosolalia y xenoglosia son los signos de la muerte del lenguaje: representan la salida del lenguaje de su dimensión semántica y su retorno a su esfera original de intención pura de significar (no meramente sonido sino el lenguaje y el pensamiento de la voz sola)” (Kirkpatrick 2009: 63).

Más que en la glosolalia, quiero empezar el discurso centrando mi atención en el «retorno a la esfera original» del que habla Agamben y al eco que este retorno puede encontrar en un libro que conecta, como *El infarto del alma*, la palabra y la imagen y que puede resultar sugestivo para la lectura del texto de Eltit. El estudio al que me refiero es *Poesía y fotografía*, de Yves Bonnefoy. En este libro, como en las palabras de la autora chilena, se entiende perfectamente qué significa ‘hacer experiencia de la poesía’: es el intento de darle cuerpo y aliento a lo que el pensamiento conceptual o la abstracción han quitado singularidad, sentido corporal, deseo y pulsación (Prete 2015: 7). El deber de la poesía, o de la palabra poética, diría yo, sería en este sentido el de liberar las cosas de su significante, es la vuelta a la esfera original postulada por Agamben, como se ha podido leer más arriba.

Ahora bien, dicho de otra forma, la auténtica voluntad poética residiría en una voluntad de recuperación no de un significante sino de un sentido milenario que sigue vivo en una esfera original. Y no se trata de un sentido cualquiera, sino que es, como se verá en las palabras de Bonnefoy, un sentido de amor que le otorga una presencia anímica tanto a un cuerpo ausente, como a un cuerpo que intenta volver a conectarse con la conciencia de sí mismo y de su alma.

Para que el discurso resulte mucho menos oscuro, voy a seguir el mismo recorrido del autor francés, que funda su argumento en la lectura del cuento *Igitur* de Mallarmé. Según la interpretación de Bonnefoy, este cuento sería una «epifanía de la ausencia» (Prete 2015: 10)¹: Mallarmé ha tenido como la revelación de una ausencia, de un vacío que no se puede verbalizar. Sin embargo, a la oscuridad del pensamiento de Mallarmé, Bonnefoy contrapone el ‘relámpago’ de la palabra —y de la fotografía— que se vuelve a conectar con el sentido milenario y original; la palabra arroja luz porque guarda en una nueva proximidad el vacío que huye de la comprensión: «la respuesta de la palabra al vacío es la custodia de la presencia en la ausencia» (Prete 2015: 14). Dicho de otra forma, se asiste a la creación de un lugar epifánico en el

¹ Cuando no indicado expresamente, la traducción de las citas procedentes de ediciones italianas es mía.

que a la verbalización se contraponen la desarticulación del sujeto: el poeta se entrega, hasta disolverse, a la búsqueda de una irrealidad aferrada en su carácter de inaferrable (cfr. Agamben 1977: 60 y sg.).

Definiendo su «política literaria» como una escritura que «emana desde el indiscutible territorio del deseo y las múltiples complejidades que intervienen en su configuración [...], un camino irreprimible por la letra, que [...] tampoco es controlable» (Eltit 2016: 380), la autora encuentra raíces a las que volver para armar *El infarto del alma* en algunas de las formas de la primitiva lírica hispánica como las jarchas mozárabes y las cantigas de amigo galaicoportuguesas. Este soporte encontrado «en el tiempo medieval de la lengua» (389), se afirma como la raíz para afirmar una ausencia, como se verá, para representar un resto fantasmal de una vivencia que la racionalidad parece no poder abarcar, sellando por lo tanto el evento testimonial desde sus premisas teóricas y hermenéuticas². Y el sentido recuperado por Diamela precisamente para guardar la presencia en la ausencia es el que retumba en la voz milenaria y original, indefinida y coral del 'largo lamento' del que surge la literatura castellana, una búsqueda que lleva a la recuperación de

algo parecido a un canto que se extiende y cruza todo el pabellón, una música ejecutada con el movimiento febril y continuo de la lengua que me hace evocar los sonidos de los Berebere, los nómades del desierto, un desierto que no conozco, de un sonido que retengo de manera vaga desde quizás qué film, desde no sé cuál olvidada grabación (Eltit-Errázuriz 1994)³.

I. EL ESPACIO LITERARIO DE LAS JARCHAS Y «LA NECESIDAD ATÁVICA DE AMAR»

Es bien sabido que jarchas y cantigas de amigo guardan una estrecha relación entre sí por su tema fundamental: en ellas habla una muchacha que lamenta la ausencia del amado y sus palabras son «fuertemente amorosas, estremecedoras, llenas de encanto y arrebatadoras, cercanas al ardor amoroso» (García Gómez 1962: 44). Mi intención en este trabajo es ofrecer una lectura de *El infarto del alma* desde una perspectiva ibérica; se tratará de un recorrido que empieza por una vuelta a las raíces de la literatura castellana como ejemplo de creación de una heterotopía literaria⁴, animada por una voz anónima femenina que se enfrenta a la desaparición, a la locura y al

2 «Un otro siempre ausente que le pertenecía solo a la escritura, porque surgía un conjunto de signos que buscaba expresar cómo el amor y sus emociones navegaban locamente intentando encarnarse en las palabras» (Eltit 2016: 388).

3 En la edición de 1994 (Santiago, Francisco Zegers) falta la numeración de página.

4 Se utiliza el concepto de heterotopía formulado por Michel Foucault en *Des espaces autres* (1984: 46-49) y en *Dits et écrits* (1994: 752-762).

poder compartiendo un «común y diferido destino» (Eltit-Errázuriz 1994) con todos los sujetos que se mueven alrededor del hospital de Putaendo.

Diamela Eltit (2016: 389-390) explica que quiso encontrar un espacio estético para esos cuerpos asilados en el hospital psiquiátrico que vivían en un espacio alejado de la realidad. Junto a la voluntad estética y política de representar un espacio marginal (cfr. Benisz 2014) y a la recuperación de la lírica primitiva en castellano, se podría individuar también, por consiguiente, un paralelo con el marco social en que dicha lírica primitiva se crea. No hay que olvidar que las jarchas nacen en España del cruce cultural de las comunidades hispánica, árabe y judía, cada una con normas civiles y religiosas que la separaban de las demás; el espacio literario de las jarchas se propone así como el primer intento físico de integración lingüística, religiosa y social de una sociedad híbrida. Sin embargo, se trata de un espacio estético marginal, un espacio literario y social alejado de lo exterior que convierte las jarchas en un instrumento transgresor de la norma social y todo lo contrario a un espacio armónico: es el lugar donde la inmediatez cutánea entre las comunidades produce un diálogo «no entre voces en armonía y mutua reflexión, sino un diálogo lleno de ventrilocuismo, fingimiento, intentos de asimilación y ejercicios de poder, en definitiva, puesta en escena de una paranoia de identidad» (Medina 2003: 64; cfr. también Garrido Conte 2012). Se trataría, además, de una «paranoia de identidad» que Americo Castro, cuyas palabras recupera Medina, interpreta como

el espacio donde se incuba la hegemonía: “La convivencia pacífica de las tres castas [cristiana, árabe y judía], trenzada con el latente o manifiesto afán de destruirla, nos sitúa frente al problema clave de la historia auténticamente española”. La identidad es inseguridad y en ese sentido es rigurosamente inseparable de un ejercicio de poder (Medina 1993: 64).

Y sin embargo, por muy conflictivo que sea, un primer diálogo armonioso entre las tres castas, aunque sea a nivel literario, sí se produce; pero la lírica primitiva sigue siendo un espacio alejado de la realidad, un ‘contraespacio’, tanto por el intento de diálogo ya mencionado, como por los temas transgresores, por la voz femenina del sujeto poético y sobre todo por la lengua romance en la que están escritas. Dejando de un lado el hecho de que la lírica femenina, por así llamarla, estaba relegada a un lugar privado (Cohen 2002: 68), se encuentra una especie de definición del contraespacio literario representado por las jarchas en las palabras de Garrido Conte:

estas canciones describen a estas mujeres que cantan en romance como muchachas desenfundadas, locas de amor, que burlan a quienes intentan guardarlas, que piden besos, vino y esperan

con ansiedad la llegada del amante o lamentan su partida. Una cosa es que existieran estas canciones en forma oral y que se cantaran en algunas fiestas, otra mucho más seria es su codificación, su transcripción en escritura por poetas pertenecientes a las otras dos religiones. Su incorporación a las moaxajas tuvo necesariamente que ofender a la colectividad cristiana. Recordemos otra vez las condenas y censuras a estas canciones diabólicas, amoratorias e infames por parte de las autoridades civiles y religiosas cristianas a pesar de que alcanzaron luego gran belleza lírica a manos de los poetas provenzales y gallegos pero ni siquiera estos poetas llegarían a una formulación tan libre, tan intensa, tan erótica y apasionada de los sentimientos amorosos femeninos (2012: 114).

Además, y siempre quedándose en el ámbito metafórico del espacio y a pesar de la discutida autonomía de las jarchas con respecto a las moaxajas en árabe o hebreo que las preceden, hace falta volver a subrayar que el sentido de los versos que componen una jarcha se encuentra en el espacio vacío y dialógico que pone en relación dichos versos romances y moaxaja: «la jarcha es precisamente el punto de in-decisión que no amplía un canon preestablecido sino que constituye su crisis, la fisura que quiebra, no extiende, su delimitación» (Medina 2003: 63).

Se puede notar, por lo tanto, un paralelo con los espacios intersticiales y literarios de Diamela Eltit y que en *El infarto del alma* convergen, a través del hospital, hacia el «lugar común» del amor (Eltit-Errázuriz 1994) como lugar de re-significación. Y no solo de los espacios «del afuera», como diría Foucault y como es el hospital de Putaendo, sino también de los espacios «del adentro», «que tal vez estén visitados por fantasmas» (cfr. Foucault 1984) y que, junto a los espacios físicos propiamente dichos, construyen un dominio heterotópico.

Escasos son, en cambio, los detalles acerca de los personajes femeninos de los textos hispánicos primitivos: más allá de los sentimientos que los animan, no hay información contextual acerca del tiempo o del lugar en los que viven (cfr. Frenk 1975; Zumthor 1954); como consecuencia de eso, «a través de esa carencia, la jarcha ‘solicita’ ser habitada, exhibe su carácter incompleto como llamada a la presencia de un otro o quizá más bien de múltiples otros» (Medina 2003: 60). A partir de la misma naturaleza textual de los versos primitivos, se puede subrayar la necesidad de una presencia ‘otra’ para que tanto la jarcha como sus personajes encuentren su identidad, precisamente a partir del reflejo de sí mismos que la alteridad —fotográfica, además, en el caso de Eltit y Errázuriz— les permite percibir.

A partir de la recuperación del universo de las jarchas y de la subsiguiente creación de un espacio transgresor, político y de construcción de un es-

quema identitario, se puede notar, además, cómo en *El infarto del alma* se instala en dichos espacios una tensión continua «entre optimismo y desesperanza», como diría Mora a propósito de la escritura de la autora chilena (2016a).

La tensión que se experimenta en la lectura, adquiere en este libro la corporeidad de la locura de los asilados del hospital y se percibe, sobre todo, en las secciones tituladas «El infarto del alma».

La locura que se narra en el texto, leída en el contexto actual chileno, podría ser la representación de la sensación que Pilar Calveiro explica a propósito de la búsqueda de sentido en los procesos de reorganización hegemónica de América Latina⁵. Se trata, sin embargo, de una representación que, de nuevo, busca sus raíces en una locura literaria primitiva, ya que el tema de las jarchas y de las cantigas de amigo, como he dicho antes, de forma muy simplificada podría resumirse como el lamento de una muchaha dolida por la ausencia del amado. Pero no se trata de un ‘simple’ dolor desgarrador, sino que este dolor lleva muchas veces a la locura. La locura de amor o el ‘amor loco’ son uno de los grandes temas literarios universales, pero en *El infarto del alma* este tema adquiere un profundo significado político, como se verá más abajo.

De manera muy simple, se podría entender la locura como la ruptura de un orden racional, un cortocircuito debido a la necesidad tanto vital cuanto imposible de entender algo que nos resulta incomprensible. En *El infarto del alma*, la voz femenina que entona el canto de la ausencia debe su locura a la incapacidad de encontrar una respuesta racional a la falta —a la ‘desaparición’ diría yo— de su amado, que de esta manera adquiere el estatus de *phantasmata*⁶ (cfr. Agamben 1977), mientras que la no reconocibilidad de la realidad por parte de esta mujer «locamente enamorada» (Solá-Solé 1990: 192) corresponde al rechazo de elaborar una separación que adquiere todos los matices de un luto. En el primero de los textos de las secciones «El infar-

5 «Las transformaciones hegemónicas han cambiado las relaciones de poder y con ellas [...] las representaciones que nos hacemos del mundo. [...] Esto incrementa la ajenidad que se verifica en muchos actos de memoria, y la sensación de locura, de pérdida de sentido —o del sentido— de tratar de comprender con los referentes de sentido actuales» (Calveiro 2006: 380).

6 No voy a centrarme aquí en la relación entre el lenguaje visual y verbal del libro, ya que lo han hecho ya otros estudiosos y de forma mucho más profunda (Forcinito 2006, por ejemplo), pero haría falta subrayar que mientras el *phantasmata* es la presencia literaria —y no tan literaria— a partir de la cual se articula el discurso de *El infarto del alma*, queda en este libro el eco de otra presencia ‘fantasmal’, que, sin embargo, gracias a la lógica territorial marginal desde la que operan Eltit y Errázuriz se exorciza: el *spectrum* que tanto terrorizaba a Barthes y que él mismo denominaba como «algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto» (1982: 39), queda aquí derrotado. Quizás, en una lógica de ‘normalidad’ sí se podrían entender los rostros de los asilados como imágenes de muertos que vuelven al mundo de los que están fuera del hospital, pero aquí «las historias de amor de los internos como formas cotidianas de resistencia a la marginalidad» (Forcinito 2006: 62) prueban, gracias a las fotografías, que los asilados «están vivos, que después de todo conservan un pedacito de ser» (Eltit-Errázuriz 1994).

to del alma», Diamela Eltit escribe algo revelador en este sentido: «Imaginé una muerte digna de tu altura, llegué a pensar que mi propia mano se haría vengativa» (Eltit-Errázuriz 1994). La necesidad de imaginar una muerte es precisamente la denuncia de la insoportabilidad de la ausencia del otro y la derivante falta de elaboración de un luto. Es una confesión, «podría confesar» escribe Diamela poco más abajo: aceptar la muerte sería mucho más llevadero que la ausencia «que impide el encuentro». «La muerte es mi estado, / porque mi estado (es) desesperado. / ¿Qué haré, oh madre mía? / El que me mima va a marcharse» se cantaba en una de las jarchas (Solá-Solé 1990: 86).

2. VOCES Y CUERPOS DE MUJER

A propósito de las secciones tituladas «El infarto del alma», hay que destacar otra pequeña característica que se podría relacionar con la lírica hispánica primitiva y que, sin embargo, marca una distancia definitiva con respecto a esta última. Cada una de las secciones está encabezada por la apelación al interlocutor «Te escribo» y, si ya la acción de escribir implica la fijación de una distancia, es importante centrarse también en el sujeto que dice ‘te escribo’. Se trata de un sujeto que reivindica su propia voz y el hecho de otorgarle permanencia a través de la escritura no es nada secundario. Si la mayoría de las jarchas y de las cantigas de amigo son entonadas por mujeres pero son fijadas en la escritura por autores presumiblemente masculinos, ahora Diamela está reivindicando la ‘autoridad’ testimonial de la mujer que vive la desesperación de la ausencia. La voz de la mujer, que «se homologa a lo minoritario, a lo oprimido por las estructuras de poder» (Llanos 2009: 110), ahora se territorializa: se aísla en el encierro de su propio deseo desesperado y deformante, volviendo a llevar su voz al espacio literario que desde los albores de la lírica ha expresado el lamento amoroso femenino⁷. Este aislamiento en su psique y en su deseo femenino milenario del que a la vez se hace representante le permite lo que la racionalidad común no le permite: ser entendida. «Mi política literaria emana desde el indiscutible territorio del Deseo y las múltiples complejidades que intervienen en su configuración», recuerdo que escribe Diamela (2016: 380).

7 Además el origen de las jarchas se encontraría, al parecer, en obras cantadas por coros de mujeres: «Muchos investigadores ven en las jarchas reminiscencias de obras líricas o dramáticas antiguas en las cuales se combinan elementos narrativos, dramáticos, líricos y coreográficos [...]. Las jarchas relatan momentos dramáticos climáticos cantados por una solista acompañada por un coro de mujeres. Esas jarchas sobrevivieron en la memoria de las mujeres, mientras que el resto de los textos se perdieron. Tras la conquista musulmana se estableció una convivencia entre mujeres judías, cristianas y musulmanes. Las mujeres de las tres culturas aprendieron unas de otras los poemas tradicionales. Así se explica el lenguaje híbrido de esos textos. Más tarde fueron engarzadas de otros poemas de mayor extensión escritos por varones» (Rosen 1973: 144).

Y precisamente este «indiscutible territorio» del que emana la palabra de Eltit permite dar un paso más también en la interpretación de ‘infarto’ del alma. La acepción médica y la etimología de la palabra pueden ayudar en la lectura de la espléndida construcción casi sinestésica con la que se titula el libro. ‘Infarto’, según su étimo, es «tomado del lat. *īnfartus*, ‘lleno, atiborrado’, participio de *īnfarcire*, ‘rellenar’» (Corominas-Pascual 1980: 323). Pero ¿qué es lo que ha llenado el alma hasta obstruirla? Sin quitarle importancia al eco de las múltiples posibilidades de interpretación (cfr. Edwards Renard 2009), yo me centraría precisamente en el exceso de deseo, un exceso que no ha encontrado un desahogo en su proyección hacia el ‘otro’ y que ha vuelto con toda su violencia sobre el sujeto mismo, hasta romperlo e impedir su correcto funcionamiento. Sería el mismo «tanto amar» que lleva a la enfermedad en una de las jarchas más conocidas⁸: es como si se otorgara corporeidad al alma porque esta también puede hincharse tanto hasta romperse. Se percibe la misma hinchazón figurativa en otra jarcha mozárabe, en la que el amor no encuentra una salida y se estanca peligrosamente en el corazón: «¿Es posible que sin salir con violencia / [el amor] rompa / mis alegrías y más (me) enferme?» (Solá-Solé 1990: 137). El alma o el corazón se fragmentan destruyendo la identidad del sujeto, pero el alma también puede romperse en el sentido de dejar de funcionar según la norma establecida y supuestamente aceptada, mal funcionamiento que en este caso ha llevado al encerramiento en el manicomio. Sin embargo, si el alma se ha roto significa que existe y esto implica la restitución de la dimensión anímica a unos cuerpos que, por la esencia misma del espacio manicomial, habrían sido confinados a sus meras existencias corporales, como bien subraya Foucault: «en rigor de verdad [...] ni siquiera puede decirse: los individuos; digamos, simplemente, cierta distribución de los cuerpos, los gestos, los comportamientos» (2005: 15).

Volviendo a la ruptura debida al exceso de deseo, esta no se produce únicamente en el sujeto femenino que padece la locura de amor, sino que se verifica en todas las figuras «de esas mujeres que perdieron todas las batallas familiares» (Eltit-Errázuriz 1994), incluso la figura materna. En *El infarto del alma*, como voy a explicar a continuación, la figura de la madre puede leerse desde una doble perspectiva: si por un lado la voz materna que se expresa en la sección «El otro, mi otro» es una víctima más del deseo, en las secciones «El infarto del alma» es una de las responsables del primer trauma de ausencia y, sobre todo, una representante más del poder —como en la lírica primitiva. Pero hay que proceder con orden.

Los discursos de Diamela Eltit sobre la figura de la madre constituyen una base tanto simbólica como material en contra de las estructuras mas-

8 «¡Tanto amar, tanto amar, / amigo, tanto amar! / ¡Enfermaron unos ojos brillantes / y duelen tan mal!» (Solá-Solé 1990: 59).

culinas —y dictatoriales⁹— que ordenan y regulan el mundo y el deseo femenino (cfr. Green 2007). Como observa Green remitiéndose a las palabras de Bernardita Llanos (2006), las obras de la escritora chilena subrayan vertientes de lo maternal reprimidas por la representación oficial, de manera que resulte contundente el contraste entre el deseo (maternal o femenino en general) y lo que, en cambio, lo cultural y lo social imponen como ‘normalmente’ aceptable, como el embarazo.

Cuando Diamela Eltit crea la imagen de una madre con «dientes afilados de amor» en las secciones «El otro, mi otro» de *El infarto del alma*, está explicando que la figura materna también —como las mujeres de las jarchas y la figura femenina enloquecida por la ausencia del amante— opera a partir de la proyección de una imagen. Lo que a nivel subconsciente se mueve en la dimensión maternal de una mujer es «hacer [...] un ser que [...] será el deseo abstracto de sí» (Eltit-Errázuriz 1994). El niño que crece y vive en la mente de una mujer durante el embarazo es la proyección mental que en términos psicológicos se denomina «niño de la noche»¹⁰: cuando el niño no ha venido al mundo todavía, la mujer no puede sino imaginarlo y desearlo de la mejor manera posible («en su interior se reproduzca y se condense la perfección que va a reivindicar», escribe Diamela), pero, cuando el niño nace, la madre lo percibe como ‘otro’ con respecto a sí misma, madre e hijo ya no constituyen un «cuerpo siamés» (Eltit-Errázuriz 1994)¹¹. Y, encima, después de pocos años, el niño también se da cuenta de que su madre es ‘otra’ con respecto a él. Lo explica muy bien Roland Barthes y con términos que se conectan perfectamente a este discurso:

A veces ocurre que soporto bien la ausencia. Estoy entonces ‘normal’: me ajusto a la manera en que ‘todo el mundo’ soporta la partida de una ‘persona querida’; obedezco con eficacia al

9 «The institutions of motherhood and the family were of huge symbolic importance during the periods of dictatorship and redemocratization in Chile. [...] The military *junta* sought to unite the ideological nucleus of the family through the glorification of woman as wife and mother, and thus through the veneration of the essentialist figure of woman as reproducer and nurturer. Indeed Pinochet appealed directly to women shortly after the coup, declaring women to be “la gran defensora y la gran transmisora de los valores espirituales”, and emphasizing the importance for the ongoing reconstruction of Chile of the active participation of women in their maternal role: “la formación de las nuevas generaciones está en las manos de las madres”» (Green 2007: 3-4).

10 «La mujer tiene la tendencia a imaginar al niño como parte de sí misma, en el interior de su cuerpo y de su mente. Alimenta a esta imagen del niño con fantasías mudables, subconscientes en su mayoría, que vuelven a conectarse con su misma infancia y sus sueños de cuando era niña, cuando se imaginaba a un bebé suyo jugando con las muñecas. Es el niño del ensueño, el ‘niño de la noche’, arraigado en el subconsciente femenino que vuelve a aparecer durante el embarazo y, debido a esto, la imaginación es tan mudable e ilimitada» (Vegetti Finzi 2014: 16).

11 Y resuena el eco de la jarcha 37a, «Como si (fuera) un hijito ajeno ya no más te duermes en mi seno» y de su variante 37b, «¡Hijo ajeno / siempre te duermes en mi seno!» (Solá-Solé 1990: 142).

adiestramiento por el cual se me ha dado muy temprano el hábito de estar separado de mi madre —lo que no dejó, sin embargo, de ser doloroso (por no decir enloquecedor). [...] Si se soporta bien esta ausencia, no es más que el olvido. Soy irregularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia; si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida *a veces*, muere por exceso, fatiga y tensión de memorias (Barthes 1993: 34-35).

En el hospital de Putaendo, el enfermo que ahora vive por segunda vez un abandono tan desgarrador como el primer alejamiento de la madre, se ‘reivindica’ precisamente sobre esta figura, a la vez causa de su primer sufrimiento y ahora símbolo lacaniano del deseo y del poder: la imagen materna «será su siamés o su superior. Su siamés, su enamorado» (Eltit-Errázuriz 1994).

2.1. Bifurcaciones y fragmentación

La primera «bifurcación», por lo tanto, el primer trauma de la ausencia se vive a partir de la ruptura de esta visceral conexión entre madre e hijo: se trata de una ausencia percibida a nivel uterino por parte de la madre e imaginaria por parte del hijo y el gran «trabajo amoroso» necesario para cada una de las dos partes en este vínculo vital es «mantener la sobrevivencia de su deseo de amor cuando se enfrenta a los golpes lentos, cansados y precisos que le provoca la temible diferencia [...], [que] termina por resquebrajar el ilusionismo del simbólico cuerpo siamés» (Eltit-Errázuriz 1994).

Procediendo hacia la vertiente materna más represiva, hay que dar otra vuelta atrás hacia la lírica hispánica primitiva y, sobre todo, centrarse en las cantigas de amigo. En estos poemas también, como en las jarchas, una doncella se queja por la ausencia del amado y lo hace, en muchos casos, teniendo a la madre como único componente del auditorio. Lo que más interesa en relación a la obra de Diamela Eltit no es ahora el dolor sufrido por la mujer, sino el papel desempeñado por la figura materna en los antiguos cancioneros:

the mother is in every respect a guardian of paternal order insofar as she upholds the value of virginity in the interests of the traditional family. In those very few compositions where the mother encourages the daughter's playful seduction, she is still essentially reaffirming the heterosexual paradigm that supports patriarchal order: the mother in *cantigas* is, indeed, the Lacanian m(Other) who writes onto the daughter's body the discourse of the Law (Ferreira 1993: 6).

Los diferentes ejemplos de figura materna, que en las obras de Eltit pueden «exceder o desmentir la maternidad patriarcal», madre que «se encuentra estrechamente ligada a su relación con el otro (marido, hijos), siempre sujeta al poder que estos vínculos generan» (Llanos 2009: 114), en *El infarto del alma* resume su papel en el deseo lacaniano ya que encierra en sí —y ya que ha vivido con la experiencia del ‘niño de la noche’— la relación con una falta y al mismo tiempo el sometimiento al orden que impide la satisfacción del deseo¹². La representación de una ausencia, de un deseo que no se puede satisfacer, produce a la vez una excedencia de deseo que querría proyectarse hacia el objeto deseado y que, sin embargo, vuelve sobre sí mismo produciendo un ‘infarto’.

Con estas premisas, es muy comprensible que la desproporción entre deseo y sujeto deseante —que no se siente capacitado para contenerlo y que, de hecho, siente explotar su alma en mil pedazos— genere en el sujeto un discurso delirante. Este discurso, además, encierra en sí un movimiento de vuelta al pasado que rompe el monumento monolítico que se ha quedado estancado en la psique —el *alma* de los griegos— impidiendo su recorrido ‘sano’, y ese mismo movimiento lleva sus fragmentos hacia el presente para arrojarles nueva luz.

En las grietas que entonces se producen entre un fragmento y el otro del alma, se instala Diamela Eltit con su «amor a la palabra»: se le brinda una voz al intersticio producido entre el yo que se subjetiviza y se desubjetiviza. La máscara de la locura da paso entonces a la locura como lucidez; la voz de quien habla llega de un lugar intersticial, un lugar ‘otro’ que por lo tanto se afirma como espacio fuera de las convenciones, extemporáneo, una mutación continua del fuera de juego. La individualidad que habla ‘desde’ sí y no ‘de’ sí, como diría Jenaro Talens, se coloca de esta manera en un lugar que representa la fractura de las convenciones sociales y que, «por consiguiente, subvierte con su misma presencia los códigos que regulan no solo el mundo ‘racional’ sino la manera de instalarse en él» (Talens 1992: 49).

Entonces, «¿[c]uál es el lenguaje de este amor?, me pregunto cuando los observo, pues ni palabras completas tienen, sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada» (Eltit-Errázuriz 1994). El lenguaje tiene precisamente la forma del fragmento y esta escritura fragmentaria, tanto de *El infarto del alma* como de las jarchas, se afirma como la marca de la falta de solidez del sujeto (cfr. Mora 2015). La escisión del sujeto poético,

¹² Esto se nota en algunos fragmentos del texto, como el titulado *El sueño imposible*, donde la figura materna se superpone a las imágenes de los médicos, que en la lógica hospitalaria detienen el poder. La madre y el padre, que por lo tanto perpetúan juntos la lógica del poder patriarcal, han entregado el «cuerpo político» de la hija a «un ángel que te impreca todo el tiempo y te dice que no serás, que no serás amada» (Eltit-Errázuriz 1994). A través de una isotopía (relativa al color blanco), el ángel podría leerse como la imagen de un médico o, de todas formas, por medio de la alusión a su hipotética pureza, como el símbolo de un poder racional puro e inamovible que sigue rebajando la falta de racionalidad de la voz que habla, recordándole que no puede ser amada en una oposición desesperante entre alto y bajo.

como en algunos ejemplos de la poesía contemporánea, es el simulacro de la incomunicabilidad entre el sujeto y el sistema y, por lo tanto, el primer paso es «la creación de un espacio donde el yo ha de partir de su escisión; ha de ser consciente de que su desintegración le permite la ventaja de hallar un hueco de comunicación con los demás, materializados en un solo lector antonomástico e imaginario» (Mora 2016b: 235).

En Diamela Eltit, el movimiento deconstructivo, escisionario y después reconstructivo, se propone como un

proyecto de rearticulación del Sujeto de la crisis y el discurso de su nueva representación política. [...] El Sujeto es el objeto herido, una máquina desfuncional que busca su nueva función. Y culmina como un alegato o tratado sobre ese proyecto de resarcimiento, como un metarelato de la desolación (Ortega 2009: 49).

En dicha escritura, el amor

deviene una estética amorosa capaz de reinscribir los fragmentos del lenguaje (“sólo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada”) y los gestos furtivos de los internos transformados ahora en enamorados. El amor es, entonces, concebido como una estética de transformación capaz de convertir a los enfermos en amantes (Forcinito 2006: 62).

3. LA PERSPECTIVA FEMENINA Y HOSPITALARIA DEL AMOR

Antes de terminar este trabajo, creo que hace falta una última consideración precisamente sobre el amor, que, a través de algunas referencias que parecerían lejanas, nos lleva otra vez al mundo lírico de las jarchas y de las cantigas de amigo.

Diamela Eltit declara haberse inspirado en la lectura de *El amor y el occidente* de Rougemont para escribir *El infarto del alma*; en la introducción del libro (de Armanda Guiducci en la edición italiana) se sugiere que la tensión del estudio del autor suizo deriva de una «infelicidad desasosegada» debida a una civilización en la que incluso las formas más ínfimas del sentir están destruyéndose, están «ahondando en un lento naufragio» (Guiducci 2006: 13). La civilización responsable de una visión tan desalentadora es la de la Europa medieval y protestante, época en la que incluso el amor parece tener una vertiente erética. El europeo sería, según el autor, un amor enfermo, cuya enfermedad se habría perpetuado hasta nuestros días¹³.

¹³ Agamben recuerda además que la primera vez que algo parecido al amor tal y como lo entenderán y lo describirán los poetas aparece en la cultura occidental lo hace, como una ma-

Además, se nota en las páginas de Rougemont cierto grado de admiración hacia *El otoño de la Edad Media* de Johan Huizinga. En los intersticios de este último estudio se esconde la intuición de que en el Medioevo se desarrolla por primera vez una idea de amor de base negativa, que acoge en sí la melodía de un deseo frustrado y contenidos éticos (Guiducci 2006: 17). La interioridad protestante de Rougemont le impide el goce completo de la estética del historiador olandés, sin embargo, precisamente su perspectiva protestante sí le permite afirmar que la resistencia a una institucionalización —el catolicismo que se impone sobre todo lo que se consideraba erético, algo así como «el cerco medieval apestado» del que habla Diamela Eltit (1994)— produce formas de sensibilidad diferentes, una sensibilidad ‘otra’ que se deposita en lo «socialmente estirpado» (Guiducci 2006: 18) y que, de una forma u otra, se queda en el subconciencia, tanto de una persona como de una civilización. Se trata de lo que Rougemont define «cicatrices mentales» y que encuentran una forma más concreta en una especie de «resistencia erótica y de libertad pagana» (19), una resistencia típica del universo femenino (ibídem). Es un amor, dicho de otra forma, que no encuentra un cauce (y aquí es evidente la relación casi etimológica con el *de-lirium*¹⁴), pero que sí puede encontrar una voz en la poesía trovadoresca y esta voz expresa un deseo amoroso y torturador hacia un amado ausente (quedémonos, de momento, con la falta de diferencia de género de Rougemont). Dicha ausencia conduce a una invención que garantiza la supervivencia, como afirmaría Eltit: «Comprendo ejemplarmente que el objeto amado es siempre un invento, la máxima desprogramación de lo real y, en ese mismo instante, debo aceptar que los enamorados poseen otra visión, una visión misteriosa y subjetiva» (cfr. Eltit-Errázuriz 1994).

Sería interesante, por lo tanto, hacer una distinción literaria del amor dejándose llevar por la sugerencia de Rougemont: el ideal de amor occidental tiene una base negativa porque este amor se alimentaría de su mismo deseo. Para seguir con las referencias a Lacan, se trataría de un amor egóxico: «el deseo del hombre es ver amado a su propio deseo y, para Rougemont, esto no es sino el símbolo de una enfermedad» (Guiducci 2006: 27). Quedándose en el ámbito puramente estético, podría surgir una reflexión sobre el hecho de que las voces literarias que, de manera subconsciente, expresan dicho deseo egóxico son por la mayoría voces de personajes masculinos¹⁵: «el germen de la enfermedad se encuentra en el *Roman de Tristan*, ya que Tristán en realidad no ama a Isolda, otro ser humano, sino que ama el hecho de amar, ama a su propio amor —tanto es así que, en cierto momento,

nifestación patológica, en los apartados acerca de las enfermedades cerebrales en los tratados de medicina del siglo IX (1977: 136).

¹⁴ «Tomado del lat. *delirare*, ‘apartarse del surco’, ‘delirar, desvariar’, derivado de *lira*, ‘surco’» (Corominas-Pascual 1980: 440).

¹⁵ El emblema a partir del cual Rougemont empieza su estudio es Tristán, que no puede poseer a la mujer del rey Marco de Cornualles.

Tristán puede sustituir a Isolda la Blonda con Isolda de las Manos Blancas» (Guiducci 2006: 27). El punto neurálgico del estudio de Rougemont es, por lo tanto, un deseo estructurado desde una perspectiva masculina que, sin embargo, no toma en consideración el hecho de que antes de la poesía trovadoresca había otras formas poéticas que le daban voz a una desgarradora imposibilidad de amor y esa voz era femenina. Y esa voz encontraba constancia en la univocidad y no intercambiabilidad del objeto amado y aliento en el interminable dolor de la ausencia amorosa:

Una conclusión que puede ineresarnos a propósito del discurso de Rougemont que ha llegado hasta nuestros días es el hecho de que, considerando todas las incidencias actuales —tradicción, costumbres, educación...—, existe una profunda diferencia entre la estructura psíquica femenina y la masculina. Esta última tendría una estructura construida sobre la clara contraposición entre el yo y los demás, el yo y el mundo. Los límites son bien definidos; la identidad personal, entendida como el yo en contraposición a los demás, es muy evidente. [...] La psique femenina, en cambio, parece no tener en este sentido límites tan bien claros: el sentido de identidad personal parece llevar en sí todas las relaciones que la mujer (como hija, mujer y madre) posee en base a su papel *con* los demás. La psique femenina parece ser solo la suma de sus relaciones *con* (Guiducci 2006: 29).

La mujer, como el espacio de *El infarto del alma*, es ‘hospitalaria’, casi en el sentido etimológico del término, como explica Scarabelli:

la ambigüedad del término ‘hospes’, que describe simultáneamente al individuo que se encuentra hospedado y al anfitrión que recibe, nos revela que en la tradición latina el encuentro con el ‘otro’, el ‘extranjero’ no implica la puesta en escena de un rígido esquema de asimilación, control o rechazo, sino todo lo contrario. La relación con el ‘otro’ se caracteriza por un específico ritual de intercambio y de donación, que implica un proceso de apertura y aceptación de la alteridad (Scarabelli 2015: 982).

La lectura del libro de Rougemont podría por lo tanto haber suscitado (o reforzado) en Diamela Eltit una perspectiva femenina del amor y van a resultar sugerentes, desde esta perspectiva, las palabras de Rubí Carreño, que lee «la obra de Eltit como escritura de mujeres [...] y no como un cuerpo indiferenciado e intercambiable en el invisible serrallo de Occidente» (2009: 14). En el nuevo orden del desamparo chileno, «una nueva mujer», escribe Rodrigo Cánovas, «debía imponer su verdad» (2009: 26). Es una nueva

mujer que habla reforzando el coro de voces femeninas de los albores de la literatura castellana, un coro de voces que sintetiza «la oralidad popular, la sexualidad con nombre de mujer, la íntima necesidad de también doblegar y rebelarse» (Cánovas 2009: 27)¹⁶.

Bibliografía

- Agamben G., 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Barthes R., 1982, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili.
- , 1993, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- Benisz C. D., 2014, *Un albergue para las esquirolas de la razón. Sobre «El infarto del alma» de Diamela Eltit y Paz Errázuriz*, «Hápax» 7: 91-114.
- Bonnefoy Y., 2015, *Poesía e fotografía*, Milán, O barra O Edizioni.
- Calveiro P., 2006, *Los usos políticos de la memoria*, en G. Caetano (ed.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires, Clacso: 359-382.
- Cánovas R., 2009, *Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 25-32.
- Carreño R., 2009, ¿Qué eres? Una torpe, alerta, alarmada pasafronteras, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 13-21.
- Corominas J.-Pascual J.A., 1980, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Obra completa*, Madrid, Gredos.
- Edwards Renard J., 2009, *Diamela Eltit o el infarto del texto*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main/Iberoamericana/Vervuert: 165-172.
- Eltit D.-Errázuriz P., 1994, *El infarto del alma*, Santiago, Francisco Zegers.
- Eltit D., 1999, *Mujer, frontera y delito*, «Revista de Estudios Hispánicos» 33. 2: 227-236.
- , 2016, *En la zona intensa del otro yo misma*, en *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte, política*, Barcelona, Seix Barral: 377-392.
- Ferreira A.P., 1993, *Telling woman what she wants. The Cantigas d'amigo as strategies of containment*, «Modern Humanities Research Association» 9: 23-38.
- Forcinito A., 2006, *Voz, escritura e imagen. Arte y testimonio en «El infarto del alma»*,

¹⁶ Quiero agradecer a Laura Scarabelli por su lectura atenta, por sus preciosas sugerencias y sobre todo por haberme iniciado a la obra de Diamela Eltit.

- «Hispanófila» 148: 59-72.
- Foucault M., 1984, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité», 5: 46-49.
- , 1994, *Dits et écrits*, D. Defert-F. Edward (eds.), París, Gallimard, vol. IV: 752-762.
- , 2005, *El poder psiquiátrico*, Madrid, Akal.
- Frenk M., 1975, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México.
- García Gómez E., 1962, *Estudio del «Dar at-tiraz», preceptiva egipcia de la muwassaha*, «Al-Ándalus» 27: 21-104.
- Garrido Conte R., 2012, *La transgresión en las jarchas romances*, «Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras» 40: 97-118.
- Green M., 2007, *Diamela Eltit. Reading the mother*, Londres, Tamesis.
- Guiducci A., 2006, *Introduzione*, en de Rougemont D., *L'Amore e l'Occidente. Eros, morte e abbandono nella letteratura europea*, Milano, BUR.
- Kirkpatrick G., 2009, *La materialidad del lenguaje en la narrativa de Diamela Eltit*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 61-73.
- Llanos B., 2006, *Letras y proclamas. La estética literaria de Diamela Eltit*, Santiago, Cuarto Propio/Denison University.
- , 2009, *Mitos y madres en la narrativa de Diamela Eltit*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 109-116.
- Medina A., 2003, *La jarcha, paradigma teórico. El origen como hibridación*, «Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies» 7: 59-66.
- Menocal M.R., 1994, *Shards of Love*, Durham, Duke University Press.
- Mora V.L., 2015, *Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica*, «Cuadernos hispanoamericanos» 783: 91-103.
- , 2016a, *La violencia textual y el trauma post-histórico en Diamela Eltit*, 26/02/2016, <http://vicenteluis Mora.blogspot.it/2016/02/la-violencia-textual-y-el-trauma-post.html> (última consulta: 28/02/2017).
- , 2016b, *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1980-2015)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Ortega J., 2009, *El polisistema narrativo de Diamela Eltit*, en R. Carreño (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid/Frankfurt am Main/Iberoamericana/Vervuert: 49-59.
- Pizarnik A., 2001, *Poesía completa*, en Ana Becciu (ed.), Barcelona, Lumen.
- Prete A., 2015, *Su poesia e fotografia, o la custodia della presenza*, en Y. Bonnefoy, *Poesía e fotografia*, Milán, O barra O Edizioni: 7-15.
- Rosen T., 1977, *Poesía de vanguardia en la Edad Media (sobre la Poética de la Poesía Estrófica)*, «Ahshav» 25-28: 141-155.
- Scarabelli L., 2015, «Impuesto a la carne» de Diamela Eltit. *El cuerpo-testigo y el contagio de lo común*, «Kamchatka» 6: 973-988.

- Solá-Solé J.M., 1990, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, Taurus.
- Talens J., 1992, *De poesía y su(b)versión. Reflexiones desde la escritura denotada 'Leopoldo María Panero'*, en Panero L.M., *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1999)*, Madrid, Cátedra: 9-62.
- Vegetti Finzi S., 2014, *A piccoli passi*, Milano, Mondadori.
- Zumthor P., 1954, *Au bercau du Lyrisme européen*, «Cahiers du Sud» 326: 3-30.

EN LA ZONA INTENSA DEL OTRO YO MISMA¹

Diamela Eltit

José Guillermo Barrera Barrera, Blanca Esther Valderas Garrido, José Calderón Miranda, Manuel Antonio Maldonado, Alejandro Bustos González, Enrique Patricio Venegas Santibáñez, Luis González Plaza y Daniel Navarro, quienes vivían en diversos pueblos de Chile y en zonas aledañas a Santiago, sobrevivieron a sus fusilamientos realizados el año 1973. Cada uno de ellos, en lugares distintos, integró un grupo de ciudadanos que fueron fusilados de manera clandestina por representantes del Estado de Chile en los bordes de acantilados. Sin embargo, desde otra perspectiva, no sobrevivieron. Después de más de treinta años, Enrique Patricio Venegas dice: «Pero lo único que sé es que nos mataron en la cuesta». Y Daniel Navarro afirma: «Me fusilaron en Chena».

De esta manera estos ciudadanos oscilan en una condición ambigua: viven sus vidas como muertas y son testigos de sus propias muertes en vida. Esa es una arista quizás lateral, pero muy significativa de la tragedia chilena pues no se trata de meros 'sobrevivientes', sino de habitantes que quedaron capturados o encapsulados en un pliegue. Porque para los registros históricos son 'los fusilados'. Ellos viven una situación otra, inédita o inusual que produce un desplazamiento tanto de la vida como de la muerte. Se erigen como los protagonistas y testigos de escenas macabras en las que, sin embargo, aportaron una entrañable solidaridad para asistir a sus compañeros en los momentos finales una vez que ya se había consumado la matanza. Así lo consigna el libro de la periodista e historiadora Cherie Zalaquett, *So-*

1 Conferencia inaugural del *I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos*, Università degli Studi di Milano. 29 junio-04 de Julio, 2015 (Gargnano, BS, Italia). Una primera edición del texto ha sido publicada en la recopilación de ensayos *Réplicas. Escritos sobre arte, literatura y política*, Santiago, Seix Barral, 2016, pp. 377-392.

brevivir a un fusilamiento, publicado en Santiago el año 2006. Lo que me parece fundamental de este libro es que el testimonio puede incluso testimoniar la muerte propia y simultáneamente ser testigo de cómo se cursó la muerte del otro, de los otros.

Porque Alejandro Bustos le brindó un genuino estatuto de humanidad a la muerte inhumana de Orlando Pereira:

No sé cómo las aguas nos llevaron a la orilla ni cómo pude arrastrarlo a ese desplazo de arena. Y ahí me dijo: “Ponte mi chomba pa que te cubrai el cuerpo porque yo me voy a morir”. Pude ver que le brotaba sangre de los hoyitos del pecho donde tenía las balas y le corría sangre por los brazos: “Estírame por favor estírame”. Lo pesqué en brazos y la boca se le llenó de sangre. Se echó sobre mis piernas tiritando y tiritando. Me susurró que le pidiera a su mujer y a sus hijos que se cuidaran sobre todo a su niña Sarita, a quien quería tanto, entonces se ahogó en sangre, le vino como un estirón y murió en mis brazos.

O Luis González cuando relata: «en ese momento Jaime Bastías, que era un niño de 16 años, llorando, aterrado, me abrazó en medio de la balacera». Habitantes de una situación vital que se podría denominar como poshumana, estos ciudadanos chilenos, todos ellos de origen popular, experimentaron una condición irreversible emanada de un momento que jamás pudieron presagiar. Ese confuso, incomprensible momento que vivió Daniel Navarro:

Era el Sargento Soto de carabineros quien antes había estado en Huelquén, le gustaba el fútbol y siempre me invitaba a jugar en su club: “Mi sargento Soto ¿por qué no me ayuda?” Pero el Sargento Soto ya era otro y no solo no lo iba a ayudar sino que estaba allí para fusilarlo. Este es el instante crucial en el que estallan los códigos y se abre una fisura, un hueco, un abismo donde se desencadena un escenario de exterminio que parece incapaz de contenerse a sí mismo.

Como la lectora que soy, el libro publicado por Cherie Zalaquett es, a mi juicio, un texto imprescindible porque transita por un límite tan contundente que lo que entendemos por ‘horror’ se produce una y otra vez en las hablas y se alteran las categorías más conocidas.

En la obra del importante escritor Primo Levi, citado por el filósofo italiano Giorgio Agamben, el último testigo, el fundamental, resulta imposible porque está muerto: «No hay nadie que haya vuelto para contar su muerte» afirmó Levi. Y desde luego tiene razón, es totalmente verídico si pensamos en términos biológicos, pero desde el punto de vista más material que porta

lo simbólico, a mi juicio, estos testigos chilenos ‘volvieron’ en un sentido dual, regresaron como dobles testigos, tanto para contar sus propias muertes como para relatar la de los otros. Más aún, se reconocen a ellos mismos como asesinados y son contenidos y clasificados en los archivos de la masacre chilena como ‘los fusilados’.

Quise iniciar mi intervención con un reconocimiento a este libro que me parece excepcional (uso esta palabra en toda la extensión del término). Como habitante de los tiempos dictatoriales, pertenezco al llamado inxilio o exilio interior y experimento un duelo social que sé que nunca terminará ante la catástrofe humana que se desencadenó en Chile y pulverizó cada uno de los pactos de convivencia. Porque ese tiempo extremo y sus costos humanos, sus contingencias múltiples, rizomáticas, totalitarias, se convirtieron, en mi caso, en apretados nudos que me empujaron a leer para siempre —quiero decir hasta el presente— de manera mucho más aguda y vertiginosa cómo operan las dominaciones. Y los pliegues y repliegues en los que los diversos poderes administran y ejercen la violencia.

Ahora quiero hablar desde la escritora que soy. Siempre he pensado la escritura literaria como una zona política. En mi caso particular uso esta expresión en un sentido menos tradicional pues no me refiero estrictamente a una literatura política meramente referencial, sino más bien a una escritura que trabaje los signos, los mueva y remueva para generar un espacio propicio para elaborar escenas y escenarios menos pautados por la suma de discursos públicos y aun literarios que escriben interesadamente cuerpos y producen imaginarios. Insisto, se trata de una posición personal que no pretende erigirse ni en verdad ni menos en dogma para otros, pero siempre he vislumbrado la escritura como un filo que traspase incluso los consensos del mercado editorial y sus mecanismos de promoción. Para formular una imagen que se aproxime a lo que busco conceptualizar, me interesa producir algo parecido a una literatura ‘Okupa’. Comprendo bien que esta imagen puede resultar conflictiva por la sanción social que pesa sobre estos actos considerados ilegales, pero mi imaginación literaria funciona deslizando conceptos. Repito, mi deseo se funda en una especie de literatura ‘Okupa’ que se aloje y se desaloje en lo abandonado, en lo transitorio y que sobreviva apelando a un flujo de baja intensidad en perpetuo movimiento. Quiero decir sin un anclaje estable ni al mercado ni al Estado.

Resultaría absurdo afirmar que mi hacer literario radica en una simple ‘voluntad’ racionalista y hasta pragmática. No es así, pues más bien mi política literaria emana desde el indiscutible territorio del deseo y las múltiples complejidades que intervienen en su configuración. Me refiero al trazado de un camino irreprimible por la letra que, desde luego, si bien no es absolutamente espontáneo tampoco es controlable. He escrito varias novelas. Más allá de sus resultados estéticos, me refiero a sus inevitables fallas o a sus posibles logros, he puesto y dispuesto el cuerpo en cada uno de esos textos.

Sé que lo hice, pero también he olvidado qué cuerpo puse. Sé que mantengo una distancia con todas mis novelas, y, sin embargo, en ellas transcurre mi tiempo de vida más concreto, aunque, claro, de una vida otra —la vida de la novela— que está allí desplazada en un cuerpo que ya no logro reconocer como propio.

Resultó inevitable que mi tránsito literario transcurriera por zonas aledañas y que me haya mantenido como una equilibrista de los bordes, en los bordes. Y, desde luego, reconozco que ha sido un privilegio realmente único permanecer cerca de mi deseo de escritura más allá de cualquier noción de escollo, e incluso contemplando algo parecido al desastre.

Sin embargo, en algunos momentos, me resultó necesario también salir de la ficción, del conjunto de ficciones posibles para ingresar en otros espacios colmados por relatos y transcurros que no me pertenecían y que, sin embargo, me habitaron de una manera verdaderamente poderosa.

Y porque estamos en un importante escenario del testimonio, quiero testimoniar de manera incompleta, con seguridad incierta, los temblores, titubeos, dudas, certezas que me acompañaron durante la elaboración de dos libros que me exceden, pero que me provocaron ininterrumpidas interrogantes —digamos— político-estéticas pero que, a su vez, generaron en mí compromisos a los que no quise renunciar.

Quisiera precisar también que desde hace más de dos décadas he leído un conjunto de textos críticos literarios que interrogan algunas producciones testimoniales latinoamericanas y cuestionan sus mecanismos de producción que, según sus críticos, acusan asimetrías. Sé que esos textos pensantes portan preguntas legítimas y otras, quizás, no estoy segura, artificiosas. Pero entiendo también que es preciso interrogar, voy usar una expresión de Pierre Bourdieu, el ‘campo literario’ para producir así la necesaria agitación que movilice los discursos, renueve referentes e impida la monotonía conformista. Pero ahora, sin olvidar ni menos acallar las polémicas siempre necesarias en la medida que generen aportes o que no generen nada, qué importa, mi intención es poner de manifiesto los elementos en los que hube de apoyarme para elaborar estos dos libros que son distintos y hasta distantes entre ellos por las características ineludible que portaban sus circunstancias.

Fui desde mi niñez una ‘callejera’. El tránsito por pedazos de ciudad me ha permitido ‘escuchar’ voces múltiples, presenciar escenas inesperadas, imaginar retazos de existencias, pensar en mí misma y dejar de pensar en mí misma para ver a otros y, más allá de la fugacidad de los cruces, he experimentado el súbito afecto que desencadena la imagen entera y, a la vez, fragmentaria de personas a quienes no conozco pero que comprendo o creo o quizás quiero comprender. Me refiero a escenas únicas, que aparecen y desaparecen en medio de una estela brillante de asombro y concentración. Esa es la calle subjetiva por la que en verdad he caminado a lo largo de toda

mi extensa vida.

Precisamente en esos años más agobiadores de la dictadura, esa ciudad, la ciudad cautelada, se volvió todavía más intensa para mí. Mi ‘callejeo’ se pobló de más callejeo, quizás como una manera de restituirme a mí misma. Más adelante pensé que allí, en la calle, podía encontrar una forma —no sabía cuál— que me liberara de la cárcel de la letra que produzco y que siempre, en una de sus partes, me ha parecido insuficiente y, en algunos momentos, me ha resultado incluso agobiante.

Mi amiga Lotty Rosenfeld, la gran artista visual, compañera integrante del grupo CADA, me acompañó generosamente por diversos lugares sin cuestionar en absoluto la ambigüedad inestable que me movilizaba. Me acompañó porque sí, a pesar de que nunca pude elaborar ante ella de manera precisa la razón de por qué salíamos hacia ciertos lugares que me parecía necesario recorrer. La verdad es que no tenía demasiada claridad acerca de por qué íbamos de un lado a otro. Solo sabía que obedecía a una búsqueda que estaba allí sin una pauta racional ni menos programática.

Así fue, callejeando, como conocimos al que años después iba a denominar como *El Padre Mío*. Y cuando se produjo ese momento todo el suspenso de ese tiempo y parte de mi historia adquirió un sentido. Supe que no solo lo había encontrado a él sino que había encontrado el centio más exacto de una parte callejera y vagabunda de mí misma.

Fue el fin de una búsqueda y al apaciguamiento de mi sed de calle. Ocurrió el año 1983. Volvimos a buscarlo el año 1984 y allí seguía hablando y hablaba también vertiginosamente el año 1985. Cuando retornamos en 1986, él ya no estaba. Pero yo tenía, gracias a mi compañera de trabajo Lotty Rosenfeld, grabada su habla. Sin embargo ¿qué hacía con su habla? ese era el aspecto más complejo. Había encontrado un habla que me parecía fundamental y, no obstante, no lograba visualizar un espacio para contenerla. Carecía de referencias, pero, a la vez, él seguía en mi mente repitiendo sus discursos de una manera literaria, híperpoética, trágica también. Durante los tres encuentros, él estuvo siempre en estado de delirio, pero se mantenía fuera de la institución psiquiátrica. Tengo que decir que nunca sostuvimos una conversación ni menos el asomo de una entrevista pues él se mantuvo como un orador que transmitía sus verdades de las cuales éramos testigos Lotty y yo como su único público.

Él tenía —es un decir— un lugar en el mundo que se había construido y que le pertenecía; un pedacito de erial en una curva desvalorizada de la ciudad. Tenía unas mantas afirmadas con un palo a la manera de una carpa frágil, tenía una fogata, un tarro de agua. Tenía un perro. Pero lo más crucial: tenía un habla de él, poderosa, plagada de múltiples sentidos. Y yo tenía esa habla de él.

Más adelante, cuando no estuvo más, pensé por primera vez en un libro. Pero también pensé que yo no había leído un libro así, pensé que sin

referencias reconocibles, nadie lo publicaría. Pensé que yo era demasiado chiflada y que iba a quedar en evidencia. Pero también pensé —y eso fue lo único que me movilizó y conformó una certeza— que constituía un acto poético y político llevar esa voz indigente, plena de alteraciones, vueltas y revueltas, al espacio cultural consagrado del libro. De eso se trataba. Me convencí de que era necesario y, más aún, urgente porque él leía de manera alucinantemente certera, fundada en una poética compleja, la relación entre dinero y exterminio. Leía con una loca y, a la vez, lúcida exactitud la historia del mundo y leía a Chile en particular. Pensé en cómo respetarlo.

Cómo respetarlo en un sentido integral. Respetar su persona y respetar su habla. Comprendía que tenía que cuidarlo y que cuidarme. Fue un proceso en el que di una y otra vuelta hasta que finalmente hablé con Francisco Zegers, editor independiente y amigo, que me dijo que sí de antemano, antes de conocer el texto. Lo hizo con una seguridad que hasta hoy considero como un gesto supremo de confianza. El libro entonces estaba en curso, era real y debía ponerlo en marcha. Supe que tenía sencillamente que transcribir y exponer esa habla de manera íntegra, sin intervención de mi parte, sin acudir a corte alguno. Era el último tiempo de la máquina de escribir. Mi hija Dani, entonces una adolescente, transcribió las cintas y en ese momento empezó materialmente mi trabajo. Cotejé la transcripción de manera muy rigurosa para no perder ni una sola de sus palabras. Escuché sus discursos hasta memorizarlos. Los papeles empezaron a acumularse en la mesa.

Pero ¿cómo pasar de la oralidad a la escritura? Ese fue uno de los dilemas que tuve que afrontar. Bajo qué gramática ordenar sus palabras. Una y otra vez yo escribía su texto adoptando diferentes matices: con puntos apartes o sin puntos apartes. Me debatía en relación al uso de mayúsculas. Recuerdo que desde el lugar del microscópico detalle, se repetían y se repetían las versiones que iba mecanografiando porque de una u otra manera ese discurso escrito requería de una determinada visualidad o, al menos, yo pensaba que necesitaba de una visualidad exacta que permitiera el brillante y cautivador flujo que emanaba de sus discursos.

Es un libro extraordinariamente breve, sin embargo, tardé meses para completar su versión definitiva, centrada en detalles minuciosos que necesitaba para ensayar cuál forma era proclive a la fortaleza visual de su organización. Después escribí una presentación para sus discursos. No estaba segura de esa escritura, todavía no lo estoy, sigo anclada en movimientos pendulares, no dejo de pensar si tal vez no fue un acto concesivo de mi parte para facilitarnos a los dos una vida literaria acaso más comprensible. Pero escribí esa presentación sobre la que todavía, décadas después, sigo interrogándome. En esa presentación busqué con todo el énfasis posible realzar su importancia, la de él.

Otro de los aspectos verdaderamente cruciales de ese tiempo fue encontrar un título para el libro. Porque allí, en el título, radicaba para mí uno de

los centros del respeto al cual ya he aludido. En los encuentros que mantuvimos, él se refería constantemente a tres personajes que protagonizaban su relato y concentraban su angustiada denuncia: El señor Colvin, el señor Luengo y el Padre mío (como definía a este tercer protagonista).

Desde su habla misma pude escoger el título: *El padre mío*. La portada del libro entonces señalaba mi autoría, quiero decir mi nombre, y lo señalaba a él como mi padre. Esa exacta portada —padre/hija— fue lo que pude operar como restitución y desde mi perspectiva se generaba un intercambio —por decirlo de alguna manera— justo. Porque en esa portada reconocí una filiación y me geneticé discursivamente al alero de su habla. Fue un día emocionante cuando pude establecer una oscilación entre ese nombre paterno y el mío. Fue también un trabajo centrado en un aspecto que me resulta apasionante como es escuchar ciertas voces y dejar entrar algunas hablas, giros o expresiones que me acompañan permanentemente en mi imaginación estética.

El padre mío es literalmente el padre mío en algún recóndito sentido y sus palabras son cercanas a las mías, lo sé. Pero es él, con su indiscutible singularidad, quien sigue y seguirá hablando lo que no se puede dejar de denunciar porfiadamente ante el mundo como él lo hace de manera magistral, que los bancos, los intereses, la armas y el exterminio están allí, siempre, imperturbables. Y su apropiación de la ciudad demuestra que a pesar de todos los presupuestos, reglas, análisis y hasta buenas intenciones, existen personas con una maravillosa pulsión de sobrevivencia y que, sin renunciar al sufrimiento y a la autoexclusión, optan por una forma parecida a un tipo de admirable de autonomía.

Con la edición del libro en 1989, experimenté como autora uno de los momentos más plenos en mi historia literaria y eso no tiene nada que ver con su recepción que fue en su tiempo, desde luego, restringida, casi inexistente, sino con el sentido, los sentidos que alcanzan los pequeños, casi ínfimos gestos políticos literarios donde el tú, me refiero a ese tú precario y tan penosamente arrasado dice de manera ultra poderosa yo y —es un decir— se imprime.

Tres años después, mientras residía en México, llegó a visitarme unos días mi amiga la gran fotógrafa chilena Paz Errázuriz. Me comentó que estaba haciendo fotografías de pacientes internos en el hospital psiquiátrico Philippe Pinel, nombre escogido en honor al médico francés que se reconoce hoy como el fundador o, al menos, uno de los fundadores de la psiquiatría moderna. El hospital se localizaba en la ciudad precordillerana de Putaendo. Ella me dijo que como era un establecimiento mixto donde se formaban parejas y que estaba haciendo fotografías. Me dijo que pensaba que podríamos hacer un libro juntas. Le señalé que sería interesante ensayar un libro en que escritura y fotografías mantuvieran una sede común —el libro— pero conservando una considerable independencia en los relatos. Dijo que sí.

Antes de su vuelta a Chile, volvió a preguntarme si estaba de acuerdo con la posibilidad de hacer un libro con las parejas del hospital psiquiátrico. Le contesté que me parecía imprescindible.

Así se gestó el libro que más adelante iba a aparecer con el título *El infarto del alma*. Le escribí al leal y solidario Francisco Zegers, le conté únicamente la parte formal del proyecto que contemplaba fotografía y literatura porque no tenía nada que detallar salvo que Paz y yo habíamos acordado un libro que rebasara tanto el discurso literario como el fotográfico. Me contestó de inmediato y se mostró decidido a editarlo y, más aún, nos propuso diseñarlo.

Pero ahora quiero compartir con ustedes las dudas y hasta tensiones que me acompañaron en ese tiempo. Antes, yo había visitado en algunas oportunidades el Hospital Psiquiátrico en Santiago y percibía en líneas generales su modelo de funcionamiento. Por otra parte me parece importante señalar que no tengo una mirada ‘compasiva’ según los manuales cristianos, en realidad yo soy atea; ni menos una mirada asimétrica ante cualquier tipo de diversidad y si la tengo es idéntica a la autocompasión que puedo experimentar ocasionalmente por mí misma. Pero lo que sí poseo, en parte gracias a mi madre comunista, es una vertebralidad política. Es esa vertebralidad la que me ha permitido mantener una posición paritaria que me posibilita reconocer en los espacios signados por la carencia o las diferencias, su fuerza, también las fallas cuando las hay, su estética y la histórica resistencia que portan.

Yo estaba viviendo en México. Iba a escribir un libro complejo ya escrito visualmente por la fotografía (unas fotografías que yo no conocía aún). Estaba en vías de escribir un libro nada menos que sobre el amor —es un decir— loco. Era un camino completamente inverso a *El padre mío* que se había fundado, entre otras cosas, en una poética anárquica de la libertad personal por la que fluía la explosión total de su habla.

Yo tenía que producir un texto literario dotado de una cierta plenitud que apuntara a una diversidad de sentidos. Aunque suene artificioso y hasta grandilocuente, mi mente entró al psiquiátrico chileno, a un recinto que no conocía, y ubicado en un pueblo totalmente ajeno para mí. Quiero decir, la parte de mi cabeza más desregulada, la que escribe, se encerró en el encierro, la enfermedad, la historia, el amor en esa zona de gueto y de fármacos. Mi mente se ubicó en el campo de concentración de una locura que ya había sido despojada de delirio. Sabía que todo el orden y las estrictas rutinas que permitían el funcionamiento del establecimiento se amparaban en poderosos y constantes antipsicóticos y medicamentos muy precisos usados para aplacar.

Aunque el lugar me resultaba políticamente adverso, pensé que la formación de parejas subvertía en parte los presupuestos, me refiero desde luego a que en su interior, más allá de todas las medicaciones, se producían alianzas que expandían la mera sobrevivencia. También consideré que los cuerpos, en un sentido no literal, ya estaban parcialmente ‘afuera’ por las

fotografías de Paz Errázuriz. Así lo entendía, solo que tenía que pensar en qué iba a escribir la escritura que yo iba a emprender o, más bien, qué iba a emprender, cómo lo haría.

Tenía una doble responsabilidad, por una parte, mi compromiso con Paz Errázuriz: producir un libro. Pero, lo más crucial, el desafío de generar una escritura que debía abordar un escenario donde la forma de un rebelde y necesario romanticismo coexistía en una alianza indisoluble con el terror, la persecución y un caos que se mantenía bajo cautela. Porque ya sabía que la captura de los cuerpos pasaba por una dramática aceptación y adaptación debido a una larga y, en muchos casos, crónica historia de confinamiento. Pero nada me facilitaba la escritura. Hasta que mis propias dudas e incluso rechazo generado ante el encierro y los medicamentos cedieron por mi insistencia en generar posibilidades de abordaje para ese libro y así se fue trazando el horizonte de una vía posible.

Pensé en el amor. O más bien pensé que si todo amor es loco cómo transcurriría el amor entre locos en el interior de un hospital psiquiátrico. Pensé que ese amor preciso, distinto, móvil, cambiante, fugaz, era quizás el más poético de todos los amores por sus condiciones —como diría Carlos Marx— de producción. Pensé que tenía que leer.

Lo primero que me movilizó fue la necesidad de indagar en cómo se había configurado el amor en los albores de la lengua castellana. Quiero decir que mi interés radicó en qué imágenes se pusieron en marcha y cuál era la intensidad expresiva que configuraba la emoción amorosa en el principio del idioma. Leí mucha poesía: jarchas, poesía mozárabe, romances medievales. Repasé atentamente esos poemas porque me imaginé que allí, en los albores de la escritura de la lengua, era posible leer no solo el pasado sino acaso algunos diluidos vestigios de sentido en el presente.

Fue apasionante recorrer las imágenes emanadas de esos poemas que, de alguna manera, se repetían en todos los escenarios amorosos. Pero los hilos finos del pasado tenían una particular manera de expresar una abrumadora melancolía por el sujeto amado y existían varios textos que aludían de modo recurrente al esqueleto, a los huesos. Siempre un amado/amada en vías de llegar o de irse o de morir. Un otro siempre ausente que le pertenecía solo a la escritura, porque surgían un conjunto de signos que buscaban expresar cómo el amor y sus emociones navegaban locamente intentando encarnarse en las palabras.

Sabía que esos poemas inaugurales no solo reproducían emociones amorosas. Lo más importante para mí —así lo pienso hasta hoy— es que producían sentimientos amorosos. Ese era el empeño que me movilizaba: la poesía amorosa en tanto productora de amor. Por eso me propuse conocer los albores de la historia del amor leyendo sus primeras poesías en lengua castellana.

Quise encontrar un soporte en el tiempo medieval de la lengua, un alero en lo que se puede considerar como alta cultura porque, por otra parte, ne-

cesitaba extremar mis propias imágenes para envolver a esos cuerpos que carecían no solo de prestigio sino también de derechos. Las paredes del hospital me resultaban análogas al cerco medieval ‘apestado’ que los alejaba de un exterior. Era preciso recuperar el halo perdido, volverlos exclusivos, poderosos, quería generar las imágenes que se merecían para instalar el respeto al cual ya me he referido. Estaba tras la búsqueda de una estética que los contuviera. Ya hacía años que había leído *La historia de la locura*, de Michel Foucault y *La enfermedad y sus metáforas* de Susan Sontag. Leí en esos días *El amor en Occidente* de Denis de Rougemont.

Leí, desde luego, la historia misma del hospital chileno. Era un recinto que fue, en sus inicios, un establecimiento destinado a tratar a los enfermos de tuberculosis ya que las montañas, la luz y el sol favorecían la curación pulmonar, ‘un bellissimo castillo francés’, como lo consideraron en los años cuarenta los habitantes del pueblo de Putaendo. Unos años después, en 1968, fue reformulado como siquiátrico y hasta allí trasladaron a enfermos crónicos recluidos en distintos puntos del país. Pero había sido en primer término un hospital para tuberculosos. Pensé en la tuberculosis como la enfermedad ultra valorada por el romanticismo. Más aún, una enfermedad deseada. Cito al poeta de Almería, Francisco Villaespesa: «tosiste tanto aquel día / que enrojeció tu pañuelo: / y saltando de alegría / dijiste, al dármele, ven / y mira. Gracias al cielo / estoy tísica también». A diferencia de otras enfermedades, la tuberculosis produjo una atracción estética en el mundo del arte y de los seguidores del ocio y la rebeldía como respuesta ante la exacerbación de los manuales y ante el imperativo de un trabajo extenuante que se precipitaba para explotar y aniquilar.

Pensé en las bases del romanticismo y su conformación como la corriente artística concreta de una rebelión anti racionalista. Pensé que había una conexión allí, en ese particular destino del primer hospital y su paso desde la tuberculosis a la locura. Me pareció que existía un cierto oblicuo hilo que unía la rebelión romántica sintetizada en la languidez contemplativa que ocasionaba la enfermedad en oposición a la clasificación y a los estatutos, con ese amor de las parejas desconocidas para parte importante del mundo exterior que vivían en el hospital Philippe Pinel. Pensé que el hospital en sí mismo, en un punto de cruce, apuntaba al territorio curioso de las exactitudes.

Leí, no sé por qué, algunos libros relacionados con las hospederías en la primera parte del siglo XIX en España. Puedo suponer hoy que seguía la ruta de la lengua y el derrumbe del dominio colonial. Pero lo que sí recuerdo es que leía en esos textos el estado y el estadio de la pobreza y la indigencia en transcurso de vidas que pendían de la beneficencia más insegura de todo el aparato social. Sabía que los pacientes chilenos eran de origen pobre y en gran medida, indigentes que no contaban con el soporte de presencias familiares. Muchos de ellos incluso carecían de identidad civil formal y

cuando ingresaron en 1968, las autoridades del hospital tuvieron que darles arbitrariamente nombres, apellidos, crear fechas para ellos.

En otro lugar, no menos real, pensaba que algo poético había invadido mi propia vida. Vivía lejos, en México, en su Distrito Federal y sin embargo una parte de mí transcurría absorta en el pueblo de Putaendo pensando en la manera más sutil de ingresar literariamente al siquiátrico no para desahacerlo pero sí para diferirlo levemente.

Durante uno de mis viajes a Chile fuimos con Paz Errázuriz al pueblo de Putaendo y entramos al hospital. Estuvimos a lo largo de un día allí. Todo el sufrimiento, los destellos de felicidad, la distancia o la más abrumadora precariedad que recorrían el espacio en parte la conocía y en parte ya la había imaginado. Estaba preparada. Pero sin la menor duda viví esas horas como una testigo pero, a la vez, como una interna más. Guardo de ese día imágenes ya enquistadas en mi cerebro y con las cuales sigo conviviendo.

Volví a México y el libro empezó a escribirse. Había terminado la serie de lecturas que me había propuesto y tenía ya elaboradas algunas opciones. Entendía que debía evitar la linealidad y abordar una ruta alterada para apuntar a esos cuerpos. Ya sabía que debía apelar a la fragmentación discursiva, a la multiplicidad de tonos, a mezclar escrituras para dar cuenta conceptual y políticamente de ese amor, ya lo dije, dislocado y producido bajo ciertas condiciones.

Dejé que ingresaran los estilos. Acudí a la multiplicidad de la poética, al recurso de la epístola, al diario de vida, acudí con libertad al ensayo literario. Revisé palabra por palabra. Y, a pesar de todo mi trabajo, sé que no alcancé el tono ni la fuerza que se apropió de mi imaginación.

En el tiempo de la escritura de los textos y mientras todavía estaba en México, la carta funcionaba entre Paz y yo como comunicación e intercambio periódico acerca del libro. Muy ocasionalmente acudíamos al entonces novedoso fax. En una de sus cartas, Paz Errázuriz me contó que una de las pacientes le había dicho que le había dado un infarto al alma. Pensé que era un título perfecto, Paz estuvo de acuerdo. Así el libro tuvo su título: *El infarto del alma*.

Entendí que lo único que iba a ser capaz de plasmar era un cierto flujo poético para cuerpos aglomerados por la ecuación fatal entre locura y pobreza. Supe que iba a trazar un conjunto de signos verbales que podían dar cuenta de manera insuficiente de unas existencias capturadas que resistían y sobrevivían en gran medida gracias al espejismo de otro o de otra o de los otros. Sentí el peso y la dimensión de toda mi fragilidad. Lamenté mis limitaciones.

Más adelante, en 1994, cuando ya estaba de vuelta en Chile, el libro fue editado. Valoré la alianza política y estética que se estableció entre Paz y yo en términos de género. Porque, finalmente, formamos otra pareja más. Chile es un país realmente difícil o muy difícil para las escritoras y las artistas.

Fuimos, al fin y al cabo, dos mujeres que ya teníamos una producción cultural y que pudimos unirnos y establecer relaciones paritarias movilizadas solo por el impulso de cada uno de nuestros imaginarios para una tarea en común: El libro.

Después, claro, volví a mis ficciones, pero sin abandonar una cierta melancolía que hasta hoy me produce ese libro: la sensación de una dimensión ensoñada de la letra a la que no he podido acceder. Y como la imaginación literaria carece de límites, todavía espero un libro pleno que se materialice por mi prolongado amor a la escritura. Un libro que está alojado en una parte de mi cabeza que sigue aferrada, ya lo sé, a una loca esperanza.

«EL LUGAR IRRECUPERABLE DE LA ESCRITURA».
UNA CONVERSACIÓN CON DIAMELA ELTIT¹

Diamela Eltit, intelectual, escritora y artista originaria de Santiago de Chile, ingresa en la escena artística chilena con la fundación, en 1979, del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), movimiento artístico de resistencia contra la dictadura militar de Augusto Pinochet. Un «grupo con un trabajo político, que trabajó la ciudad como escenario público, de intervención artística [...] un grupo de izquierda, no militante, pero sí enteramente pensado dentro de la izquierda», en palabras de la misma autora. Su trabajo artístico dentro de las actividades del CADA abarca el arte visual y la performance como expresiones de denuncia de la marginalidad y armas de crítica política y social. En este contexto, a partir de los primeros años de la década de los ochenta, Eltit comienza, con *Lumpérica*, una intensa producción literaria que no dejará de entrar en diálogo con otras formas de arte, y que contemplará incursiones significativas en el ámbito del testimonio.

El primer y elocuente ejemplo es la obra *El padre mío* (1989), proyecto en el que lo literario y lo visual, representado por la obra documental de Lotty Rosenfield, se integran mutuamente. Siguiendo en la indagación de los espacios marginales de la sociedad y de la mente, *El padre mío*, resultado de la transcripción de los discursos de un esquizofrénico, se configura como una obra testimonial, saliendo de sus parámetros 'canónicos' para cuestionarlos a partir de la falta de transparencia, de la indeterminación del sujeto y del trabajo intenso sobre el lenguaje. Sucesivamente, durante su estancia en México en 1994, Eltit publica un segundo texto de carácter documental, *El infarto del alma*, en donde el impulso testimonial se expresa nuevamente en la colaboración con otra vertiente artística, la fotografía de Paz Errázuriz. Superando los límites del testimonio propiamente dicho, la autora hace dialogar textos

¹ Entrevista realizada por Serena Cappellini (Università degli Studi di Milano) en Gargnano (Bs), Italia, el 03/07/2015. Transcripción y edición de Marianna Scaramucci (Università degli Studi di Milano).

en primera persona de los reclusos con las fotos y la prosa filosófica. En 1995 gana el Premio José Martín Nuez con la novela *Los vigilantes*, en la que propone una lectura del momento político chileno en el espacio público y en el espacio doméstico, en el contexto de la transición democrática. En 2005 la autora, tras la participación en el juicio realizado en Argentina al ciudadano chileno Arancibia Clavel, publica una transcripción del mismo bajo el título *Puño y letra*. Ha colaborado también con la revista *Crítica Cultural*, dirigida por Nelly Richard, y se ha dedicado a la escritura ensayística. Actualmente enseña como docente en la Universidad Tecnológica Metropolitana de Santiago de Chile, y como *visiting professor* en varios centros educativos de Estados Unidos.

Esta entrevista se realizó en el ámbito del I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos, organizado por la Università degli Studi di Milano y de Milano-Bicocca en 2015 (Palazzo Feltrinelli, Sede de Gargnano, Brescia).

Diamela Eltit fue invitada a dictar la conferencia plenaria de apertura del Congreso, titulada *En la zona intensa del otro yo misma*. Durante el Congreso a su obra se le dedicó la sesión *Iluminar los bordes. La estética de Diamela Eltit como lucha contra el olvido*.

S. CAPPELLINI: Estamos aquí en Gargnano, en el Palazzo Feltrinelli, para desarrollar el tema de la herencia del testimonio. ¿Qué significa hablar de y en este género literario? ¿Qué significa para ti 'testimoniar', como persona y como escritora?

D. ELTIT: En primer término, he estado muy feliz de venir acá y ver una reunión tan extensa, tan intensa y tan comprometida, especialmente con el mundo latinoamericano. En efecto, el tema de los derechos humanos es un tema global, especialmente ahora, y tal vez nunca ha dejado de serlo. Yo creo que el testimonio tiene distintas formas: es algo móvil, algo que se puede seguir pensando, y repensando. Es muy difícil decir cuál sería el límite de un testimonio. Podemos pensarlo desde las memorias individuales, como sedes testimoniales: los padres, los abuelos, la manera en que la historia se inscribe en cada sujeto. Cada sujeto es en sí un testimonio. Y por otra parte, está dentro de la literatura, esta especie de ventana que se abre a ciertas escrituras, básicamente de aquello que no es canónico. Yo pienso que hay que jugar con todo el espectro: desde el testimonio que se testimonia a sí mismo, permanentemente, hasta las páginas más convencionales sobre el acto de testimoniar. Personalmente, en este congreso trabajé un texto testimonial escrito por una periodista historiadora, Cherie Zalaquett, en torno a personas que sobrevivieron a un fusilamiento. Y problematicé ese estadio. Pero sigo pensando, como escritora, que el testimonio siempre está en producción. Que no hay algo que tú puedas definir, poniendo una

barrera muy definitiva sobre lo que es o deja de ser testimonio.

S. CAPPELLINI: ¿Puedes explicarnos en qué sentido, en tu conferencia de ayer, nos dijiste que tu literatura tiene un sentido político?

D. ELTIT: Yo pienso que toda literatura es política. Incluso un sujeto que niegue lo político es político, por su mera negación. Pero, más allá de lo referencial, una cosa es tratar temas políticos... A mí me interesa sobre todo cuál es la política literaria de un autor, cómo trabaja sus signos literarios, qué vuelta, y ojalá qué revuelta, genera. Porque, efectivamente, hay literaturas que desde el punto de vista temático se pueden considerar hasta revolucionarias y, sin embargo, su forma de producción puede ser considerada reaccionaria. Entonces, lo que más me interesa es el trabajo con la escritura, y cómo trabajar e intentar, en lo posible, ampliar los márgenes de las propias convenciones literarias. Y eso me parece una tarea política. Creo que la tarea más importante de un escritor es incidir en la propia literatura. Eso es lo primero.

S. CAPPELLINI: Se puede decir que en este género conviven dos elementos: el arte y el compromiso social. ¿Cómo desarrollas en tus obras la doble faz del testimonio literario? Es decir, ¿cómo se relacionan, dentro de tus textos, arte y derechos humanos?

D. ELTIT: Yo tengo una trayectoria estética que ha ido por lugares más bien periféricos. En ese sentido, pienso que hay que leer ese recorrido también políticamente, porque toca las zonas más desprotegidas por el aparato social, o que a mí me parecen más desprotegidas. Y, finalmente, la mirada burguesa, las miradas centristas o el consenso que dicta normativas, formas, relaciones, etcétera, no ven con claridad esa parte más compleja que existe fuera de sus tramas, fuera de esas grandes tramas. Entonces, a mí me interesa precisamente trabajar aquello que la hegemonía tapa, vela, o bien, ignora. En ese sentido, yo creo que lo importante en el área de los derechos humanos es ver también los lados más complejos del sujeto y sobre esa parte operar y develar.

S. CAPPELLINI: Es por eso que quisiste experimentar nuevas posibilidades junto con artistas visuales y fotógrafos...

D. ELTIT: Sí, he hecho varios trabajos aledaños, también escribí un libro sobre un juicio político que hubo en Argentina. Asistí a todas las sesiones, y después consideré necesario y oportuno dejar testimonio de lo que escuché, y ahí tuve que decidir qué hacer ingresar y qué no hacer ingresar. Me ha interesado trabajar por los bordes: he hecho también guiones de cine, guiones de documentales, he hecho leyendas de afiches políticos, es decir, siempre

he estado tratando de ir más allá de la pura escena literaria.

S. CAPPELLINI: En toda tu obra se le otorga una atención especial al cuerpo. ¿Puedes reconstruir el origen de este interés?

D. ELTIT: Yo creo que el cuerpo en cierto modo es un discurso epocal: cada periodo histórico genera un cuerpo 'X', que va a depender de los paradigmas de ese mismo periodo. Por lo tanto, el cuerpo del siglo XIX va a ser completamente distinto del cuerpo del siglo XX, y posiblemente este siglo esté en vías de generación de un nuevo cuerpo. El cuerpo no 'es': es una construcción discursiva, y especialmente el cuerpo de las mujeres, que ha sido el más asediado por los discursos (a partir de los vestuarios, muy castigadores...). Y hoy día vemos un cuerpo diseñado por el cuerpo médico, que a su vez dictamina, junto con otros aparatos de poder, dónde está el cuerpo. Con el hambre que recorría al principio del siglo XX, el cuerpo era desnutrido, hambriento: hoy día, a través de la industria alimenticia, bastante tóxica, se generan cuerpos que tampoco se satisfacen con nada. El hambre adquiere otro estatuto: son cuerpos adictos a la comida, y por lo tanto con un hambre permanente, un cuerpo que no se llena con nada. Mientras, por otra parte, todos los aparatos de promoción del cuerpo dictaminan un cuerpo delgado: muy delgado, muy delgado, muy delgado... Entonces, ya sea por exceso o por carencia, el hambre sigue siendo algo muy cercano al sujeto femenino, cuyo cuerpo está pensado siempre como un descalce con los modelos: es un cuerpo imposible de calzar con las exigencias del sistema. En ese sentido, se formula una forma de cautiverio especialmente femenino. Por supuesto, en este momento, vemos un mercado apropiado al cuerpo a través de industrias, industrias farmacéuticas de tóxicos, de químicos, operaciones que enriquecen la industria médica, pero ese cuerpo actual, el de hoy, sólo es posible en el pabellón quirúrgico, es un cuerpo sólo posible ahí.

S. CAPPELLINI: Es lo que desarrollas en *Impuesto a la carne*, donde las protagonistas son dos mujeres bicentenarias, marginales, feas, enfermas; dos mujeres que, pese a todo, representan el corazón de la nación.

D. ELTIT: Claro, trabajé ahí también el punto de la independencia, justo cuando estaban cumpliéndose doscientos años, y pensé en esta ficción de dos mujeres que habían pasado toda la historia, y había que ver en qué estadio habían pasado. También estaba trabajando el sujeto femenino y sus condiciones.

S. CAPPELLINI: ¿Y por qué elegiste a una madre y una hija, unidas por esta relación tan peculiar?

D. ELTIT: Porque siempre son peculiares las relaciones entre madre e hija,

sin excepción. No creo que haya una relación que no lo sea. En todas las relaciones familiares, la más débil, por decirlo de alguna manera, es la relación madre-hija, porque se unen dos femeninos. Es más poderosa la relación madre-hijo o padre-hija que la relación madre e hija, y yo quise trabajar una cierta desprotección. En ese sentido, esta sería la pareja resistente, que se une para resistir. Y también pensé, finalmente, que la voz materna en la hija se hace orgánica, se queda, hay un lugar donde se queda, para bien o para mal, no importa, pero se instala en el cuerpo.

S. CAPPELLINI: Tanto en tus textos testimoniales, por ejemplo en *El padre mío* y *El infarto del alma*, como en la mayoría de tus novelas, la figuración de la familia es central. ¿Por qué te interesa tanto profundizar en las relaciones familiares?

D. ELTIT: La familia es la gran sede social, en la medida en que todo el aparato social está ensayado definitivamente en la familia. Todo el futuro está ahí. La familia tiene orden, jerarquía, disciplinas, aprendizaje, castigo. Todo el aparato social está ahí. Por lo tanto sigo pensando que es un lugar estratégico para diseñar el sujeto, sus marcas, sus disciplinas, sus insubordinaciones, sus carencias, la violencia, el afecto, también. No el afecto idílico trazado por una marca comercial, ya que la familia tiene rasgos de amor pero también de violencia. Me ha interesado trabajar eso.

S. CAPPELLINI: Siempre hablando del cuerpo, en tu conferencia de ayer nos dijiste que olvidaste 'qué cuerpo pusiste'. Entonces, ¿en qué cuerpo piensas actualmente?

D. ELTIT: Hoy sigo pensando en cómo poner el cuerpo para escribir. Es decir, quiero poner todo el cuerpo que tengo para seguir escribiendo. Y sé que siempre lo he hecho así. Hice una escritura más absorta, más centrada en el proceso que, por ejemplo, en la difusión u otros elementos. Por lo tanto, mi intensidad está en ese proceso de escribir, y yo sé que cada libro para mí ha sido crucial. Cuando lo termino se me olvida, porque quedó metido ahí, como si quedara en un lugar ya irrecuperable. Pero si tú me preguntas ahora, hoy día sigo tratando de poner todo el cuerpo para un libro que no sé francamente si voy a poder escribir o no. Porque los libros que yo escribo se escriben mientras se escriben, no están escritos antes. Y después olvido. Porque el libro se va, ya no me pertenece, se cerró, tiene su propia vida, su propio recorrido, su propia muerte, no importa cuál sea el destino. Pero entonces, tal vez como un mecanismo de sobrevivencia, ya estoy lista para poner el cuerpo para otro libro. Pero con un tremendo grado de incertidumbre sobre si lo voy a lograr o no lo voy a lograr. Porque no lo sé. Ningún libro que he escrito me sirve, en parte porque se me olvidó qué cuerpo puse.

S. CAPPELLINI: Hablemos ahora del lector: en tu opinión, ¿cómo puede acercarse al género testimonial? ¿Cuál es el rol que cubre en la elaboración de la memoria colectiva? ¿Es suficiente el acto de lectura para comprometerse?

D. ELTIT: Depende del lector. Yo creo que no es posible generar a un lector total, porque sería totalitario. Los lectores son pocos, es decir, la gente lee todo, pero los lectores de libros son minoritarios. Es también algo muy intenso, porque es una actividad creativa: para leer tienes de alguna forma que escribir de nuevo el libro. Es una 'escrilectura': cuando lees con intensidad un libro lo escribes también, porque hay algo de ese libro que toca tu imaginario, si no sería imposible convertirte en una lectora. Hay algo de encuentro de imaginarios, ya sea para decir 'no', para decir 'sí', para decir 'sí, pero'. No importa qué hagas con eso. El lector, los lectores, las lectoras van a seguir distintos caminos, pero no sólo se leen libros: a partir de leer un libro tú puedes leer tu familia y puedes ingresar a esa familia. El lector opera como 'máquina', de distintas maneras, no necesariamente cumpliendo lo que el libro le dice, porque tampoco el libro está para generar didáctica, ni para sanar. Yo creo que la literatura más bien enferma que sana. Entonces cada uno lee como puede o como quiere, y operará con su imaginario lector sobre la realidad de la manera que pueda o quiera.

S. CAPPELLINI: Hablando de la forma narrativa del testimonio y de su futuro, ayer en tu conferencia nos dijiste que en tu cabeza sigue una 'loca esperanza'. ¿Qué significa testimoniar hoy?

D. ELTIT: Desde cierta perspectiva, tal vez con menos marcos rígidos, la literatura en general es testimonio. Es testimonio porque incorpora técnicas, técnicas de su tiempo. En ese sentido, cuando lees un libro del siglo XVI, también lees el siglo. Más allá de leer el libro y su trama, estás leyendo un determinado tiempo, por lo tanto el lector también es testigo de ese tiempo. Yo creo que la literatura tiene en sí misma una función testimonial 'equis', sin anular por eso su carácter ficcional o poético. Otra cosa son, por ejemplo, las literaturas del 'yo', que podrían estar cerca de la autobiografía. Es otra vertiente, hoy día muy visitada, que tiene rasgos testimoniales más directos, porque el yo protagónico es muy parecido al autor o autora. Pero también hay que pensar, por ejemplo, que el neoliberalismo ensalza el yo: el neoliberalismo estimula el yo frente al nosotros, entonces habría que ver qué yo es ese. Y también podríamos verlo como un testimonio epocal de un auge neoliberal; podrías leer ahí cómo un determinado sistema se encarna en producciones, y se construye este yo muy literal con su tiempo. Es una posibilidad. Entonces no hay nada rígido, no basta decir 'yo' para ser testimonial, porque a lo mejor no es el yo auténtico, sino el yo impuesto por el sistema. Por ejemplo, en la mañana estaba en una reunión muy interesante sobre editoriales digitales, publicaciones digitales, y hablaban del

Facebook, que sería una mecánica multitudinaria de conexión. Y ahí uno podría pensar que se establece un yo que dice su vida, su día, su camino. Pero en realidad, si tú lo examinas más finamente, es una pauta, que sirve para todos igual. No estoy segura si no se produce una ilusión del yo, puesto que esa máquina de producción del yo se transa en la bolsa. Precisamente porque es una construcción ‘maquínica’, tu yo no puede alterar el Facebook. Nunca. Se supone que es tu Facebook, pero la pregunta es: ¿es tu Facebook? Yo diría que no. Pero la realidad te dice sí, puesto que son multitudes de multitudes de multitudes. Pero si tú me preguntas a mí, te diría, no, es un falso yo, es una ilusión del yo para generar lo que está detrás, que son las marcas y las ventas de determinados productos, metidos en estas redes. Pero siempre hay que darle más de una vuelta, pues en Facebook tú podrías ver también un archivo de testimonios. ¿Pero es un archivo de testimonios o es ‘me gusta’? ¿Qué es lo que es? ¿Qué se testimonia? Yo diría que todas esas preguntas quedan abiertas, de una manera interesante, sobre la que nadie puede arrogarse una verdad, sino preguntas críticas, que a lo mejor pueden ser contestadas de una manera indesmentible, donde uno dice: no, en realidad yo siempre me había equivocado. Pero yo pienso que hoy día las máquinas de producción están más ligadas al consumo. Consumo de cuerpo, consumo de academia... Entonces hay que ver cómo se lee todo esto. Pero también es cierto que es un momento de crisis. Como toda la historia siempre está al borde de fracturas, entonces hay que ver cómo sigue este viaje por la herida, que ha permitido que el testimonio sirva como una referencia, a veces irrefutable, para decir, esto pasó. ¿Por qué? Porque está escrito. Entonces eso sí me parece valioso.

Estamos viviendo una era *selfie* —hay que mirar bien eso, de manera fina— donde el Facebook es la máquina más sencilla, más ingenua, de estas felicidades o dolores felices. El dolor es feliz, se comparte, en cierto modo se trivializa. Y la felicidad también se trivializa, lo más rápidamente posible. Pero en general lo que recorre el Facebook es la idea de un éxito, de que algo ha ido bien: ‘Fui para allá’, algo más exitoso; como el *selfie*, ‘Yo estoy puesta aquí’. Incluso se han diseñado tecnologías para que el *selfie* salga mejor. Entonces habría que ver ahí cómo se cautiva un yo que no es exactamente un yo, sino el yo diseñado por un sistema.

S. CAPPELLINI: Es lo que alguien llama ‘banalización del testimonio’...

D. ELTIT: Por eso habría que ver dónde estarían los límites. Para mí el Facebook es muy claro en eso, como construcción rígida, totalmente rígida, de un yo que nunca ha sido rígido. El yo es muy complejo: capa sobre capa sobre capa, metido en un escenario unilateral.

S. CAPPELLINI: Lo importante es usar dichas herramientas y no dejar que te arrastren.

D. ELTIT: Pero es inevitable que te usen a ti, porque Facebook está en el mercado de valores. O sea, lo que le interesa son los números, lo multitudinario, para venderlo. Pero tú de eso no percibes nada, no percibes renta, porque tú estás sumergida, produces para otro. Estás en Facebook, estás produciendo para su compañía.

S. CAPPELLINI: En cierto sentido estás vendiendo tu identidad...

D. ELTIT: Ellos lo necesitan, porque eso es lo que vale: lo multitudinario de su uso. Y tú estás colaborando en una gran industria, sin recibir nada a cambio, mas, al revés, alimentando esa ganancia. Pero así es...

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

